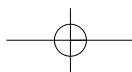


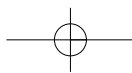
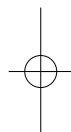
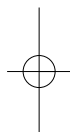
An abstract painting by Jorge Guinle, featuring a complex composition of horizontal and diagonal brushstrokes. The color palette is rich and varied, including vibrant yellows, deep reds, dark blues, and earthy oranges. The texture is highly visible, with thick applications of paint and some areas where colors are layered or mixed. The overall effect is one of dynamic energy and emotional intensity.

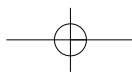
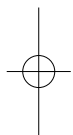
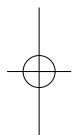
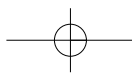
JORGE GUINLE



JORGE GUINLE

[1947-1987]





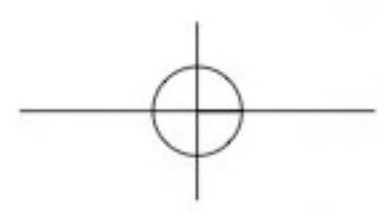
A exposição “Jorge Guinle: belo caos” marca mais um passo da Fundação Iberê Camargo rumo à consolidação dos seus objetivos institucionais. A mostra inaugura o programa de exposições temporárias, através do qual a Fundação exhibe trabalhos de artistas do Brasil e do exterior e se firma como um centro difusor de arte moderna e contemporânea.

A busca pela excelência é a linha condutora que a Fundação se compromete a adotar nas suas realizações. Característica esta, marcante também em Iberê Camargo e que, hoje, se traduz nos programas já realizados.

Iberê Camargo impressiona com o vigor de seus gestos ao pintar, e os traços fortes e largos também podem ser encontrados na obra de Jorge Guinle, cujas telas carregadas em cor se tornam ainda mais cromáticas contra as paredes brancas da Fundação. O mérito dessa escolha é dos curadores Ronaldo Brito e Vanda Mangia Klabin.

Agradecemos mais uma vez, e sempre com o mesmo entusiasmo, a Maria Coussirat Camargo, aos patrocinadores, parceiros e à equipe por mais esta realização.

Fundação Iberê Camargo



Este catálogo foi realizado
por ocasião da exposição

JORGE GUINLE *belo caos*

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil
10 de setembro a 30 de novembro de 2008

Museu de Arte Moderna de São Paulo, Brasil
22 de janeiro a 29 de março de 2009

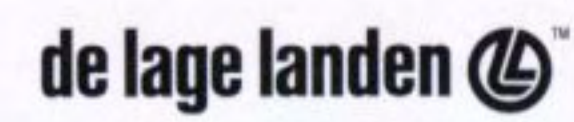
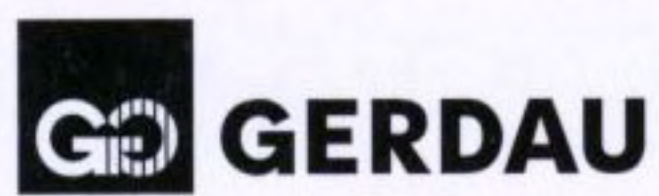
This catalogue was produced
on the occasion of the exhibition

JORGE GUINLE *beautiful chaos*

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil
September 10 to November 30, 2008

São Paulo Museum of Modern Art, Brazil
January 22 to March 29, 2009

Patrocínio



Financiamento



JORGE GUINLE

belo caos

curadoria de Ronaldo Brito e Vanda Mangia Klabin

Fundação **Iberê Camargo**



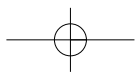
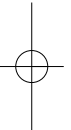
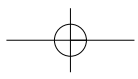
Cada vez mais a pintura toma conta da minha vida,
os meus hábitos. Sou regrado pelas minhas
noitadas, pela paixão pela pintura. Até minhas
roupas e meus sapatos são manchados de tinta (...)

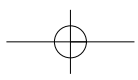
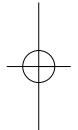
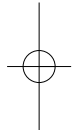
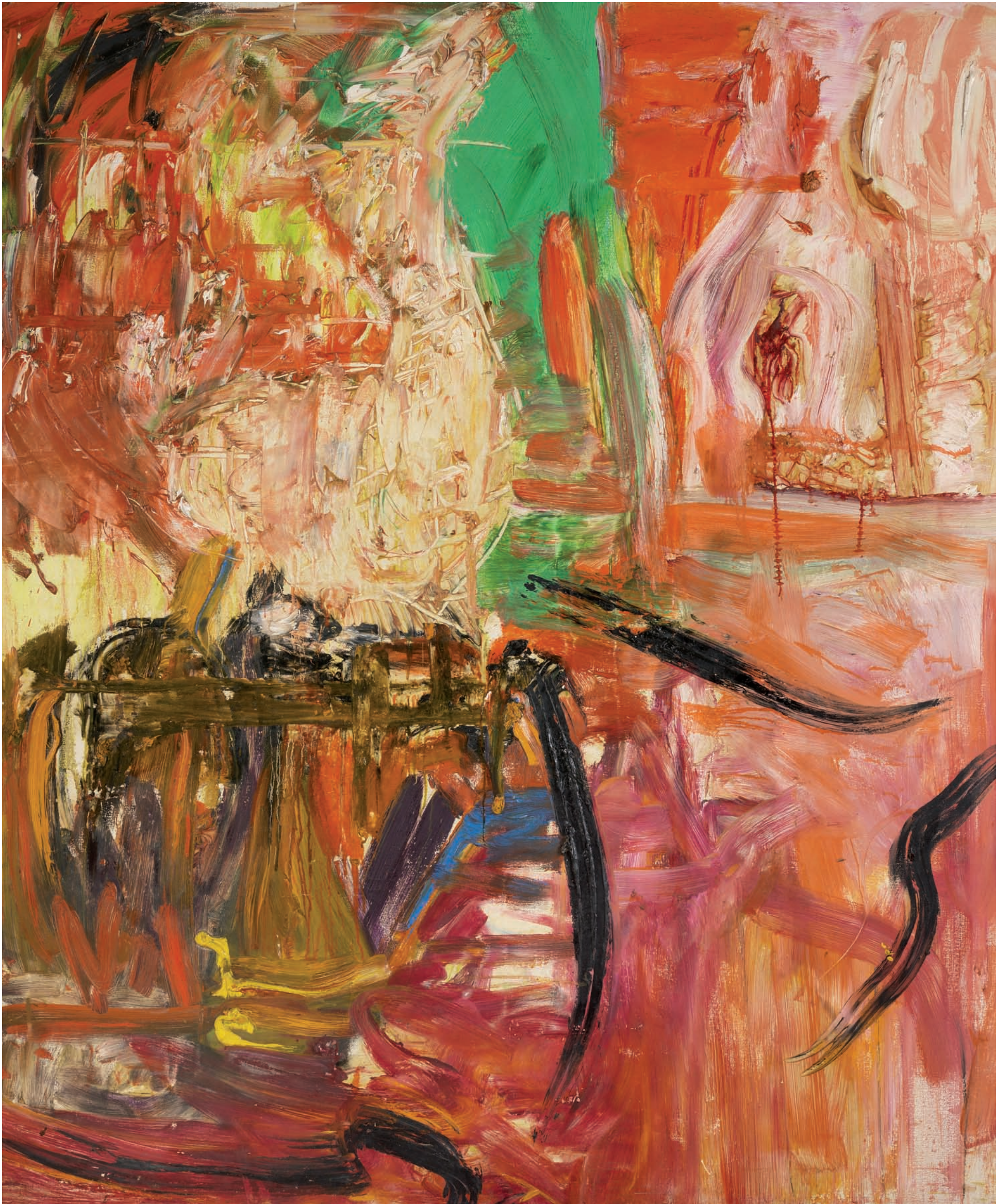
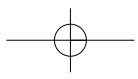
O próprio hábito de exposições freqüentes me
obriga um ritmo cada vez mais febril, me levando
a um certo domínio técnico, o que me permite uma
liberdade cada vez maior, utilizando recursos
diferentes com diversas telas.

Eu quero inundar a cidade com meus quadros.
Aliás, as minhas telas são um pouco glamorosas,
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





BELO CAOS

Ronaldo Brito
Vanda Mangia Klabin

Por uma questão de justiça poética, já que o artista partiu tão cedo, as telas de Jorge Guinle decidiram permanecer jovens. Fisicamente até, elas passam a impressão de tinta fresca. Irradiam sempre a mesma vontade de pintar, a mesma vontade de viver, continuam, enfim, a provocar, a agradar e a desagradar, sobretudo nos estimulam, abrem nosso apetite pelo futuro. Depois de seu desfecho prematuro, a obra de Jorge Guinle se tornou quase sinônimo de pintura brasileira contemporânea. Como nenhuma outra talvez, ela traduz à perfeição a forma convulsa do mundo da vida atual – Belo Caos.

Chega o momento inevitável em que o texto crítico deveria lamentar a ausência até aqui de uma única retrospectiva póstuma do trabalho de Jorge Guinle. Depois de duas décadas, mais de vinte e um anos. E, no entanto, não seria de todo justo fazê-lo – uma vez ao menos, valeu a pena esperar. As circunstâncias desta primeira retrospectiva se revelam por demais felizes, na verdade, têm algo de mágico. Primeiro, é claro, porque ela ocorre na casa de Iberê Camargo e assim propicia o encontro histórico entre duas obras que, com todas as suas diferenças, guardam afinidades significativas. De fato, vistas em certa perspectiva, constituem um Brasil moderno à parte. Uma constelação de apenas duas estrelas, e ainda assim, que espetáculo!

Por vocação e temperamento, eternos estrangeiros à razão estética construtiva que seduziu e orientou a maioria de nossos principais artistas modernos, Iberê Camargo e Jorge Guinle se entregaram inteiros à voracidade expressiva da pintura. De maneiras bem diversas, não houvesse três gerações a separá-los, ambos *viviam pintura* com tal intimidade que tornavam indistinta a fronteira entre uma e outra.

Tentadora que seja a tarefa, obviamente não é este o lugar para empreender uma investigação teórica comparativa entre essas formidáveis poéticas modernas brasileiras. Sem pretensões, a título de breve e necessária introdução, basta à curadoria evocar o ato físico da pintura, notoriamente crucial no caso desses dois passionais. Em transe, Iberê enfrentava a tela na vertical, presa ao cavalete ou ao muro, uma longa e emocionante batalha que envolvia a aplicação e a remoção incessantes de camadas e camadas de gloriosa tinta por parte do inspiado e assoberbado “pintor e despintor”. Por sua vez, Jorge Guinle 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 Eu lírico “existencialista” cavava e escavava a tinta até encontrar o fundo ancestral do Ser e trazê-lo à superfície patente da tela; já o colorista endiabrado, o virtuose pós-pop, que não

1 **Quem tem medo de Virginia Woolf** 1985
óleo sobre tela (oil on canvas)
200 x 190 cm, detalhe (detail)
col. Andréa e José Olympio Pereira, São Paulo

conseguia deixar de sê-lo, errava ao acaso pelo perímetro do quadro, com alegre desenvoltura ou angústia manifesta, na ânsia de concatenar achados e impasses contraditórios. De todo modo, bem, sempre haveria a próxima tela.

A conjunção favorável que cerca a retrospectiva de Jorge Guinle se deve também, evidentemente, à realidade material e institucional da recém-inaugurada Fundação Iberê Camargo. Autêntica iniciativa pioneira, é a primeira no País a atender as expectativas do que venha a ser um espaço de arte numa grande cidade de uma democracia contemporânea. A começar pelo prédio de Álvaro Siza, capaz de responder à demanda pública da arte atual e suas exigências técnicas e estéticas. Jamais tantas telas e desenhos de Jorge Guinle foram reunidos num mesmo lugar, jamais desfrutaram tais condições ótimas para enfrentarem, finalmente, o teste do real.

Somente agora, a rigor, confrontam a dimensão pública que passaram a vida a perseguir. Se houve um mérito incontestável na curta e fulgurante trajetória artística de Jorge Guinle, foi o de promover, de imediato, um efeito liberador – extrovertida, dessublimada, sua obra venceu por dentro o intimismo persistente que inibia a pintura moderna brasileira. E o fazia graças à sua irreprimível mobilidade visual, ao livre trânsito pela tradição moderna, ao contato espontâneo e nada livresco com suas obras. Havia sim, é certo, a nativa familiaridade francesa com essa tradição; também uma típica desinibição ianque que assimilava de passagem, sem cartesianismo, opostos e contrários inerentes à conturbada vida cultural contemporânea. O produto final, contudo, era brasileiro, dispunha das vantagens compensatórias do *outsider*: nem a força de inércia da tradição nem a competição estressante tolhiam os movimentos desse pintor que podia evocar Matisse e de Kooning despreocupadamente enquanto atacava a tela por todos os lados na incerteza de resolvê-la, mesmo porque resolvê-la podia significar desmobilizá-la. Sobrava, porém, energia, desejo de pintura, a transformar em matéria estética urgente a crise irrevogável do universalismo iluminista e o fim das utopias. Ao seu lado, outros artistas à época emergentes, Julian Schnabel, Anselm Kiefer e Georg Baselitz, muito menos pares do que estímulos sensíveis e intelectuais, redesejavam um mapa da contemporaneidade onde a pintura voltava a ser relevante. Em comum, havia um desafio: a revitalização do instinto de pintura. E a esse desafio não falhou o instinto de pintor de Jorge Guinle: vinte anos depois, suas telas se parecem cada dia mais elas mesmas.

Em contexto tão auspicioso, cumpria à curadoria dar seqüência ao processo histórico e cultural que tem início com a aventura moderna incomparável de Iberê Camargo, ainda nos anos 30 do século passado, alcança a fluência cosmopolita de Jorge Guinle nos anos 80 do mesmo século, e vê-se agora repotencializado pela presença atuante

2 **Bella ciao!** 1985
óleo sobre tela (oil on canvas), 190x120 cm
col. Augusto Lívio Malzoni, São Paulo





- 3 Sem título s/d (untitled n/d)
 óleo sobre papel (oil on paper), 8,5x13,5cm
 col. Casa da Imagem, Curitiba
- 4 **Quem tem medo de Virginia Woolf** 1985
 óleo sobre tela (oil on canvas), 200x190cm
 col. Andréa e José Olympio Pereira, São Paulo

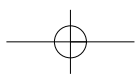
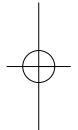
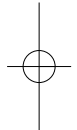
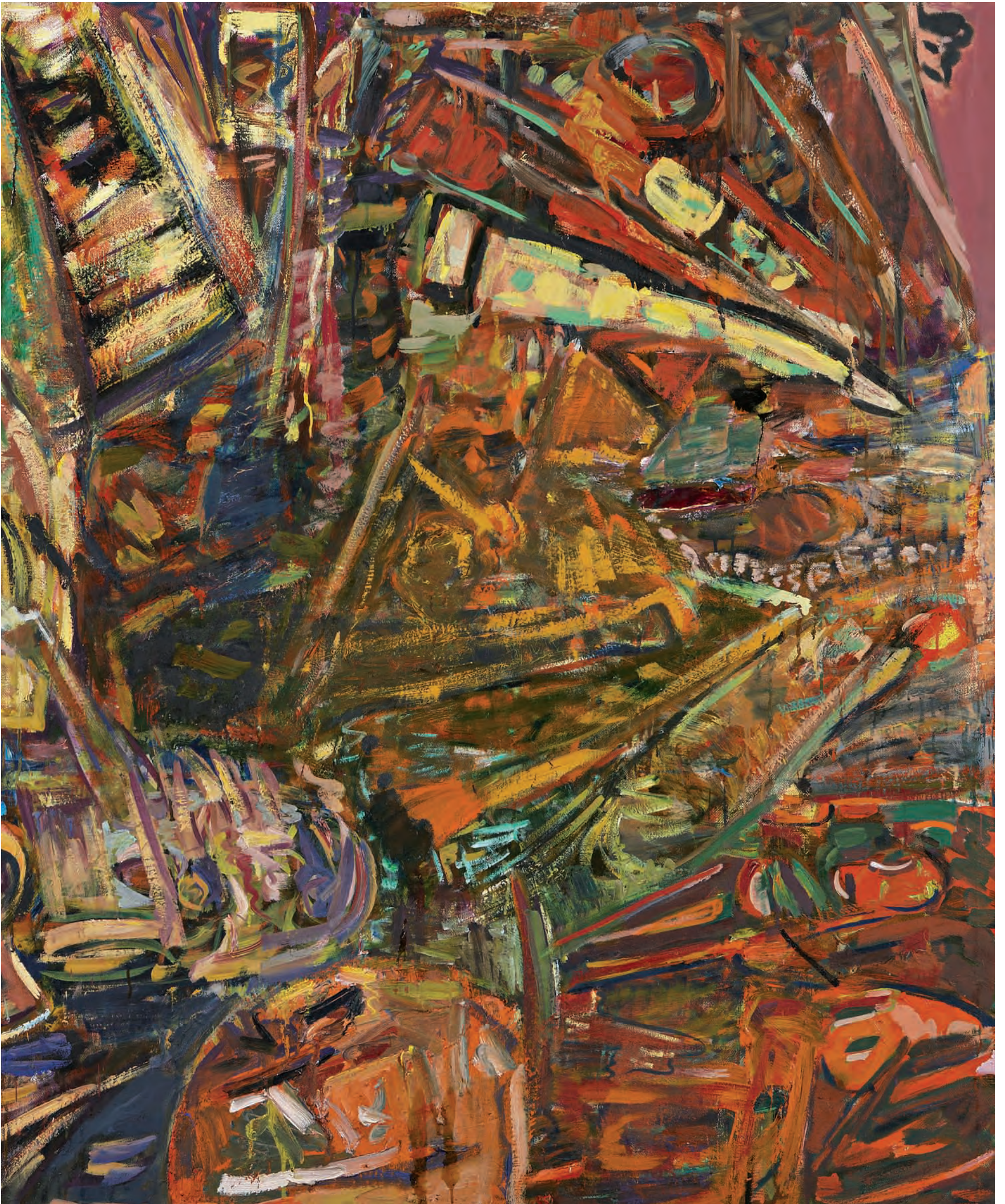
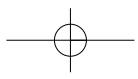
da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre. Daí o imperativo de convocar as gerações mais novas e suas releituras críticas, chamá-las a participar desse processo em aberto.

E foi logo um artista plástico, Nuno Ramos, dotado também, é verdade, de consideráveis recursos literários, o primeiro a incorporar à reflexão crítica sobre Jorge Guinle a questão de seus títulos divertidos, tocantes ou estapafúrdios, e que, por isso mesmo, integram a linguagem híbrida e irreverente de sua pintura. Títulos-pinceladas, aleatórios, certos, iguais em suma às manobras intempestivas que deflagram o belo caos de seus quadros. Pela leitura do ensaio de Tiago Mesquita, por outro lado, constatamos a densidade histórica que uma obra, consumada em menos de uma década, vai demonstrando, como ela incita o jovem teórico a repassar momentos decisivos da arte moderna no esforço de apreendê-la com olhar atual. Ficam para trás, e bem distantes, os clichês de brasilidade quando procuramos conceituar a experiência multifacetada, no final das contas tão nossa, da pintura de Jorge Guinle. Ela abre um mundo à nossa frente, fala de uma vida intensa que merece ser vivida.

Ronaldo Brito nasceu no Rio de Janeiro em 1949. Crítico de arte do semanário *Opinião*, entre 1972 e 1977, escreveu, em 1975, a primeira monografia sobre o neoconcretismo, reeditada em 1999 pela editora Cosac Naify. Entre as muitas monografias publicadas, destacam-se: *Aparelhos* (1977), sobre a obra de Wáltércio Caldas; *Camargo* sobre Sérgio Camargo (Akagawa, 1990; Cosac Naify, 2000); *Iberê Camargo* (DBA, 1994); *Amílcar de Castro* (Takano, 2001) e *Oswaldo Goeldi* (Silvia Roesler/Instituto Cultural The Axis, 2002). É autor de dois volumes de poesia: *Asmas* (Kairós, 1982) e *Quarta do singular* (Duas Cidades, 1989). Foi publicada uma coletânea de seus artigos, *Experiência crítica* (Cosac Naify, 2005), organizada por Sueli de Lima. É professor do programa de Pós-Graduação em História Social da Cultura da PUC-Rio. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.

Vanda Mangia Klabin nasceu no Rio de Janeiro em 1947. É cientista social, historiadora e curadora de arte. Editora de revistas e catálogos de arte, coordenou várias pesquisas sobre arte brasileira. Realizou curadorias de artes plásticas e é autora de artigos e ensaios sobre arte contemporânea. Diretora do Centro de Arte Hélio Oiticica, promoveu, entre outras, as exposições: "Antonio Manuel", "Mira Schendel", "Eduardo Sued", "José Resende", "Iberê Camargo", "Nuno Ramos", "Hélio Oiticica e a cena americana", "Amílcar de Castro", "Richard Serra", "Luciano Fabro", "Guillermo Kuitca" e "Mel Bochner". E posteriormente, "Frank Stella/Nuno Ramos", em São Paulo, e "Eduardo Sued", CCBB, Rio de Janeiro. Vive e trabalha no Rio de Janeiro.





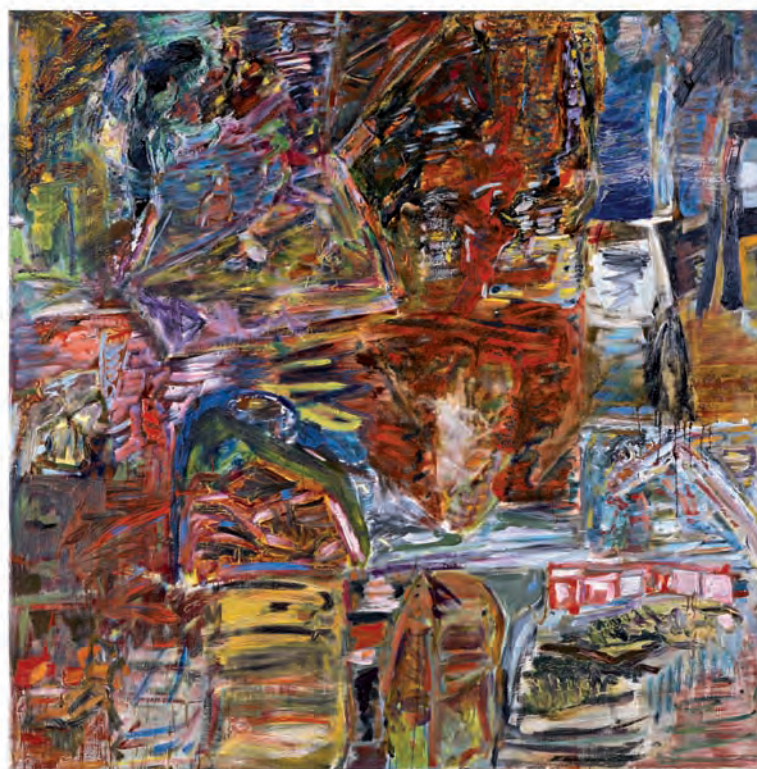
UMA PEQUENA ODISSÉIA

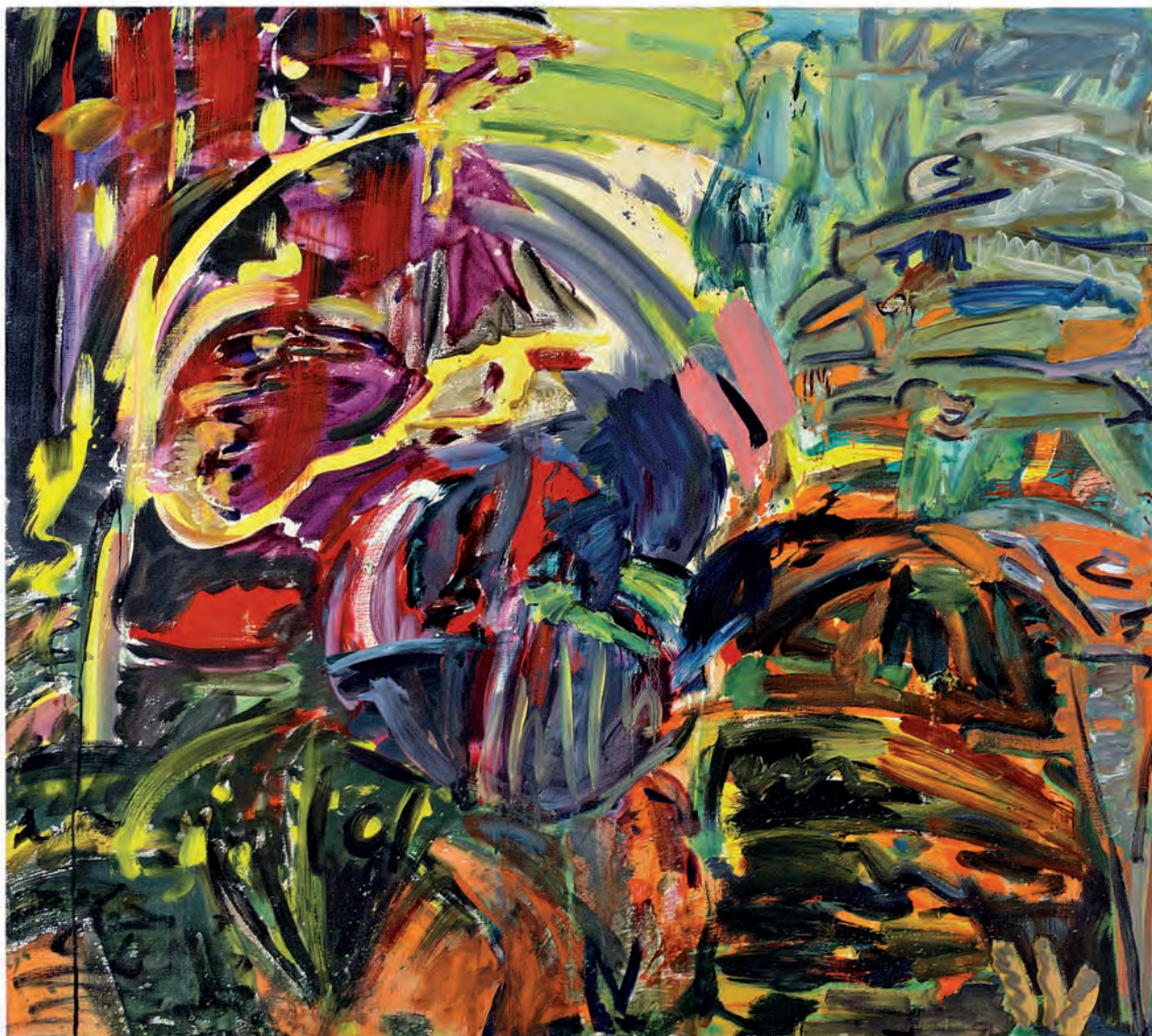
Nuno Ramos

1

UMA PEQUENA ODISSÉIA Os títulos dos quadros formam a primeira singularidade do trabalho de Jorginho. É preciso levá-los a sério. Algum outro artista brasileiro deu títulos com tamanha felicidade e fluência? Há aí um mecanismo de expansão e uma sugestionalidade que procuram criar para os quadros, fazendo com que deslizem ainda mais. Mimetizam, nesse sentido, o movimento principal do trabalho – o de não se fixar, o de escorregar sempre, numa alusividade indecisa e aberta. *A esfinge vermelha*, *Galicíneo galhardeado*, *The last time I saw Paris*, *Nos confins da cidade muda*, *Bella ciao*, *Sincronizador para os quatro cavaleiros do apocalipse*, *Corpos de cinzas*, *Dom Quixote dos morros*, *Paladar dos santos*, *Il grido giallo*, *L'heure bleue*, *As vogais*, *Listen to the blues*, *No ano do dragão*, *Cavalo de Tróia*, *Take cinematográfico*, *Operação plástica*, *Walt Disney*, *Uma pequena odisséia* – entre versos cultos e nomes de filmes de ficção científica, entre alusões à alta e à baixa cultura, numa babel de línguas, os títulos vão empurrando os quadros para todos os lados, procurando livrá-los do que herdariam de uma presença cultural mais fixa.

- 5 **1984** 1984
 óleo sobre tela (oil on canvas), 150 x 350 cm
 detalhe (detail)
 col. Ricard Akagawa, São Paulo
- 6 **Uma pequena odisséia** 1984
 óleo sobre tela (oil on canvas), 150 x 150 cm
 col. Unibanco, acervo Instituto Moreira Salles, São Paulo





2

DEZ ANOS DE SOLIDÃO Difícil compreender o trabalho de Jorginho sem este título. Pois é na contramão dos dois principais movimentos dos anos 60, ainda dominantes nos 70, que seu trabalho se fez: a *pop* e a *minimal*. Estas duas grandes intuições “negativas” sobre a arte contemporânea (no sentido de que se estruturaram ao avesso do expressionismo abstrato, a primeira atacando a idéia de Sujeito e a segunda a de Forma) parecem ter ecoado durante os anos 70 na medula da melhor arte brasileira. Jorginho, se ainda não tinha atingido um núcleo habitável em seu trabalho (o que só acontecerá, basicamente, nos anos 80), conviveu certamente com esta visão. A pintura pareceria aqui, antes de tudo, uma ilusão rebarbativa. O apego de Jorginho (e sua intimidade imediata) com a chamada “volta à pintura” (início dos anos 80) traz a marca de um alívio. É incrível, em entrevistas da época, seu entusiasmo com artistas muito menos sofisticados do que ele (Sandro Chia, Clemente, mesmo Baselitz). A verdade,

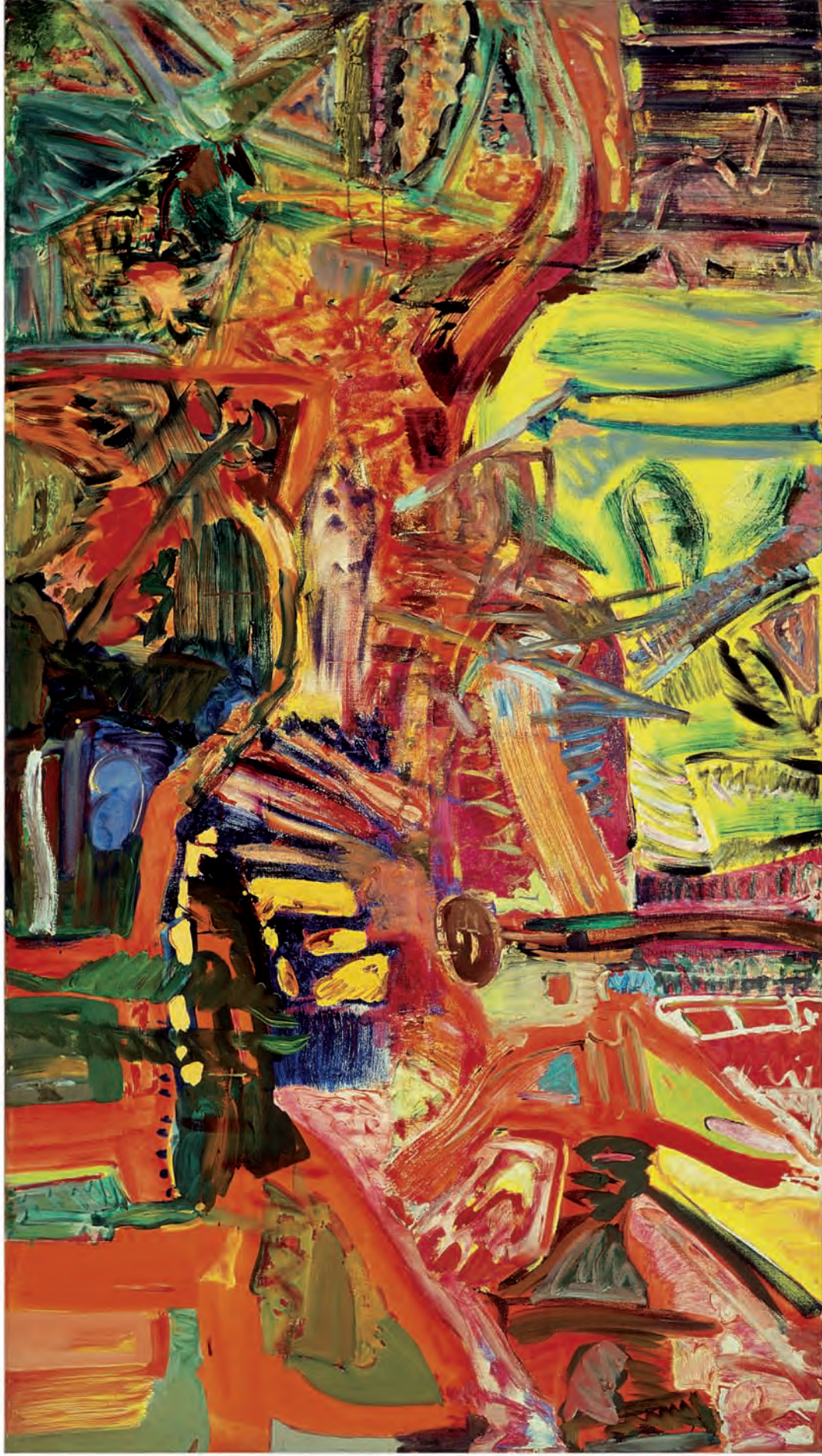
7 **10 anos de solidão** 1983
 óleo sobre tela (oil on canvas), 160x180 cm
 col. João Sattamini, comodante
 Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ

olhando retrospectivamente, é que há em todos estes artistas uma instrumentalização da pintura alheia ao projeto de Jorginho. Uma vez, durante a Bienal de 89, em que havia uma retrospectiva de seu trabalho, tive a oportunidade de ouvir do artista norte-americano Frank Stella o seguinte comentário: *It's not bad enough*. É provável que Stella pensasse em Schnabel, que seria *bad enough* e de quem Jorginho Guinle também gostava muito. De fato, Jorginho não é nunca ruim o bastante – isso simplesmente não está em seu horizonte. O kitsch não o alcança e sua raiva do mundo não é suficientemente negra. Ao contrário, o significado profundo de seu trabalho é de acúmulo de linguagem, não desprezo ou ironia com ela. Neste sentido, talvez esteja mais para a Escola de Paris do que para o neo-expressionismo. Dez anos de solidão.

3

A SALVADORA MARIUSKA CONTRA O CICLOPE ÓRION

O que parece *pop* em seu trabalho é sua disponibilidade, sua dificuldade de recusar qualquer aparência ou influência. Para falar das presenças mais explícitas: de Kooning, Matisse, Bonnard, Van Velde, Pollock, Iberê Camargo, expressionismo alemão, os fauves – a lista seria longa. Tudo isto circula, deixa-se ver e submerge novamente no movimento da pintura. Da mesma forma, venezianas, perfis, olhos, bicos de pássaro, pedaços de corpos, penas de pavão, brocados, letras, jarros, naturezas-mortas se insinuam e se deixam apagar. Influências e pedaços de mundo – esta é a matéria de Jorginho, a “craca” que seu pincel arrasta. Sem esquecer que a própria tinta é já parte codificada, e não matéria virgem. “De fato, a minha iconografia seria abstrata”, disse ele, comparando-se aos sempre iconográficos neo-expressionistas. Imagino que esta expressão, “iconografia abstrata”, não se refira a uma lista de motivos decorativos, mas à consciência sempre presente da história da pintura: ao invés de Madonas, pinceladas de de Kooning. Neste sentido, tudo na pintura de Jorginho é “dentro”. A abstração, aqui, é a força complementar deste dentro, a capacidade de metamorfoseá-lo e suspendê-lo, deixando o ar entrar para além do citação. O que há de abstrato em sua pintura é uma espécie de recuo morfológico até um núcleo ambivalente, onde as coisas e os estilos se insinuam, mas nunca se deixam fixar. Assim, o dilema cultural em Jorginho aparece suspenso, metamorfoseado pelo movimento da pintura, ainda que se fazendo pressentir. Sua pintura é abstrata no sentido de que vem abstrair o peso da cultura, apagando o rastro com outro rastro, acumulando dúvidas e tentativas. Sua intuição é sempre no sentido da assimilação, da não-recusa. A pintura se apresenta assim como um híbrido de mundo e tinta, que pode receber indefinidamente as indecisões e mudanças de rota do pintor. Tem, portanto, no sentido mais elevado, a forma de um *ensaio*.



4

A ESFINGE VERMELHA Claro que toda pintura de ação tem algo de um ensaio ou, para usar um termo mais banal, de uma tentativa – vale o quanto produziu naquele fluxo. Mas é justamente este *momento*, próprio de um de Kooning ou de um Kline, que não sinto em Jorginho. Algo foi se depositando ali, uma sobreposição de eus, de esquemas, de memórias, de influências, harmonizado pelo *medium* da dúvida a ponto de perder tensão e origem. No limite, os melhores Jorginhos parecem calmos, quase neutros, como campos arqueológicos à espera de dissecação. Há duas formas destes elementos se depositarem na superfície da tela – por *contigüidade* ou por *sobreposição*. O primeiro caso, a meu ver, caracteriza a primeira “grande pintura” de Jorginho, que teve seu núcleo na Bienal de 83 e que vai, *grosso modo*, de 1981 a 1985 (*Ulisses, Aquário, Diurno*, todas de 83; *The last time I saw Paris* e *O coringa*, de 1984, ou mesmo *Copacabana não me engana*, de 85, podem servir de exemplos para este momento estilístico). Aqui, *postos lado a lado*, os elementos empurram, cutucam os seus vizinhos, numa luta desesperada por diferenciação. O todo do quadro parece, às vezes, um pouco esquecido nessa enunciação das partes e um vigor de pincelada, de respingos e acidentes, é acionado a toda hora para fazer saltar cada momento. Como pequenas telas avizinhas, a tensão com o todo não está sempre presente – ou, para dizer de outra forma, a riqueza da construção geral do quadro não alcança a de seus momentos. É justamente esta cisão entre parte e todo que a fase seguinte, a sobreposição algo alucinada de (entre outros) *Listen to the blues* (1986), *Sambaíba* (1987) ou *Summer interlude* (1986), virá incorporar como achado. *O quadro agora vai para o fundo e não para o lado*, caindo para dentro de si mesmo (um pouco como fizeram os quadros de Milton da Costa). Esta é a grande conquista da pintura de Jorginho – superar a contigüidade entre os elementos, sobrepondo-os, espremendo-os para dentro. Tudo então parece poder durar muito mais, ensaiar muito mais, gozar infindavelmente a sua pergunta infindável. Nada termina, pois a matéria morta da camada de baixo ainda pulsa na de cima – como um Bonnard mas sem espaço, nem luz, nem gente. O quadro acaba se dividindo literalmente em micro-quadros que, como bonecas russas, recebem por sua vez o mesmo acúmulo de tinta, paródia e memória. O resultado é curiosamente calmo e sem momento, como de Koonings moídos e macerados, espalhados pela tela novamente. Qualquer angústia do todo parece ausente aqui, e a pintura, mais modesta em seus impulsos, já se sabe mais lenta e fracionada. Pode assistir à própria duração, sem querer resolver nada. Um pouco como os *Ensaíos*, de Montaigne, este livro de uma vida inteira – que assiste, dentro de seu espanto, à passagem do tempo pelo eu –, estes quadros de Jorginho alcançam um dos mais altos momentos de *reflexão* da cultura brasileira, como máquinas de suspensão e de dúvida. Seu grande achado é *saber durar*, na abstração preservada de seus conflitos.

8 **Aquário** 1983
 óleo sobre tela (oil on canvas), 343x192 cm
 col. João Sattamini, comodante
 Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ

5

A HORA AZUL Há, no entanto, por trás desta suspensão, um impulso direto, uma vocação para o decorativo, um hedonismo quase que certamente a contradiz. A experiência de Jorginho foi curta, e é difícil saber como seu trabalho se desenvolveria sem a morte (e a consciência da morte) precocíssima. Pois seus últimos trabalhos, que vi expostos na Galeria Luisa Strina em 1986, são diretos e expansivos, na contramão dos trabalhos que procurei descrever acima. Ali, um signo pictórico parece dominar os demais – um corpo em *O corpo*, uma lâmina em *Cavalo de Tróia*, algumas letras em *As vogais*, espirais em *Pau-brasil* etc. –, orientando todo o quadro, que já não duvida de nada, nem tem tempo para isso. Tudo ali escorre e só um pouco se fixa, como chuva na vidraça. Talvez, se tivessem se desenvolvido, sinalizassem para um hedonismo solar e direto, latente em toda a obra, mas que acabou subjugado, em seus melhores trabalhos, pela lenta acumulação de seus quadros-pergunta. Talvez, neste sentido, acabassem formando par, em especial a partir da questão cromática, com boa parte da obra de Eduardo Sued. Talvez chegassem a ser vistos como a pintura que o modernismo de *22 quis mas não fez* – direta, solar e corpórea. Talvez.

6

SINCRONIZADOR PARA OS QUATRO CAVALEIROS DO APOCALIPSE

A possibilidade de *acumular* nasce, na pintura brasileira, com Iberê Camargo. É nele que a tela, como um terreno move-dido e aderente, passa a aceitar quase indefinidamente a matéria e a irradiação corpórea do pintor. Para isso, é preciso que se transforme também ela (a tela) em matéria, de alguma forma homogênea àquilo que se deposita nela. Com os *Carretéis*, o pântano pictórico aparece enovelado em formas dentro-fora, sim-não, prontas a sair pulando, como “odradeks” visuais. Não é à toa que a forma do tempo (a ampu-lheta) está cravada neles. A estrutura predomina sobre o pântano negro. Na fase seguinte, de meados dos anos 60, mais próxima ao tachismo, sem a espinha dos carretéis e novelos, a qualidade do trabalho de Iberê cai. Há uma *monotonia* em quadros como *Núcleo expandido* (1966) ou *Espaço com figura* (1965), que acabará solicitando a figuração-signo dos anos 70 e, finalmente, as grandes gordas bobas, os grandes ciclistas, as figuras-Beckett do final da vida. O trabalho de Iberê poderia assim ser descrito como um enorme esforço de transformar matéria em coisa, pela mediação do signo (carretéis, perfis, mãos espalmadas) e, na fase final, pela fusão poética de matéria e signo – em que, de um lado, a própria matéria se enxuga e liquefaz e, de outro, o signo ganha a espessura e a complexidade de uma figura. O prêmio, aqui, é o acesso direto a uma *visão de mundo* (com psicologia, com olhar perdido, com hora do dia, com sol ou com nuvem) que somente as xilos e desenhos de Goeldi alcançaram entre nós. Por isso a ques-



9 **Sincronizador para os quatro cavaleiros do apocalipse** 1981
 óleo sobre tela (oil on canvas), 160x230cm
 col. Augusto de Bueno Vidigal, São Paulo

tão *o quê pintar?* esteve sempre presente para Iberê, exigindo verdade, travando a ameaça de virtuosismo pictórico. Para Jorginho, ao contrário, esta questão nunca se coloca – sua pintura é ela mesma signo, o tempo todo signo. Seu pincel arrasta a história da pintura, mas também pedaços imediatos de coisas e de mundo – ele se pôs, desde o início, no núcleo da *semelhança*, mimetizando tudo aquilo que toca, involuntária ou voluntariamente. Grande parte da força do trabalho de Jorginho vem daí – ao invés da linguagem como essência ou como paradoxo (*o que fazer com a pintura, hoje?*), pensá-la como *conexão*, sem distinguir entre os elementos imediatos e os metalingüísticos. Para isto, o principal é poder assemelhar-se, *parecer imediatamente com*, sincronizando influências extremas e aspectos díspares. Talvez seus “dez anos de solidão” tenham lhe servido para isto – curar-se da fobia da linguagem e, como um lagarto, deitar-se ao sol da *semelhança*. É o semelhante que nele se acumula.



7

O SELVAGEM DA FESTA A “euforia da influência” (ao invés de sua angústia) é, talvez, a maior originalidade desta pintura. Parece distinguir-se, neste sentido, dos movimentos de vanguarda em geral, tão zelosos em relação a suas dívidas. Novamente, Jorginho está no contrapé da experiência de sua formação, enxergando uma mudança ainda não de todo clara – a de que a herança moderna não caminhava com a mesma naturalidade *para fora* da linguagem, mas passava a dar círculos e piruetas dentro dela. O neo-expressionismo é uma espécie de enunciado cínico e simplório deste movimento, mas parece ter oferecido a Jorginho um chão onde pisar. Lembro, em seu apartamento, de um comentário seu – *Parece Watteau, não parece?* – a respeito de uma parte de uma de suas telas. Era um canto de quadro, onde um mini-Proteu havia deixado aquela marca. Nenhuma angústia, nem culturalismo enfatado, aqui – até porque, obviamente, nada de parecido fora buscado. Na verdade, muito em Jorginho caberia na palavra *divertir-se*, mas num sentido elevado que não sei descrever (“Uma sensação da comicidade das coisas da vida, como num momento Zen, onde você vê todo o absurdo, mas o acha engraçado”, é como se refere à alegria de terminar um trabalho).

10 **O selvagem da festa** 1985
 óleo sobre tela (oil on canvas), 160x180cm
 col. Ricard Akagawa, São Paulo

8

D. QUIXOTE DOS MORROS Não há propriamente ironia em Jorginho. Isto quer dizer que tudo o que há ali para ser reconhecido não produz um circuito autônomo, mas nasce de novo no quadro. A imagem de Marilyn Monroe é mais forte do que as pinturas de Warhol, que a utilizam – ela vive inexoravelmente fora desses quadros, que captam uma espécie de descanso de sua circulação infinita, sobre a qual nada podem fazer. A ironia faz a mediação entre a imagem-quadro e a imagem que circula pelo mundo – o que sentimos como irônico é que, simultaneamente e em partes iguais, a imagem de Marilyn se torna única e o quadro, múltiplo. Em Jorginho, ao contrário, o que circula nasce novamente, apresentando-se, portanto, re-equacionado pelo quadro. Não há, assim, necessidade de ironia, de criar um circuito de adesão e distanciamento próprio da *pop*. Os quadros absorvem com facilidade aquilo que citam – até porque, entre nós, o que citam nunca circulou verdadeiramente. Mantêm-se, na verdade, curiosamente jovens e disponíveis, mas sempre recebendo a matéria necrosada da cultura. Esta operação tem sucesso, talvez, justamente porque tem em sua medula uma espécie de indecisão íntima e constitutiva. “Pode ser assim, mas podia ser assado” – esse é o núcleo poético, repetido infindavelmente. A memória cultural, que em nosso caso não consegue pertencer verdadeiramente à cultura, é tomada por Jorginho como brisa leve, boa de respirar. O querer-ser (matéria quase sádica deste grande irônico brasileiro, Machado de Assis) não tem tempo, assim, de criar corpo e espalhar o seu fracasso.

9

CORPOS DE CINZAS Trabalhos positivos como o de Jorginho, que buscam encanto e adesão, têm destino muito diverso de trabalhos em que a consciência ácida espalha seu veneno – na própria obra, mas também pela posteridade afora. O trabalho de Duchamp, por exemplo, se mantém até hoje intensamente arredo às leituras que sofre – talvez porque nos interprete antes de podermos interpretá-lo. Uma obra como a de Jorginho se situa no pólo oposto. Pede para entrar no fluxo do presente, quer fazer parte dele, retornar ao rio da vida e da aparência. Interrompida no auge, mas sem poder habitar completamente suas próprias conquistas, em Jorginho essa adesão fica um pouco atravancada pela consciência de que a posteridade veio antes do que devia, o que acrescenta ainda mais abertura e prospecção a um trabalho já de todo aberto e prospectivo. Talvez por isto seja importante confessar que interpretar a obra de Jorginho é um pouco desejá-la. Eu a desejaria assim: uma *franqueza*, uma *ausência de prevenção*, uma *naturalidade cultural* que aparecem na arte brasileira com potência inédita. Seu legado (palavra horrível) passa pela fusão do que é imediato e do que é histórico, numa espécie de desinibição culta em que o antropófago é o próprio bispo Sardinha. Se este proje-

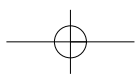
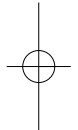
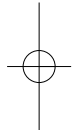
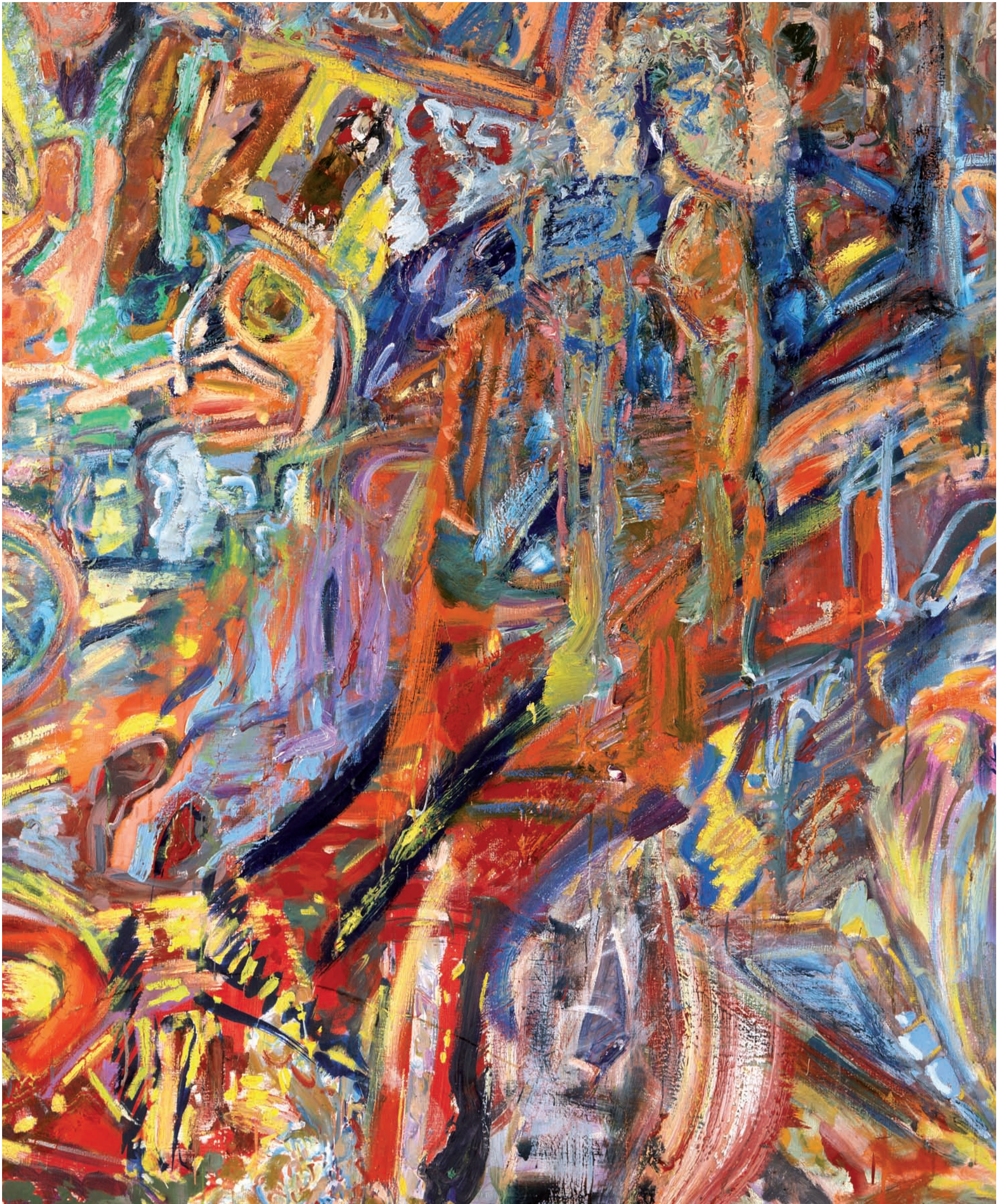
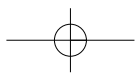
to não chegou a se cumprir por inteiro, ele parece, no mínimo, anunciado plenamente, em especial na incrível voltagem pictórica que atravessa os anos (sete?) em que verdadeiramente pintou. Aqui, uma ausência de travo, uma falta de modéstia, uma vizinhança de achados bons e duvidosos parecem assinalar uma quebra de fronteira, um não-saber-bem-o-que-se-está-fazendo, de que a arte muitas vezes se vale para dizer o que tem a dizer. Estes anos todos depois de sua morte, embora o tenha conhecido apenas de longe, às vezes me pegava pensando *o que Jorginho estaria fazendo?* O que seria? Mas a pergunta correta é outra: o que será? O que será que nós faremos do que ele fez? Alguma coisa em seu trabalho permanece profundamente aberta e indefinida – porque foi interrompido no meio, com certeza, mas também porque sua principal labuta foi colocar em repouso e harmonia um número enorme de possibilidades e impulsos. Esta latência é o que há de mais precioso nestas telas, como ouro pacientemente recolhido, pronto para ser usado novamente. Talvez, para minha geração, seja este o desafio destas pinturas – como lançar para frente tudo o que aparece acumulado aqui? Como se livrar do peso da cultura e do tempo, como vazar esta espécie de *horizonte interior* que a arte insiste em apresentar, de modos tão variados, em quase tudo o que nossa época produz? A resposta de Jorginho, desinibida e leve, abre o caminho.

Este texto deve mais do que sabe dizer a alguns ensaios de Ronaldo Brito sobre Jorginho Guinle. Feitos no calor da hora e da obra, constituem a meu ver um dos mais altos momentos da sempre alta voltagem entre obra e crítica, que atravessa esses “anos de formação” de nossas artes visuais.

Nuno Ramos nasceu em São Paulo em 1960. É artista plástico e escritor. cursou filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP e trabalhou como editor das revistas *Almanaque 80* e *Kataloki*, entre 1980 e 1981. Começou a pintar em 1983, quando fundou o ateliê Casa7. Realizou os primeiros trabalhos tridimensionais em 1986. No ano seguinte, recebeu a 1ª Bolsa Émile Eddé de Artes Plásticas do MAC/USP. Em 1992, em Porto Alegre, expõe pela primeira vez a instalação *111*, que se refere ao massacre dos presos na Casa de Detenção de São Paulo (Carandiru) ocorrido naquele ano. Vence, em 2000, o concurso realizado em Buenos Aires para a construção de um monumento em memória aos desaparecidos durante a ditadura militar naquele país. Publicou os livros *Cujo* e *Pão do corvo* (Editora 34) e *Ensaio geral* (Editora Globo).



11 **O corpo (nu)** 1987
óleo sobre tela (oil on canvas), 200x100cm
col. particular (private coll.), Rio de Janeiro



TUDO AO MESMO TEMPO

Tiago Mesquita

As cores não são coisas. Nós as tratamos como atributos de outros objetos: é o azul do céu, o branco do leite e das nuvens, o verde do limão e o cinza da fumaça de caminhão, dos dias nublados, dias poluídos, dias tristes. Mesmo na pintura, as cores são propriedades dos materiais. O trabalho de Jorge Guinle inverte essa equação, em suas telas as coisas saem das cores. Não se trata da cor das coisas, mas as coisas que surgem da cor. Assim como nos recortes de Henri Matisse, não é um corpo que é azul, mas um azul que se mostra como figura.

Quando o artista francês desenhou com as tesouras, ele não coloriu um contorno, fez a cor se assentar e encontrar uma feição, uma face reconhecível. A forma de Jorge Guinle trabalhar deve muito a esse tipo de integridade, como de resto, deve muito a Matisse. Embora as cores não busquem repouso, elas se relacionam umas com as outras insinuando figuras. Elas têm primazia sobre a figura e não são limitadas por linhas e nem por nenhum tipo de contorno. Acredito que a variedade de abordagens e a liberdade da pintura do artista devam muito a isso, a esse jeito selvagem de lidar com os elementos da arte.

A pintura de Jorge Guinle nunca procurou nenhuma filiação. Surgiu na arte brasileira de maneira insólita e não quis se tornar um veículo para a propagação de manifestos. O artista não aderiu a nenhum movimento de retomada disso ou derrubada daquilo. Até onde eu sei, sua produção não guarda relações orgânicas com nenhum grupo e nem quis ser base avançada de poéticas estrangeiras. Assim, não foi porta-voz de valores estéticos e nem denunciou o seu declínio. Aliás, provavelmente foi o artista que mais incorporou linguagens, figuras e elementos de outros artistas na pintura contemporânea brasileira. Ele chamava as vanguardas históricas de heresias e acendia velas para todas elas.

Sua obra é sobre gostar das coisas. Nada mais apropriado para um país que acabava de se livrar de uma ditadura militar. Evidentemente, suas pinturas também não seguem nenhum esquema tradicional, mas seria pouco classificá-lo como um artista de vanguarda. Sua relação com a vanguarda é forte, mas Jorge Guinle lida com o modernismo de um jeito diferente, é de um outro período.

Ele é um dos resultados estéticos das liberdades conquistadas ao longo do século passado. Começa a pintar em uma época em que as posturas radicais do século XX não são escandalosas como outrora. Estabeleceram-se e fazem parte de um repertório consolidado, das possibilidades da criação. A cor liberada para ele já não é um desafio, mas

12 **Sob sons primitivos – A cachoeira** 1984
 óleo sobre tela (oil on canvas)
 195 x 195 cm, detalhe (detail)
 col. Andréa e José Olympio Pereira, São Paulo

Henri Matisse | *L'atelier rouge*, 1911

um exercício dessa liberdade, um modo de articular relações visuais. A cor, já no nascedouro, não precisa cumprir função nenhuma. Na tela, ela anda como dona, como se aquele fosse o seu espaço. Guinle, que quis ser artista depois de ver uma tela de Henri Matisse, aprendeu a força dessa cor que se desprende de uma função e fez com que ela se tornasse o seu idioma, um idioma que não tolera restrições aos seus elementos e não define papéis muito claros a eles.

Muitas vezes, o artista mistura o estilo de um pintor ao tema de outro, mas não parece emular esses artistas e nem discutir as suas linguagens. Coloca-os para conversar um com o outro, talvez em busca dessa linguagem fluida que caracterizou os seus melhores trabalhos. O seu desenvolvimento foi muito diferente do da pintura que lhe foi contemporânea, como o novo expressionismo da década de 1980 e a transvanguarda. Acertadamente ou não, muitas vezes ele foi relacionado às movimentações desses pintores que ganharam fama nos anos 80. Esses artistas, de fato, tinham muito em comum com Jorge Guinle. Recuperavam o prestígio da pintura e trabalhavam com os seus elementos de maneira mais selvagem, como se voltassem ao que o fauvismo e o expressionismo tivessem de rebelde.

No entanto, muitos daqueles artistas trabalhavam isso como um retorno a um prazer mais hedonista de pintar ou como um cacoete para se explorar símbolos e elementos da pintura. Jorge Guinle tratava da cor com a influência de Matisse e dos pintores norte-americanos. Tinha uma postura menos simbólica e menos historicista, o que, de saída, o diferencia muito da produção dos seus contemporâneos neo-expressionistas da Alemanha, como Salomé, Immendorf e Lüpertz. Uma diferença crucial é o tratamento que esses artistas dão à figuração. Eles pintavam estruturas e símbolos da pintura como elementos cheios de



13 **Dispneia parafernália** 1981
 óleo sobre tela (oil on canvas), 150x180 cm
 col. Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz,
 Ribeirão Preto, SP

significado, um vocabulário ancestral. Era uma tentativa de reforço e deslocamento daqueles símbolos. Cujas atualizações, implicava a avaliação de uma herança que muitas vezes se mostrou nefasta. Por isso, os pintores ordenavam uma visão distanciada, traziam sentidos que aquelas imagens queriam escamotear, carregar para o túmulo.

Tratava-se do trauma alemão em torno da relação íntima que o nazismo parecia ter com os níveis mais elevados da razão ocidental. Anselm Kiefer foi quem levou essa articulação de símbolos mais longe. O artista é mais talentoso do que os outros três, por isso usa do seu vocabulário para mostrar mais ou menos uma substância trágica que acompanha a história do povo alemão e, em última instância, a história da racionalidade e da pintura. Os símbolos por vezes são reiterados, por vezes subvertidos, mas trata-se de operar com eles. Inclusive, as formas de pintar são pensadas a partir do seu sentido simbólico, como a perspectiva. Trata-se de uma pintura que opera com significados arraigados na cultura.

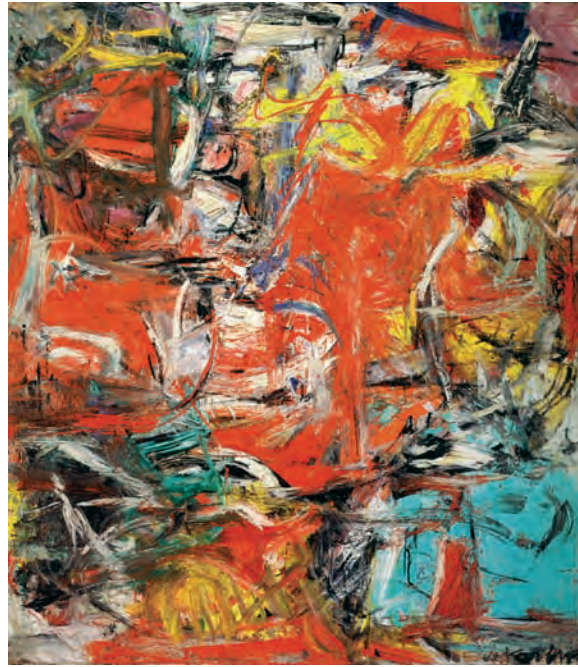
Para Jorge Guinle, a relação com elementos reconhecíveis da pintura e até mesmo a citação têm um sentido quase oposto. Não se trata de esmiuçar os significados do que é inserido na tela, mas de afrouxar os seus significados. Não se trata de revelar o significado de um elemento, mas de diluí-lo, mostrar que esse significado é fluido, modifica-se na pintura, e essa possibilidade de dar sentidos vários a uma coisa traz liberdade, não a mera denúncia.

Por vezes, o artista opera com elementos arraigados na cultura brasileira, como em *Macunaíma* e *Copacabana não me engana*, mas esses símbolos surgem com a mesma pressa com que desaparecem. São figuras que se desfazem em manchas, e manchas que dão a impressão de ganharem feitiço de figuras. Não se trata de um discurso sobre essas referências, mas uma ordem visual que passa por elas. Nessa ordem, nenhuma figura, forma, cor ou mesmo estrutura pictórica tem significado fixo. Os elementos se relacionam de forma solta e maleável. Na conversa entre eles, são diluídos os significados uns dos outros. Aqueles pintores alemães muitas vezes procuravam uma subversão crítica dos elementos da pintura que lhes atribuísse significados que aqueles símbolos, por vezes, escondiam. Jorge Guinle procura uma relação em que as figuras e formas não têm mais significado permanente, ora são vistos como uma coisa ora como outra.

Guinle é menos substancialista que Kiefer. O pintor alemão quer revelar, de forma irônica, uma verdade mais verdadeira que existe por trás das figuras que ele pinta. Está preocupado com o sentido da figura. Guinle não parece menos preocupado com as conseqüências conceituais do que com a liberdade de pintar. Para ele a pintura é necessariamente ficção. As cores podem criar a relação que quiserem, aliás, liberadas de função, desenham e até moldam. Na ficção, não precisam se depurar e encontrar um sentido puro e fixo para elas, são contaminadas, podem mudar de sentido no quadro, mais de uma vez.

Tem tanta coisa sobre a tela, a pintura aponta para tantas direções, que dificilmente se designa uma única função para uma parte ou outra da pintura. As partes têm relações simultâneas umas com as outras. A explosão de cores e direções, bem como o jeito solto de Jorge Guinle pintar também são conseqüência de um afrouxamento das relações entre uma parte e a outra da sua pintura. Mais que isso, de um relaxamento na conversa entre os elementos.

Em 1983, Jorge Guinle pintou *A tela*, um quadro com mais ou menos quatro campos de cor, localizados, nos cantos de uma tela. O sentido do quadro é dado pelas relações simultâneas e difíceis de serem inteiramente apreendidas entre uma parte e as outras. O artista procura não apenas um desígnio e função para os seus gestos artísticos, mas quer nos mostrar a sua versatilidade e simpatia que cada parte da pintura sente pelas outras.

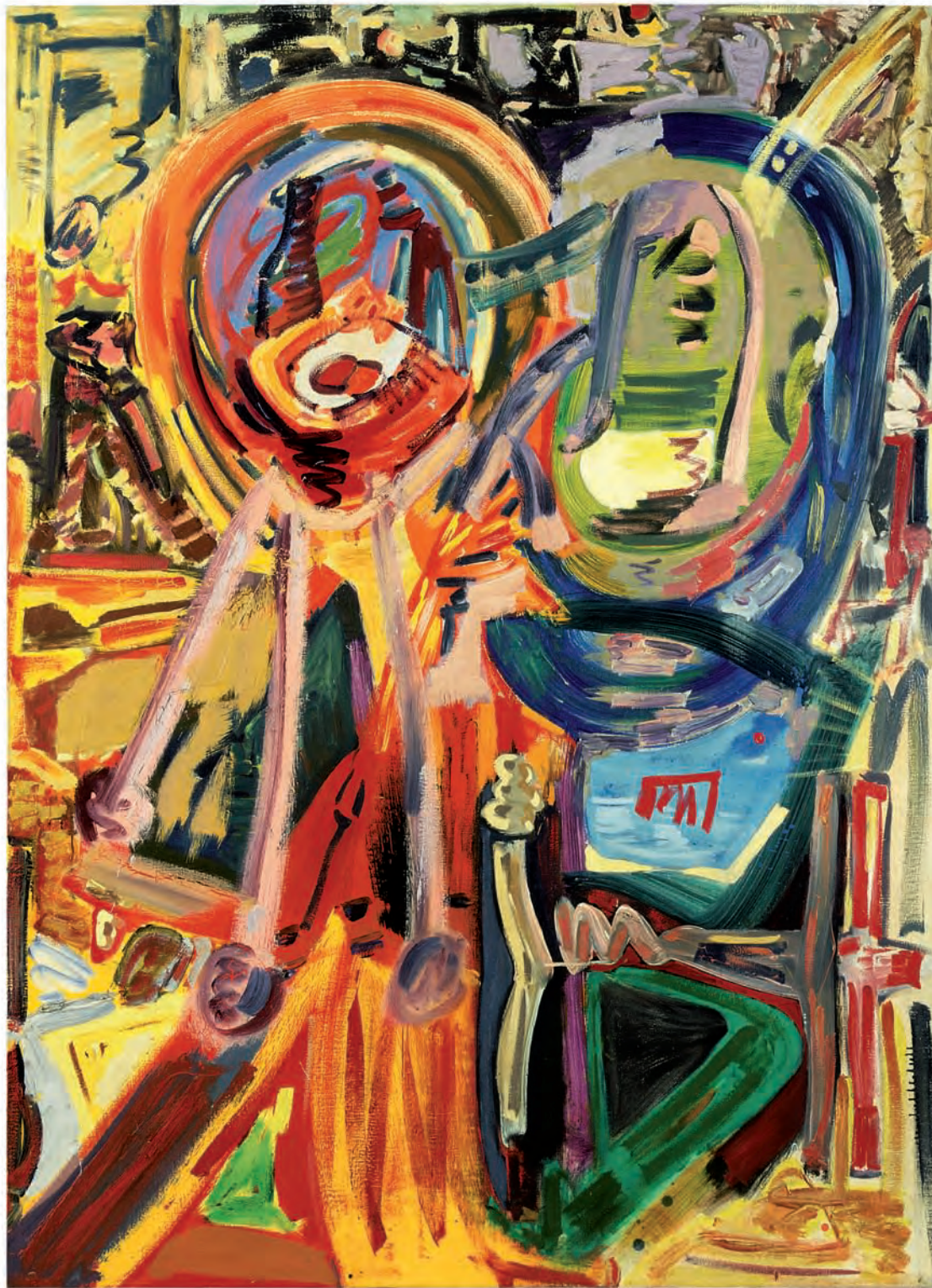
Willem de Kooning | *Composition*, 1955

As formas e os gestos se acomodam ao que têm do lado. São formas soltas, sem uma amarração muito clara. Assim, por vezes insinuam figuras ou aparecem como um gesto quase caligráfico. As figuras não se submetem a um desígnio específico, que determina um lugar para cada coisa, de acordo com um plano estabelecido. Eles, de maneira surrealista, talvez no que Pollock e de Kooning têm de surrealista, vão construindo sentidos imediatos, que se transformam se pensarmos a tela como uma relação entre formas da direita para a esquerda, de cima para baixo. As pinceladas fazem com que os cantos se comuniquem. Embora possamos reconhecer alguns elementos sugeridos entre uma pincelada e outra, Guinle parece não querer que as suas pinceladas cumpram apenas uma função. Assim, se uma pincelada verde parece construir o contorno do gargalo achatado de uma garrafa, se relacionada com a pincelada rosa, quando pensada do lado do vermelho ele é a lateral do vermelho, que indica uma perspectiva suave na passagem de um trecho da pintura para outro.

Nas *Investigações filosóficas*, o pensador Ludwig Wittgenstein nos mostra um desenho que se mostrado em um sentido lembra um coelho e se mostrado em outro lembra um pato.¹ A determinação não é dada pela figura, mas pelo modo em que a vemos. Embora boa parte das nossas definições funcione assim, aqui esse “ver como” é evidenciado. Como se nada fosse muito reconhecível, melhor, nada se propusesse a ser muito definitivo, taxativo.

Mesmo em seus trabalhos mais simples, com figuração mais bem articulada e evidente, a relação entre os elementos não é fácil de ser determinada. Em 1987, por exemplo, as suas pinceladas traçam linhas

¹ Ludwig Wittgenstein. *Investigações filosóficas*. 4ª ed. (Trad. Marcos G. Montagnoli). Bragança Paulista-Petrópolis: Editora Universitária São Francisco-Vozes, 2005.



robustas e definidas sobre uma superfície rala e tingida. São trabalhos como *Adão e Eva*, *O corpo (Nu)* e *Yasmin*. Essas linhas não se perdem, como era de costume, em um emaranhado de cores e formas que, desde 1983, costumava tramar a superfície pictórica de boa parte dos trabalhos de Guinle. O desenho se relaciona com a área previamente pintada, da mesma maneira que as diferentes áreas do quadro *A tela* se relacionam entre si. Uma relação frouxa, na qual uma parte não determina a outra.

Nos trabalhos a relação é simples, direta e sintética. Não temos dúvida que o artista lida com dois elementos distintos e nem que eles se relacionem como elementos distintos. Em *Adão e Eva* e *O corpo* as figuras parecem mais evidentes do que nunca. As pinceladas azuis em *Adão e Eva* e vermelho-alaranjadas em *O corpo*, mesmo que sejam esparsas e apareçam soltas umas das outras, parecem se coordenar e formar uma imagem reconhecível.

É provável que os gestos curvilíneos em vermelho e laranja, que saem das margens da tela *O corpo* e ascendem para a parte superior da tela, formem um torso feminino, aliás, é evidente. Sobretudo, porque no alto da tela, dois ângulos paralelos ganham formas de seio se relacionados com aquelas curvas que vêm debaixo para cima. Além disso, o pintor faz um gesto curvo curto e convexo apontando para a curva mais alta. Como se desenhasse as pernas de uma mulher. São linhas que se relacionam umas com as outras e, devido sua proximidade e semelhança, sugerem o contorno de um sólido. Mas embora elas busquem essa associação, no final, as linhas grossas e molengas estão solzinhas, são pinceladas soltas.

Aliás, são pinceladas soltas com cores suaves, aparentadas com as cores que tingem a lona e parecem se diluir umas nas outras. A cor da linha que desenha o torso terá o mesmo destino que as manchas que se sedimentaram no fundo da tela: dissolver-se. Ao mesmo tempo em que as pinceladas fazem um corpo aparecer, elas sugerem que aquela figura está se desfazendo. A reunião daqueles traços é só sugerida, é precária. As linhas, no fim, não são propriedades de um corpo, são pinceladas, que um dia quiseram desenhar isso. Mas associam-se em um campo dissoluto, que não lhes dá muita chance de perdurar.

Essa duração também não acontece em trabalhos com pinceladas mais grossas e definidas. Em *Adão e Eva*, por exemplo, as marcas azuis da pincelada dão um aspecto mais sólido à superfície diluída. As pinceladas são mais espessas do que em *O corpo*, por exemplo. São gestos fortes sobre um plano que parece se desfazer, como em um *fade* de cinema, que faz a imagem ir embora lentamente. As marcas azuis até parecem dar lastro às manchas marrons mais regulares da tela. Dando-lhes aspecto de corpo, mas isso só é sugerido. Seria quase um conteúdo e um contingente se as coisas não fossem tão insinuadas.

As manchas marrons verticais têm uma cor mais escura e vivaz do que as outras manchas que aparecem no fundo da tela. O marrom se dilui nas outras cores, parece desgastado, mas seu corpo ainda sugere alguma solidez. As pinceladas azuis aparecem como se encostadas nessas manchas verticais. Essas formas gestuais não parecem estruturar nada; associadas, nos deixam ver um cenário reconhecível. São completamente diferentes do descampado dissoluto que forma o fundo da tela. São corpos insinuados pelos golpes delicados e descontínuos de tinta azul. Uma linha azul e a outra desenham perfis. Esses perfis são perceptíveis quando associamos uma pincelada solta de um lado e de outro. A associação entre a coluna e as pinceladas não deixa dúvidas de que aquelas marcas formam o corpo de um homem e o corpo de uma mulher. Mais do que isso, seriam os corpos de Adão e Eva, em um cenário desolado, que se desfaz, como um paraíso perdido.

Agora, desfaz-se como tudo é desfeito. As figuras só funcionam por livre associação. Pois se olharmos a relação das linhas azuis com as formas na margem da tela, elas sugerem a retenção das outras marcas azuis, as formas rasuradas: as garatujas. A continuidade entre um traçado azul e outro não é física, é sugerida. O processo formal do artista deixa essas manchas vagarem soltas por uma superfície aquosa, incerta. É provável que elas formem figuras, mas isso também não é certo. Quando esses elementos da pintura sugerem alguma forma reconhecível, ecoam a frase de um velho, experiente e prevenido oficial do conto do escritor germânico Heirich Von Kleist: “a probabilidade nem sempre está ao lado da verdade”.² Agora, nesses trabalhos, também não é mentira, é algo que é possível, mas não é certo, é algo que até parece existir, mas irá se desfazer.

No começo da década de 1980, o artista também fez desenhos com linhas soltas, que se aproximavam e descreviam uma figura. Eram corpos de gente, pedaços de objetos e coisas assim. Em nenhum momento víamos uma forma fechada. Os traços eram delicados e orgânicos, mais parecidos com pedaços de linha de costura e fios de cabelo. Não se tratava de um contorno fechado, que a partir de uma construção complexa sugeriria um sólido, mas eram linhas econômicas, que pareciam desenhar uma linha a desenhar partes de um corpo, por exemplo. Traços soltos, que juntavam esse corpo só como sugestão de uma forma reconhecível. Como uma colagem faz de pedaços de papel, pedaços de uma figura.

Isso, talvez seja algo que o aproxima do cubismo picassiano, que dispõe coisas diferentes lado a lado e faz com que essas coisas representem uma figura que não é uma parte e nem a outra do trabalho. No entanto, diferente de Picasso, aqui as partes não mudam de sentido quando são colocadas juntas e nem se fundem uma na outra. Nestes desenhos de Guinle, em que as linhas não se tocam,³ a figura é definida e perceptível. Mas é uma relação mais frágil, de elementos que não

² Heinrich von Kleist (1777–1811). “Verdades improváveis”. Em *A Marquesa d’O e outras estórias*. (Trad. e posfácio Claudia Cavalcanti). Rio de Janeiro: Imago 1992.

³ Penso, sobretudo, no seu desenho estampado na página 26 do livro de Christina Bach, *Jorge Guinle*, lançado em São Paulo, pela editora Cosac Naify, em 2001. Aliás, não saberia dizer se esse juízo se aplicaria à produção de Guinle anterior a 1980.



15 **Adão e Eva** 1987
óleo sobre tela (oil on canvas), 200x140 cm
col. Ricard Akagawa, São Paulo

Iberê Camargo | *Ciclistas*, 1989

têm nenhum vínculo necessário. As linhas não compartilham nem uma cor comum, aliás, as cores têm autonomia, estão separadas, não se fundem. Esse tratamento dos elementos, em que as partes de um trabalho parecem mais desfazer uma figura do que em se soldar em uma forma, mostra características que aproximam Jorge Guinle de Iberê Camargo.

A obra de Iberê interessava a Jorge Guinle. O pintor gaúcho foi tema de um ensaio de Guinle. Eles também têm uma trajetória muito parecida. A pintura de Iberê seguiu um caminho muito pessoal e singular. Lá, as cores também se dissolvem umas nas outras, se sobrepondo, se misturando e adquirindo uma aparência indefinida. Aliás, ambos também pintaram com camadas grossas de tinta, manejadas com grande qualidade de pincel e de paleta.

Na série *Os ciclistas*, pintada no fim da vida de Iberê, por exemplo, os personagens se formam na medida em que pedalam as suas bicicletas. O artista dá uma forma irregular, deformada aos corpos de seus personagens. Sua superfície é coberta e recoberta de tinta e depois raspada. Os corpos têm a aparência de terem sido pintados sem pele. Possuem uma carne azul, frouxa e gordurosa. Em alguns momentos, essa carne é rente ao osso dos personagens, em outros parece se soltar em bolsas disformes. A carne não desaba porque os corpos pedalam exaustivamente, para lugar nenhum, somente para sentir os seus corpos inteiros. Mas a mesma respiração que dá forma àquela massa indefinida de tinta parece ser desfeita pela sua transpiração. Os corpos vão perdendo a uniformidade de cor e de forma, vão deixando de existir, como se fossem se tornando um passado remoto.

O artista lida com as lembranças, mimetiza esses mecanismos. Um momento que aconteceu é rememorado. Ele já não é uma experiência, mas uma narrativa sobre a experiência. Já aparece refeito, rarefeito; deformado e postiço. A coisa é lembrada como se desfizesse, como algo do que restaram apenas as reminiscências. Aos poucos, essa imagem se desfaz até que seja esquecida. As figuras também se formam na medida em que tomam consciência que não possuem mais a integridade de antes. São corpos frágeis, que se desfazem como a vida, diante da passagem do tempo. As figuras se refazem, mas como se organizassem vestígios, coisas que sobraram de um momento que se desfez. Aqui, o que se desmancha é algo íntegro, que é rearticulado, mas nunca recupera a sua inteireza.

A dissolução em Jorge Guinle é de outra ordem. Não parte de um corpo íntegro que se dissolveu, de uma unidade que se desmancha. Em seus trabalhos, nada é muito sólido, assim, nada muda de estado, se transforma em pó ou se derrete. Os elementos de sua pintura já são soltos por natureza. Uma pintura como *Ludwig*, de 1980, não amarra nada com nada. As pinceladas não se sujeitam nem à gravidade, flutuam pelo plano, sem nenhuma organização aparente. Mesmo as cores que compõem o branco da tela são irregulares, mudam de tom e de sentido a toda hora.

As pinceladas de Jorge Guinle também não são elementos familiarizados uns com os outros que se desprendem, como na pintura de Iberê Camargo. Por isso, os artistas tratam a cor de maneira tão diferente. A cor de Jorge Guinle é de uma autonomia equivalente ao seu gosto pela pintura de Matisse. A cor é um corpo, não o atributo de uma figura ou forma. Por isso, elas não se esvaem de personagens ou figuras, elas já são soltas.

Essa talvez seja a maior diferença entre Jorge Guinle e Iberê Camargo: a cor do primeiro não é um adjetivo, é substantiva; a cor de Iberê é um atributo que se esvai. Como se aquelas figuras perdessem seu corpo, suas características, em um caminho que as aproxima da morte. Quando vemos figuras na pintura de Jorge Guinle, em geral as percebemos como uma sugestão de forma. Uma sugestão que é dada por cores e pinceladas autônomas. Algo que algum elemento constituiu que se assemelha a um perfil, a uma figura humana, um móvel, uma paisagem. A pincelada não se acomoda, mas gosta de sugerir. Como no teatro, ou no baile de máscaras, assume papéis. Mas essas feições sugeridas são temporárias. São fantasias, que não dizem muito sobre a natureza daqueles elementos. Assim, se relacionarmos uma pincelada com outra podemos ver uma figura, mas ao percebermos, notamos que essa figura não assume vínculos precisos, são pinceladas soltas, que aparecem de outra maneira ao ser relacionada com outro elemento do quadro.

Por isso, a pintura tem algo de festivo, aberto a possibilidades. Seus elementos têm corpos autônomos, mas, algumas vezes, se mostram como parte de uma forma ou de uma figura, mas sem se integrarem a essas formas ou figuras. Elas são soltas, não se amalgamam. Os elementos procuram essas relações, mas como se buscassem os outros elementos da pintura em suas experiências. Caso exista algo trágico nessa tela, é a idéia de que as associações entre as partes são temporárias, fazem bem, mas não são transformadoras, são apenas formas de as partes se relacionarem. Assim, findada a folia, as pinceladas voltam a ser pinceladas e as cores, partes de um campo de cor selvagem e insubmisso.

Talvez por isso, o caos formal de Guinle tenha algo de uma festa: lugares repletos de gente, onde muita coisa acontece ao mesmo tempo, com pessoas indo de um lado para outro. São elementos soltos, cores desinibidas, que não estão lá para cumprir nenhuma função, mas para ser o que quiserem. Não por acaso, em 1986 o artista pintou uma tela chamada *A grande festa*. A pintura é feita de cores vivas e formas vibrantes. O espaço é congestionado e sem ponto de fuga definido. As pinceladas aparecem em todas as direções. A superfície é tramada, não se trata de planos de cor estáveis e delimitados. A cor vai para onde quer, invade o espaço das outras cores e se dilui. É difícil ter uma idéia do que acontece por lá, tudo ocorre ao mesmo tempo.

16 *A grande festa* 1986
óleo sobre tela (oil on canvas), 150x260 cm
col. Hildegard Angel, Rio de Janeiro



James Ensor | *Masques devant la mort*, 1888

Como em um baile de carnaval, ou em uma festa de mascarados, cada pincelada segue as mais variadas direções, joga serpentinas para outro lado e ainda faz voar os confetes. As marcas assumem fantasias variadas. As pinceladas não são mais vistas só como pinceladas, mas como pinceladas relacionadas a algo, o que nos faz entendê-las como personagens de si mesmas. Em um momento, linhas brancas e finas sugerem um desenho infantil de um sol sobre o rosa, em outro, são apenas respingos de cores mais claras que aparecem em outras partes da tela.

Em 1986, o artista pintou *Macunaíma*. Na pintura, estava mais interessado no aspecto polimórfico do herói-sem-caráter de Mário de Andrade do que em suas características anedóticas, como o fato de ele ser uma alegoria da nacionalidade brasileira. Na tela, ele encontra o perfil de um homem em uma massa de tinta verde-escuro. Esse perfil, por vezes, parece um novelo de verde que se desfez de uma forma mais acidentada, algo como um verde amarelado, raspado, semelhante a uma máscara frontal. Essa outra face é muito diferente daquela silhueta massuda: tem dois buracos no lugar dos olhos e uma coloração mais ambígua, amarelada, acinzentada.

Juntas, as duas figuras se fundem. Isso é reforçado pelo modo como as cores no resto do quadro se comportam. Relacionadas com esses fenômenos físicos da pintura, as duas formas voltam a ser vistas como um amontoado de tinta, que não sugere nada além da expansão do verde da esquerda para a direita. As cores, no final, são elementos indefinidos, que não se submetem a papéis e nem têm características prévias, mas fazem de si mesmas personagens, assumem papéis diferentes. Embora sejam pura cor, no mais das vezes, elas também se pensam como uma figuração meio farsista, como se aparecessem mascaradas diante de nós.

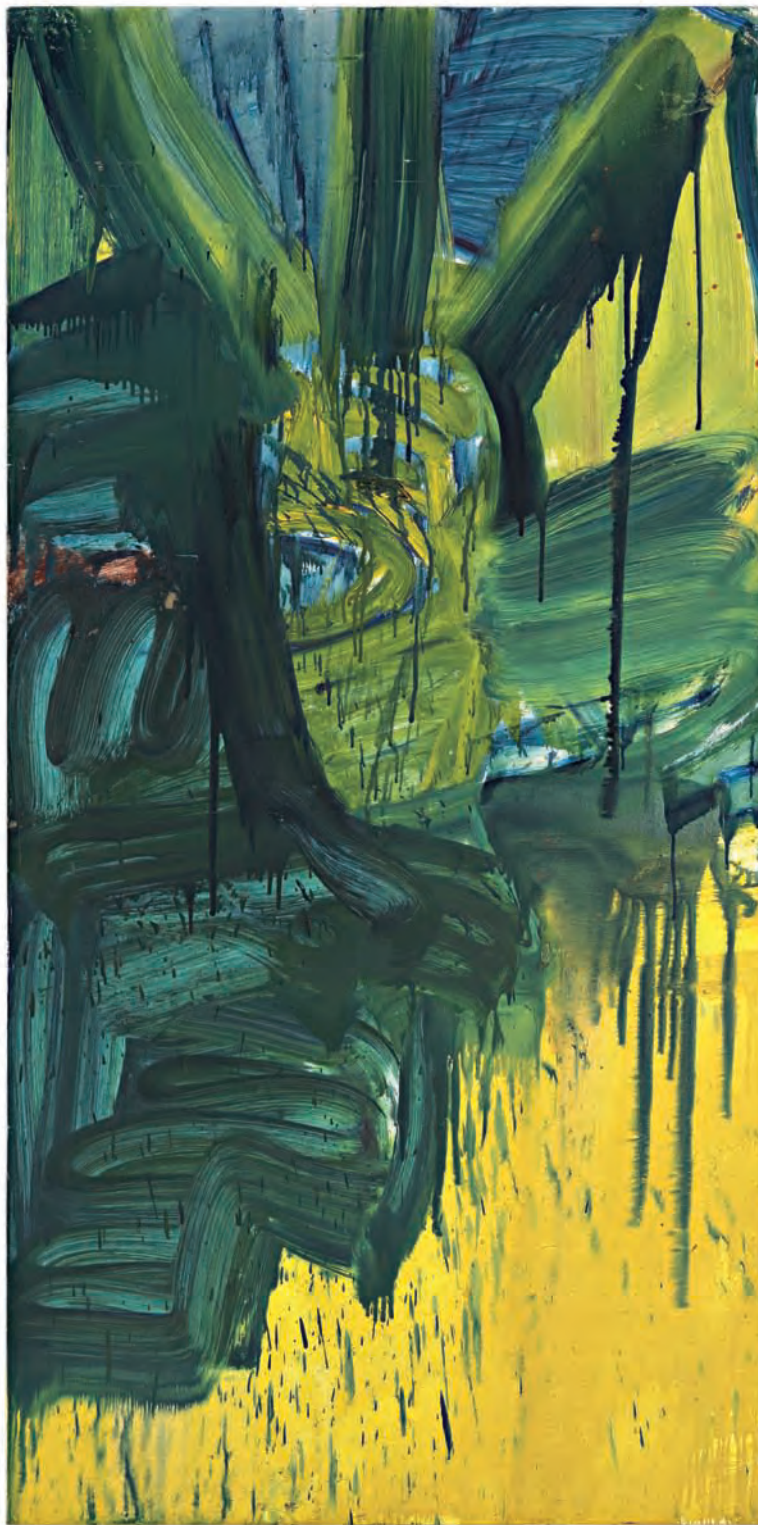
Na história da arte, muitas vezes a fantasia esteve relacionada com a dissimulação e a sujeição às regras da sociedade. O pintor belga James Ensor usava a imagem do baile de máscaras para fazer galhofa do jogo de aparências da sociedade flamenga. Aqui, a fantasia é vista com bons olhos. Algo que desmente os desmandos da natureza e até mesmo os papéis sociais previstos pelas boas maneiras.

Em meio à bagunça da pintura de Jorge Guinle, não é necessário se restringir às coisas de sempre. Seu trabalho formaliza como poucos a simultaneidade dos fenômenos da vida contemporânea e a possibilidade de se entusiasmar com coisas tão diferentes. Mais do que isso, a possibilidade de encontrar graça e ficção em momentos tão fugazes da rotina, bem como de conseguir ver graça em coisas tão diferentes da nossa vida. Por isso, Jorge Guinle pintava com gosto. Via encanto em Walt Disney e Matisse. Procurava pintar *O selvagem da festa* e uma *Pastorale*.⁴

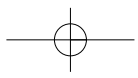
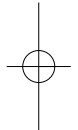
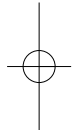
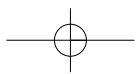
Em *Os exércitos da noite*, o escritor norte-americano Norman Mailer fala que o autoritarismo é a forma de poder que restringe as razões para se entusiasmar. Na arte recente, são cada vez mais comuns as regras de conduta em exposições, a tendência ao comentário e o achincalhar do gosto.

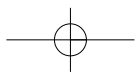
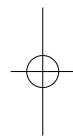
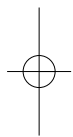
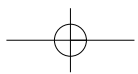
É corriqueiro um artista ser taxado de passadista por não atender às demandas de um gosto internacional (que, aliás, é bem nacional) ou, pelo avesso, ser celebrado por fazer o que sempre se espera dele. Jorge Guinle é o oposto de tudo isso, seu trabalho é a festa do gosto. Coisas de tempos e origens diferentes aqui conversam sem nenhum impeditivo. Seu critério é baseado no gosto, no que ele prefere, e ele gostava de muita coisa. Sua obra coloca os elementos que ele apreciava juntos, via se dava conversa entre eles, ao menos um flerte rápido. Se incorporar o que se gosta na sua forma não for uma relação forte entre arte e vida, não sei o que é.

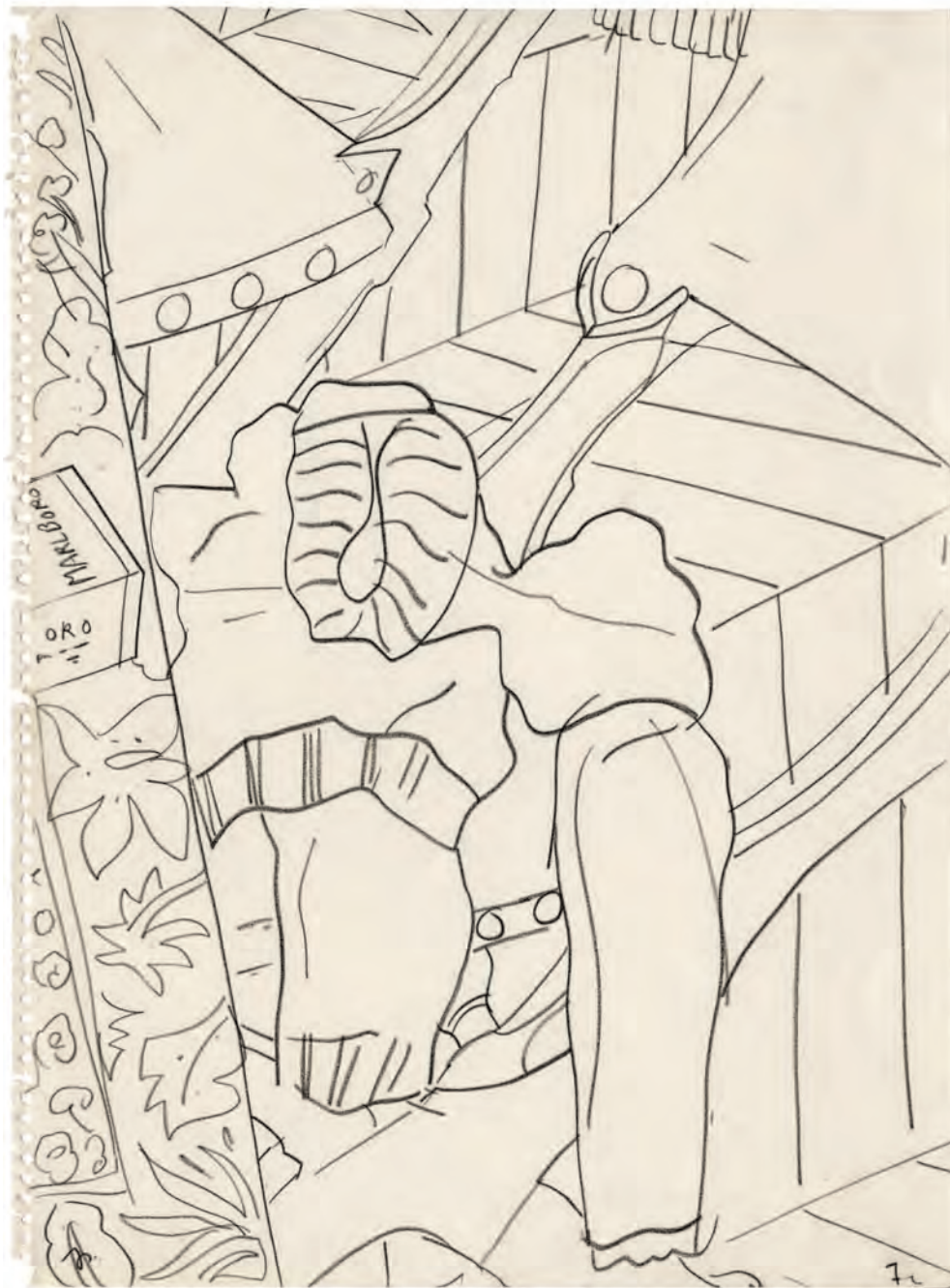
⁴ São títulos de trabalhos de Guinle.



17 **Macunaíma** 1987
óleo sobre tela (oil on canvas), 200x100 cm
col. Ricard Akagawa, São Paulo







18 Sem título 1976 (untitled)
grafite sobre papel (graffiti on paper), 32 x 23,5 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba

19 **Florescer** 1981
óleo sobre tela (oil on canvas), 190 x 190 cm
col. João Sattamini, comodante
Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ





- 20 **Pintando mecanicamente** 1981
óleo sobre papel (oil on paper), 11x9,5cm
col. Casa da Imagem, Curitiba
- 21 **Sem título** 1980 (untitled)
óleo sobre papel (oil on paper), 13x9,7cm
col. Casa da Imagem, Curitiba
- 22 **Ulisses** 1983
óleo sobre tela (oil on canvas), 200x220cm
col. Afonso Henrique Costa, Rio de Janeiro





23 Sem título s/d (untitled n/d)
óleo sobre papel (oil on paper), 17,5x11,5 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba

24 **Passarela** 1983
óleo sobre tela (oil on canvas), 220x195 cm
col. Cristina Burlamaqui, Rio de Janeiro



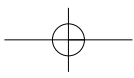
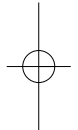
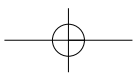


- 25 **Extrema solidão** 1981
óleo sobre papel (oil on paper), 11,5x10 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba
- 26 Sem título 1981 (untitled n/d)
óleo sobre papel (oil on paper), 13,5x18 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba
- 27 **Copacabana não me engana** 1983 (p. 52-53)
óleo sobre tela (oil on canvas), 190x340 cm
col. Hecilda e Sérgio Fadel, Rio de Janeiro





52 JORGE GUINLE





28 Sem título s/d (untitled n/d)
óleo sobre papel (oil on paper), 10x14,5 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba

29 **The last time I saw Paris** 1984
óleo sobre tela (oil on canvas), 150x170 cm
col. Ana e Luiz Schymura, Rio de Janeiro





- 30 **O coringa** 1984
óleo sobre tela (oil on canvas), 220x150 cm
col. particular (private coll.), Rio de Janeiro
- 31 **O estandarte** 1984
óleo sobre tela (oil on canvas), 250x160 cm
col. João Sattamini, comodante
Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ

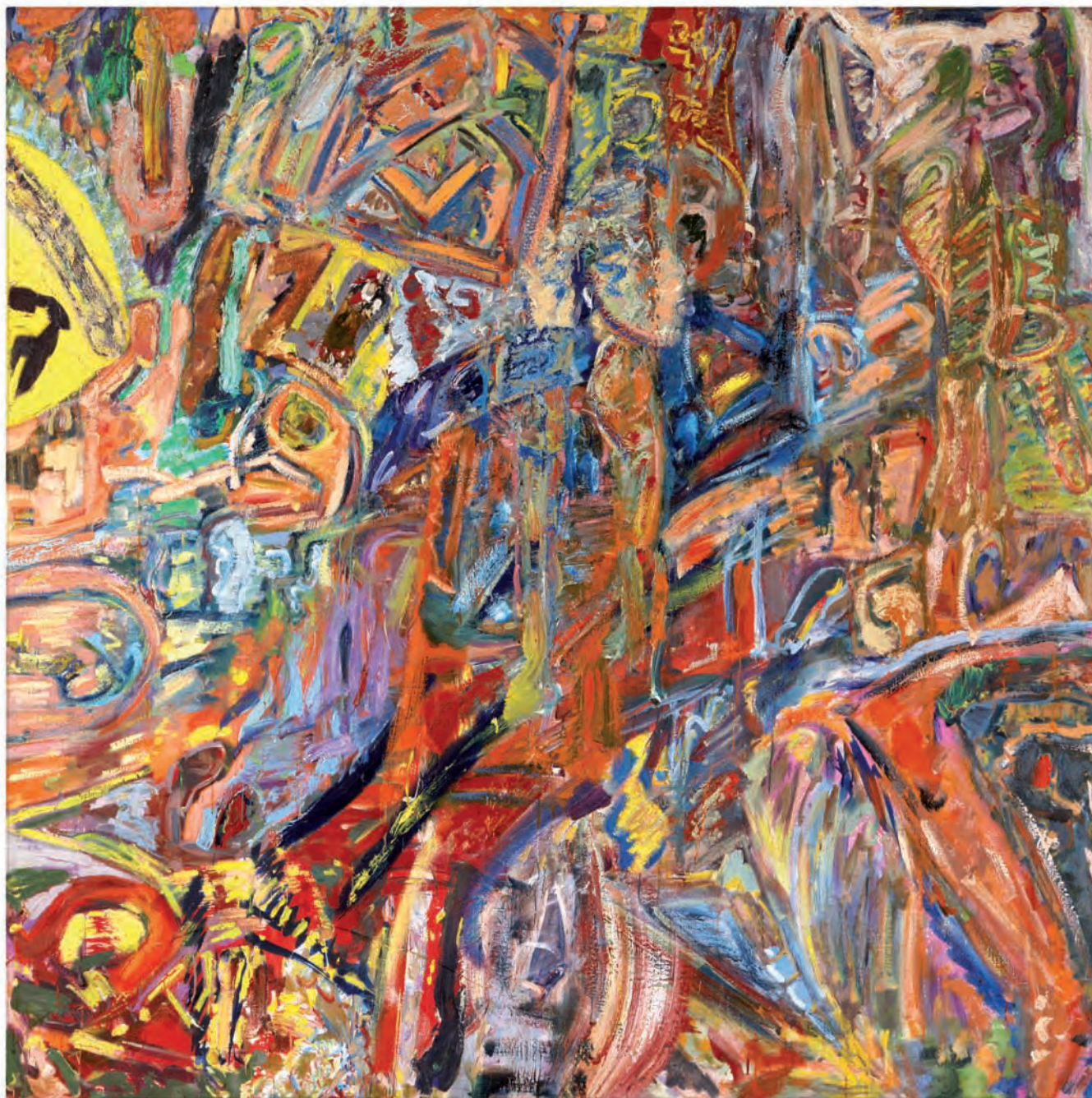




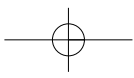
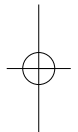
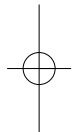
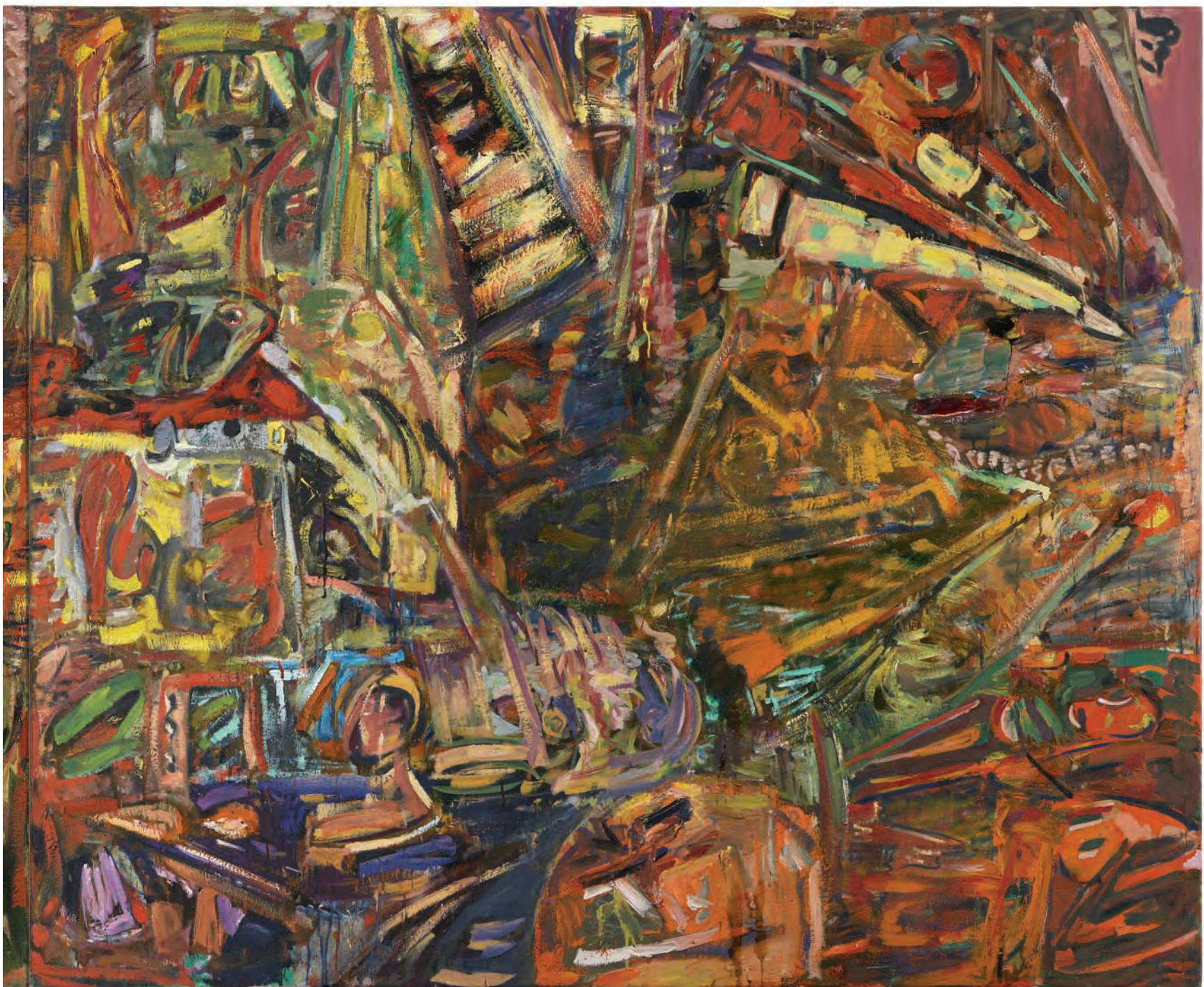
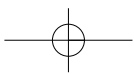
- 32 **Weekend** 1981
óleo sobre papel (oil on paper), 7,5x11,5 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba
- 33 **Pelo olho da fechadura** 1984
óleo sobre tela (oil on canvas), 180x150 cm
col. particular (private coll.), Rio de Janeiro



- 34 **Sob sons primitivos – A cachoeira** 1984
óleo sobre tela (oil on canvas), 195 x195 cm
col. Andréa e José Olympio Pereira, São Paulo
- 35 **1984** 1984 (p. 61-62)
óleo sobre tela (oil on canvas), 150 x350 cm
col. Ricard Akagawa, São Paulo









36 **Portier de nuit** 1985
óleo sobre tela (oil on canvas), 200x200 cm
col. Afonso Henrique Costa
e Licil Ferreira de Oliveira, Rio de Janeiro

37 **Pastorale** 1985
óleo sobre tela (oil on canvas), 200x170 cm
col. Ricard Akagawa, São Paulo

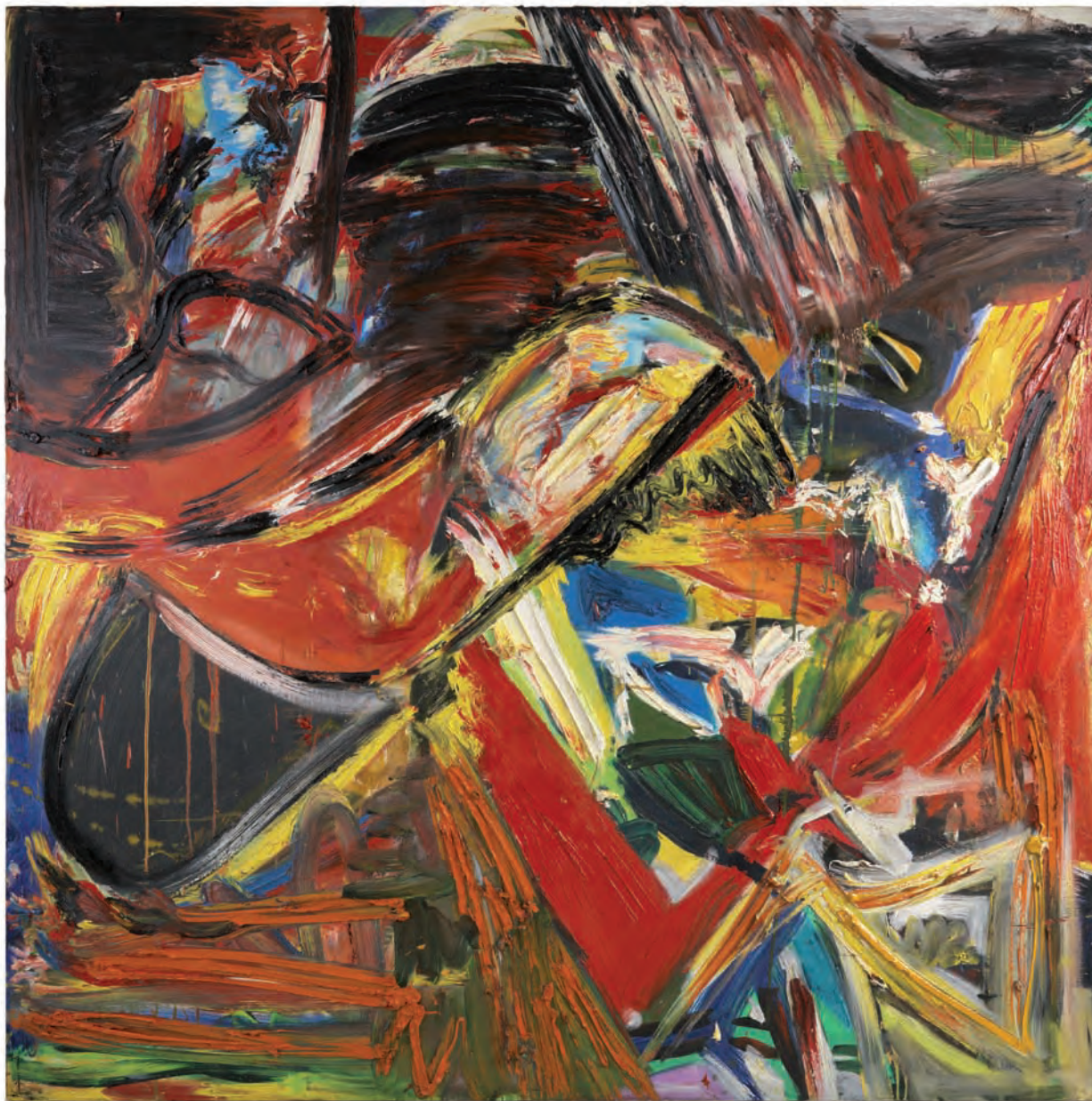




38 Sem título s/d (untitled n/d)
óleo sobre papel (oil on paper), 13x11,5 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba

39 **O riacho** 1986
óleo sobre tela (oil on canvas), 200x200 cm
col. Roberto Marinho, Rio de Janeiro

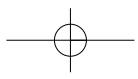




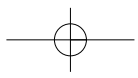
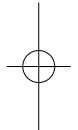
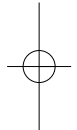
40 **FM** 1986
óleo sobre tela (oil on canvas), 190x190 cm
col. Orandi Momesso, São Paulo

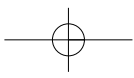
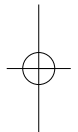
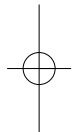
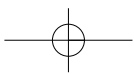
41 **No ano do dragão II** 1986
óleo sobre tela (oil on canvas), 220x160 cm
col. Ricard Akagawa, São Paulo





70 JORGE GUINLE



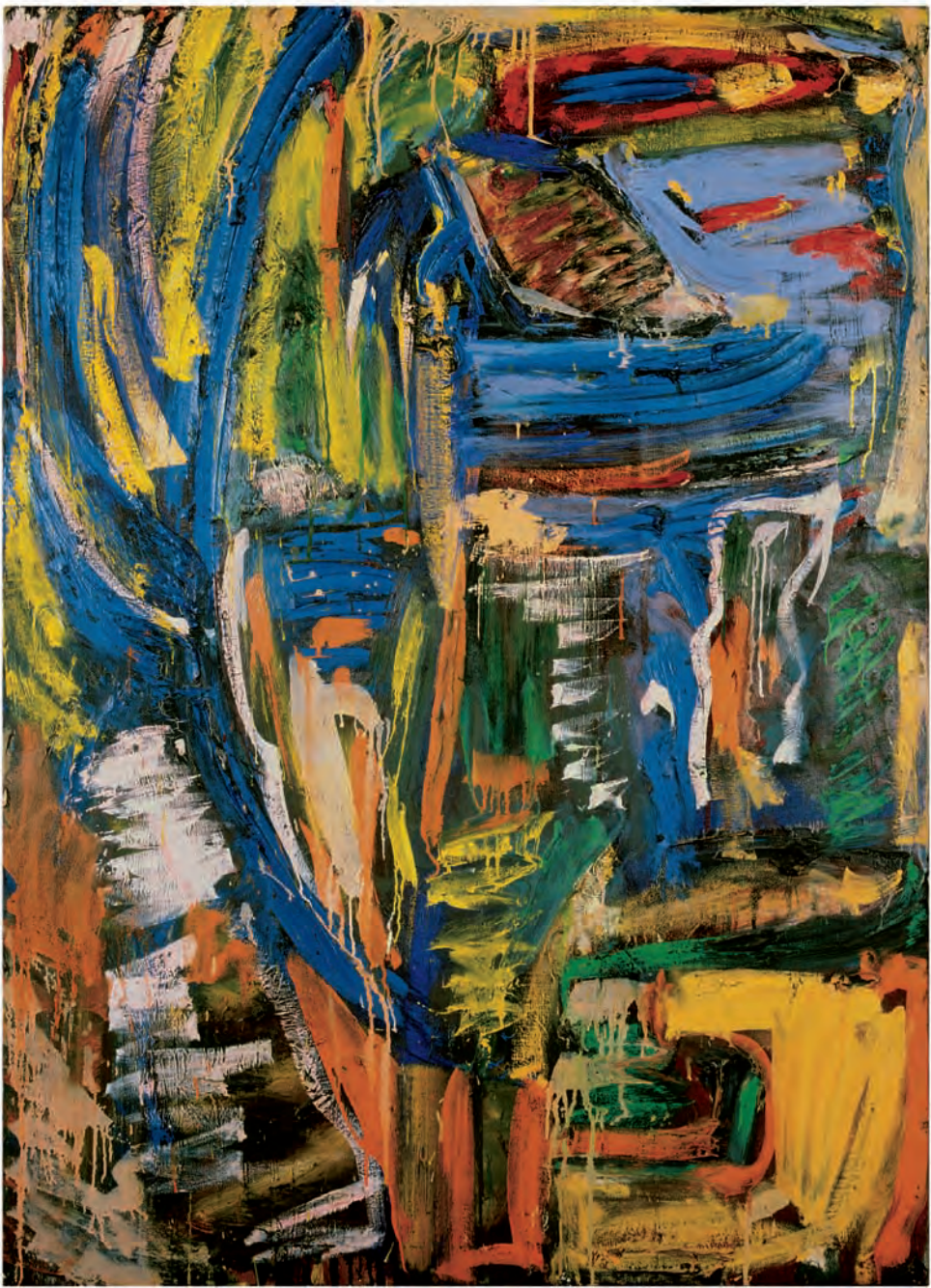




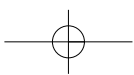
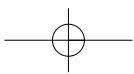
42 **Listen to the blues** 1986 (p. 70-71)
óleo sobre tela (oil on canvas), 150x300 cm
col. Genildo Valença, Rio de Janeiro

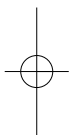
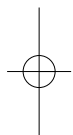
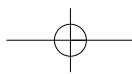
43 **A colher azul** 1986
óleo sobre tela (oil on canvas), 100x200 cm
col. particular (private coll.), Rio de Janeiro

44 **O pescador** 1987
óleo sobre tela (oil on canvas), 140x100 cm
col. Ricardo Bruno, Rio de Janeiro



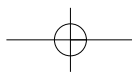


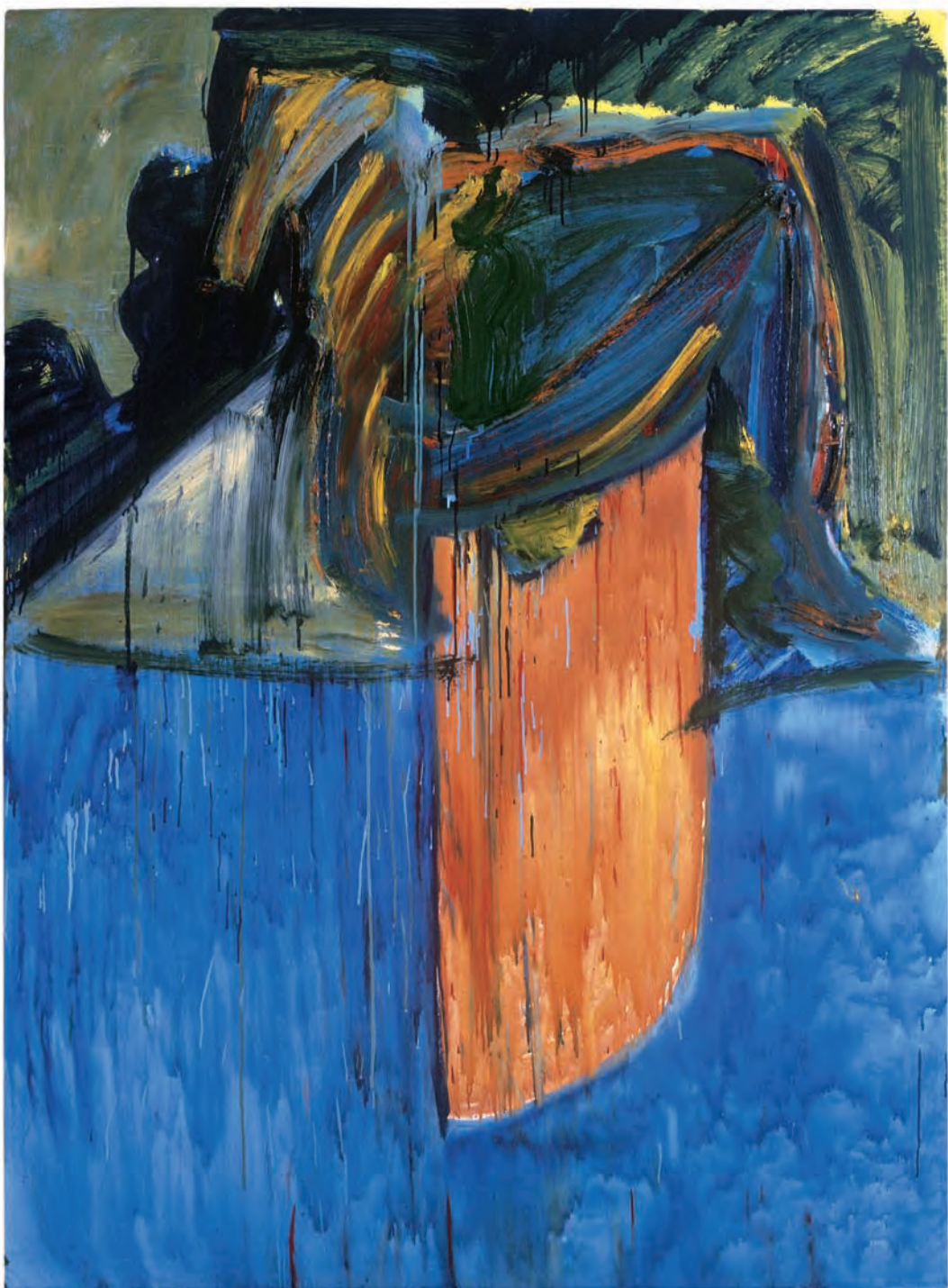


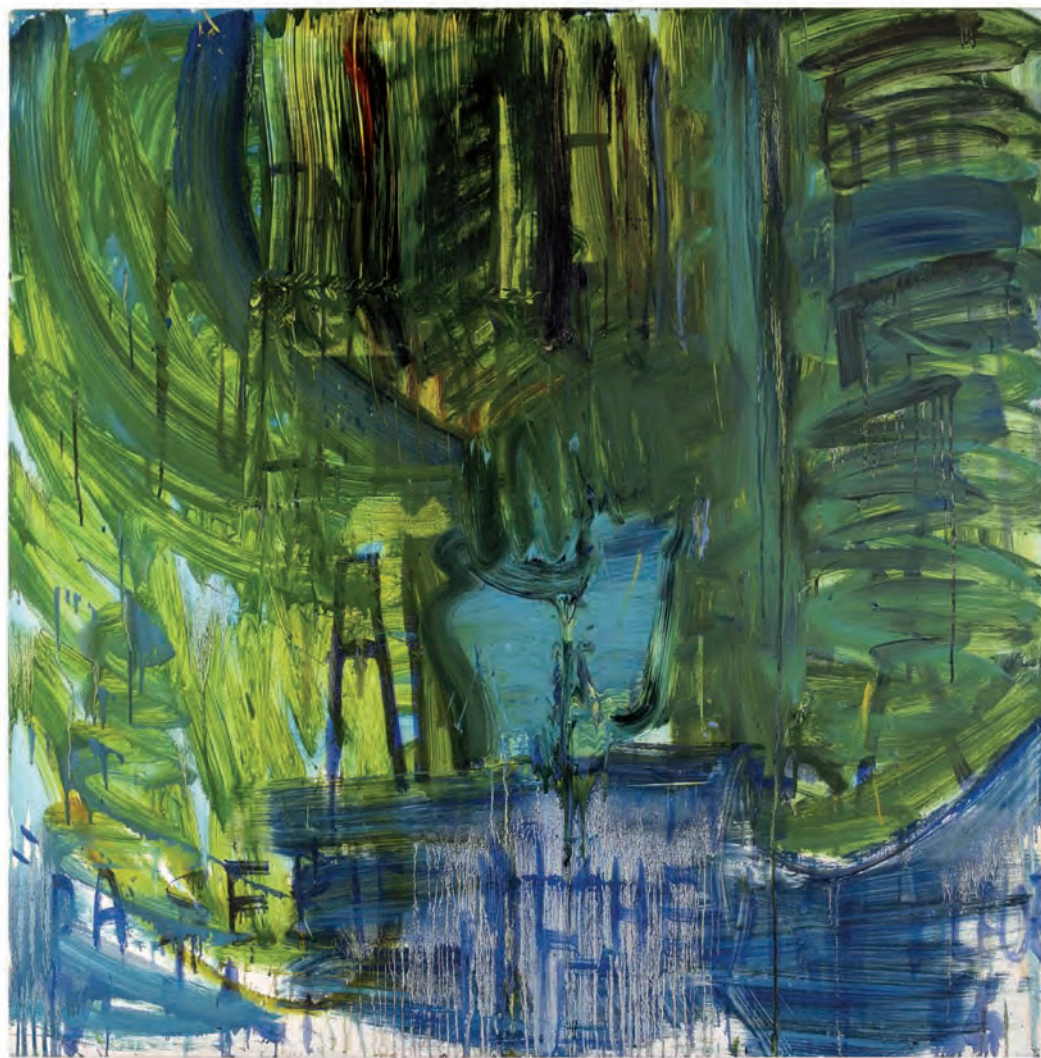


45 **Summer interlude** 1986 (p. 74-75)
óleo sobre tela (oil on canvas), 155x275 cm
col. Eduardo Guinle, Rio de Janeiro

46 **Cavalo de Tróia** 1986
óleo sobre tela (oil on canvas), 200x140 cm
col. Marjorie Arias, Rio de Janeiro



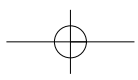
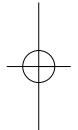
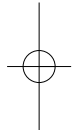
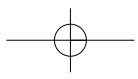




47 **As vogais** 1986
óleo sobre tela (oil on canvas), 140x140 cm
col. Carlos Leal, Rio de Janeiro

48 **Yasmin** 1987
óleo sobre tela (oil on canvas), 200x100 cm
col. Marisa e Arthur Peixoto, Rio de Janeiro

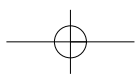
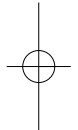
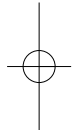
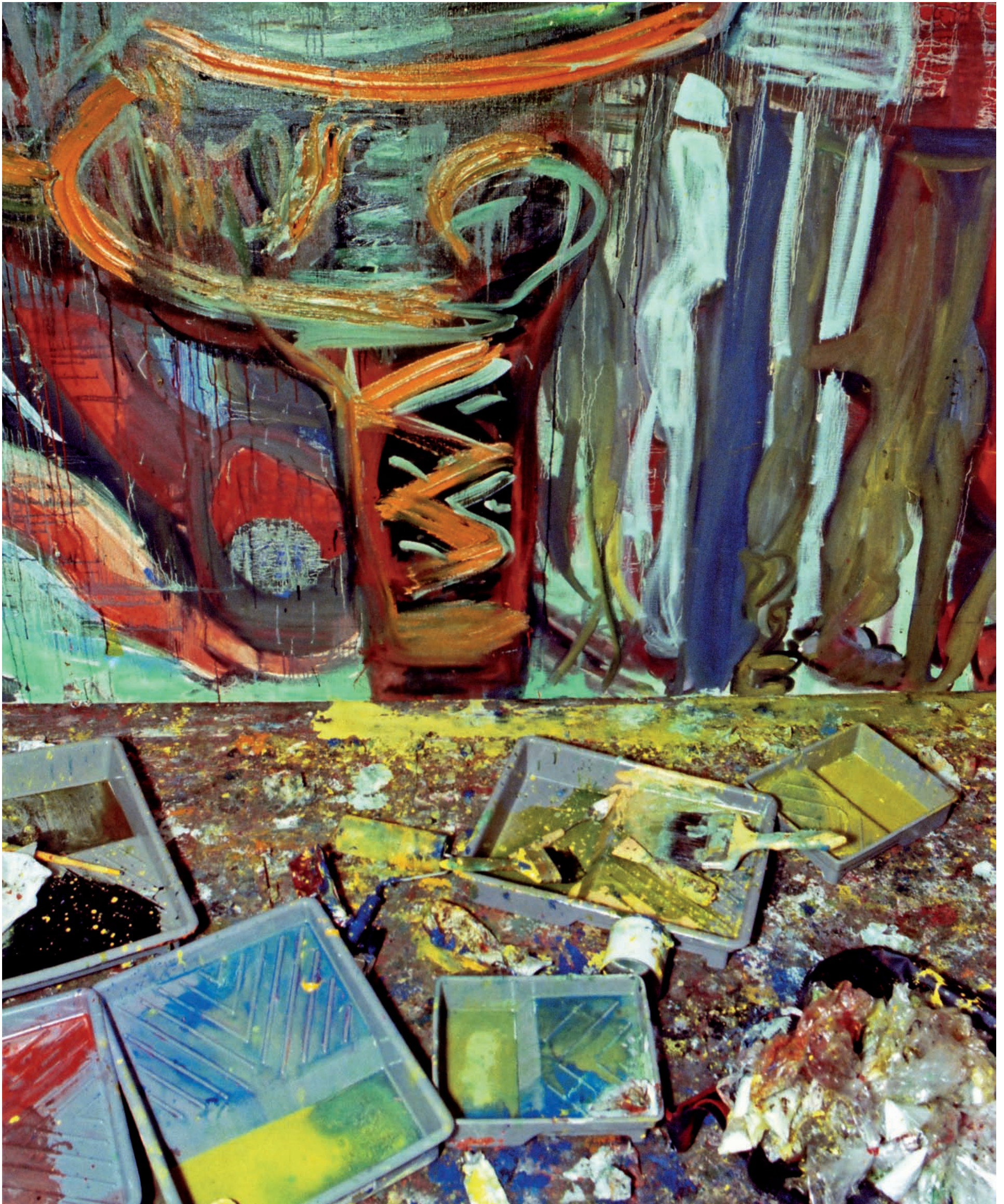
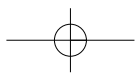






49 **O manto** 1987
óleo sobre tela (oil on canvas), 200x100 cm
col. Ricard Akagawa, São Paulo

◀ detalhe (detail)



CRONOLOGIA

Jorge Guinle nasce em Nova York, no dia 14 de março de 1947. Filho da americana Dolores Sherwood Bosshard, de personalidade e temperamento fortes, e do *bon-vivant* Jorge Eduardo Guinle, descendente de franceses, que fizeram grande fortuna no Brasil, especialmente com a concessão da Companhia Docas de Santos quando é o Brasil o maior exportador mundial de café.

A família mora no hotel Waldorf Astoria, em Nova York, até fixarem residência no Rio de Janeiro. Aos três meses de idade Jorge chega ao Brasil, onde permanece até os nove anos. Aqui, as portas para a pintura lhe são abertas por uma específica tela: *Leitora sobre fundo negro (Liseuse sur fond noir, 1939)*. Mais precisamente na Granja Comary, em Teresópolis, ao folhear a revista francesa *Realités*, quando se depara com essa pintura de Matisse, que agrupa elementos de diferentes universos em um espaço homogêneo.

Seus pais se separam em 1955, *quando eu tinha nove anos e fui morar com mamãe em Paris até os dezoito anos. Conheci o ateliê do Cícero Dias nessa época, pequenininho. Fascinava-me visitar leilões e coleções particulares, lembro-me de uma mansão imensa nos arredores de Paris, onde vi pela primeira vez telas surrealistas, que me deixaram bastante impressionado.* (Daniel Más, *Casa Vogue*, 1985)



Maria Lúcia Boardman Carneiro

Freqüenta entre 1958 e 1962, em regime de internato, a École des Roches, tradicional escola particular na Normandia. Em seu tempo livre em Paris, percorre museus e galerias com assiduidade e mantém estreito contato com o cinema, o teatro e a literatura. *A partir daí comecei então a copiar todos os artistas da arte moderna... Lembro bem que a cada ano concentrava-me numa escola da pintura moderna. Aos dez anos comecei com o impressionismo. Aos onze, fauve. Aos doze, cubismo. Aos treze, surrealismo. Aos quatorze, abstracionismo, até os dezesseis com o pop art, estilo dominante da época.* (Daniel Más, *Casa Vogue*, 1985). Já experimenta, nessa época, o guache e a aquarela.

Depois da morte de seu segundo marido, o romeno Georges Litman, Dolores retorna com o filho para Nova York. O convívio com a cultura européia é agora confrontado e enriquecido com a produção artística norte-americana.

Ao voltar para o Rio de Janeiro, em 1965, fica aos cuidados dos avós paternos, Gilda e Carlos Guinle, na rua Tucumã, onde faz de seu quarto ateliê: *Quando voltei a morar no Brasil, vim residir com meus avós, no triplex do Flamengo. Pintava no meu quarto, sujava tudo, tapetes, cortinas. Então, meu avô mandou construir um galpão onde eu passava as tardes pintando com meus amigos... Adriano e Ângelo de Aquino. A gente pintava e ficava ouvindo disco de jazz, ou a Rádio Tamoio, que anunciava as músicas com diferentes cores.* (Em *Casa Vogue*). No Brasil, pinta seus primeiros óleos: *Jazz* e *Paint* (1965 e 1967).

50 Jorge Guinle e seu pai, Jorge Eduardo Guinle, no apartamento da praia do Flamengo. Foto de reportagem sobre seu pai que havia lançado o livro *Jazz panorama*. Revista *O Cruzeiro*, década de 1960.
Jorge Guinle and his father, Jorge Eduardo Guinle, in the Flamengo beach apartment. Photo from an article about his father who had launched the book Jazz Panorama. O Cruzeiro magazine, 1960s.



51 Jorge Guinle em pé, cercado por Adriano de Aquino e Célia, seu pai e duas amigas. Granja Comary, Teresópolis. Final da década de 1960.
Jorge Guinle standing, with Adriano de Aquino and Célia, his father and two friends. Granja Comary, Teresópolis. Late 1960s.

52 Jorge Guinle e Marco Rodrigues na Granja Comary, Teresópolis. Década de 1970.
Jorge Guinle and Marco Rodrigues at Granja Comary, Teresópolis. 1970s.

Ainda em 1965, mostra alguns trabalhos em exposição organizada pela amiga Ruth Almeida Prado, na galeria do hotel da família, o Copacabana Palace. Nesse período conhece no curso clássico do Liceu Franco-Brasileiro, em Laranjeiras, o crítico de arte Ronaldo Brito, com quem manterá amizade até a morte.

Estuda desenho e pintura com Gastão Manoel Henrique e Roberto Moriconi, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Em 1969 faz cursos livres de modelo vivo, pintura e desenho na Académie de la Grande Chaumière em Paris, escola por onde passaram importantes artistas modernos como Calder, Modigliani, Giacometti e Miró.

Nesse mesmo ano, conhece o fotógrafo Marco Rodrigues, no Zeppelin, bar da moda da época, em Ipanema. Jovens, passam grande parte da década de 1970 viajando (Índia, Nepal, Birmânia, Ceilão, Indonésia, Tailândia, Japão, etc.), moram em Paris. Ficam juntos por dezoito anos, até meses antes de sua morte, quando viaja para reencontrar a mãe em Nova York.

Desenvolve, nessa época, trabalhos em fotografia e escultura, mas opta definitivamente pela pintura. Muito impactado pela *pop art*, tenta vários estilos, faz incursão pela arte conceitual, pesquisa transparência e volume de matérias. Trabalha por algum tempo sem expor até que em agosto de 1973 apresenta, naquela que é considerada por muitos sua primeira indivi-

dual, cerca de quarenta desenhos, em guache, aquarela e tinta acrílica, na Galeria do Grupo B (rua das Palmeiras 19, em Botafogo), no Rio de Janeiro. São seus desenhos os primeiros a atingir qualidade técnica, densidade e tensão plástica. Feitos a lápis, caneta, *crayon*, “pilot”, nanquim ou óleo e sobre diversos tipos de suporte, são exercícios compulsivos, presentes desde o começo e que permanecem como tentativas mais casuais e numerosas do que o embate com as telas.

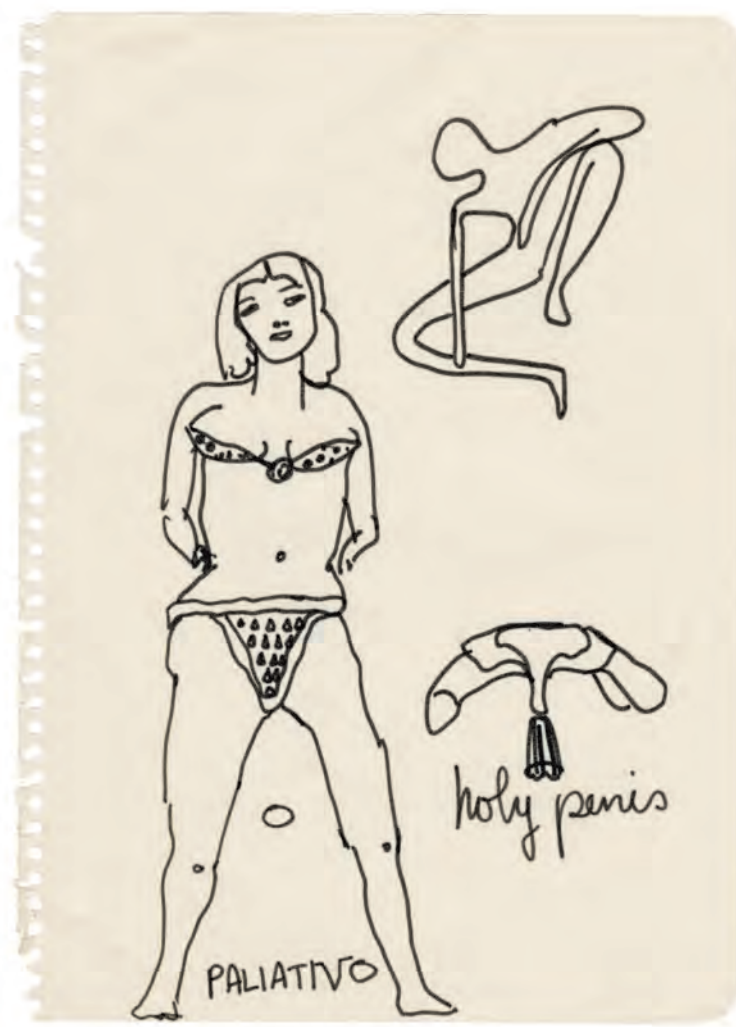
Em 1974, decide morar em Paris, onde se instala por aproximadamente três anos, em apartamento na Rue des Sèvres, Rive Gauche, também usado como ateliê. O lugar se torna ponto de encontro de amigos e artistas de passagem por Paris, como Carlos Zilio, Tunga Glauber Rocha e Paulo Sérgio Duarte.

Mas a vida muda de curso. A morte da avó Gilda inicia a decadência da família Guinle. Jorge tem de voltar para o Rio de Janeiro e passa a viver do aluguel de dois andares do edifício Guinle, no Centro, herança dos avós. Em 1977, instala-se na cobertura da rua Aperana, no Leblon, onde pinta e desenha com regularidade. Nos dois anos seguintes, é aceito no Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ.

Apesar de já produzir algumas telas a óleo, seu trabalho é ainda incipiente. Resolve mergulhar em sua carreira profissional, separa o ateliê da residência e embrenha-se com disciplina na

pintura. O ateliê, um apartamento alugado de três quartos e sala, em velho e pequeno edifício residencial na tranqüila rua Henrique Oswald 145, em Copacabana, é um espaço caótico, segundo relato de Frederico Moraes: *O rastro de tinta começa já na rua, acompanha o chão e as paredes do corredor, mancha o capacho do apartamento vizinho. A porta de seu ateliê já não pode ser aberta na totalidade: o interior é lixo só. (...) O piso de seu ateliê é uma superfície mole de restos de tinta, papel higiênico embebido em aguarrás, milhares de tubos de tinta usados pela metade, centenas de pincéis deixados de lado, bandejas para espalhar a tinta* (Frederico Moraes, 1985). No futuro, quando o trabalho demandar telas de grandes dimensões, o local escolhido será o ateliê de João Grijó, na ladeira João Homem 46, no morro da Conceição.

A conjunção de duas características o faz um artista atípico no Brasil: seu profundo conhecimento da história da arte e seu virtuosismo. Entretanto, a atividade tradicional da pintura, por volta dos anos 70, era vista como ultrapassada ou decadente e parecia não oferecer nenhuma possibilidade de inovação. Guinle não vislumbra meios de conciliar sua paixão pela pintura com a situação de impasse na criação artística contemporânea. Como lidar com um pensamento que enfatiza a inutilidade da arte e renega a importância da estética?



53 **Le dileme du choréographe** 1974
caneta hidrográfica sobre papel
(felt pen on paper), 22 x 15 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba

54 **Holy penis** s/d (n/d)
caneta hidrográfica sobre papel
(felt pen on paper), 22 x 15 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba



55 Sem título 1982 (untitled)
óleo sobre papel (oil on paper), 32 x 23 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba

56 Jorge Guinle diante do auto-retrato de Van Gogh,
no Museu Metropolitano, Nova York, 1980.
*Jorge Guinle in front of Van Gogh's self portrait,
at the Metropolitan Museum, New York, 1980.*



Coincidentemente, talvez, nessa mesma década surgem o movimento neo-expressionista internacional e suas vertentes italiana (transvanguarda), americana e alemã, que apresentam propostas que contrastam com as questões conceituais e minimalistas. A transvanguarda, ou pintura energética, cita e recicla o passado através de diferentes referências estilísticas, fazendo com que o trabalho alcance uma zona ativa entre opostos, algo novo que não pertence a nenhum gosto ou projeto conhecido: influenciada por vários, mas fixada em nenhum. Propõe uma imagem forte e chocante, em cores agressivas e trabalhada em diversos níveis da tela ou em diferentes telas colocadas lado a lado. Representa a volta aos valores tradicionais da pintura, à qualidade dos materiais, à pintura espessa aplicada em vigorosas pinceladas. Esse contexto permite a Guinle a expansão de sua potencialidade de pintor de teor expressivo, que usa materiais tradicionais (tela e óleo) e não abdica da qualidade da pintura.

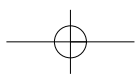
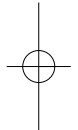
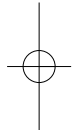
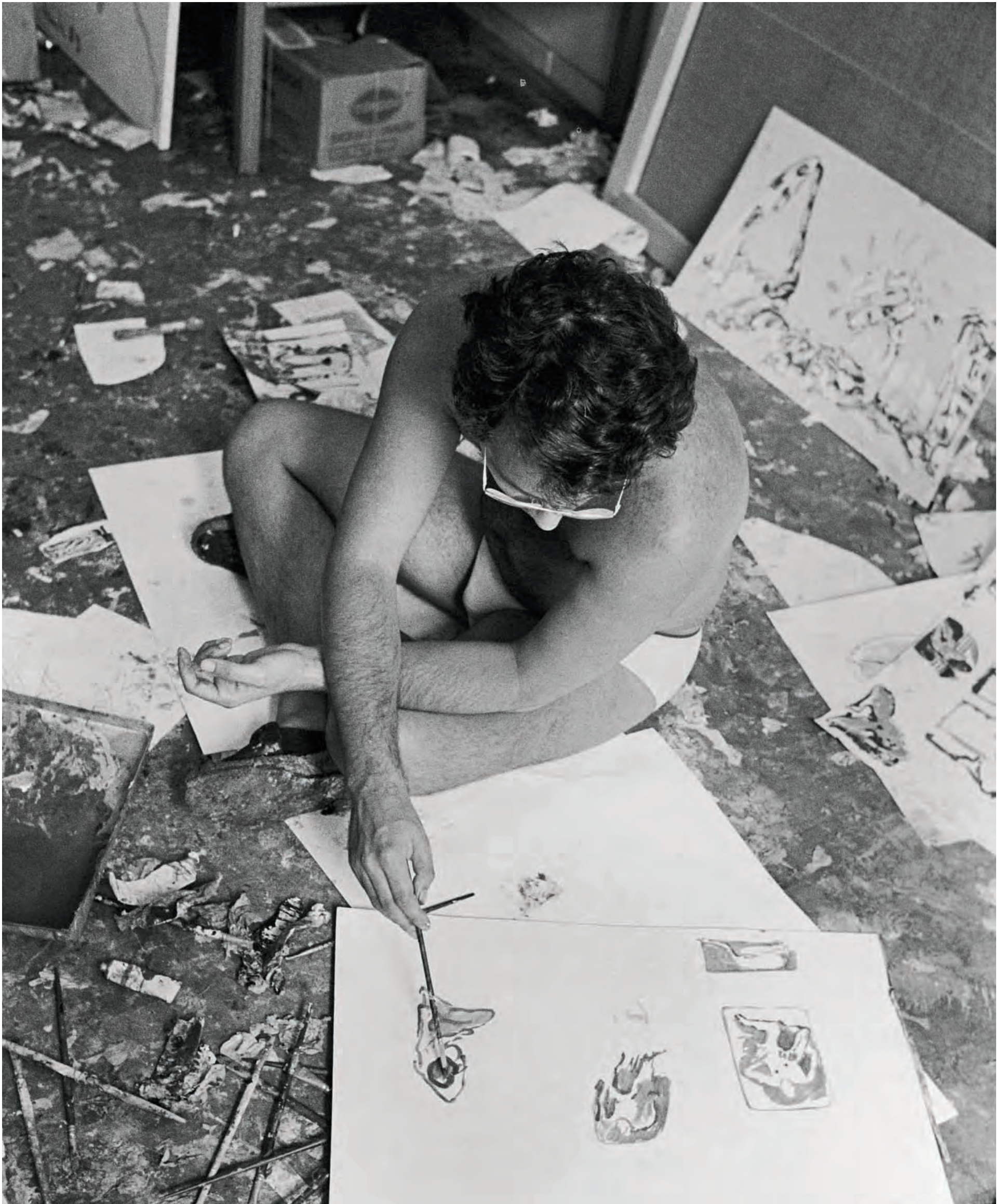
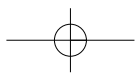
Muitas influências estão presentes em seu trabalho. Pollock, de Kooning, Picasso, Matisse, Miró, Pop, Guston, Schnabel e tantos outros estão em maior ou menor proporção, nesta ou naquela tela. A angulação cubista, a construção matissiana pela cor, o gesto expressionista-abstracto, a irreverência pop, a tragédia do expressionismo alemão, o requinte da escola francesa, o automatismo de Miró, o *não-ambiente* de de Kooning, tudo isso aliado a essa nova postulação da transvanguarda. Mas enquanto a iconografia desta é quase sempre figurativa, a de Jorge é abstrata. *É uma iconografia da história da arte e não uma iconografia identificada, como a dos neo-expressionistas alemães e italianos, ou mesmo do Schnabel, que, mesmo usando uma imagem, reduz a sua função a zero. Neste ponto, acho que divergem os caminhos da nova escola e o da minha pintura. Ao mesmo tempo, existe um diálogo conservador e historicista entre o meu trabalho e o deles, no uso da tela e da tinta a óleo, matérias tradicionais por*

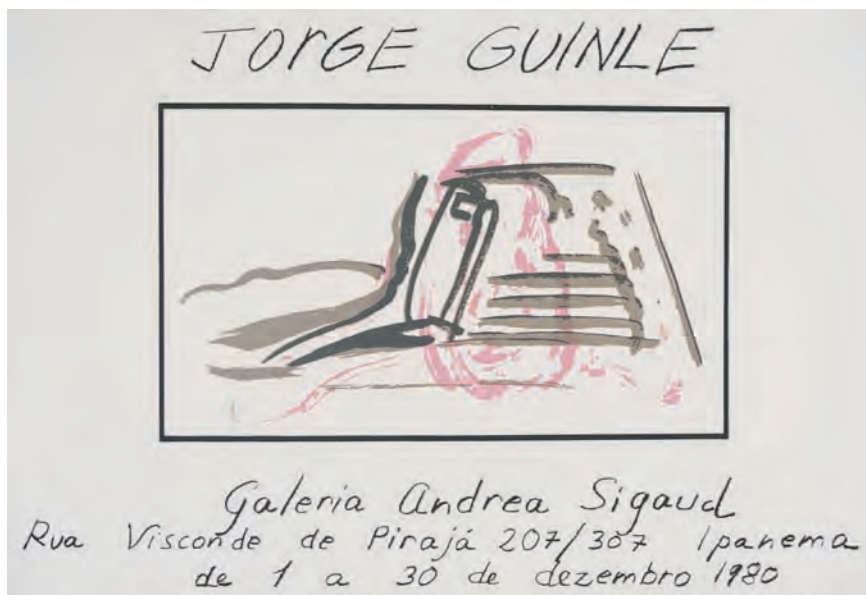
excelência. Há também um diálogo entre meus trabalhos e os cultores da nova escola, na noção de uma escolha de estilo já dado e digerido; numa heterogeneidade que negaria a unicidade de pensamento que cria o sublime homogêneo. No meu caso, por motivos emocionais, estéticos, encontra-se uma mescla do abstrato-expressionismo gestual, do de Kooning e do Matisse, até um surrealismo automatista. Mas cada apropriação de um estilo, de um pensamento inicial da escola escolhida justamente pela inclusão de uma outra escola que seria sua negação. Por exemplo, o lado decorativo, joie de vivre, matissiano das cores negado pela construção ritmicamente exacerbada do abstrato-expressionismo. Por outro lado, a tragédia desta mesma pincelada abstracionista é negada pelo otimismo da cor e pela ambigüidade cômica da operação. A possibilidade e o prazer de sempre alargar e nutrir essas contradições formam a base da minha práxis artística. (Jorge Guinle, 1982)



57-58 Jorge Guinle pintando, em sua residência no Leblon, os trabalhos que irá expor na Galeria Anna Maria Niemeyer meses mais tarde. Rio de Janeiro, década de 1980.
Jorge Guinle painting, at his home in Leblon, the works that he will exhibit at Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro, 1980s.







59 Jorge Guinle desenhando em seu ateliê de Copacabana. Final da década de 1970.
Jorge Guinle drawing in his Copacabana studio. Late 1970s.

60 Um exemplar de uma série de cartazes feitos à mão por Jorge Guinle, para sua exposição "Memória oblíqua", na Galeria Andréia Sigaud. Rio de Janeiro, 1980.
An example of a series of hand made posters by Jorge Guinle for his "Memória Oblíqua" exhibition at Galeria Andréia Sigaud. Rio de Janeiro, 1980.

61 Jorge Guinle com Anna Maria Niemeyer, no vernissage de sua exposição "14 pinturas eróticas". Rio de Janeiro, 1980.
Jorge Guinle with Anna Maria Niemeyer, at the opening of his "14 Pinturas Eróticas" exhibition. Rio de Janeiro, 1980.

A clareza do caminho a seguir talvez tenha se evidenciado definitivamente quando, na Bienal de São Paulo de 1981, Jorge se defronta com a obra tardia de Philip Guston. *O impacto para mim foi total. Nestas vinte telas se fundem, se amontoam, se anulam, se coagulam, se regeneram trinta anos de pintura americana. Neste compêndio crônico e pessimista brilhantemente executado realizei que um artista pode jogar fora toda uma herança criada por ele ao longo dos anos para hereticamente-dialeticamente formar uma linguagem nova que no fundo reflete toda a sua personalidade (aqui a angústia e o humor subsequente que a acompanha com um dado fundamental). Confesso que me extasiei diante destas vinte telas pop-expressionistas.* (Jorge Guinle. "Sobre a Bienal de São Paulo". Texto não-publicado, s/d)

Concomitantemente trabalha como crítico de arte para diversas publicações: como a revista *Módulo*, o Caderno B do *Jornal do Brasil*, o suplemento Folhetim da *Folha de S. Paulo*. De 1980 a 1982 entrevista, para a *Interview*, artistas já consagrados como Iberê Camargo, Antônio Dias, Hélio Oiticica, Lygia Clark e Mira Schendel, entre outros. Esses exercícios o ajudam a elucidar questões a respeito da arte em geral e do seu trabalho em particular. Precisa conversar sobre pintura e arte como um todo e discutir criticamente seu trabalho com amigos como Tunga, Ronaldo Brito, Waltércio Caldas e Vergara, que postulam dúvidas sobre sua pintura e sedimentam sua identidade como artista brasileiro.

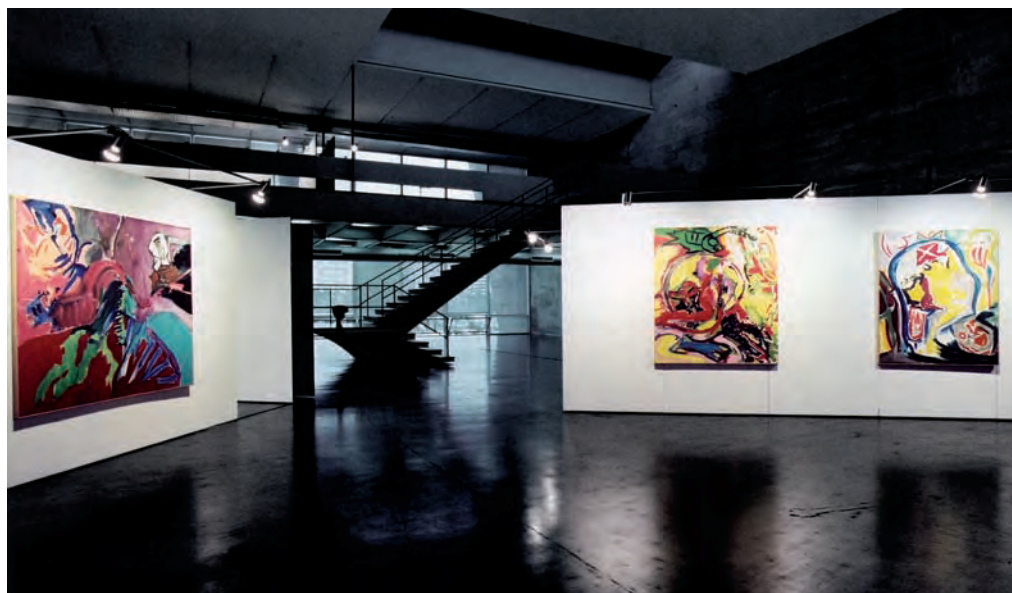
Em junho de 1980, o artista apresenta trabalhos de médio e grande porte, em cores fortes e luminosas, na exposição "14 pinturas eróticas", na Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro. A mostra, com apresentação de Jayme Maurício, é muito bem divulgada e sucesso de vernissage, mas um fracasso de vendas.

Em agosto participa da coletiva "O rosto e a obra", na Galeria do Ibeu, Rio de Janeiro, sob a curadoria de Marc Berkowitz; e em dezembro mostra pequenos desenhos a óleo na exposição "Memória oblíqua", na Galeria Andrea Sigaud, Rio de Janeiro, com o texto "Desenhos sobre desenhos", do amigo Ronaldo Brito.

Inaugura, em abril de 1981, a individual de pinturas "Desregramentos", na Galeria Parnaso, em Brasília, com o texto "Desregramentos: o trabalho e a desconstrução", de Paulo Sérgio Duarte. E no final do mesmo ano, é novamente aceito no IV Salão Nacional de Artes Plásticas, no MAM/RJ.

Em junho de 1982, doze telas são mostradas na sua primeira individual em São Paulo, "Passos diacríticos", na Galeria Luisa Strina, com o texto "Desorientação calculada", de Paulo Sérgio Duarte. Seu trabalho é finalmente aceito e todas as obras expostas são vendidas. Jorge explica: *Nesta pintura não há nada de novo, na verdade; há uma mescla de diferentes estilos para a criação de um mundo irônico. E eu me sinto amadurecido para assumir este mundo, com muita força para pintar, com certeza filosófica para continuar. O difícil foi chegar a este amadurecimento.*





No mês seguinte, apresenta-se em individual, no MAM/RJ, no programa Espaço Arte Brasileira Contemporânea – Espaço ABC (INAP/Funarte), que visa debater a transformação das linguagens na arte e contribuir para a circulação da arte contemporânea. O texto da mostra, “A pintura contra a parede”, é extraído de 180 minutos gravados de entrevista-debate da qual participam Ronaldo Brito, Tunga, Carlos Vergara e Jorge Guinle. Em setembro está na coletiva “Entre a mancha e a figura”, com curadoria de Frederico Moraes, no MAM/RJ. E no fim do ano é novamente aceito no V Salão Nacional de Artes Plásticas (Funarte, MAM/RJ).

No ano de 1983, participa de duas coletivas: “Arte hoje”, na Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes, em Belo Horizonte; e “13 artistas/13 obras”, na Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro. Em agosto expõe desenhos a óleo e pinturas em pequenos formatos na individual “Marca-passo”, na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense (Galeria da UFF), Niterói (RJ). Integra ainda o projeto Cartazes de Artistas (RioArte), coordenado por Everardo Miranda, para divulgar os concertos do Rio Instrumental, realizados de 1983 a 1985.

Na XVII Bienal Internacional de São Paulo, com o texto “Voltas de pintura”, de Ronaldo Brito, Guinle mostra treze óleos de grandes dimensões (*Take cinematográfico, A bordo, O riacho, Aquário, Diurno, Ulisses, A última pincelada, A esfinge vermelha, A tela, Passarela, 10 anos de solidão, Tarsila contra Anita e O verdugo*), nos

quais se expressa com pinceladas mais duras e contrastantes, em tons puros usados em várias camadas, algumas sob pátina de verniz brilhante. Confiante no trabalho que desenvolve e exultante com a repercussão de sua participação, conclui: “A partir da *minha* Bienal de São Paulo, é que minha carreira começou a deslanchar”.

No final desse ano, mostra suas telas *A esfinge vermelha, A deposição e Pós-consumo*, no VI Salão Nacional de Artes Plásticas, MAM/RJ.

Nos trabalhos apresentados em individual (março de 1984), na Galeria Luisa Strina, com o texto “Paroxismos de pintura”, do crítico Ronaldo Brito, as pinceladas são densas e reduzidas e o espaço mais fragmentado. Sobrepele óleo de linhaça ou aguarrás sobre elas, criando brilhos e transparências. Nesse mesmo mês, convidado pelo grupo Rádio-Novela para evento coletivo multimídia na PUC-Rio, expõe, no Salão de Vidro, três telas que estiveram na Bienal. Na coletiva inaugural da Simões de Assis Galeria de Arte, em Curitiba, participa com as obras *Interior atávico* e *Minotauro*, e está presente também no VII Salão Nacional de Artes Plásticas de Fortaleza. Ainda em 1984, escreve texto de apresentação para a coletiva “Geração 80”, na Galeria MP2, Rio de Janeiro, que reúne trabalhos de Alexandre Dacosta, Gonçalo Ivo, Ricardo Basbaum entre outros.

Em julho de 1984, participa da exposição “Como vai você, geração 80?”, realizada na Escola de Artes Visuais, no Parque Lage, com curadoria de Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal e San-

dra Mager. Na tentativa de elaborar o perfil da nova safra de artistas brasileiros, 123 são chamados a exhibir seus trabalhos. Jorge expõe obras e redige para o catálogo-revista *Módulo*, em edição especial, o texto “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. ‘Geração 80’ ou como matei uma aula de arte num shopping center”.

Faz parte das coletivas “Desenho hoje”, organizada por Maria do Carmo Secco, no Palácio das Artes, Belo Horizonte; “Viva a pintura”, idealizada por Rubens Gerchman para a Petite Galerie, Rio de Janeiro, e “Arte brasileira atual: 1984”, na Galeria da UFF, Niterói (RJ). Pinta, junto com vários outros artistas, o muro externo do Parque Lage e encerra o ano expondo as obras *Pelo olho da fechadura, Folhetim e Almanac*, no VII Salão Nacional de Artes Plásticas MAM/RJ.

O ano de 1985 é bem profícuo. Em março está em duas individuais no Rio de Janeiro. Na Galeria Saramenha, dos irmãos Victor e Roberto Aruda, com texto “Horizontes perdidos”, de sua autoria, mostra trabalhos como *E la nave va, Quarto de casal* e *O coringa*. Para a Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes escreve o texto “Sem tomar partido”, no qual comenta as telas mostradas nas duas galerias: (...) *As mais antigas vertem para o expressionismo-abstracto, outras mais recentes para o cubismo, pai de todas as “heresias” modernas. O estilo empregado é apenas uma estrutura onde posso exprimir as minhas “pequenas sensações”. Ou seja, interrupções, agravos, pinceladas redundantes*



ou contraditórias que constituem o meu prazer de pintar. O plágio é diretamente nostálgico, aliviado por esses comentários.

Apresenta-se na coletiva “3 foragidos”, ao lado de Milton Machado e Nelson Félix, na Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, e na mostra inaugural da Galeria Subdistrito, São Paulo. Em agosto, para a coletiva “Quando a arte é jóia”, idealizada e produzida pela Escola Nova de São Paulo, com texto de Marc Berkowitz, contribui com projeto de colar de prata inspirado em arame farpado, executado pelo professor Sérgio Mattar. O evento acontece posteriormente, em versão ampliada, na Villa Riso, Rio de Janeiro.

Em setembro, cria para a loja Fiorucci, em Ipanema, painel composto de quatro partes para vitrine comemorativa do 7 de Setembro. Depois, em novembro, faz individual na Galeria Irene Maeder, em Munique. Ainda em 1985, expõe suas obras *Folhetim*, *Sexta-feira*, *Uma pequena odisséia* e *Sereias*, na XVIII Bienal Internacional de São Paulo, na sala especial “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades”, com curadoria de Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita.

Participa com a tela *Copacabana não me engana*, no VIII Salão Nacional de Artes Plásticas, e divide prêmio de viagem ao exterior com Manfredo de Souza Neto. Vai para Nova York, onde permanece por alguns meses e produz quatorze telas, até hoje inéditas no Brasil, no Kaufman’s Studio, no Queens. Volta dos Estados Unidos com problemas de saúde.



62 Cartaz da exposição individual do projeto Espaço ABC/Funarte, MAM/RJ, 1982.
Poster for solo exhibition at MAM/RJ, for the Espaço ABC/Funarte, 1982.

63 Alguns dos trabalhos expostos nessa mesma individual no MAM/RJ, 1982.
Some of the works shown at the same solo exhibition at MAM/RJ, 1982.

64 Jorge Guinle com sua mãe Dolores Sherwood Bosshard em sua residência no Leblon, tendo ao fundo a tela *Metástase de 1981*, Rio de Janeiro. *Década de 1980*.
Jorge Guinle with his mother, Dolores Sherwood Bosshard, at his home in Leblon with the *Metástase*, a painting from 1981, in the background, Rio de Janeiro. 1980s.

65 **Cobertas coartadas** 1981
óleo sobre tela (oil on canvas), 170x130 cm
col. Augusto Lívio Malzoni, São Paulo



Em fevereiro de 1986 participa, com outros 10 artistas, da exposição “Transvanguardas e culturas nacionais”, organizada pelo crítico italiano Achille Bonito Oliva, no MAM/RJ. Está presente também na coletiva “Quatro quadros”, no Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro, e no IV Salão Paulista de Artes Contemporânea, na Fundação Bienal, São Paulo. Em abril, expõe novamente na Galeria Luisa Strina, agora sete pinturas de grandes dimensões, entre as quais *L'embarquement pour Cythère* e *Listen to the blues*.

Participa da coletiva que inaugura a Galeria Usina, de Márcio Espíndula, em Vitória. Nesse mesmo ano e na mesma galeria, faz sua última exposição individual. Obras como *A salvadora Mariuska contra o ciclope Orion*, *Night club*, *Retratção da periferia* e *Diário de uma camareira* são exibidas.

Em agosto, para exposição no Centro Cultural Cândido Mendes, Jorge é filmado ao pintar a tela *Il grido giallo*, ao mesmo tempo em que explica as questões presentes naquele trabalho. Em dezembro participa, com outros 40 artistas, da mostra “Território ocupado”, apresentada por Marcus Lontra e Reynaldo Roels Jr., no Parque Lage. Trinta e seis desenhos seus ilustram o li-

vro de poemas *O amor, a figura e a sombra*, da amiga Bebê Tenório. No final desse ano Guinle contrai pneumonia.

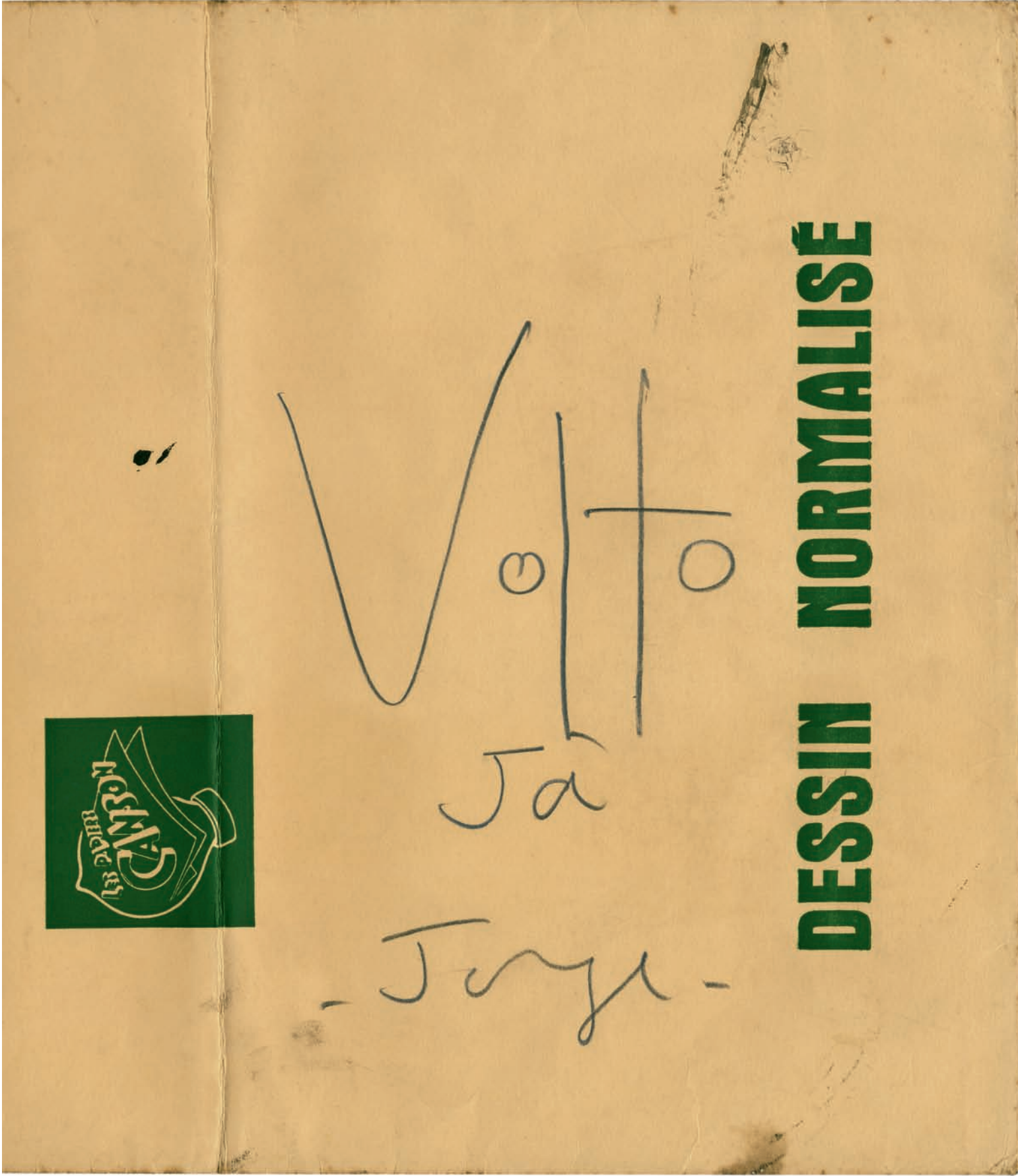
No início do ano seguinte, viaja, com Marco Rodrigues e alguns amigos, para espairecer no Ceará, onde passa mal e retorna ao Rio. Jorge passa os dias deitado. Os médicos solicitam um teste de HIV, cujos resultados são inconclusivos e aconselham exames mais detalhados nos EUA. Entretanto, como deseja passar seu aniversário no Brasil, adia a viagem.

Participa de sua última coletiva, na galeria do Rio Design Center, Rio de Janeiro, no dia 17 de março. “Gesto alucinado”, com curadoria e participação de Roberto Moriconi, mostra em seu espaço interno a tela *Cavalo de Tróia*. Na marquise do shopping, onde estava prevista a execução de um painel, Jorge, extremamente cansado, realiza a obra com muita dificuldade e escassos gestos.

Em abril, embarca para Nova York de onde não retornará. Inicia tratamento de saúde sem sucesso. É internado no Memorial Hospital no dia 9 de maio e falece no dia 18 em decorrência de complicações da doença.

66 **Il grido giallo** 1986
acrílica e colagem sobre tela
(acrylic and collage on canvas), 200x300 cm
col. Centro Cultural Cândido Mendes, Rio de Janeiro

67 Bilhete de Jorge Guinle para Marco Rodrigues escrito na capa do bloco de papéis Canson, que usava para desenhar, s/d.
Note from Jorge Guinle to Marco Rodrigo written on the cover of a Canson sketchbook he used for drawing, n/d.



EXPOSIÇÕES PÓSTUMAS

1987 O Centro Cultural Cândido Mendes, em sua Grande Galeria, na praça XV, Rio de Janeiro, realiza a mostra “A hora azul”, para comemorar dez anos de inauguração. Suas obras também estão presentes nas coletivas “Ao colecionador: homenagem a Gilberto Chateaubriand”, no MAM/RJ, e “Gesto e estrutura”, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

1988 A Galeria de Arte São Paulo apresenta a mostra “Jorge Guinle, fase azul – obras inéditas”, com 14 pinturas recentes, entre elas *No ano do dragão, O manto, Macunaíma, Yasmin, Adão e Eva e As vogais*, além de 20 desenhos executados a partir de 1981. O texto “Vivas e vibrantes”, de Ronaldo Brito, apresenta os trabalhos.

1989 A Galeria Anna Maria Niemeyer comemora seus dez anos de existência e homenageia, com a mostra “L’heure bleue”, o artista que ali fez sua primeira individual. São nove das últimas telas que Jorge pintou antes de partir para os Estados Unidos. Para esta exposição bem como para a realizada em 1988, uma autorização especial da justiça foi necessária para que as obras pudessem ser exibidas ao público, já que havia disputa em litígio pela herança. Motivo pelo qual nenhuma delas estava à venda.

Na XX Bienal Internacional de São Paulo, com curadoria de Ivo Mesquita e Stella Teixeira de Barros, são mostradas ao público 24 telas: *Sincronizador para os 4 cavaleiros do apocalipse, Aquário, Orfeu, FM, O corpo (nu), Walt Disney, Bella Ciao!, Metástase, Ulisses*, o díptico *Listen to the blues, Diurno, O verdugo, Fim de semana, As sereias*, o tríptico *Oratório, O coringa, Be bop Freud, Adão e Eva, Motel, Uma pequena odisséia, Estiagem, Yasmin, Paisagem com ananás e Summer interlude*.

1990 Sua obra está na individual da Galeria de Arte Contemporânea em Campo Grande (MS) e na coletiva “Brazil Projects’ 90”, apresentada na Municipal Art Gallery em Los Angeles e no Masp.

1991 De junho a setembro, as telas *Subida ao céu, O estandarte, A cruz florida, As sereias e Corpos de cinzas* (esta permanece no acervo do Museu) são expostas na coletiva internacional “Mito y magia en América: los ochenta”,

com curadoria de Miguel Cervantes e Charles Merewether, no Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey – MARCO, México.

Guinle é um dos oito participantes da mostra “BR/80 – pintura Brasil década 80”, realizada na Fundação Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, com itinerância por nove outras cidades, abordando a produção pictórica dos anos 80 de várias regiões do País. Sua obra é exibida na coletiva “10 anos: Coleção Centro Cultural Cândido Mendes”, no MAM/RJ; e em individuais na Itaugaleria e no MAM, ambas no Rio de Janeiro.

1992 Seus trabalhos participam das coletivas “A caminho de Niterói – Coleção João Sattamini”, no Paço Imperial; “Brazilian contemporary art”, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, e “Diferenças”, no Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), todas no Rio de Janeiro.

A individual “Mulheres” é exibida no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, e no Museu da República, Rio de Janeiro.

1993 Acontecem várias coletivas: “II A caminho de Niterói: Coleção João Sattamini”, no MAC, Niterói; “Emblemas do corpo – o nu na arte moderna brasileira”, com curadoria de Franklin Pedroso e Pedro Vasquez e texto de Paulo Sérgio Duarte, no Instituto Cultural Itaú, São Paulo; “Marcos da pintura brasileira”, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (CCBB/RJ); e “Brasil – imagens of the 80s & 90s”, no Art Museum of the Americas, da OEA, Washington D.C.

1994 Tem obras nas coletivas “Coleção Unibanco: exposição comemorativa dos 70 anos do Unibanco”, na Casa de Cultura de Poços de Caldas (MG); “Brasil: imagens dos anos 80 e 90”, no MAM/RJ e na Casa das Rosas, São Paulo; e na “Bienal Brasil século XX”, na Fundação Bienal, São Paulo.

1995 A mostra “Coleção Unibanco: exposição comemorativa dos 70 anos do Unibanco” vai para o MAM/RJ.

Obras presentes na mostra “SP anos 80: o palco da diversidade”, na Galeria de Arte do Sesi, São Paulo.

1996 Lançamento do vídeo de Rogério Sganzerla, *1946 – 2004*, com depoimentos do artista.

Suas pinturas e desenhos estão na coletiva “O grito”, no MNBA; e na individual “Viagem erótica: da figura ao abstrato”, na Galeria Cândido Portinari da Uerj, Rio de Janeiro

1997 Tem obra exibida na coletiva “A arte contemporânea da gravura”, no Museu Metropolitan de Arte de Curitiba; e Reynaldo Roels Jr. organiza individual “Obras da coleção João Leão Sattamini”, no MAC, Niterói, em memória dos dez anos da morte do artista.

1998 A Pace Arte Galeria, em Belo Horizonte, realiza individual de seu trabalho. Suas obras participam das coletivas “Os anos 80”, na Galeria de Arte Marina Potrich, em Goiânia; “Espelho da Bienal”, no MAC, Niterói; “Destakes da Coleção Unibanco, no Instituto Moreira Salles”, São Paulo; e “O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand”, no MAM/RJ e no Masp.

1999 Exposição individual do artista acontece no Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, em Vila Velha (ES). “Jorge Guinle – Coleção Márcio Espíndula”, com apresentação de Ligia Canongia, exibe as telas *Night club, A salvadora Mariuska contra o ciclope Orion e A reposição*, dentre outras.

2000 Na mostra “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento – arte contemporânea”, com curadoria de Nelson Aguilar e Franklin Pedroso, realizada na sede da Fundação Bienal de São Paulo, são expostas as telas *FM, Esfinge vermelha, O verdugo e Aquário*.

Participa da coletiva “Pinturas na Coleção João Sattamini”, no MAC, Niterói.

Na individual “Jorge Guinle desenhos”, cerca de seiscentos desenhos a óleo da coleção de Marco Rodrigues são mostrados ao público na Casa da Imagem, Curitiba, com curadoria de Ronaldo Brito; além do lançamento do livro da mostra com o texto “Diário de Villa, Laboratório de Arte”, do curador. Esta mostra é exibida posteriormente no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

2001 Algumas de suas telas estão nas coletivas “Aquarela brasileira”, no Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, e “O espírito de nossa época”, realizada no MAM/RJ e no MAM/SP.

2002 Na 1ª Mostra Rio Arte Contemporânea, de abril a junho, no MAM/RJ, é realizada a mostra “Violência e paixão”. A curadora Ligia Canongia seleciona vinte obras de grandes formatos que retratam impulsos românticos atuais em contrapartida às tendências clássicas. Jorge Guinle está representado ao lado de Iberê Camargo, Miguel Rio Branco, Tunga, Nuno Ramos, José Damasceno e Ivens Machado dentre outros. Esta mesma exposição é mostrada no Santander Cultural no Centro de Porto Alegre.

Suas obras estão nas coletivas: “Coleção Sattamini: modernos e contemporâneos”, no MAC, Niterói; “Caminhos do contemporâneo 1952-2002”, no Paço Imperial, RJ; “Seleção do Acervo de Arte da UCAM”, no CCCM, Rio de Janeiro; “28 (+) pintura”, no Espaço Virgílio; “Mapa do agora: arte brasileira recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói”, no Instituto Tomie Ohtake; “Paralela”, em galpão localizado na avenida Matarazzo 530, estas últimas em São Paulo.

2003 Telas nas mostras “SP – 2080”, no MAM/SP, e “Marcantonio Vilaça – passaporte contemporâneo”, no MAC/USP.

2004 Obras do artista integram as coletivas “Onde está você, geração 80?”, no CCBB/RJ, e “O século de um brasileiro: Coleção Roberto Marinho”, no Paço Imperial, Rio de Janeiro; e no MAM/SP (2005).

2007 Trabalhos de Jorginho Guinle estão nas coletivas “Arte e ousadia – o Brasil na Coleção Sattamini”, no MASP, e “Da visualidade ao conceito 80-90: modernos, pós-modernos etc.”, no Instituto Tomie Ohtake, ambas em São Paulo.

Maria Lúcia Boardman Carneiro nasceu em Recife em 1950. É socióloga, com especialização em história da arte e da arquitetura no Rio de Janeiro. Participou como assistente na exposição “Sued”, no Paço Imperial, Rio de Janeiro (1992) e como coordenadora e pesquisadora em “Volpi”, Galeria de Arte Ipanema (2003). Autora, com Ileana Pradilla Cerón, da coleção Palavra do Artista (Lacerda Editores-CAHO, 1998-1999).



68 O folhetim 1985
 óleo sobre tela (oil on canvas), 241x190,5 cm
 col. João Sattamini, comodante
 Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ

JORGE GUINLE & IBERÊ CAMARGO

ENTREVISTA INÉDITA, DÉCADA DE 1980

69-71 Sem título 1976 (untitled)
grafite sobre papel (graffiti on paper)
32 x 23,5 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba

Jorge Guinle Para os artistas de sua geração, a questão da abstração era pertinente. Quais os fatores que o levaram à descoberta do abstracionismo?

Iberê Camargo Evidentemente, eu não descobri o abstracionismo. Aliás, eu acho esse rótulo muito discutível. Eu sofri um acidente, que não me permitia continuar nas minhas andanças pelas vielas de Santa Teresa (nessa ocasião estava em Santa Teresa). Comecei, portanto, a trabalhar mais no ateliê com naturezas-mortas. Eu tinha os meus objetos (caramujos, laranjas, jarrinhas, garrafas, bules) e incorporei entre meus objetos o carretel que, pela sua forma geométrica, já me propiciou uma passagem para a abstração que se concretizou quando desapareceu a mesa onde repousavam os objetos.

JG Existe uma tela-chave, na qual você sentiu uma ruptura com a figuração o modelo?

IC Existe uma tela em que a composição era exclusivamente dos carretéis; no canto tinha uma laranja que se tornou uma mancha. Aqueles objetos se transformaram em linguagem abstrata. O que diferenciava essa tela das anteriores era a exclusividade dos carretéis.

JG As pessoas conseguiam discernir esses carretéis. Era importante?

IC No início eram reconhecíveis. Mas aos poucos iam se transformando numa linguagem de signos abstratos.

JG A escolha de carretéis tinha uma função simbólica?

IC Eram brinquedos da infância. A criança fabricava os seus brinquedos. Hoje até os brinquedos voam.

JG Agora, as cores foram se escurecendo?

IC Soube um momento crepuscular. Anoiteceu dentro de mim. 59. Um amigo meu, psicanalista brilhante, dizia um estado de luto. Agora eu não sei por quê.

JG Dentro do panorama da arte brasileira, a questão da textura nunca foi muito pensada

IC Para mim, existia a necessidade tátil da pintura, sempre esse prazer da matéria.

JG Esse prazer da matéria na época também foi muito demonstrado a partir da pintura da École de Paris, de Dubuffet ou de Fautrier.

IC Isso não é propriedade de ninguém. O Rembrandt na sua época, os italianos do início do século, Segantini ou Mancini também usavam um empastamento.

JG Existe mais uma preocupação formal ou existencial na escolha dos tons escuros?

IC Nunca fui um pintor de cair em qualquer tipo de formalismo. A pintura é uma colocação existencial. Eu sempre pinte com minhas vísceras e sempre com muita paixão. Nunca tive uma preocupação cerebral.

JG No entanto essa pintura era tida como muito cerebral em pública relação à pintura brasileira da época como a de Di Cavalcanti ou de uma Djanira. Você acha, Iberê, que as pessoas precisavam compreender ou ter passado pela experiência do Cézanne, do cubismo para entender seus trabalhos?

IC Isso é um problema do nosso meio cultural. Nós exigimos muito dos leigos, não da gente mais informada ou que compra arte. Eu digo dessas pessoas completamente afastadas deste meio. Na França é igual. Eu me lembro uma vez estava com Portinari no restaurante. No canto estava sentado o Matisse. Eu disse ao Portinari:

aquele cidadão sentado à esquerda é o Matisse. O Portinari disse que não era. Eu disse é sim. Porque ele morava no Boulevard Montparnase. E quem me deu essa informação é um livreiro – Goldschmidt. Ele me mostrou o Matisse. O Portinari não se conteve. Chamou o garçom. Aquele cidadão que está ali quem é? O garçom falou: um velho freguês. Estava fora um tempo doente. Mas Portinari insistiu. Não é o Matisse? O garçom respondeu: não sei. Realmente nem sabia quem era o Matisse, glória da França. Depois o Matisse se levantou com certa dificuldade. Seguimos os seus passos.

Ele sentou um pouco no banco, depois continuou. Realmente morava nesse mesmo endereço que o livreiro tinha indicado.

JG Nos anos 50 com quem você se dava?

IC Era muito amigo do Milton da Costa, Maria Leontina, de Djanira, Jacinto de Moraes, do Jorge de Lima.

JG Existia um grupo de pintores?

IC A gente se reunia no final da tarde no Vermelhinho, em frente ao ABI, na Araújo Porto Alegre. Era um ponto de encontro. Hoje é um ponto de saudades. Cada hora do dia era um grupo diferente: de manhã, funcionários; de tarde, era gente de escultura. Se chamava Vermelhinho, porque tinha cadeiras de vime vermelhas. Iam muito o Quirino Campofiorito, o Labanca, a Sílvia Chiarelli, o Solano Trindade, o Santa Rosa, o Adonias Filho, todos enfim, o Landucci. Era um ponto de encontro. Deixava contas na caixa.

JG Era difícil vender quadros?

IC Ninguém vendia quadros. Um dia o Luís Aranha queria comprar uma tela de Pancetti, uma paisagem de Cabo Frio. Fomos juntos à casa de Pancetti, que era simples de madeira. Aí o Luís



Aranha pagou 7 contos pela tela, que na época representava um bom preço. O Pancetti ficou tão emocionado que não sabia como se manifestar. Aí perguntou para mim: Ah, você está precisando de alguma coisa?

JG Os pintores discutiam muito o trabalho?

IC O Santa Rosa escrevia sobre arte. Naquele tempo, a gente esperava a crítica no jornal. Havia um certo pudor em perguntar diretamente. A crítica era severa, não era laudatória, não servia para lançar produtos.

JG Nos anos 50 se debatia muito a questão abstracionismo-figurativo?

IC O Burle Marx vacilava. O Portinari exercia uma grande influência ditatorial. Ele se impunha muito. Os literatos cortejavam muito a imagem do Portinari. O Goeldi, por exemplo, não gostava do Portinari, aliás, nem do Picasso, achava que o Portinari transformava os personagens em heróis. Já o Santa Rosa dizia do Goeldi que ele gostava de personagens que arrancavam os cabelos.

JG É, no Goeldi existe toda uma herança do expressionismo alemão. O Goeldi, aliás, era muito ligado ao expressionismo.

IC O Gentil Fernando de Castro, uma pessoa maravilhosa. Uma vez o Gentil tinha comprado uma paisagem minha. Um pintor estava pintando o apartamento quando caiu um pingo sobre o céu do quadro. Diante de minha demora em

consertar a tela, ele pediu o conselho de um colega meu, mas que tinha outro universo, de reparar a tela. Quando cheguei e vi uma nuvem redonda, modelada, levei um choque e falei: Mas esta nuvem não pertence ao meu céu, e a seguir refiz a nuvem. Tenho uma outra boa história. Um amigo do Guignard me contou que saíam para desenhar e pintar na serra de Minas; o Guignard espichava os braços como um espadachim como um pintor renascentista o Guignard deu duas pinceladas e parou de pintar, abrindo uma garrafa de cerveja. O outro falou "Já?". Ao que Guignard respondeu: "Mas faz sete anos que estou pintando este quadro" Porque no fundo é a mesma tela que a gente pinta e repinta. O Portinari falava do Guignard que ele era tão sensível, que quando via um pingo de tinta no chão exclamava. Mas que matéria!

JG Você se considera um pintor expressionista?

IC Sim, mas não expressionista no sentido do gesto.

JG No outro dia no ateliê você alternava na construção do quadro espátula e pincel.

IC A espátula é mais apropriada à matéria, o pincel à cor.

JG Eu acho fascinante a explicação que você deu depois de cada pincelado, um espatulado. Você falou que era preciso desmanchar essa forma para evitar um volume que criava uma perspectiva. Aí você desmanchava a forma numa mancha de cor escura. Depois arranhava a tela

redesenhando com a ponta da espátula a forma para justamente evitar um ponto de fuga. Aí, por outro lado, você continuava essa forma depois com uma pincelada vermelha que acendia o fundo com a cor quente. Vendo você diante da tela no cavalete, o estúdio despido de qualquer acessório inútil, num ambiente austero, o gesto ficava mais concentrado, quase teatral.

IC Eu sou um homem da planície. Gosto do horizonte limpo, em que o olho mergulhe longe.

JG Aliás, a maioria de suas telas são horizontais. Como você definiria a matéria de seus quadros?

IC Não é revestimento sobre a tela, relevos pré-moldados, nasce de acúmulo da própria matéria, da tinta. Essa matéria advém da necessidade de construir a figura. Há uma diferença fundamental entre um pintor colorir a superfície sem materialidade desta cor, a cor não é um vestido que se coloca sobre o corpo mas o próprio corpo. No final dos anos 50 era moda preparar um relevo e pintar por cima. Pra mim é importante que a matéria exprima pelo contrário a construção da tela.

BIBLIOGRAFIA SOBRE O ARTISTA BIBLIOGRAPHY ABOUT THE ARTIST

LIVROS BOOKS

- AGUILAR, Nelson (org.). *Bienal Brasil século XX*. São Paulo: Fundação Bienal, 1994, p. 472-3.
- BACH, Christina. *Jorge Guinle*. Apresentação Ronaldo Brito. São Paulo: Cosac Naify, 2001. (Espaços da Arte Brasileira).
- BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira. Texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2001. (Coleção N-Imagem). Ronaldo Brito, "Voltas da pintura", p. 136 e "Jogado à pintura", p. 138; Ricardo Basbaum, "Pintura dos anos 80 – algumas observações críticas", p. 299; Jorge Guinle, "Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. Geração 80. Ou como matar uma aula de arte num shopping center", p. 231.
- BRITO, Ronaldo. "Desde o início, uma obra que recusa soluções fáceis, Jorge Guinle". Em LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 273.
- BRITO, Ronaldo. *Jorge Guinle – desenhos*. Curitiba: Galeria Casa da Imagem, 2000.
- DUARTE, Paulo Sérgio. "Jorge Guinle, desorientação calculada". *A trilha da trama e outros textos sobre arte*. Rio de Janeiro: Funarte, 2004, p. 41. (Coleção Pensamento Crítico).
- LEIRNER, Sheila. *Jorge Guinle: a pintura como ato heróico*. Arte e seu tempo. [1985]. São Paulo: Perspectiva, 1990, p. 379-380.
- LEITE, José Roberto Teixeira. *Dicionário Crítico da Pintura no Brasil*. Rio de Janeiro: Artlivre, 1988.
- MESQUITA, Ivo. *Densos fragmentos. Artistas brasileiros na XX Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal-Marca-d'Água, 1989, p. 92-4.
- MESQUITA, Ivo e TEIXEIRA DE BARROS, Stella. *Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades*. São Paulo: Fundação Bienal, 1985.
- PONTUAL, Roberto. *Entre dois séculos: arte brasileira do século XX na coleção Gilberto Chateaubriand*. Prefácio Gilberto Chateaubriand; apresentação M. F. do Nascimento Brito. Rio de Janeiro: Editora JB, 1987.
- ROELS JR., Reynaldo & SALZSTEIN, Sônia (org.). *O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand*. Apresentação Gilberto Chateaubriand. São Paulo: Marca-d'Água, 1998.
- ZANINI, Walter (org.). *História geral da arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles – Fundação Djalma Guimarães, 1983. v. 2.

CATÁLOGOS CATALOGUES

- ANDRADE, Geraldo Edson de. "Jorge Guinle Filho: uma obra sempre atual". Exposição individual "Viagem erótica: da figura ao abstrato". Rio de Janeiro: Galeria Cândido Portinari, 1996.
- ANDRADE, Geraldo Edson de. *Jorge Guinle: a hora e a vez do desenho*. Rio de Janeiro: Galeria Contorno Artes, 2006.
- BARROS, Stella Teixeira de. *O espírito da nossa época – coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz*. Rio de Janeiro-São Paulo: Museu de Arte moderna.
- BRITO, Ronaldo. "Desenhos sobre desenhos". Exposição individual "Memória oblíqua". Rio de Janeiro: Galeria Andréa Sigaud, 1980.
- BRITO, Ronaldo. "Voltas de pintura". Texto para o folder/cartaz do artista. XVII Bienal Internacional de São Paulo, 1983.
- BRITO, Ronaldo. "Paroxismos de pintura". Exposição individual. São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1984.
- BRITO, Ronaldo. "Vivas e vibrantes". Exposição individual "Jorge Guinle, Fase azul/obras inéditas". São Paulo: Galeria de Arte São Paulo, 1988.
- BRITO, Ronaldo. "Diário de vida, laboratório de arte". Exposição individual "Jorge Guinle – desenhos". Curitiba: Galeria Casa da Imagem, 2000.
- BRITO, Ronaldo. Trecho de "Diário de vida, laboratório de arte". Exposição individual "Jorge Guinle – desenhos". São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 2001.
- BUENO, Guilherme. *Mapa do Agora – arte brasileira recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói*. São Paulo: Instituto Tomie Othake, 2002.
- CANONGIA, Ligia. "Brincando com os deuses". Exposição individual "Jorge Guinle – Coleção Marcio Espindula". Vilha Velha: Museu Ferroviário Vale do Rio Doce, 2000.
- CAVALCANTI, Lauro. *Caminhos do contemporâneo, 1952/ 2002*. Rio de Janeiro: Paço Imperial-Editora Eventual, 2002.
- COSTA, Marcus de Lontra. *Onde está você, geração 80?* Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2004.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Desregramentos: o trabalho e a desconstrução*. Exposição individual "Desregramentos". Brasília: Parnaso Galeria de Arte, 1981.
- DUARTE, Paulo Sérgio. *Desorientação calculada*. Exposição individual "Passos diacríticos". São Paulo: Galeria Luisa Strina, 1982.
- MAURÍCIO, Jayme. *14 pinturas eróticas*. Rio de Janeiro: Galeria Anna Maria Niemeyer, 1980.
- ROELS JR., Reynaldo. *Jorge Guinle*. Exposição

individual "L'heure bleue". Rio de Janeiro: Galeria Anna Maria Niemeyer, 1989.

- ROELS JR., Reynaldo. *Jorge Guinle*. Exposição individual, "Obras da coleção João Leão Sattamini". Niterói: MAC (comemorativa de um ano do MAC e homenagem aos dez anos da morte do artista), 1997-1998.

PERIÓDICOS JOURNALS

- BACH, Christina *et al.* "Modernidade e nação". *Anima*, revista de história teoria e cultura, ano 1, n. 2. Editora Casa da Imagem Puc-Rio, 2001.
- BAUSBAUM Ricardo. "Pintura dos anos 80: algumas observações". *Gávea*, Revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Puc-Rio, 6:38-57, 1988.
- BRITO, Ronaldo. "Contra o olhar eunuco". *Módulo*, 71:36-40, 1982.
- BRITO, Ronaldo. "Voltas de pintura". *Arte em São Paulo*, n. 19, out. 1983 (Ed. esp. XVII Bienal Internacional de São Paulo).
- BRITO, Ronaldo. "Paroxismos de pintura". *Folha de S. Paulo*, São Paulo, mar. 1984 (Folhetim).
- BRITO, Ronaldo. "Possibilidades de pintura: dois exemplos". *Gávea*, 2:93, set. 1985.
- BRITO, Ronaldo. "No artista e no homem, a mesma autenticidade – Desde o início, uma obra que recusa soluções fáceis". *O Globo*, Rio de Janeiro, 19 maio 1987 (Segundo Caderno).
- CANONGIA, Ligia. "Em cores libertárias: A galeria AM Niemeyer expõe, dois anos após a morte de Jorge Guinle Filho, suas últimas telas". *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1989. (Segundo Caderno).
- COSTA, Marcus de Lontra. "Desejo e urgência: últimas pinturas de Jorge Guinle têm mostra no Rio e na Bienal de São Paulo". *Guia das Artes*, São Paulo, 15:78-9, 1989.
- COSTA, Marcus de Lontra. "Jorge Guinle: arte deu resposta à inveja. A galeria Anna Maria Niemeyer do Rio mostra as últimas nove telas de Guinle pintadas antes de morrer". *Correio Braziliense*, Brasília, 28 jul. 1989.
- COUTINHO, Wilson. "Carlos Zilio e Jorge Guinle no MAM: a 'nova pintura' dos eruditos selvagens". *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 8 ago. 1982 (Caderno B).
- MORAIS, Frederico. "Melhor que a idéia, a pincelada: Jorge Guinle". *O Globo*, Rio de Janeiro, 18 mar. 1985 (Segundo Caderno).
- NAVES, Rodrigo. "A verdade excessiva". *Galeria*, 5:72-6, 1987.
- ROELS JR., Reynaldo. "A morte anunciada: há pelo menos cinco meses, ele sabia que a luta contra a Adis estava perdida"; COUTI-

BIBLIOGRAFIA DO ARTISTA BIBLIOGRAPHY OF THE ARTIST

- NHO, Wilson. “Os tristes sussurros da agonia”, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 maio 1987. (Caderno B).
- ROELS JR., Reynaldo. “A nudez dos sentidos: últimas obras de Jorge Guinle Filho estão em exposição na A. M. Niemeyer”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 jul. 1989. (Caderno B).
- XAVIER DE MENDONÇA, Casimiro. “Jorge Guinle Filho: o espelho e a sombra”. *Galeria*, 5:72-6, 1987.

VÍDEOS VIDEOS

- MARTINO, Malu de. *Tela sobre tinta*. Depoimentos de artistas plásticos, críticos, *marchands* e colecionadores da Geração 80, c. 1985.
- MARTINO, Malu de. *Território ocupado*. Depoimentos de artistas e *making-off* das instalações executadas para a exposição “Território ocupado” na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. Produção EAV, 1986.
- MARTINO, Malu de. *Quatro quadros*. Depoimentos de artistas e *making-off* das obras executadas especialmente para o Projeto Quatro Quadros, do Centro Cultural Candido Mendes de Ipanema. Produção Centro Cultural Candido Mendes, 1986.
- SGANZERLA, Rogério. *O processo criativo de Jorge Guinle Filho*. Imagens e depoimentos do pintor com cenas de filmes, músicos e outros artistas admirados por Jorge Guinle. Produção coletiva do autor, Marco Rodrigues, Helena Ignez, Jorge Eduardo Guinle, Jorge Guinle e Guilherme Guimarães. 1986-96. Edição final para a exposição individual “Viagem erótica: da figura ao abstrato”, Galeria Cândido Portinari, UERJ, Rio de Janeiro, 1996.

CD-ROM

- LEITE, José Roberto Teixeira. *500 anos da pintura brasileira*. [s.l.]: Log On Informática, 1999. 1 CD-ROM Sonoro.

LIVROS ILUSTRADOS ILLUSTRATED BOOKS

- TENÓRIO, Bebê. *O amor, a figura e a sombra*. Rio de Janeiro: Edição Europa, 1987.
- CAFÉ, Luiz Carlos; ALBUQUERQUE, Átila de; SAMPAIO FILHO, Carlos; NOBRE, Sergio. *A Ninfa e o Delírio*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1986.

TEXTOS EM CATÁLOGOS TEXTS IN CATALOGUES

- “A pintura contra a parede”. Texto e cartaz da exposição “Jorge Guinle”. Espaço ABC, MAM/RJ, jul.-ago. 1982.
- “A pintura contra a parede”. Em *Catálogo geral da XVII Bienal Internacional de São Paulo* (introdução de Walter Zanini). São Paulo, 1983.
- “Marcapasso”. Texto sobre o próprio trabalho. Exposição individual, Galeria de Arte UFF, Niterói, 1983.
- “Duas tendências possíveis na jovem arte brasileira e tradição modernista frente ao inconsciente dos anos 80”. Exposição coletiva “Geração 80 – Núcleo Jovem”. Rio de Janeiro: MP2 Arte, 1984.
- “Introdução a uma releitura alegre e comprometida do século XX à luz da recente pintura de Carlos Zilio”. Exposição individual de Carlos Zilio. Rio de Janeiro: Galeria Paulo Klabin – MAM/RJ, 1984.
- “Horizontes perdidos”. Exposição individual. Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, 1985.
- “Sem tomar partido”. Exposição individual, Rio de Janeiro: Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes, 1985.
- “Delson Uchôa: entre o *pattern* e o popular”. Mostra individual de Delson Uchoa. Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, 1985.
- “Segundo meu critério”. Texto sobre o próprio trabalho. Exposição coletiva “Quatro quadros”. Rio de Janeiro: Centro Cultural Cândido Mendes, 1986.

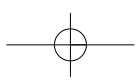
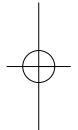
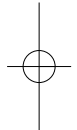
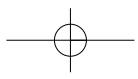
TEXTOS EM PERIÓDICOS TEXTS IN JOURNALS

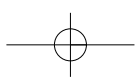
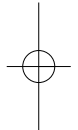
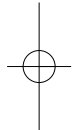
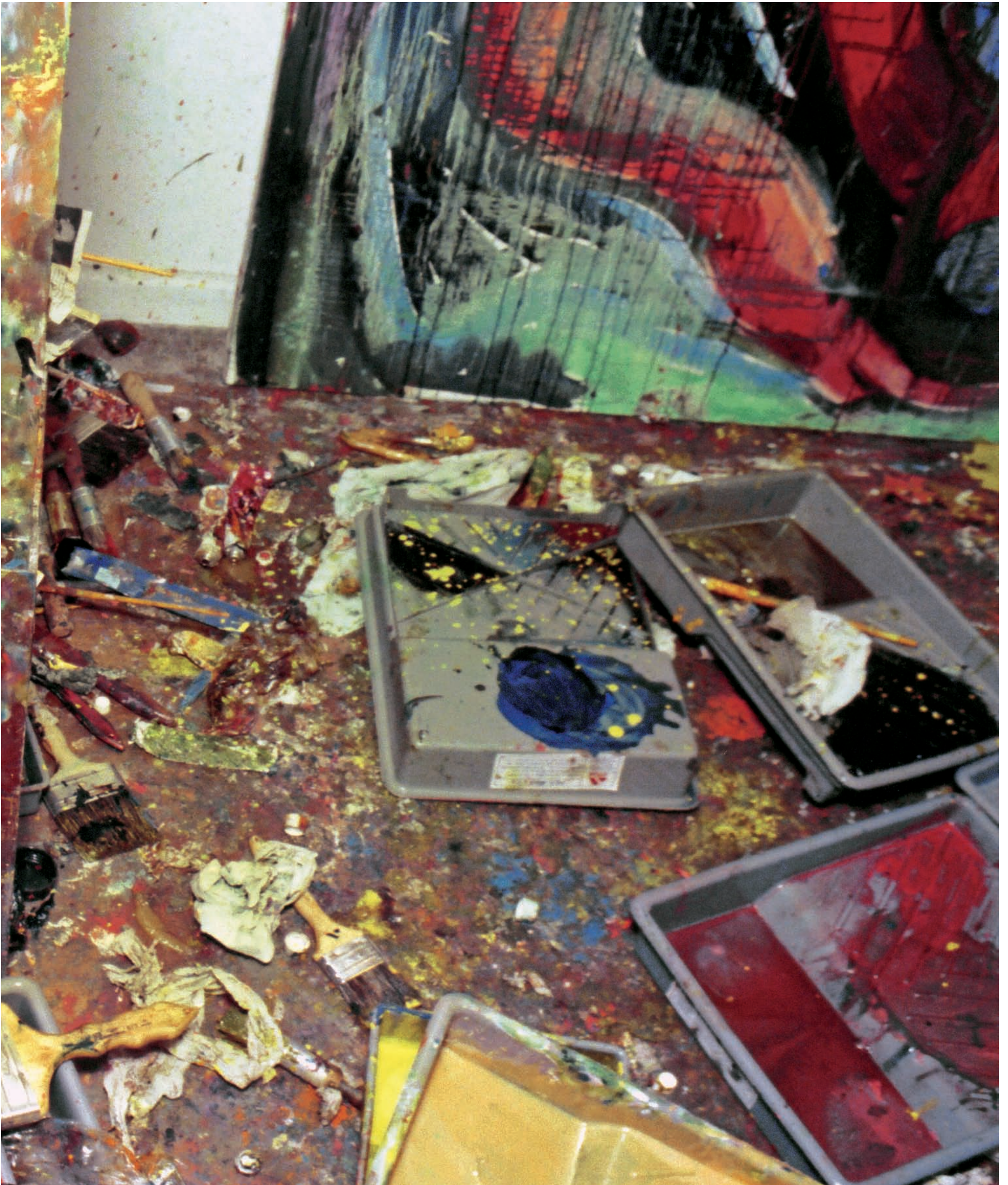
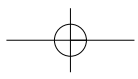
- “O conceito da imagem na nova pintura do século XX” (1ª parte). *Módulo*, ano 6, 67:44-6, 1981.
- “Expressionismo crítico de Schiele”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 26 set. 1982 (Folhetim).
- “Abertura para a atuação da nova vanguarda”. *Módulo*, n. 73 (Caderno de texto 02 – A contemporaneidade – homenagem a Mário Pedrosa), novembro 1982.
- “Tarsila: postais do modernismo”. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 6 jan. 1983 (Folhetim).

- “Expressionismo vs. neo-expressionismo” (2ª parte). *Módulo*, n. 74:36, 1983.
- “Leonilson, a implosão da imagem”. *Módulo*, n. 75, mar. 1983.
- “Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal: Geração 80 ou como matei uma aula de arte num shopping center”. *Módulo*, jul.-ago. 1984 (ed. esp. para a exposição “Como vai você Geração 80?”).
- “Os dois tempos de Iberê Camargo”. *Módulo*, 82:57-63, 1984.
- “Nelly Gutmacher: a equação feminista”. *Módulo*, 83:47-9, 1984.
- “E a crise da modernidade?” *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 20 set. 1985 (Caderno B).
- “Os véus semânticos de Anna Bella Geiger”. *Módulo*, 88:34-7, 1985.
- “Picasso para nós, pós-modernos”. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1ª jun. 1986 (Caderno B Especial).
- “Sem modos ou quando o pior é melhor”. *Módulo*, 92:52-7, 1986.
- “A pintura contra a parede”. *Arte & Ensaios*, ano VI, n. 6, 1999.
- “O conceito da imagem na nova pintura do século XX” (1ª parte). *Arte & Ensaios*, ano VI, n. 6, 1999.

ENTREVISTAS INTERVIEWS

- “Geraldo Edson de Andrade entrevista Jorge Guinle”. *O Jornal, Alagoas*, 14 ago. 1973.
- “Jorge Guinle – memória oblíqua”. *Correio da Bahia*, Salvador, 21 mar. 1981 (Segundo Caderno).
- “Jorge Guinle quer colocar tudo na pintura, até que ela caia de podre”. *O Globo*, Rio de Janeiro, 31 maio 1982.
- MÁS, Daniel. “Jorginho Sherwood – o rebuliço do momento”. *Casa Vogue* (As Paredes da Casa Vogue). São Paulo, 1:130-135, 1985.
- XAVIER, Leonor – correspondente do *Diário de Notícias* de Lisboa. Fita gravada. Arquivo Marcos Rodrigues, Rio de Janeiro.
- Entrevistas de Jorge Guinle com: Antônio Dias, Rubens Gerchman, Hélio Oiticica, Alfredo Volpi, Lygia Clark, Roberto Magalhães, Cildo Meireles, Mira Schendel. *Interview*, São Paulo, 1980-82.
- “Pintura”. Jorge Guinle Filho é entrevistado por seu pai, Jorge Guinle. *Vogue*, 92:124-7, fev. 1983.





BEAUTIFUL CHAOS

The “Jorge Guinle: beautiful chaos” exhibition marks one more step towards the Iberê Camargo Foundation’s consolidation of its institutional objectives. The show opens the temporary exhibition programme in which the Foundation will be exhibiting works by artists from Brazil and abroad and establishing itself as a centre for the dissemination of modern and contemporary art.

The connecting thread running through the Foundation is its commitment in pursuit of excellence in what it does. This characteristic was also a striking feature of the Iberê Camargo and is today translated into the programmes that have been organised.

Iberê Camargo impresses by his vigorous gestures when painting, and strong broad marks can also be found in the work of Jorge Guinle, whose colour-laden canvases become even more vibrant against the white walls of the Foundation. The credit for their selection goes to the curators, Ronaldo Brito and Vanda Mangia Klabin, to whom I convey my thanks.

Once again, and always with the same enthusiasm, we also thank Maria Coussirat Camargo, the sponsors, partners and the team at the Iberê Camargo Foundation.

Iberê Camargo Foundation

It is a kind of poetic justice that, since the artist left us so soon, Jorge Guinle’s canvases have decided to remain young. Even physically they give the impression of fresh paint. They always radiate that same desire for painting, that same desire to live, continuing to provoke, please and displease, above all stimulating and awakening our appetite for the future. After its premature closure, Jorge Guinle’s work became almost synonymous with contemporary Brazilian painting. Perhaps like no other, he translated the convulsive form of the current world of life to perfection – Beautiful Chaos.

The inevitable moment arrives when a critical text has to lament the absence of one single posthumous retrospective of Jorge Guinle’s work to date. After two decades; more than twenty-one years. And yet it would not really be right to – at least once, it has been worth waiting for. The circumstances of this first retrospective are exceedingly apt; in fact there is something magical about them. Firstly of course, because it is being held at the home of Iberê Camargo and thus provides an historic encounter between two bodies of work which, with all their differences, retain significant affinities. In fact, seen from one viewpoint, they form a separate modern Brazil. A constellation of only two stars, and yet what a spectacle!

Through vocation and temperament, Iberê Camargo and Jorge Guinle are eternally outside the constructive aesthetic rationale that seduced and directed most of our principal modern artists, submitting fully to the expressive voracity of painting. In quite different ways, as if they were not separated by three generations, they both *lived painting* so intimately that the boundary between one and the other becomes unclear.

Tempting though it would be, this is obviously not the place for a comparative theoretical investigation of these formidable modern Brazilian poetics. By way of this brief and necessary introduction, it is enough for the curators to evoke the physical act of painting, which was famously decisive for these two passionate artists. Iberê confronted the canvas vertically on the easel or wall as an ordeal, a long and emotional battle involving incessant application and removal of layers and layers of glorious paint on the part of the inspired and domineering “painter and un-painter”. Jorge Guinle, for his part, painted the canvas on the floor, occasionally turning it in all directions, sometimes relaxed, sometimes frenetic, as if finishing the picture were neither possible nor desirable. The lyrical “existentialist” I dug and excavated the paint until finding the ancestral base of the Be-

ing and bringing it to the accessible surface of the canvas; while the demonic colourist, the post-pop virtuoso, unable to be otherwise, wandered around the edge of the picture with licentious joy or manifest anxiety, in a desire to connect contradictory deadlocks and discoveries. In any case, well, there would always be the next canvas.

The favourable conjunction surrounding this Jorge Guinle retrospective is obviously also due to the material and institutional conditions of the recently opened Fundação Iberê Camargo. In an authentically pioneering initiative, this is the first foundation in the country to meet the expectations of what an art space in a major city in a contemporary democracy can be, starting with Álvaro Siza’s building, which can respond to public demand for current art and its technical and aesthetic requirements. Never have so many paintings and drawings by Jorge Guinle been assembled in one place, and never have they enjoyed such excellent conditions for finally confronting the test of the real.

Only now do they fully face the public dimension they spent their life in pursuit of. If there is an incontestable merit in Jorge Guinle’s short and blazing artistic career, it is that he immediately promoted an effect of liberation – extrovert, de-sublimated, his work conquered from within the persistent intimism that constrained modern Brazilian painting. And he did so thanks to his irrepressible visual mobility, passing freely through the modern tradition, in a spontaneous and never bookish contact with its works. Of course there was a French native familiarity with that tradition; and also a typical Yankee lack of inhibition picked up in passing, without the rationality, opposites and contradiction inherent to turbulent contemporary cultural life. The end product was, after all, Brazilian, having disposed of the compensatory benefits of being an *outsider*: neither the inertia of tradition nor stressful competition hindered the movements of this painter who could frivolously evoke Matisse or de Kooning while attacking the canvas from all sides in the uncertainty of resolving it, since resolving it could mean demobilizing it. Yet the energy survived, the desire for painting, for transforming the irreversible crisis of illuminist universalism and the end of utopias into essential aesthetic material. Beside him other emergent artists of the period, Julian Schnabel, Anselm Kiefer and Georg Baselitz, less equals than sensitive and intellectual stimuli, were redrawing a map of contemporary art in which painting regained its relevance. They shared a common challenge: revitalizing the instinct for painting. And Jorge

A LITTLE ODYSSEY

Guinle's instinct for painting did not balk at this challenge: twenty years later, his canvases seem more themselves each day.

In such an auspicious context the curators' task is to put the historical and cultural process in sequence, beginning with the incomparable modern venture of Iberê Camargo, still in the 1930s, and leading to the cosmopolitan fluency of Jorge Guinle in the 1980s, which is now reenergised by the active presence of the Fundação Iberê Camargo in Porto Alegre. From there it leads to the imperative of calling on new generations and their critical re-readings to participate in this open process.

And moreover, Nuno Ramos, a visual artist who is also truly gifted with considerable literary assets, has been the first to incorporate the question of the entertaining, touching or extravagant titles into critical reflection on Jorge Guinle's work, titles which for that reason become part of the hybrid and irreverent language of his painting. Title-brushstrokes, random, well aimed, which were equal to the unpredictable manoeuvres that inflame the beautiful chaos of his pictures. Reading Tiago Mesquita's essay on the other hand, we encounter the historical density of a body of work produced in less than a decade, demonstrating how it prompts the young theorist to look back on decisive moments of modern art in an effort to apprehend it with an eye of today. Clichés of Brazilianness are left far behind when we seek to consider the multifaceted experience, which is so much ours after all, of the paintings of Jorge Guinle. They open out a world in front of us, speak of an intense life worthy of being lived.

Ronaldo Brito was born in Rio de Janeiro in 1949. He was an art critic for the weekly publication *Opinião* from 1972 to 1977. In 1975 he wrote the first monograph on neo-concretism, republished in 1999 by Cosac Naify. He has written many monographs, including: *Aparelhos* (1977), on the work of Wáltercio Caldas; *Camargo*, about Sérgio Camargo (Akagawa, 1990; Cosac Naify, 2000); *Iberê Camargo* (DBA, 1994); *Amílcar de Castro* (Takano, 2001) and *Oswaldo Goeldi* (Silvia Roesler/Instituto Cultural The Axis, 2002). He has written two volumes of poetry: *Asmas* (Kairós, 1982) and *Quarta do Singular* (Duas Cidades, 1989). *Experiência Crítica* (Cosac Naify, 2005), a collection of his articles in catalogues and periodicals, was published, organised by Sueli de Lima. Ronaldo Brito lives in Rio de Janeiro and teaches on the Postgraduate Social History of Culture programme at PUC-Rio.

Vanda Mangia Klabin was born in Rio de Janeiro in 1947. She is a social scientist and an art historian and curator. Publishing art magazines and catalogues, she has coordinated several surveys of Brazilian art. She has curated several visual arts exhibitions and written articles and essays on contemporary art. As Director of the Centro de Arte Hélio Oiticica, she organised exhibitions including: "Antonio Manuel", "Mira Schendel", "Eduardo Sued", "José Resende", "Iberê Camargo", "Nuno Ramos", "Hélio Oiticica e a Cena Americana", "Amílcar de Castro", "Richard Serra", "Luciano Fabro", "Guillermo Kuitca" and "Mel Bochner". She later organised "Frank Stella / Nuno Ramos", in São Paulo and "Eduardo Sued" at CCBB, Rio de Janeiro. She lives and works in Rio de Janeiro.

1
"UMA PEQUENA ODISSÉIA" The first remarkable thing about Jorginho's work is the titles of the pictures. They should be taken seriously. Has any other Brazilian artist given titles of such joy and fluency? There is a mechanism of expansion there, a suggestibility being created for the pictures, making them roll by even easier. In this sense they imitate the main movement of the work – of not being fixed, always slipping around, in some indecisive and open allusion. *A Esfinge Vermelha* [The Red Sphinx], *Galicíneo Galhardeado* [Ostentatious Crowing], *The Last Time I Saw Paris*, *Nos Confins da Cidade Muda* [In the Confines of the Silent City], *Bella Ciao* [Beautiful Farewell], *Sincronizador Para os Quatro Cavaleiros do Apocalipse* [Synchronizer for the Four Horsemen of the Apocalypse], *Corpos de Cinzas* [Ashen Bodies], *Dom Quixote dos Morros* [Don Quixote of the Hills], *Paladar dos Santos* [Taste of the Saints], *Il Grido Giallo* [The Yellow Cry], *L'Heure Bleue* [The Blue Hour], *As Vogais* [The Vowels], *Listen to the Blues*, *No Ano do Dragão* [In the Year of the Dragon], *Cavalo de Tróia* [Trojan Horse], *Take Cinematográfico* [Film Take], *Operação Plástica* [Plastic Surgery], *Walt Disney*, *Uma Pequena Odisséia* [A Little Odyssey] – together with sacred verses and titles of science-fiction films, allusions to high and low culture, in a Babel of languages, the titles push the pictures in all directions, trying to release them from what they would inherit from a more fixed cultural presence.

2
"DEZ ANOS DE SOLIDÃO" [Ten Years of Solitude] It is difficult to understand Jorginho's work without this title. For it is made in the counter current to the two main movements of the 1960s and still dominant in the 1970s: pop art and minimalism. These two great "negative" intuitions of contemporary art (in the sense that they were structured in contrast to abstract expressionism, the first attacking the idea of Subject and the second the idea of Form) seem to have echoed through the core of the best Brazilian art during the 1970s. If Jorginho had not yet reached a habitable core in his work (which would basically only happen in the 1980s), he was certainly familiar with this viewpoint. Painting would seem to be above all an unpleasant illusion here. Jorginho's attachment and close intimacy with what was called "The Return to Painting" (in the early 80s) shows signs of relief. His enthusiasm for much less sophisticated artists (Sandro Chia, Clemente, even Baselitz) in interviews at the time is amazing. The truth in hindsight is that in all those artists there is an instrumentalisation of painting disconnected from Jorginho's work. I once had the

opportunity of hearing the following comment from the North American artist Frank Stella during the 1989 Biennial, where there was a retrospective of his work: *It's not bad enough*. Stella was probably thinking of Schnabel, who would be *bad enough* and whom Jorginho Guinle also liked greatly. In fact Jorginho is never bad enough – that is simply not in his sights. Kitsch never reaches him and his anger with the world is not black enough. On the contrary – the deep significance of his work is its accumulation of language, not disdain or irony for it. In this sense he perhaps leans more towards the School of Paris than to Neo-Expressionism. Ten years of solitude.

3
"A SALVADORA MARIUSKA CONTRA O CICLOPE ÓRION" [The Saviour Mariuska Against the Cyclops Orion] The pop appearance of his work is in its willingness, its difficulty in refusing any appearance or influence. To mention more explicit presences: de Kooning, Matisse, Bonnard, Van Velde, Pollock, Iberê Camargo, German expressionism, the Fauves – would be a long list. It all circulates, appears and then submerges again in the movement of the painting. In the same way, shutters, profiles, eyes, bird bills, pieces of bodies, peacock feathers, brocades, letters, jars, still-lives, are hinted at and allowed to fade away. Influences and pieces of the world – that is Jorginho's material, the "barnacle" his brush drags across. Without forgetting that the paint itself is already codified and not virgin matter. "My iconography would in fact be abstract," he said, comparing himself to the always iconographic neo-expressionists. I believe that the expression "abstract iconography" does not refer to a list of decorative motifs but to the ever present awareness of the history of painting: instead of Madonnas, de Kooning's brushstrokes. In this sense all Jorginho's painting is "inside". The abstraction here is the complimentary force to this inside, the ability of metamorphosing it and suspending it, letting in some air for more than citation. What there is of abstraction in his painting is a kind of morphological retreat into an ambivalent core, where things and styles are hinted at but never allowed to be fixed. So in Jorginho's work the cultural dilemma seems suspended, metamorphosed by the movement of painting, while still allowing it to be sensed. His painting is abstract in the sense of abstracting the weight of culture, erasing tracks with other tracks, accumulating doubts and attempts. Its intuition is always towards assimilation, to non-refusal. The painting is thus presented as a hybrid of world and paint, able to indefinitely receive the painter's indecisions and changes of route. And yet it has the form of an *experiment*, in the best sense of the word.

4

“A ESFINGE VERMELHA” Of course all action painting has something of an experiment about it or, to use a more banal term, of testing – it is what is produced during that flux that is important. But it is precisely that *moment*, which one finds in a de Kooning or a Kline, that I don’t sense in Jorginho. Something has been deposited there, a superimposition of Is, of schemas, of memories, of influences, harmonised by the *medium* of doubt until tension and origin are lost. In the extreme, the best Jorginhos seem calm, almost neutral, like archaeological sites awaiting dissection. These elements are laid on the surface of the canvas in two ways – through *contiguity* or through *superimposition*. The former, to my eyes, characterises Jorginho’s “great paintings”, the core of which were shown in the 1983 Bienial, running by and large from 1981 to 1985 (*Ulisses, Aquário, Diurno*, all from 83; *The Last Time I Saw Paris* and *O Coringa*, from 1984; or even *Copacabana Não Me Engana*, from 85, are good examples of this stylistic period). The elements jostle side by side here, nudging their neighbours, in a desperate struggle for differentiation. The whole of the picture seems at times to be a little forgotten in this denunciation of the parts, and vigorous brushwork, of drips and accidents, is always brought into play to allow each moment to break free. Like small neighbouring canvases, the tension of the whole is not always present – or, to put it differently, the wealth of the overall construction of the picture does not reach the level of its moments. It is precisely this schism between parts and the whole which the following phase of somewhat hallucinatory superimposition in works like *Listen to the Blues* (1986), *Sambaíba* (1987) or *Summer Interlude* (1986), will incorporate as a discovery. *The picture now moves towards the background not towards the side, falling into itself* (a little like the paintings of Milton da Costa). That is the great success of Jorginho’s painting – to overcome the contiguity between the elements, superimposing them, crushing them inwards. It all then seems able to last much longer, experiment much more, endlessly enjoy its endless question. Nothing ends, since the dead matter of the lower layer still pulses in the upper one, like in a Bonnard but without space, or light, or people. The picture winds up literally dividing itself into micro-pictures which, like Russian dolls, are in turn given the same accumulation of paint, parody and memory. The result is strangely calm and timeless, like de Koonings ground down and macerated, and spread across the canvas again. Any anguish of the whole seems absent here and the painting, now less impulsive, is slower and fractioned. It can observe it all, without wanting to resolve any-

thing. A little like Montaigne’s *Essays*, that book of a whole life – which in full astonishment watches the passage of time through the self –, these pictures by Jorginho achieve one of the highest moments of *reflection* in Brazilian culture, like machines of suspense and doubt. Their great discovery is to *know how to last*, in the preserved the abstraction of their conflicts.

5

“L’HEURE BLEUE” Behind the suspense, however, there is a direct impulse, a vocation for the decorative, almost hedonism, which certainly contradicts it. Jorginho’s experience was short, and it is difficult to know how his work would have developed without extremely premature death (and awareness of death). For his final works, which I saw in the Galeria Luisa Strina in 1986, are direct and extensive, in the opposite direction of the works I have tried to describe above. There, one pictorial sign seems to dominate the others – the body in *O Corpo*, a blade in *Cavalo de Tróia*, some letters in *As Vogais*, spirals in *Pau-Brasil* etc. – directing the whole picture, which now doubts nothing, nor has time to. Everything slips and just a little is fixed, like rain on a window pane. Perhaps if it had developed it would have pointed towards a direct and vibrant hedonism, latent in all his output, but which wound up being suppressed in his best works by the slow accumulation of his question-pictures. Perhaps in this sense, and particularly in terms of colour, they would have ended up like much of the work of Eduardo Sued. Perhaps they would have been seen as the painting which 1922 modernism *wanted but did not make* – direct, vibrant and corporeal. Perhaps.

6

“SINCRONIZADOR PARA OS QUATRO CAVALEIROS DO APOCALIPSE” In Brazilian painting the possibility of *accumulating* is born with Iberê Camargo. This is where the canvas, like a slippery and sticky terrain, starts to accept the material and corporeal radiation of the painter almost indefinitely. To do this the canvas also has to be transformed into material, in some way homogenous with what is being put upon it. With the spool pictures the picture plane seems entangled in inside-out, yes-no forms, ready to leap out like visual “odradeks”. It is no accident that the shape of time (the hourglass) is embedded in them. The structure dominates the black plane. In the next phase, in the mid-1960s, more similar to Tachism and without the backbone of the spools and skeins, the quality of Iberê’s work declines. There is a *monotony* in pictures like *Núcleo Expandido* (1966) or *Espaço com Figura* (1965), which ends up seeking out the figuration-sign of the 1970s and finally the great fat fools, the large

cyclists, the Beckettian figures from the end of his life. Iberê’s work could therefore be described as a huge effort to transform material into something, through the mediation of the sign (spools, profiles, and flat palms), and finally through the poetic fusion of matter and sign in the final phase – in which on the one hand the actual matter is wiped and liquefied, and on the other the sign acquires the thickness and complexity of a figure. The prize here is direct access to a *view of the world* (with psychology, with a lost gaze, with the time of day, with sun or with cloud) which only the woodcuts and drawings of Goeldi would achieve for us. That is why the question: *what should one paint?* was always present for Iberê, demanding truth, blocking the threat of painterly virtuosity. This question never arises for Jorginho; his painting is sign in itself, always a sign. His brush drags across the history of painting, but also immediate pieces of things and the world – it puts itself at the core of *resemblance* from the start, mimicking everything it touches, voluntarily or involuntarily. A large part of the strength of Jorginho’s work comes from that – instead of language as an essence or as paradox (*what can one do with painting, today?*), considering it as *connection*, without distinguishing between the immediate elements and the meta-linguistic ones. That is why the main thing is to be able to resemble, *seem immediately with*, synchronising extreme influences and disparate aspects. Perhaps that was another use for his “ten years of solitude” – being cured from language phobia and, like a lizard, lying in the sun of similarity. It is the similar that accumulated in him.

7

“O SELVAGEM DA FESTA” [The Beast at the Party] The “euphoria of influence” (instead of its anxiety) is perhaps the most original aspect of this painting. In this sense it seems to stand out from the avant-garde movements in general, which were so zealous in terms of their debts. Jorginho once again contradicts the experience of his training, glimpsing a change which is still not fully clear – that the modern heritage did not stand up so easily *outside of* language, but started to turn circles and pirouettes inside it. Neo-Expressionism is a kind of cynical and simple statement of this movement, but it seems to have offered Jorginho a place to stand. I remember he once said about part of one of the canvases in his apartment, *It looks like Watteau doesn’t it?* It was a corner of a picture, where a mini-Proteus had left a mark. No anxiety or fatuous culturalism here – because, obviously, nothing similar had been sought. In fact much of Jorginho’s work can be covered by the word *enjoyment*, but with a higher meaning that I do not know how to de-

scribe (“A sensation of the comicality of the things of life, like a Zen moment, where you see everything as absurd but find it funny”, is how the joy of finishing a work is referred to).

8

“D. QUIXOTE DOS MORROS” There is not really any irony in Jorginho. Meaning that everything there that can be recognized produces no autonomous circuit, but is born again in the picture. The image of Marilyn Monroe is stronger than Warhol’s paintings, which also use it – it lives inexorably outside these pictures, which capture a kind rest from its infinite circulation, and about which one can do nothing. Irony forces mediation between the image-picture and the image circulating in the world – what we sense as ironic it is that the image of Marilyn becomes unique and the picture becomes multiple simultaneously and in equal parts. In Jorginho’s work, on the contrary, what circulates is reborn, yet presenting itself in a new equation in the picture. There is therefore no need for irony, for creating a circuit of adhesion and distancing belonging to Pop. The pictures easily absorb what they quote – particularly because, between us, what they quote never really circulated. They remain in fact curiously younger and available, but always receiving the mortified matter of culture. This operation may be successful precisely because at its heart is a kind of intimate and constitutive indecision. “It may be like this, but it could be like that” – that is the poetic core, endlessly repeated. Cultural memory, which in our case does not really belong to culture, is taken up by Jorginho with light airs, good for breathing. The aspirant being (that almost sadistic subject of the great Brazilian ironist, Machado de Assis) therefore has no time to create a body and broadcast its failure.

9

“CORPOS DE CINZAS” Positive works like Jorginho’s, which seek delight and attraction, have a very different destiny from works in which acid conscience spreads its poison – in the work itself, but also in its later posterity. Duchamp’s work, for example, remains deeply removed from the readings it has been given, even today – perhaps because it interprets us before we are able to interpret it. Work like Jorginho’s sits at the opposite end of the scale. It asks to enter into the flux of the present, wanting to be part of it, returning to the river of life and appearance. Cut off in his prime, but without being able to fully enjoy his own success, this attachment in Jorginho becomes a little obstructed by the awareness that posterity came before it should have. This adds yet another opening and prospectation to work already open and prospective. Perhaps that

is why it is important to admit that interpreting Jorginho’s work is to wish it a little. I would wish it like this: a *frankness*, an *absence of precaution*, a *cultural naturalism* which appears in Brazilian art with unprecedented force. Its legacy (a horrible word) runs through the fusion of what is immediate and what is historical, in a kind of refined lack of inhibition in which the cannibal is Bishop Sardinha himself. If this project was unable to be fully completed it at least seems to be fully announced, particularly in the incredible painterly voltage which runs through the years (seven?) that he really painted. The absence of bitterness here, lack of modesty, a proximity with good and dubious discoveries, seem to indicate breaking the boundaries in a kind of not-really-knowing-what-one-is-doing, which art often uses to say what needs to be said. Although I did not know him closely, in all these years since his death I sometimes find myself thinking *what would Jorginho be doing?* What would it be? But the right question is different: what will it be? What will we do with what he did? Something in his work remains deeply open and undefined – certainly because it was interrupted in the middle, but also because its main task was to set a huge number of possibilities and impulses resting harmoniously together. That latency is the most precious thing in these canvases, like patiently gathered gold, ready to be used again. Perhaps that is the challenge of these paintings for my generation – how does one carry forward everything that seems to be accumulated there? How does one release oneself from the weight of culture and time, how does one empty this kind *inner horizon* which art insists on presenting in so many ways in almost everything that our period produces? Jorginho’s reply, uninhibited and light-hearted, opens the way.

This text owes more than can be said to some of Ronaldo Brito’s essays about Jorginho Guinle. Made in the heat of the moment and the work, they seem to me to be one of the high-points of the always high voltage between the work and criticism, which runs through those “years of formation” in our visual arts.

Nuno Ramos was born in São Paulo in 1960. He is an artist and writer. He studied philosophy at the USP Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences and worked as an editor for *Almanaque 80* and *Katalok* magazines in 1980 and 1981. He started painting in 1983, when he founded the Casa7 studio. He produced his first three-dimensional works in 1986. The following year he was awarded the 1st MAC/USP Émile Eddé Fine Arts Bursary. In 1992 he showed his *111* installation for the first time in Porto Alegre, referring to the massacre of inmates at the Casa de Detenção in São Paulo (Carandiru) which took place the same year. In 2000 he won the competition to construct a monument in Buenos Aires in memory of the disappeared from the period of the Argentine military dictatorship. He has published books entitled *Cujo* and *Pão do corvo* (Editora 34) and *Ensaio Geral* (Editora Globo).

ALL AT ONCE

Colours are not things. We treat them as attributes of other objects: the blue of the sky, the white of milk and clouds, lime green, grey like the smoke from a truck, cloudy days, polluted days, sad days. Even in painting, colours are the properties of the materials. Jorge Guinle’s work inverts this equation, the things in his canvases come out of the colours. This is not the colour of things, but things emerging from colours. Like Henri Matisse’s cutouts, it is not the body that is blue, but blue that reveals itself as a figure.

When Matisse drew with scissors he was not colouring in an outline, he made the colour set itself down and find a form, a recognisable face. Jorge Guinle’s way of working owes much to this kind of integrity, as it also owes much to Matisse. Although the colours are not seeking repose, they relate to each other hinting at figures. They take preference over figures and are not confined by lines or any other kind of contour. I think that the artist’s range of approaches and freedom of painting owe much to this, that undomesticated way of dealing with the elements of art.

Jorge Guinle’s painting seeks no affiliations. His appearance in Brazilian art was uncommon, not wishing to become a vehicle for propagating manifestos. He followed no movement for returning to this or overthrowing that. As far as I know his work carries no organic relationships with any group and did not want to be an advanced basis for foreign poetics. He was therefore no spokesperson for aesthetic values, nor a proclaimer of their decline. He was in fact probably the contemporary Brazilian painter who most incorporated languages, figures and elements from other artists. He called the historical avant-gardes heresies and lit candles for all of them.

His work is about a joy in things. Nothing seems more appropriate for a country just freeing itself from a military dictatorship. Clearly, his paintings also follow no traditional scheme, but classifying him as an artist of the avant-garde would not be enough. He has a strong relationship with the avant-garde, but Jorge Guinle deals with modernism in a different way, he comes from another time.

He is one of the aesthetic results of the freedoms won during the last century. He starts painting at a time when the radical postures of the 20th century are not as scandalous as they had been. They are established and become part of a consolidated repertoire of possibilities for creation. Liberated colour is no longer a challenge for him but an exercise of that freedom, a way of articulating visual relations. Right from the start colour does

not need to fulfil any function. It moves about the canvas like its owner, as if the space belongs to it. Guinle wanted to be an artist after seeing a canvas by Henri Matisse, and learnt the strength of that colour which released itself from a function and became his language, a language which accepts no restrictions to its elements and does not define very clear roles for them.

Guinle often mixes the style of one painter with the subject matter of another, but does not seem to emulate these artists or even discuss their languages. He puts them there to converse with each other, perhaps seeking out that fluid language which characterises his best works. His development was very different from the painting of his contemporaries, like the 1980s' new expressionism and the *transvanguardia*. Rightly or wrongly, he was often related to the movements of those painters who became famous in the 1980s, and in fact those artists had much in common with Jorge Guinle. They restored respect to painting and worked with its elements in a less controlled way, as if returning to the rebellious features of fauvism and expressionism.

However, many of those artists worked in that way as a return to a more hedonistic pleasure of painting or as an impulse for exploring symbols and elements of painting. Jorge Guinle worked with colour under the influence of Matisse and North American painters. His stance was less symbolic and less historicised, which, in passing, distinguishes it greatly from his neo-expressionist contemporaries in Germany, like Salomé, Immendorf and Lüpertz. One crucial difference is the way those artists dealt with figuration. They painted structures and symbols of painting as elements full of meaning, an ancestral vocabulary, in an attempt to strengthen and shift those symbols. Updating them implied evaluating a heritage that often seemed malign. Which is why the painters constructed a distanced vision, bringing in meanings that those images wished to conceal, take to the grave.

It was a case of German trauma around Nazism's seemingly intimate relationship with the highest levels of western reason. Anselm Kiefer took this articulation of symbols further. A more talented artist than the other three, he uses his vocabulary to more or less show a tragic substance which accompanies the history of the German people and, in the final instance, the history of rationality and painting. The symbols are sometimes reiterated, sometimes subverted, but it is a case of using them. And the forms of painting are considered from their symbolic meaning, like perspective. This is a form of painting that works with the meanings engrained in culture.

Jorge Guinle's relationship with the recognizable elements of painting and even quotation of them has an almost opposite meaning. This not a case of scrutinising the meanings of what is on the canvas, but of relaxing the meanings. Not revealing the meaning of an element, but diluting it, showing that this meaning is fluid, modified by painting, and that the possibility of giving various meanings to a single thing brings freedom, not mere denunciation.

He often operates with the engrained elements of Brazilian culture, as in *Macunaíma* and *Copacabana Não me Engana*, but the symbols emerge with the same haste that they disappear. Figures that dissolve into marks, and marks which give the impression of acquiring the form of figures. There is no discourse about those references, but a visual order that passes through them. In this order, no figure, form, colour or even pictorial structure has fixed meaning. The elements are related freely and malleably. In the communication between them their individual meanings are diluted. The German painters often sought a critical subversion of the elements of painting, attributing meanings to them which were often hidden by those symbols. Jorge Guinle seeks a relationship in which the figures and forms no longer have a permanent meaning, being seen sometimes as one thing and sometimes as another.

Guinle is less substantialist than Kiefer. The German painter wants to show, ironically, a truer truth existing behind the figures he paints. He is concerned with the meaning of the figure. Guinle seems no less concerned with the conceptual consequences than with the freedom of painting. Painting for him is necessarily fiction. Colours can create the relationships they wish, free of function now, they draw and even model. In fiction, they do not need to be cleansed and find a pure and fixed meaning, they are contaminated, they can change meaning in the picture more than once.

There is so much on the canvas, the painting points in so many directions, but it is difficult to define a single function for one or other part of the painting. The parts have simultaneous relationships between each other. The explosion of colours and directions, together with Jorge Guinle's loose way of painting is also a consequence of loosening the relationships between one part and another of his painting, of relaxation in the conversation between the elements.

In 1983 Jorge Guinle painted *A Tela*, a picture with more less four fields of colour, located at the corners of a canvas. The meaning of the pic-

ture comes from the simultaneous relationships, difficult to fully apprehend, between one part and the others. The artist seeks not only an intention and function for his artistic gestures, but also to show us the versatility and sympathy that each part of the painting feels for the others.

The forms and gestures arrange themselves with what is next to them. They are loose forms, not too clearly tied down. So they sometimes suggest figures or seem almost like a calligraphic gesture. The figures are not confined by a specific purpose, which determines a place for everything according to an established plan. In surrealist way, perhaps in the Surrealism of a Pollock or a de Kooning, they construct immediate meanings, which are transformed if we think of the canvas as a relationship between the forms on the right with the left, from the top to the bottom. The brush strokes cause the edges to communicate with each other. Although we can recognize some elements suggested between one brushstroke and another, Guinle seems not to want his brushstrokes to perform more than just one function. So, if a green brushstroke seems to form the outline of a squashed bottle-neck, if it is related with the pink brushstroke, considered next to the red it is the side of the red, indicating a smooth perspective in the passage from one part of the painting to another.

Ludwig Wittgenstein, in the *Philosophical Investigations*, shows us a drawing which suggests a rabbit if looked at from one direction and a duck if looked at from another.¹ The determination is not given by the figure, but by the way we look at it. Although most of our definitions function like that, this "see like" is made clear here. As if nothing were very recognizable, or rather, nothing were intended to be very definitive, restricted.

Even in his simpler works, with clearer and more articulated figuration, the relationship between the elements is not easily determined. In 1987, for example, his brushstrokes form strong and defined lines on a thin and stained surface, in works like *Adão e Eva*, *O Corpo (Nu)* and *Iasmin*. These lines are not lost as they were before in an entanglement of colours and forms which had populated the paint surface of most of Guinle's works since 1983. The drawing is related to the previously painted area, in the same way that the different areas of *A Tela* related to each other. It is a loose relationship, where one part does not determine the other.

The relationship in the works is simple, direct and synthetic. We have no doubt that the artist is dealing with two distinct elements and that

they are related as distinct elements. In *Adão e Eva* and *O Corpo* the figures seem clearer than ever. Although sparse and seeming separate from each other, the blue brushstrokes in *Adão e Eva* and the orangey red in *O Corpo* seem to be coordinated and form a recognizable image.

The curved red and orange gestures emerging from the edges of *O Corpo* and ascending to the upper part of the canvas probably form a female torso; in fact that seems clear. Especially because two parallel angles at the top of the canvas take on the form of breasts when related to the curves coming up from below. The painter also makes a short curved, convex gesture pointing to the highest curve, as if he were drawing the legs of a woman. These are lines which are related to each other and due to their proximity and resemblance suggest the outline of a solid. But although they seek this association, in the end the thick, sluggish lines are alone, free brushstrokes.

They are loose brushstrokes with smooth colours, related to the colours staining the canvas and seeming to dilute each other. The colour of the line defining the torso will have the same destiny as the stains settling on the ground of the canvas: to dissolve. At the same time as the brushstrokes make a body appear, they suggest that the figure is dissolving. The merging of those lines is just suggested; fragile. After all, the lines are not properties of a body, they are brushstrokes, which one day wanted to draw it. But they come together into a dissolute field, giving them little chance to remain.

This continuance also fails to occur in works with thicker and more defined brushwork. In *Adão e Eva*, for example, the blue marks of one brushstroke give the diluted surface a more solid feel. The brushstrokes are thicker than they are in *O Corpo*, for example. These are strong gestures on a plane that seems to dissolve, like a cinematic fade where the image slowly disappears. The blue marks even seem to add some ballast to the more regular brown stains of the canvas, giving them a sense of body, but this is just suggested; it would almost be content and contingent if things were not so hinted at.

The vertical brown stains are darker and more lively in colour than the other marks in the background of the canvas. The brown is diluted in the other colours, seemingly worn down, but its body still suggests some kind of solidity. The blue brushstrokes seem to be resting against these vertical marks. These gestural forms seem to structure nothing, but together allow us to see a recognizable scene. They are completely dif-

ferent from the dissolute field of the background. Bodies are hinted at by delicate and broken jabs of blue paint. One blue line and another define profiles. These profiles are noticeable when we connect a loose brushstroke on one side with another. The association between the column and the brushstrokes leaves us in no doubt that these marks form the bodies of a man and a woman. Moreover, they are the bodies of Adam and Eve in a desolate setting, dissolving like a lost paradise.

Now it dissolves as everything comes undone. The figures only operate through free association. For if we look at the relationship between the blue lines and the edge of the canvas, they suggest retention of the other blue marks, the erased shapes: scribbles. The continuity between one blue line and another is not physical but suggested. The artist's formal process leaves these marks lying around loosely on an uncertain, watery surface. They probably form figures, but that is also not certain. When the elements of painting suggest some recognizable form, they echo the phrase of the old, worldly and cautious official in a story by the German writer Heinrich Von Kleist: "probability is not always on the side of truth".² Now in these works it is also no lie, it is something possible, but not certain, something that even seems to exist, but then dissolves.

In the early 1980s the artist also made drawings with free lines coming together to describe a figure. People's bodies, pieces of objects and such like. At no time do we see a closed form. The lines were delicate and organic, similar to threads of cotton or strands of hair. These were not closed outlines, which would suggest a solid based on a complex construction, but economical marks which seemed to describe a line and define parts of a body, for example. Loose marks, coming together in this body as just a suggestion of recognizable form. Like a collage made from pieces of paper, pieces of a figure.

This is perhaps something that connects him to the cubism of Picasso, arranging different things side by side to make them represent a figure which is neither one part nor the other of the work. But unlike Picasso, the parts here do not change meaning when placed together, nor fuse into each other. In these drawings by Guinle where the lines do not touch each other,³ the figure is defined and recognizable. But it is a more fragile relationship of elements with no necessary connection. The lines do not share one common colour, the colours are in fact autonomous, separate, not fused together. This way of dealing with the elements, in which the parts

of a work seem more to dissolve a figure than to forge it into form, displays features which bring Jorge Guinle close to Iberê Camargo.

Jorge Guinle was interested in Iberê's work. He wrote an essay about him. They both had similar careers. Iberê's painting followed a very personal and individual path. His colours also dissolved into each other, superimposed each other, mixed together and acquired an indefinite appearance. They both painted with thick layers of paint, handled with a great quality of brush and palette.

In the *Os Ciclistas* series, for example, painted at the end of Iberê's life, the characters are formed as they pedal their bicycles. The artist gives his characters irregular shapes and deformed bodies. The surface is covered and recovered with paint and then scraped down. The bodies seem to have been painted without skin. Their flesh is blue, flaccid and fatty. At times this flesh is close to the bones of the characters, at others it seems to be loosened into formless pouches. The flesh does not collapse because the bodies pedal nowhere, exhaustingly, just to feel their full bodies. But the same respiration that gives form to that indefinite mass of paint seems to be undone by its perspiration. The bodies start to lose uniform colour and shape, ceasing to exist, as if becoming a remote past.

The artist deals with memories, imitates those mechanisms. A time that happened is recollected. It is no longer an experience, but a narrative about experience. It now appears re-done, re-fined; deformed and false. The thing is remembered as if being undone, like something of which only reminiscences remain. This image slowly dissolves until it is forgotten. The figures are also formed as they become aware that they have less integrity than before. Fragile bodies dissolving like life, with the passing of time. The figures are re-made, but as if they were arranging traces, things remaining from a time being dismantled. What dissolves here is something complete, which is rearticulated but never recovers its entirety.

The dissolution in Jorge Guinle's work is of another order. It does not come from a complete body that has dissolved, of a unity that comes apart. Nothing is very solid in his works, so nothing changes state, is transformed into dust or melts away. The elements of his painting are loose by nature. A painting like *Ludwig*, from 1980, fixes nothing to nothing. The brushstrokes are not even subject to gravity, floating over the plane with no apparent organization. Even the

colours making up the white of the canvas are irregular, changing tone and direction all the time.

Jorge Guinle's brushstrokes are also not elements related to each other which detach themselves, as they do in Iberê Camargo's painting. The two artists treat colour differently. Jorge Guinle's colour has an autonomy on a par with his liking for the painting of Matisse. The colour is a body, not an attribute of a figure or form. So they do not evaporate from characters or figures, they are already free.

Perhaps that is the main difference between Jorge Guinle and Iberê Camargo: for the former colour is a noun not an adjective; Iberê's colour is an attribute, which evaporates. As if those figures were losing their body, their features, on a route towards death. When we see figures in Jorge Guinle's paintings we generally see them as a suggestion of form. A suggestion made by autonomous brushstrokes and colours. Something formed by some element which resembles a profile, a human figure, a piece of furniture, a landscape. The brushwork is not arranged, but likes to suggest. It plays roles, like in the theatre or a masked ball. But these suggested features are temporary. They are costumes, which do not say much about the nature of those elements. So if we relate one brushstroke to another we can see a figure, but as we recognize it, we notice that this figure has no precise connections, they are free brushstrokes, which appear in another way when related to another element of the picture.

This gives the painting a joyful feel, open to possibilities. Its elements have autonomous bodies, but they often appear to be part of the form or a figure, yet without integrating with those forms or figures. They are free; they do not coalesce. The elements seek these relationships, but as if they were looking for the other elements of the painting in their experiences. If there is something tragic in this canvas, it is the idea that the associations between the parts are temporary, they are good, but they are not transformative, they are just ways in which parts relate to each other. So after all the fuss, the brushstrokes return to being brushstrokes and the colours, parts of a field of wild and unruly colour.

Perhaps this is why there is something festive about this formal chaos: places full of people, where many things are happening at the same time, with people going from one side to another. They are free elements, uninhibited colours, which are there to perform no other role than being what they want. It is no accident that the artist painted a canvas called *A Grande Festa* in 1986. The painting is constructed of lively

colours and vibrant forms. The space is congested, with no defined vanishing point. The brushwork goes in all directions. The surface is woven, not formed of planes of stable and defined colour. Colour goes where it will, invades the space of the other colours and is diluted. It is difficult to have an idea of what is going on, everything is happening at the same time. Like a carnival ball, or a masked party, each brushstroke goes in many directions, zigzagging in one direction and then flying like confetti. The marks take on various disguises. Brushstrokes are no longer seen as brushstrokes, but as brushstrokes related to something, leading us to understand them as their own characters. At one moment thin white lines suggest a child's drawing of a sun over the pink, at another they are just spatters of paler colours which appear in other parts of the canvas.

In 1986 the artist painted *Macunaíma*. In this painting he was more interested in the polymorphic aspect of Mário de Andrade's characterless hero than his anecdotal characteristics, like the fact of his being an allegory of Brazilian nationality. In this canvas he finds the profile of a man in a mass of dark green paint. This profile sometimes seems like a green skein unravelling more accidentally, like some yellowy, scraped green, resembling a mask. This other face is very different from that dense silhouette: here are two holes for the eyes and a more ambiguous yellowy grey colour.

The two figures are fused together; reinforced by the way the colours in the rest of the picture behave. Related to these physical phenomena of painting the two forms return to being seen as a heap of paint, suggesting nothing more than an expansion of green from left to right. Colours are undefined elements, after all, which do not conform to the roles and have no prior characteristics, but make characters of themselves, assuming different roles. Although mostly pure colour, they are also considered as a half playful figuration, as if wearing masks in front of us.

In the history of art, costume has often been related to concealment and subjection to the rules of society. The Belgian painter James Ensor used the image of a masked ball to poke fun at the appearance of Flemish society. Costume here is seen in a good light. Something that belies the disorder of nature and even the social roles expected by good manners.

Amid the disorder of Jorge Guinle's painting, it is not necessary to be confined to everyday things. His work formalizes like few others the simultaneity of phenomena in contemporary

life and the possibility of being enthusiastic for such different things. And furthermore the possibility of finding beauty and fiction in such fleeting moments of routine and also managing to see beauty in such different things in our lives. That is why Jorge Guinle painted with joy. He found delight in Walt Disney and Matisse. He sought to paint *O Selvagem da Festa* and a *Pastorale*.⁴

In *Armies of the Night*, the North American writer Norman Mailer says that authoritarianism is a form of power which restricts reasons for enthusiasm. Recent art is increasingly accompanied by rules of behaviour in exhibitions, trends for commentary and mockery of taste.

It is common for an artist to be accused of being in the past for not meeting the demands of an international taste (which in fact is quite domestic) or, on the other hand being celebrated for always doing what is expected. Jorge Guinle is the opposite of all this; his work as a festival of pleasure. Things from different times and sources converse here without hindrance. His criteria are based on joy, on his preferences, and he enjoyed many things. His work puts the elements he liked together, creating a conversation between them, or at least a brief flirtation. If incorporating what one enjoys into its form is not a strong relationship between art and life, I don't know what is.

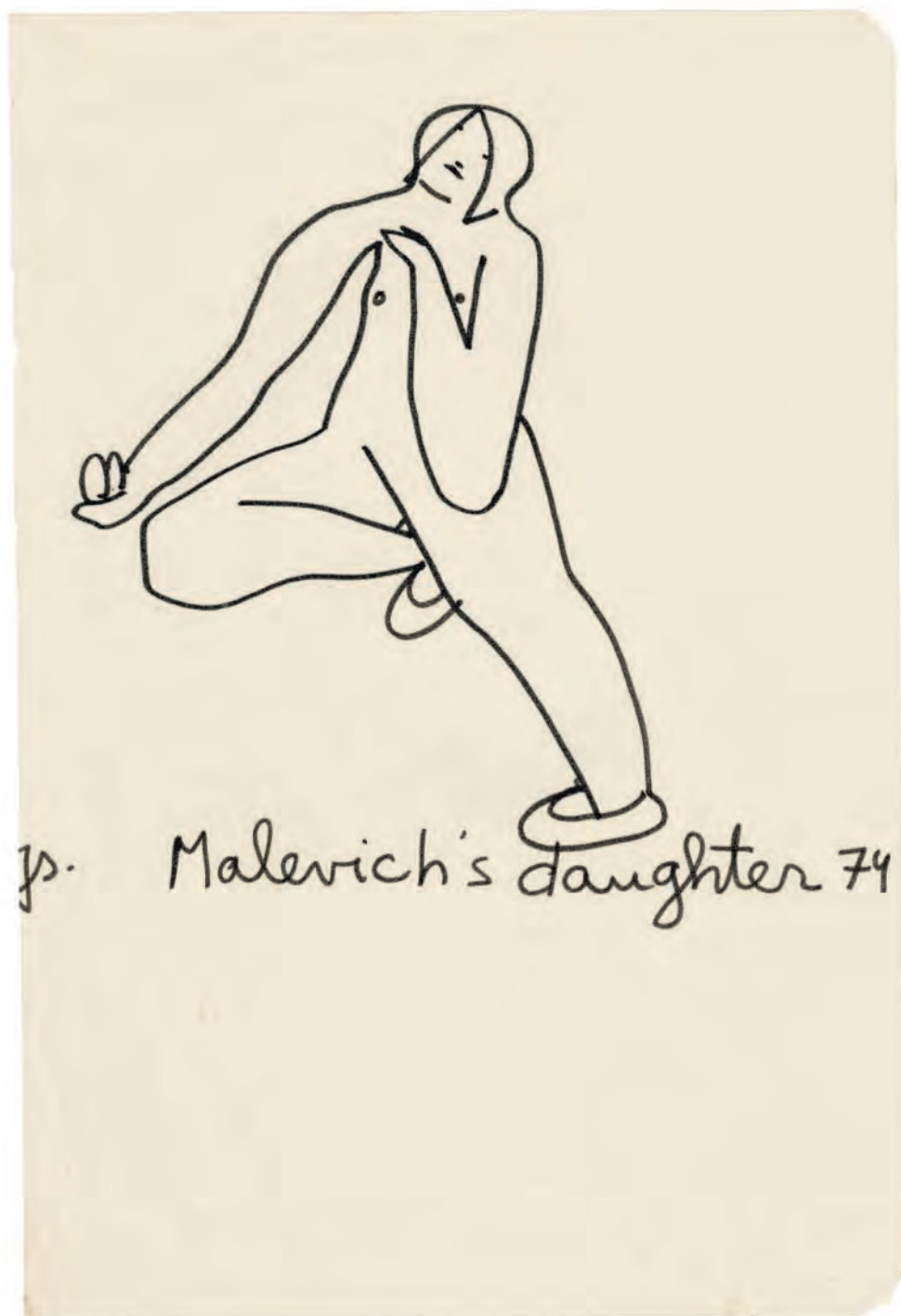
¹ Ludwig Wittgenstein. *Investigações Filosóficas*. 4th ed. (Trad. Marcos G. Montagnoli). Bragança Paulista-Petrópolis: Editora Universitária São Francisco-Vozes, 2005.

² Heinrich von Kleist (1777–1811). “*Verdades Improváveis*”. In *A Marquesa d'O e Outras Estórias*. (Trad. and postscript by Claudia Cavalcanti). Rio de Janeiro: Imago 1992.

³ I am particularly thinking of his drawing printed on page 26 of Christina Bach, *Jorge Guinle*, published in São Paulo, by Cosac Naify, in 2001. But I wouldn't know if this judgement could be applied to Guinle's output before 1980.

⁴ Titles of works by Guinle.

Tiago Mesquita was born in São Paulo in 1978. He has been an art critic since the 1990s. A Social Sciences graduate from the USP Faculty of Philosophy, Letters and Human Sciences, he has contributed to newspapers like the *Folha de S. Paulo* (São Paulo) and *Público* (Lisboa), and the *Novos Estudos CEBRAP*, *Bravo!* and *Reportagem* magazines. He has curated exhibitions including: “Amilcar de Castro, Mira Schendel, Sergio Camargo e Willys de Castro”, at the Instituto de Arte Contemporânea in São Paulo, and “Paisagens”, by Cristina Rogozinski and Flávia Ribeiro, at the Pinacoteca do Estado de São Paulo.



72 **Malevich's daughter** 1974
caneta hidrográfica sobre papel
(felt pen on paper), 22 x 15 cm
col. Casa da Imagem, Curitiba

CHRONOLOGY

Jorge Guinle was born in New York on March 14, 1947. The son of the strong-charactered American Dolores Sherwood Bosshard, and the *bon-vivant* Jorge Eduardo Guinle, descendent from a French family which made a great fortune in Brazil, particularly with the concession for Companhia Docas de Santos when Brazil was the world's biggest coffee exporter.

The family live in the Waldorf Astoria in New York until moving to Rio de Janeiro. Jorge comes to Brazil at the age of three months and stays until he is nine. Here the doors to painting are opened to him by one particular picture: Matisse's *Reader on a Black Background (Liseuse sur Fond Noir, 1939)*. He is looking through the French magazine *Realités* at the Granja Comary in Teresópolis (RJ, Brazil) when he comes across this painting which assembles elements from different worlds into one homogenous space.

His parents separate in 1955, *when I was nine and went to live with mother in Paris until I was eighteen. I visited Cícero Dias's studio during this time, when I was very small. I loved visiting auctions and private collections; I remember a huge mansion on the outskirts of Paris where I first saw paintings by the surrealists, which really impressed me.* (Daniel Más, *Casa Vogue, 1985*)

From 1958 to 1962 he is a boarder at École des Roches, a traditional private school in Normandy. He spends his spare time in Paris assiduously visiting galleries and museums and making close contact with cinema, theatre and literature. *That's when I started copying all the modern artists... I well remember concentrating on one school of modern painting each year. I started with impressionism when I was ten. Fauvism when I was eleven. Cubism at twelve. Surrealism at thirteen. Abstraction at fourteen, up to pop art at sixteen, the dominant style at the time.* (Daniel Más, *Casa Vogue, 1985*). He is already experimenting with gouache and watercolour at this time.

Dolores returns with her son to New York after the death of her second husband, the Romanian Georges Litman. Familiarity with European culture is now confronted and enriched by North American art.

Returning to Rio de Janeiro in 1965 he is cared for by his paternal grandparents, Gilda and Carlos Guinle, at Rua Tucumã, where he makes his studio in his room: *When I came back to Brazil I went to live with my grandparents at the Flamengo triplex. I painted in my room making everything dirty, the carpets, curtains. So my*

granddad had a shed made where I spent the afternoons painting with my friends... Adriano and Ângelo de Aquino. We'd paint and listen to Jazz records or Radio Tamoio, which announced the music with different colours. (*Casa Vogue*). He paints his first oil works in Brazil: *Jazz and Paint* (1965 and 1967).

Still in 1965, he shows some works in an exhibition organised by his friend Ruth Almeida Prado, at the gallery in the family's hotel, the Copacabana Palace. He also meets the art critic Ronaldo Brito on the classical course at the Liceu Franco-Brasileiro in Laranjeiras, with whom he remains friends until his death.

He studies drawing and painting with Gastão Manoel Henrique and Roberto Moriconi at the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (MAM/RJ). In 1969 he attends free life-drawing, painting and drawing courses at the Grande Chaumière in Paris, which had been attended by important modern artists like Calder, Modigliani, Giacometti and Miró.

The same year, he meets the photographer Marco Rodrigues in the fashionable Zeppelin bar of the time in Ipanema. They spend most of the 1970s travelling (India, Nepal, Burma, Ceylon, Indonesia, Thailand, Japan, etc.), and living in Paris. They stay together for 18 years, until he travels to see his mother again in New York months before his death.

During this period he produces works in photography and sculpture but finally opts for painting. Greatly influenced by Pop art, he tries several styles, investigating conceptual art, researching transparency and volume of materials. He works for some time without exhibiting until August 1973, when he has what is considered by many to be his first solo show, of around 40 drawings in gouache, watercolour and acrylic at the Grupo B Gallery (Rua das Palmeiras 19, Botafogo), in Rio de Janeiro. His drawings are the first to acquire technical quality, density and plastic tension. Made with pencil, pen, marker pen, crayon, Indian ink or oil on a range of different surfaces, these are compulsive exercises from the start, and remain as more casual and numerous attempts than the confrontation with the canvases.

In 1974 he decides to live in Paris, where he stays for about three years in an apartment in the Rue des Sèvres on the Left Bank, which is also his studio. It becomes a meeting point for friends and artists passing through Paris, like Carlos Zilio, Tunga, Glauber Rocha and Paulo Sérgio Duarte.

But life changes its course. The death of his grandmother Gilda begins the decline of the Guinle family. Jorge has to return to Rio de Janeiro and lives from the rent of two floors in the Guinle building in the city centre, inherited from his grandparents. In 1977 he moves to a penthouse in Rua Aperana, Leblon, where he draws and paints regularly. In the two following years he is accepted for the Salão Nacional de Artes Plásticas, at MAM/RJ.

Although he produces some works in oil, his work is still in its early stage. He decides to immerse himself in his professional career, separating the studio from his home and involving himself in painting in a disciplined way. The studio is a chaotic space in an apartment of three rooms and a lounge in a small old residential building in the quiet Rua Henrique Oswald 145 in Copacabana. According to Frederico Morais: *The trail of paint starts out in the street, continuing along the walls and floor of the corridor, staining the neighbour's doormat. The door to the studio can no longer be fully opened: inside is just rubbish (...)* *The studio floor is a squashy surface of paint remains, turpentine-soaked toilet paper, thousands of half-used paint tubes, hundreds of cast-aside brushes, trays for mixing paint* (Frederico Morais, 1985). When the work demands larger dimensions in the future, he will choose João Grijó's studio at Ladeira João Homem 46, Morro da Conceição.

The conjunction of two characteristics makes him an atypical artist for Brazil: his profound knowledge of art history and his virtuosity. However, the traditional practice of painting was seen in the mid 1970s as out of date or decadent and seemed to offer no possibility for innovation. Guinle saw no way of reconciling his passion for painting with the situation of deadlock in contemporary artistic creation. How could one deal with thinking that stressed the uselessness of art and denied the importance of aesthetics?

Perhaps coincidentally, this same decade sees the emergence of the international neo-expressionist movement and Italian (*transvanguardia*), American and German trends which contrasted with the issues of conceptualism and minimalism. *Transvanguardia*, or energetic painting, quotes and recycles the past through different stylistic references, leading the work into an active zone between opposites, into something new that relates to no known project or taste: influenced by several, but attached to none. Involving a strong, shocking image with violent colours worked on various levels of the canvas or on different canvases placed next to each oth-

er, it represents a return to the traditional values of painting, quality of materials, to thick painting with vigorous brushwork. This context allows Guinle to expand his force as an expressive painter, using traditional materials (oil and canvas) and not relinquishing quality in painting.

Many influences can be seen in his work. Pollock, de Kooning, Picasso, Matisse, Miró, Pop, Guston, Schnabel and many others in greater or lesser proportions appear in one canvas or another. Cubist angularity, Matisse-like construction with colour, the abstract-expressionist gesture, the irreverence of pop, the tragedy of German expressionism, the refinement of the French school, the automatism of Miró, the *non-environment* of de Kooning, is all allied to this new *transvanguardia* postulation. But while the iconography of this is nearly always figurative, Jorge's is abstract. *It's an iconography of art history and not an identified iconography, like the German and Italian neo-expressionists, or even Schnabel, who, even when he uses an image, reduces its function to zero. I think the paths of my painting and the new school diverge at this point. There is a conservative and historicist dialogue between my work and theirs, in using oil on canvas, traditional materials par excellence. There's also a dialogue between my works and the adherents of the new school, in the notion of choosing a pre-given, digested style; in a heterogeneity that would negate the singularity of thinking that creates the homogenous sublime. In my case, emotional, aesthetic reasons have led to finding a mixture between gestural abstract expressionism, from de Kooning and Matisse to automatist surrealism. But each is appropriation of a style, an initial thinking of the chosen style justified by the inclusion of another style which would be a negation of it. For example, the decorative side, Matisse-like joie de vivre, would be negated by the exaggerated rhythmic construction of abstract expressionism. On the other hand, the tragedy of this same abstractionist brushwork is negated by optimism of colour and the comic ambiguity of the operation. The possibility and pleasure of always broadening and feeding these contradictions form the basis of my artistic practice.* (Jorge Guinle, 1982).

The clear route to be followed perhaps becomes definitively clear when Jorge comes across Philip Guston's late work at the 1981 São Paulo Biennial. *The impact on me was total. Those twenty canvases fused together, amassed, negated, coagulated, and regenerated thirty years of American painting. This brilliantly exercised, pessimistic and chronic compendium showed me that an artist can throw away all the heritage*



he has created over the years to heretically-dialectically form a new language which deep down reflects his whole personality (here the anxiety and subsequent humour that accompanies it as a fundamental principle). I must confess that I was ecstatic about those twenty pop-expressionist paintings. (Jorge Guinle. "Sobre a Bienal de São Paulo". Unpublished text, undated).

At the same time he works as an art critic for several publications: *Módulo* magazine, *Jornal do Brasil's* Caderno B, *Folha de S. Paulo's* Folhetim supplement. Between 1980 and 1982 he interviews highly regarded artists like Iberê Camargo, Antônio Dias, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Mira Schendel, and others for *Interview*. These exercises help him to clarify issues about art in general and his own work in particular. He needs to talk about painting and art in general and critically discuss his work with friends like Tunga, Ronaldo Brito, Waltércio Caldas and Vergara, who raise doubts about his painting and consolidate his identity as a Brazilian artist.

In June 1980 he shows medium- and large-scale paintings with strong, luminous colours in the

73 Sem título s/d (untitled n/d)
óleo sobre tela (oil on canvas), 200x200 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo

exhibition “14 Pinturas Eróticas”, at the Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro. The show is introduced by Jayme Maurício, and is well publicised with a successful the opening, but sales are weak.

In August he shows in a group show entitled “O Rosto e a Obra”, at Galeria do Ibeu, Rio de Janeiro, curated by Marc Berkowitz; and in December shows small oil drawings at an exhibition entitled “Memória Oblíqua”, at Galeria Andrea Sigaud, Rio de Janeiro, with an essay – “Desenhos sobre Desenhos” – by his friend Ronaldo Brito.

In April 1981 he has a solo exhibition of oil paintings – “Desregramentos” – at the Galeria Parnaso in Brasília, with an essay entitled “Desregramentos: o Trabalho e a Desconstrução” by Paulo Sérgio Duarte. And at the end of the same year he is once again accepted for the IV Salão Nacional de Artes Plásticas, at MAM/RJ.

In June 1982 he shows twelve paintings in his first solo exhibition in São Paulo, “Passos Diacríticos”, at Galeria Luisa Strina, with an essay by Paulo Sérgio Duarte entitled “Desorientação Calculada”. His work is finally accepted and all the works are sold. Jorge explains: *There was in fact nothing new about these paintings; there is a mixture of different styles to create a world of irony. I feel myself mature enough to take up this world, with a lot of energy for painting and a philosophical certainty to continue. The difficult thing was to arrive at this maturity.*

The following month he has a solo show at MAM/RJ, in the Brazilian Contemporary Art Space – Espaço ABC (INAP/Funarte), which aims to debate the transformation the of languages of art and make a contribution to the circulation of contemporary art. The essay for the exhibition, “A pintura contra a parede”, is extracted from 180 minutes of a recorded interview-discussion with Ronaldo Brito, Tunga, Carlos Vergara and Jorge Guinle. He shows in the group show “Entre a Mancha e a Figura”, curated by Frederico Morais at MAM/RJ in September. And at the end of the year he is once again accepted for the V Salão Nacional de Artes Plásticas (Funarte, MAM/RJ).

In 1983 he shows in two group shows: “Arte Hoje”, at the Fundação Clóvis Salgado/Palácio das Artes, in Belo Horizonte; and “13 Artistas/13 Obras”, at Galeria Thomas Cohn Arte Contemporânea in Rio de Janeiro. In August he exhibits oil drawings and small-format paintings in a solo show entitled “Marco-Passo”, at the Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense

(Galeria da UFF), Niterói (RJ). He is also part of the Artists’ Posters project (RioArte), coordinated by Everardo Miranda, for publicising the Rio Instrumental concerts, from 1983 to 1985.

Guinle shows thirteen large-scale paintings at the 17th São Paulo Biennial, with an essay by Ronaldo Brito (*Take Cinematográfico, A Bordo, O Riacho, Aquário, Diurno, Ulisses, A Última Pincelada, A Esfinge Vermelha, A Tela, Passarela, 10 Anos de Solidão, Tarsila Contra Anita and O Verdugo*), expressing himself with harder, more contrasting brushwork in various layers of pure colour, some of which have a patina of glossy varnish. Confident in the work he is making and overjoyed with the response to his participation, he said: “After my São Paulo Biennial my career started to take off”.

At the end of the year he shows *A Esfinge Vermelha, A Deposição*, and *Pós-Consumo*, at the VI Salão Nacional de Artes Plásticas, MAM/RJ.

In the works shown in a solo exhibition at Galeria Luisa Strina in March 1984, with an essay entitled “Paroxismos de Pintura” by the critic Ronaldo Brito, the brushwork is dense and reduced and the space more fragmented. He overlays linseed oil or turpentine to create shine and transparency. That same month he is invited by the Rádio-Novela group for a multimedia collective event at PUC-Rio, and shows three paintings from the Biennial in the Salão de Vidro. He shows *Interior Atávico* and *Minotauro* in the inaugural group exhibition at the Simões de Assis Galeria de Arte in Curitiba, and also shows at the VII Salão Nacional de Artes Plásticas de Fortaleza. Also in 1984, he writes an introductory essay for the “Geração 80” group exhibition at Galeria MP2 in Rio de Janeiro, which includes works by Alexandre Dacosta, Gonçalo Ivo, Ricardo Basbaum and other artists.

In July 1984 he shows in the “Como Vai Você, Geração 80?” exhibition at the Escola de Artes Visuais at Parque Lage, curated by Marcus Lontra, Paulo Roberto Leal and Sandra Mager. In an attempt at defining the profile of the new batch of Brazilian artists, 123 are invited to show their works. Jorge exhibits works and writes “Papai era Surfista Profissional, Mamãe Fazia Mapa Astral Legal. ‘Geração 80’ ou Como Matei uma Aula de Arte num Shopping Center” [Father Was a Professional Surfer, Mother Made Cool Star Charts. ‘Generation 80’ or How I Skipped an Art Class in a Shopping Centre] for a special edition for *Módulo* catalogue-magazine.

He takes part in the group exhibitions “Desenho Hoje”, organised by Maria do Carmo Secco at

the Palácio das Artes in Belo Horizonte; “Viva a Pintura”, devised by Rubens Gerchman for the Petite Galerie, Rio de Janeiro, and “Arte Brasileira Atual: 1984”, at Galeria da UFF, Niterói (RJ). He paints the outside wall of Parque Lage with several other artists and completes the year by showing *Pelo Olho da Fechadura, Folhetim and Almanac* at the VII Salão Nacional de Artes Plásticas MAM/RJ.

1985 is quite a productive year. He has two solo shows in Rio de Janeiro. He shows works like *E la Nave Va, Quarto de Casal* and *O Coringa* at the Galeria Saramenha belonging to Victor and Roberto Arruda, with an essay, “Horizontes Perdidos”, written by himself. He writes “Sem Tomar Partido” for his exhibition at Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes, in which he comments on the works shown in the two galleries: (...) *The older ones lean towards abstract expressionism, more recent ones towards cubism, the father of all the modern “heresies”. The style employed is just a structure where I can express my “little sensations”. In other words interruptions, grievances, redundant or contradictory brushstrokes which form my pleasure in painting. The plagiarism is directly nostalgic, eased by those comments.*

He shows alongside Milton Machado and Nelson Félix in a group show called “3 Foragidos”, at the Galeria de Arte e Pesquisa da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, and in the inaugural exhibition at Galeria Subdistrito, São Paulo. In August he contributes a design for a silver necklace inspired by barbed wire, produced by Sérgio Mattar, for the group show “Quando a Arte é Jóia”, devised and produced by the Escola Nova de São Paulo and with an essay by Marc Berkowitz. A larger version of the event later takes place at Villa Riso in Rio de Janeiro.

In September he makes a four-part panel for the Fiorucci store’s September 7 commemorative window, in Ipanema. In November he has a solo show at Galeria Irene Maeder in Munich. He also shows *Folhetim, Sexta-feira, Uma Pequena Odisséia* and *Sereias* at the 18th São Paulo Biennial in 1985, in the special room entitled “Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades”, curated by Stella Teixeira de Barros and Ivo Mesquita.

He shows *Copacabana Não Me Engana* at the VIII Salão Nacional de Artes Plásticas and shares the foreign travel award with Manfredo de Souza Neto. He goes to New York, where he stays for several months and produces fourteen canvases, as yet unseen in Brazil, at Kaufman’s

POSTHUMOUS EXHIBITIONS

Studio in Queens. He returns from the United States with health problems.

In February 1986 he joins 10 other artists in the exhibition “Transvanguardas e Culturas Nacionais” organised by the Italian critic Achille Bonito Oliva at MAM/RJ. He also shows in the group exhibition “Quatro Quadros” at the Centro Cultural Cândido Mendes in Rio de Janeiro, and the IV Salão Paulista de Artes Contemporânea at the Fundação Bienal in São Paulo. In April he shows again at the Galeria Luisa Strina, now with seven large-scale paintings, including *L’Embarquement pour Cythère* and *Listen to the blues*.

He shows in the inaugural group exhibition for Márcio Espíndula’s Galeria Usina in Vitória. In this same year he also has his final solo exhibition, in the same gallery, with works like *A Salvadoradora Mariuska Contra o Ciclope Orion*, *Night Club*, *Retratção da Periferia* and *Diário de uma Camareira*.

In August Jorge is filmed painting *Il Grido Giallo* while explaining the concerns of that work for an exhibition at Centro Cultural Cândido Mendes. In December he shows in “Território Ocupado” with 40 other artists, introduced by Marcus Lontra and Reynaldo Roels Jr. in Parque Lage. Thirty six of his drawings illustrate the book of poetry entitled *O Amor, a Figura e a Sombra*, by his friend Bebê Tenório. At the end of this year Jorge contracts pneumonia.

Early the following year he travels for pleasure with Marco Rodrigues and other friends to Ceará, when he becomes ill and returns to Rio. Guinle spends some days in bed. Doctors request an HIV test, the results of which are inconclusive, and advise further tests in the USA. Wishing to spend his birthday in Brazil, he delays the trip.

He shows in his final group exhibition, “Gesto Alucinado” curated by Roberto Moriconi, who also exhibits, at the Rio Design Center in Rio de Janeiro on March 17 and shows *Cavalo de Tróia* inside the space. An outdoor panel is planned for the shopping centre façade. Jorge is extremely tired and produces a work with great difficulty and sparse gestures.

He leaves for New York in April and will not return. He begins treatment but it is unsuccessful. Admitted to the Memorial Hospital on May 9, he dies on the 18th as a result of complications from the illness.

1987 The Grande Galeria at the Centro Cultural Cândido Mendes, in Praça XV, Rio de Janeiro, organises an exhibition entitled “A Hora Azul”, to commemorate ten years since its opening. His works are also shown in other group shows: “Ao Colecionador: Homenagem a Gilberto Chateaubriand”, at MAM/RJ, and “Gesto e Estrutura” at the Gabinete de Arte Raquel Arnaud in São Paulo.

1988 The Galeria de Arte São Paulo shows “Jorge Guinle, Fase Azul – Obras Inéditas”, with 14 recent paintings including *No Ano do Dragão*, *O Manto*, *Macunaíma*, *Yasmin*, *Adão e Eva* and *As Vogais*, together with 20 drawings produced since 1981. The works are introduced by an essay by Ronaldo Brito entitled “Vivas e Vibrantes”.

1989 The Galeria Anna Maria Niemeyer commemorates ten years with the exhibition “L’Heure Bleue” in honour of the artist who held his first solo show there, with nine of the final paintings Jorge painted before leaving for the United States. Special legal authorisation was required for public display of the works at this exhibition and the one in 1988 due to an inheritance dispute, which is why none of the works were for sale.

Twenty four paintings are shown at the 20th São Paulo Biennial, curated by Ivo Mesquita and Stella Teixeira de Barros: *Sincronizador para os 4 Cavaleiros do Apocalipse*, *Aquário*, *Orfeu*, *FM*, *O Corpo (Nu)*, *Walt Disney*, *Bella Ciao!*, *Metástase*, *Ulisses*, the *Listen to the Blues* diptych, *Diurno*, *O Verdugo*, *Fim de Semana*, *As Sereias*, the *Oratório* triptych, *O Coringa*, *Be Bop Freud*, *Adão e Eva*, *Motel*, *Uma Pequena Odisseia*, *Estiagem*, *Yasmin*, *Paisagem com Ananás* and *Summer Interlude*.

1990 His work is shown in a solo exhibition at Galeria de Arte Contemporânea in Campo Grande (MS) and the group show “Brazil Projects’ 90” at the Municipal Art Gallery in Los Angeles and at Masp.

1991 From June to September *Subida ao Céu*, *O Estandarte*, *A Cruz Florida*, *As Sereias* and *Corpos de Cinzas* (which remains in the Museum collection) are shown in the international group exhibition “Mito y Magia en América: los Ochenta”, curated by Miguel Cervantes and Charles Merewether, at the Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey – MARCO in Mexico.

Guinle is one of eight artists in the exhibition “BR/80 – Pintura Brasil Década 80” at the Fundação Casa França-Brasil, in Rio de Janeiro, and

touring to nine other cities, which addresses 1980s painting production from various regions of the country. His work is also shown in the group exhibition “10 Anos: Coleção Centro Cultural Cândido Mendes”, at MAM/RJ; and solo exhibitions at Itaugaleria and MAM, Rio de Janeiro.

1992 His work is shown in the group exhibitions “A Caminho de Niterói – Coleção João Sattamini”, at the Paço Imperial; “Brazilian Contemporary Art”, at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, and “Diferenças”, at Museu Nacional de Belas Artes (MNBA), all in Rio de Janeiro.

A solo exhibition entitled “Mulheres” is shown at the Gabinete de Arte Raquel Arnaud in São Paulo and at the Museu da República in Rio de Janeiro.

1993 He is included in group exhibitions: “II A Caminho de Niterói: Coleção João Sattamini”, at MAC, Niterói; “Emblemas do corpo – o Nu na Arte Moderna Brasileira”, curated by Franklin Pedroso and Pedro Vasquez and with an essay by Paulo Sérgio Duarte, at Instituto Cultural Itaú in São Paulo; “Marcos da Pintura Brasileira”, at the Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro (CCBB/RJ); and “Brasil – Images of the 80s & 90s”, in the Art Museum of the Americas, at OEA in Washington D.C.

1994 Works are shown in “Coleção Unibanco: Exposição Comemorativa dos 70 Anos do Unibanco”, at Casa de Cultura de Poços de Caldas (MG); “Brasil: Imagens dos Anos 80 e 90”, at MAM/RJ and the Casa das Rosas in São Paulo; and “Bienal Brasil Século XX”, at the Fundação Bienal in São Paulo.

1995 The exhibition “Coleção Unibanco: Exposição Comemorativa dos 70 Anos do Unibanco” goes to MAM/RJ.

Works are included in “SP Anos 80: o Palco da Diversidade”, at the Galeria de Arte do Sesi in São Paulo.

1996 *1946 – 2004*, a video by Rogério Sganzerla, with statements by the artist, is released.

His paintings and drawings are shown in the group show “O Grito”, at MNBA; and in a solo show entitled “Viagem Erótica: da Figura ao Abstrato”, at the Galeria Cândido Portinari da UERJ in Rio de Janeiro

1997 Work is included in “A Arte Contemporânea da Gravura”, at the Museu Metropol-

tano de Arte de Curitiba; and Reynaldo Roels Jr. organises a solo show of “Obras da Coleção João Leão Sattamini”, at MAC, Niterói, in memory of 10 years since the artist’s death.

1998 Pace Arte Galeria in Belo Horizonte organises a solo exhibition of his work. Works are included in “Os Anos 80”, at Galeria de Arte Marina Potrich in Goiânia; “Espelho da Bienal”, at MAC, Niterói; “Destaques da Coleção Unibanco, no Instituto Moreira Salles” in São Paulo; and “O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand”, at MAM/RJ and Masp.

1999 A solo exhibition is held at the Museu Ferroviário Vale do Rio Doce in Vila Velha (ES). “Jorge Guinle – Coleção Márcio Espíndula”, with an introduction by Ligia Canongia, shows *Night Club, A Salvadora Mariuska Contra o Cíclope Orion, A Reposição* and other works.

2000 *FM, Esfinge Vermelha, O Verdugo* and *Aquário* are included in “Brasil + 500 Mostra do Redescobrimento – Arte Contemporânea”, curated by Nelson Aguilar and Franklin Pedroso, at the São Paulo Biennial galleries.

Works are shown in a group show entitled “Pinturas na Coleção João Sattamini”, at MAC, Niterói.

The solo exhibition “Jorge Guinle Desenhos” includes around six hundred oil drawings from the collection of Marco Rodrigues, which are shown at the Casa da Imagem, Curitiba, curated by Ronaldo Brito; together with the launch of the exhibition book with an essay by the curator, entitled “Diário de Villa, Laboratório de Arte”. The exhibition is later shown at the Gabinete de Arte Raquel Arnaud in São Paulo.

Maria Lúcia Boardman Carneiro was born in Recife in 1950. She is a sociologist who specialised in History of Art and Architecture in Rio de Janeiro. She worked as an assistant on the “Sued” exhibition at the Paço Imperial in Rio de Janeiro (1992) and as coordinator and researcher for “Volpi” at the Galeria de Arte Ipanema (2003). She is co-author with Ileana Pradilla Cerón of the collection *Palavra do Artista* (Lacerda Editores-CAHO, 1998-1999).

2001 Some of his works are included in “Aquarela Brasileira”, at the Centro Cultural Light in Rio de Janeiro, and “O Espírito de Nossa Época”, at MAM/RJ and MAM/SP.

2002 The exhibition entitled “Violência e Paixão” is shown at the 1ª Mostra Rio Arte Contemporânea from April to June at MAM/RJ. The curator Ligia Canongia selects twenty large-scale works depicting current romantic trends in contrast to classical tendencies. Jorge Guinle is represented alongside Iberê Camargo, Miguel Rio Branco, Tunga, Nuno Ramos, José Damasceno, Ivens Machado and others. The exhibition is also shown at Santander Cultural in Porto Alegre.

His works are included in group exhibitions: “Coleção Sattamini: Modernos e Contemporâneos”, at MAC, Niterói; “Caminhos do Contemporâneo 1952-2002”, at the Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Seleção do Acervo de Arte da UCAM”, at the CCCM, Rio de Janeiro; “28 (+) Pintura”, at the Espaço Virgílio; “Mapa do Agora: Arte Brasileira Recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói”, at the Instituto Tomie Ohtake; and “Paralela” in a warehouse at Avenida Matarazzo 530, in São Paulo.

2003 Paintings are shown in “SP – 2080” at MAM/SP and “Marcantonio Vilaça – Passaporte Contemporâneo”, at MAC/USP.

2004 Works are shown in the group exhibitions “Onde Está Você, Geração 80?”, at CCBB/RJ, and “O Século de um Brasileiro: Coleção Roberto Marinho”, at the Paço Imperial in Rio de Janeiro; and at MAM/SP (2005).

2007 Jorginho Guinle’s works are shown in the group shows “Arte e Ousadia – o Brasil na Coleção Sattamini”, at MASP, and “Da Visualidade ao Conceito 80-90: Modernos, Pós-Modernos etc.”, at the Instituto Tomie Ohtake, both in São Paulo.

JORGE GUINLE & IBERÊ CAMARGO

UNPUBLISHED INTERVIEW, 1980 DECADE

JORGE GUINLE The issue of abstraction was important for the artists of your generation. What factors led them to discover abstractionism?

IBERÊ CAMARGO Clearly, I didn’t discover abstractionism. In fact I think that’s a very debatable label. I had an accident, which prevented me from continuing my walks in the streets of Santa Teresa (I was in Santa Teresa at that time). So I started working more in the studio with still-lives. I had my objects (shells, oranges, jugs, bottles, teapots) and added the spool into the objects for its geometric shape, providing me a route into abstraction, which materialised when the table the objects were sitting on disappeared.

JG Is there a key canvas where you sensed a break with figuration and the model?

IC There’s one canvas in which the composition consisted entirely of the spools; there was an orange in the corner, which became a stain. Those objects became transformed into an abstract language. What differentiated this canvas from the previous ones was that it only contained the spools.

JG People could still make out the spools. Was that important?

IC They were recognisable at first. But they slowly transformed themselves into a language of abstract signs.

JG Is there a symbolic reason for your choice of spools?

IC They were childhood toys. Children made their own toys. Today, even the toys can fly.

JG And then the colours got darker?

IC I went through a dark period. It happened inside me. 59. A friend of mine, a brilliant psychoanalyst, would call it a state of mourning. Now, I don’t know why.

JG The question of texture has never been greatly considered in Brazilian art.

IC For me there was the tactile necessity of painting, there was always that enjoyment of the paint material.

JG That enjoyment of the material at that time was also a strong feature from the School of Paris, of Dubuffet or Fautrier.

IC It doesn’t belong to anyone. Rembrandt in his

time, the Italians at the turn of the century, Segantini or Mancini also used impasto.

JG Is the choice of dark colours more a formal or existential one?

IC I've never been the kind of painter to fall in to any kind of formalism. Painting is an existential condition. I've always painted with my guts and always with strong passion. There's never been any cerebral concern.

JG However, that painting was seen as very cerebral in a public relationship to Brazilian painting at the time, by the likes of a Di Cavalcanti or a Djanira. Do you think that people need to understand or have experienced Cezanne or cubism to be able to understand your works, Iberê?

IC That's a problem of our cultural arena. We demand much from the layman, not more informed people or those who buy art. I mean those people completely outside this arena. It's the same in France. I remember being in a restaurant once with Portinari. Matisse was seated in the corner. I said to Portinari: that person sitting over there on the left is Matisse. Portinari said it wasn't. I said it was. Because he lived in the Boulevard Montparnasse. And the person who told me that is a bookseller – Goldschmidt. He pointed out Matisse to me. Portinari wouldn't give up. I called the waiter and said, "Who's that person over there?" The waiter said it was an old customer. He'd been away sick for a while. But Portinari insisted. "Isn't it Matisse?" The waiter said he didn't know. He really didn't know who Matisse was, the glory of France. Then Matisse got up with difficulty. We followed in his footsteps. He sat on a bench for a while, then carried on. He really did live at the same address the bookseller had said.

JG Whom did you associate with in the 50s?

IC I was close friends with Milton da Costa, Maria Leontina, Djanira, Jacinto de Moraes, Jorge de Lima.

JG Was there a group of painters?

IC We'd meet in the evenings at Vermelhinho, in front of ABI, in Rua Araújo Porto Alegre. That was the meeting point. Today it's a remembrance point. There was a different group for each time of the day: employees in the morning; people from sculpture in the afternoon. It was called Vermelhinho because it had red wicker chairs. Quirino Campofiorito went there a lot. So did Labanca, Silvia Chiarelli, Solano Trindade, Santa Rosa, Adonias Filho, everyone,

Landucci. It was a meeting point. We had a tab behind the bar.

JG Was it difficult to sell pictures?

IC Nobody sold any pictures. Once, Luís Aranha wanted to buy a painting by Pancetti, a landscape of Cabo Frio. We all went to Pancetti's house, which was a simple wooden one. Luís Aranha paid 7 *contos* for the picture, which was a good price at that time. Pancetti was so moved he didn't know what to say. So he asked me, "Hey, you don't need anything, do you?"

JG Did painters talk much about the work?

IC Santa Rosa wrote about art. We hoped for some critique in the paper in those days. We were a bit shy to ask directly. The criticism was harsh, there was no praise, it didn't help to launch new products.

JG Was there much discussion about the abstraction-figuration issue in the 1950s?

IC Burle Marx wavered. Portinari exercised great dictatorial influence. He imposed himself a lot. The literati flattered Portinari's image a lot. Goeldi didn't like Portinari, for example, nor Picasso for that much, he thought Portinari transformed people into heroes; while Santa Rosa said that Goeldi liked characters tearing out their hair.

JG That's right, there's a whole heritage of German expressionism in Goeldi. In fact Goeldi was very much connected to expressionism.

IC Gentil Fernando de Castro, a wonderful person. Gentil once bought one of my landscapes. A painter was decorating the apartment when a drip of paint fell on the sky in the picture. As I was delaying repairing the painting, he asked the help of a friend of mine, who saw things differently, to mend the picture. When I arrived and saw a rounded, modelled cloud, I was shocked and said, "But that cloud doesn't belong to my sky", and then I re-did the cloud. There's another good story. A friend of Guignard told me that they went out to draw and paint in the Minas Gerais hills; Guignard stretched out his arms like swordsman renaissance painter, made a couple of brushstrokes and then stopped painting and opened a bottle of beer. The other one said, "Already?" To which Guignard replied, "But I've been painting this picture for seven years." Because, deep down, it's the same painting that one paints and repaints. Portinari said that Guignard was so sensitive that when he saw a drop of paint on the ground he'd say, "Such material!"

JG Do you think of yourself as an expressionist painter?

IC Yes, but not expressionist in the sense of gesture.

JG The other day in the studio you switched between spatula and brush in making the picture.

IC The spatula is better for the substance, the brush for colour.

JG I think the explanation you made after each brushstroke, spatula gesture, is fascinating. You said it was necessary to dismantle that form to avoid a volume that created a perspective. Then you dismantled the form in a mark of dark colour. Then you scraped the canvas, re-drawing the form with the point of the spatula, precisely to prevent the appearance of a vanishing point. Then, on the other hand, you continued that form later with red brushwork that lit up the background with a warm colour. Seeing you in front of the canvas on the easel, in a studio empty of any useless implement, in an austere space, the gesture seemed more concentrated, almost theatrical.

IC I'm a man of the plains. I like a clear horizon, into which the eye can enter deeply.

JG In fact most of your canvases are horizontal. How would you define the material substance of your pictures?

IC There's no coating on the canvas, no pre-modelled reliefs, it comes from accumulation of the material itself, the paint. That substance comes from the need to construct the figure. There's a fundamental difference between a painter colouring the surface without the materiality of the colour. Colour isn't clothes that you put over the body, but the body itself. In the late 50s it was the fashion to prepare a relief and then paint over the top of it. It's important for me that, on the contrary, the material expresses the construction of the painting. It's a different attitude. We can also consider the case of a glass. People say you can paint the colour impregnated in the glass as blue.

Painting is increasingly taking over my life, my habits. I am governed by my nights of work, by a passion for painting. Even my clothes and shoes are stained with paint (...)

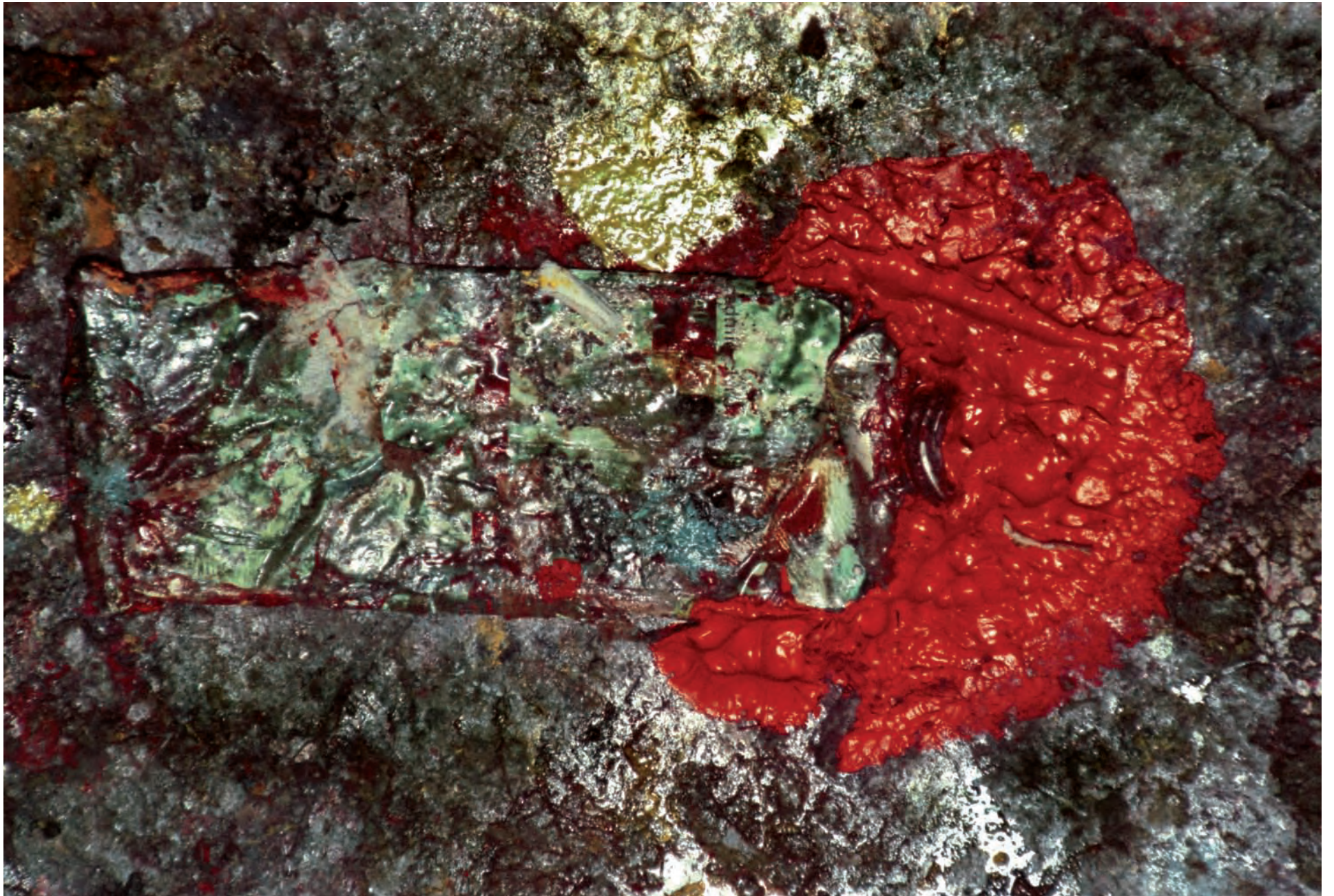
The actual habit of frequent exhibitions forces me into an increasingly fevered rhythm, bringing me a degree of technical skill, which allows me increasing freedom, using different resources with various canvases.

I want to flood the city with my pictures. My canvases are in fact a little glamorous, festive, they are almost little settings of the joys of living, inherited from my parents.

There is an aggressive side in the canvases, my rather American side, an elegance on the French side, and the quite Brazilian, spontaneous, jovial side, all "cooked" in a very personal melting pot. This mixture of culture has always fascinated me greatly. To achieve a harmony out of paradox is what drives me to paint and, if in life this harmony is soon dismantled by new contradictions, at least the painting leaves these bits of harmony, obtained, in fact, by the most contradictory means possible.

JORGE GUINLE, 1985





As imagens que aparecem nas páginas 42-43, 82, 102-103 e 119 fazem parte de um registro fotográfico do ateliê de Jorge Guinle em Copacabana. Produzidas por Renato Sant'Ana, seu assistente na época, com fotos de Orestes Locatel. Rio de Janeiro. Década de 1980.

The images on pages 42-43, 82, 102-103 and 119 are part of a photographic record of Jorge Guinle's Copacabana studio. Made by Renato Sant'Ana, his assistant at the time, with photos by Orestes Locatel. Rio de Janeiro. 1980s.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO | IBERÊ CAMARGO FOUNDATION

Conselho de Curadores

Advisors to the Curators
 Bolivar Charneski
 Carlos Augusto da Silva Zilio
 Carlos Cesar Pilla
 Christóvão de Moura
 Cristiano Jacó Renner
 Domingos Matias Lopes
 Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
 Jayme Sirotsky
 Jorge Gerda Johannpeter
 José Paulo Soares Martins
 Justo Werlang
 Lia Dulce Lunardi Raffainer
 Luiz Fernando Cirne Lima
 Maria Coussirat Camargo
 Renato Malcon
 Sergio Silveira Saraiva
 Willian Ling

Presidente de Honra

Honorary President
 Maria Coussirat Camargo

Presidente

President
 Jorge Gerda Johannpeter

Vice-Presidente

Vice-President
 Justo Werlang

Diretoria

Management
 Carlos Cesar Pilla
 Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
 José Paulo Soares Martins

Conselho Curatorial

Curatorial Board
 Fábio Coutinho
 Justo Werlang
 Mônica Zielinsky
 Paulo Sérgio Duarte
 Sônia Salzstein

Conselho Fiscal (titulares)

Financial Board (members)
 Anton Karl Biedermann
 Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
 Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes)

Financial Board (substitutes)
 Cristiano Jacó Renner
 Gilberto Bagaiolo Contador
 Rudi Araújo Kother

Superintendência Cultural

Cultural Superintendent
 Fábio Coutinho

Equipe Cultural

Culture Team
 Adriana Boff (coord.)
 Caio Yurgel
 Carina Dias de Borba

Equipe de Acervo e Ateliê de Gravura

Collection and Print Studio Team
 Eduardo Haesbaert (coord.)
 José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa

Educational Team
 Luciano Laner

Mediadores

Museum Mediators
 Bárbara Nicolaiewsky
 Carolina Mendoza
 Cibele Reis
 Diana Kolker
 Elisa Moraes
 Gersa Marques
 Karina Finger
 Luisa Berger
 Rafael Silveira
 Sandro Piazza
 Valéria Payeras

Equipe de Catalogação e Pesquisa

Cataloguing and Research Team
 Mônica Zielinsky (coord.)
 Elisa Malcon
 Lisiane Antunes Cardoso

Bolsistas

Scholarship Holders
 Giovanna Ellwanger
 Mônica Sofia da Rosa Schmidt

Website

Camila Gonzatto (coord.)
 Luisa Fedrizzi

Superintendência

Administrativo-Financeira
 Superintendent for Administration
 and Finance
 Delmar P. Maciel

Equipe Administrativo-Financeira

Team for Administration and Finance
 José Luis Lima (coord.)
 Carolina Miranda Dorneles
 Jacques Alberto da Silva Garcia
 Joice de Souza
 Marcello Rubim
 Maria Lunardi
 Stella Bruna F. Gutierrez

Equipe de Comunicação

Communication Team
 Elvira T. Fortuna (coord.)
 Roberta Weber Calabró

Assessoria de Imprensa

Press Office
 Neiva Mello Assessoria
 em Comunicação

Consultoria Jurídica

Legal Advisor
 Ruy Rech

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

Curadoria

Curators
 Ronaldo Brito
 Vanda Mangia Klabin

Identidade Visual

Visual Identity
 Danowski Design

CATÁLOGO | CATALOGUE

Coordenação Editorial

Editorial Coordination
 Adriana Boff

Textos

Texts
 Nuno Ramos
 Ronaldo Brito e Vanda Mangia Klabin
 Tiago Mesquita

Pesquisa

Research
 Marco Rodrigues
 Maria Lúcia Boardman Carneiro
 Vanda Mangia Klabin

Cronologia

Chronology
 Maria Lúcia Boardman Carneiro

Projeto Gráfico e Tratamento de Imagem

Graphic Design and Image Processing
 Danowski Design
 Sula Danowski
 Maria Clara Rezende
 Ana Paula Mizuta (assistente | assistant)

Tradução

Translation
 Nicholas Rands (inglês | english)

Revisão e Padronização

Copy Editing
 Rosalina Gouveia

Pré-impressão

Pre-press
 Davanzo (scans)
 Trio Studio (provas | proofs)

Impressão

Printing
 Ipsis Gráfica e Editora

Fotografias

Photographs
 Antônio Guerrero: n. 57, 58
 Cristiana Isidoro: n. 39
 Digitalização (Digitalisation): n. 3, 18,
 20, 21, 23, 25, 26, 28, 32, 38, 53, 54,
 55, 67, 69, 70, 71, 72
 Rômulo Fialdini: n. 1, 2, 4, 5, 6, 9,
 10, 12, 13, 15, 17, 34, 35, 37, 40, 41,
 49, 65, capa (cover)
 Vicente de Mello: n. 7, 8, 14, 16, 19,
 22, 24, 27, 29, 30, 31, 33, 36, 42, 43,
 44, 45, 46, 47, 48, 60, 62, 66
 Marco Rodrigues: p. 7, n. 11, 56, 59,
 61, 63, 64, 73
 Norma Pereira Rêgo: n. 52
 Orestes Locatel: p. 42-43, 82,
 102-103, 119
 © Digital Images, The Museum of
 Modern Art/Licensed by Scala/Art
 Resource, NY: p. 28, 39
 © David Heald / The Solomon R.
 Guggenheim Foundation: p. 31
 Fábio Del Re: p. 36, orelha (flap)

Dados Internacionais de Catalogação na
 Publicação – CIP (Biblioteca Pública do
 Estado do RS, Brasil)

R175j

Ramos, Nuno e outros

Jorge Guinle, Belo Caos / Nuno Ramos;
 Tiago Mesquita, Ronaldo Brito,
 Vanda Mangia Klabin. – Porto Alegre :
 Fundação Iberê Camargo, 2008.
 120 p. : 78 il. color. ; 25 x 30 cm.

Catálogo em edição bilíngüe: por-
 tuguês e inglês.

ISBN 978-85-89680-04-2

1. Guinle, Jorge. 2. Artes Plásticas. I.
 Mesquita, Tiago. II. Brito, Ronaldo. III.
 Klabin, Vanda Mangia. IV. Título.

CDU: 73/76 (81) (058)

© Fundação Iberê Camargo, 2008
 © dos autores, 2008

Todos os direitos reservados
 All rights reserved

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Av. Padre Cacique 2.000
 90810-240 Porto Alegre RS Brasil
 tel [55 51] 3247-8000
 www.iberecamargo.org.br