UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Jorge Guinle: uma pintura de fragmentos e citações

Versão corrigida

Antonio Carlos de Macedo Fasanaro

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS

Jorge Guinle: uma pintura de fragmentos e citações

Versão corrigida

Antonio Carlos de Macedo Fasanaro

Dissertação de mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em Artes Visuais, da
Escola de Comunicações e Artes da
Universidade de São Paulo como
requisito parcial para obtenção do
título de Mestre em Artes Visuais.

Orientadora: Profa. Dra. Sônia
Salzstein Goldberg

São Paulo

2016

Jorge Guinle: uma pintura de fragmentos e citações

Antonio Carlos de Macedo Fasanaro

Dissertação de mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes Visuais, sob a orientação da Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg.

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Sônia Salzstein Goldberg

Orientadora

Departamento de Artes Plásticas – ECA-USP

Prof. Dr.

Prof. Dr.

São Paulo, ____ de _____ de _____.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Fasanaro, Antonio Carlos de Macedo
Jorge Guinle: uma pintura de fragmentos e citações /
Antonio Carlos de Macedo Fasanaro. -- São Paulo: A. C. M.
Fasanaro, 2016.
143 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Artes
Visuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de
São Paulo.
Orientadora: Sônia Salzstein Goldberg
Bibliografia

1. Jorge Guinle 2. pintura contemporânea 3. citação 4.
fragmento 5. crítica de arte brasileira I. Salzstein
Goldberg, Sônia II. Título.

CDD 21.ed. - 700

Resumo

Esta pesquisa discute a obra de Jorge Guinle (1947-1987) e o diálogo que o artista travou com a pintura moderna e contemporânea brasileira e internacional. Argumenta que a pintura de Jorge Guinle, embora concentrada apenas nos últimos sete anos da vida do artista, estabeleceu um diálogo profundo com a arte do século XX, sem, com isso, deixar de se lançar a uma indagação de seu próprio tempo.

Palavras-chave: Jorge Guinle Filho; pintura contemporânea; citação; fragmento; crítica de arte brasileira.

Abstract

This research discusses the work of Jorge Guinle (1947-1987) and the dialogue the artist sustained with the Brazilian and international modern and contemporary painting. It argues that Jorge Guinle's painting, although concentrated only in the last seven years of the artist's life, established a profound dialogue with the art of the twentieth century, without failing, however, to undertake an investigation of its own time.

Keywords: Jorge Guinle Filho; contemporary painting; quotation; fragment; art criticism in Brazil.

Agradecimentos

À Sônia Salzstein

À Liliane Benetti, ao Tadeu Chiarelli

À Mônica Baptista Sampaio Tavares, ao Marco Buti, à Dária Gorete Jaremtchuck, ao Marco Garaude Gianotti, à Elza Maria Ajzenberg, ao Geraldo de Souza Dias Filho, ao João Carlos de Oliveira César e aos professores da ECA/USP

Ao Bruno Ribeiro, à Stela Garcia, à Solange dos Santos, à Regina Landanji, do Departamento de Artes Plásticas da ECA/USP

À Léia Cassoni e à Maria Rossi, bibliotecárias do Museu de Arte Moderna de São Paulo, à Biblioteca da ECA/USP. À equipe do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, à equipe do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Ao Marco Rodrigues, ao Ivo Mesquita, ao Renato Santana

Ao Carlos Eduardo Riccioppo, ao Juliano Gouveia e à Heloísa Espada

Ao Fabrício Tomazzi Peixoto

Ao José Arthur Carneiro Pinto Ribeiro

Ao Ray Borges Martins

Ao Eduardo Fecarotta, à Virgínia Klie, à Mônica Valéria Rosa Cardoso, à Sílvia Breda Pierson, ao Rafael Coppetti, ao Carlos Roberto Coelho Junior, ao José Macedo Filho, à Maria Helena Fragoso de Macedo, à Marta Fragoso de Macedo, ao André Claudio Roldo, à Gabriela Bittencourt Roldo, à Vera Sabino, ao Semy Braga, à Gabriela Oliveira, ao Victor Lonardelli, ao Hermann Oliveira, ao Nery Régis, ao Rodrigo Cunha

À Raquel Alcântara de Alencar, ao Gilberto Sandin, ao José Carlos Pacheco, à Darci Fernandes Pacheco, ao Francisco Carlos Fernandes Pacheco, à Bia Martins, ao Alexandre Schmidt Fernandes, à Karina Longhi, ao Marcos Longhi, à Patrícia Boeing, à Beatriz Della Giustina, ao Maurício Vieira Bittencourt, à Micheline Barros, à Flávia Tronca, ao George Tronca, ao Ricardo Beggiatto, à Helena Fretta, à Camila Pagliarini, à Elisângela Luis, ao Marcelo Maria de Castro, à Mara Santos, ao Hilton da Cunha Junior, ao Glaycon Michels, ao João Branco, ao Alexandre Hohl e à Morgana Bittencourt

Ao Roberto Fasanaro, à Ivanosca de Macedo Fasanaro, à Roberta de Macedo Fasanaro, ao Klaus Pacheco Martins e à Cléopatra Martins, à Ana Cristina Fernandes Pacheco Bacha e Karim Daniel Bacha, ao Luiz Fernando Fernandes Pacheco e Ana Paula Reusing Pacheco.

Tem o lado da agressividade nas telas, meu lado 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

Sumário

Apresentação	p. 17
I. Pintura saturada de história	p. 25
II. <i>Dripping</i> , Zen, Coca-Cola, Antonioni	p. 41
III. A década de 1980 e Jorge Guinle	p. 67
Anexo – Um percurso bibliográfico	p. 97
Bibliografia sobre Jorge Guinle	p. 121
Bibliografia Geral	p. 125

Volubilidades volúveis - La empregada, 1982. Óleo sobre tela, 160 x 220 cm

Apresentação

Esta pesquisa discute uma parcela da obra do pintor Jorge Guinle Filho (1947-1987), concentrando-se nos últimos anos de sua produção, entre 1980 e 1987, à luz da crítica de arte que se fez no Brasil nos anos 1980, e levando em consideração também a crítica de arte internacional do período.

A primeira questão que norteia o trabalho diz respeito ao modo como a experiência da arte ao longo do século XX – de Picasso e Matisse a Pollock e de Kooning, passando pela arte brasileira e pela produção internacional dos anos 1980 – aparece na obra do artista.

Lembrando de saída que Guinle passou boa parte de sua formação no exterior (ele nasce em Nova York, mora em Paris de 1955 a 1962, e em Nova Iorque, de 1962 a 1965; após permanecer no Rio de Janeiro entre 1965 e 1974, volta novamente em Paris, onde permanece entre até 1977, quando retorna para o Rio), cabe suspeitar que sua obra foi desde o princípio informada pela produção internacional da arte, de modo que qualquer um dos rótulos que se sedimentaram a respeito de um vago “retorno à pintura” no Brasil e no exterior (isto que animou o jornalismo cultural do país e encheu páginas de revistas internacionais com a celebração de uma criticável revanche da pintura ao redor do mundo)¹ possuem pouco poder de explicação em relação a sua produção.

¹ O termo “volta à pintura”, presente não apenas no cenário brasileiro, mas também no discurso da crítica no meio internacional, parece representar uma categoria de análise precária, uma vez que a pintura não havia saído de cena no ambiente nacional e tampouco no internacional. No Brasil, nas décadas de 1960 e 1970, vê-se a presença de pintores maduros convivendo com as diferentes práticas artísticas características dessas décadas. Tanto a Bienal Internacional de São Paulo, quanto o Salão Nacional de Artes Plásticas organizado pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro confirmam que a pintura não desapareceu neste intervalo de duas décadas, para retornar apenas nos anos 1980. Estava em andamento a pintura de Volpi, Milton Dacosta, Maria Leontina e Yolanda Mohali, por exemplo. Na década de 1980, as revistas *Guia das Artes* e *Galeria* deram espaço a pintores consolidados como Arcangelo Ianelli (1922-2009), Iberê Camargo (1914-1994) e Luiz Áquila (1943) – artistas que jamais haviam abandonado a pintura. No ambiente internacional, o alemão Georg Baselitz (1938) vinha pintando desde os anos 1960, assim como os pintores norte-americanos Andy Warhol (1928-1987), Jasper Johns (1930), Robert Ryman (1930), Robert Rauschenberg (1925-2008) e os europeus Markus Lüpertz (1941) e Sigmar Polke (1941-2010), para citar apenas alguns. Desde o final da década de 1970, a pintura obteve destaque no cenário internacional em Berlim, Londres e Nova Iorque. A rubrica “volta à pintura” ofusca questões importantes, sobretudo no caso de uma obra tão complexa como a de Guinle, pelo diálogo crítico que sua pintura travou com a pintura realizada no exterior. Para uma análise crítica menos epidérmica do período, é necessário trazer à discussão autores que o abordaram, no Brasil e no exterior, além de outros autores que, em suas análises acerca da pintura moderna, nem mesmo chegaram a considerar este movimento; o que também é revelador.

sem título, 1976. Grafite sobre papel, 32 x 23 cm

sem título, 1976. Grafite sobre papel, 32 x 23 cm

sem título, 1976. Grafite sobre papel, 32 x 23,5 cm

sem título, 1976. Grafite sobre papel, 32 x 23 cm

De fato, as primeiras telas do artista foram realizadas ainda em meados da década de 1960, no Rio de Janeiro. Embora seja difícil encontrar imagens dessas obras mais antigas – é somente na virada da década de 1970 para a de 1980 que sua produção se concentra e começa a ser exposta² –, em muitos dos desenhos realizados por Guinle por volta de meados de 1970 é possível ver um interesse seu em um modo matissiano de preencher as superfícies com desenhos de objetos emprestados da tradição da natureza-morta, os quais por vezes embaralham-se com estampas de toalhas de mesa, em jogos livres entre figura e fundo. Mas, nos mesmos desenhos, é possível adivinhar também a presença de signos estampados sobre as embalagens de alguns objetos, de modo que essas obras vão se aproximando, para além de Matisse e de Picasso, também do delineamento *pop* dos objetos de um Warhol do começo da década de 1960, ou, talvez, dos desenhos de um David Hockney.

(Da esquerda para a direita) sem título, 1980. Grafite sobre papel, 21 x 10 cm. sem título, 1980. Grafite sobre papel, 21 x 10 cm. *Hommage à Cézanne*, 1977. Grafite sobre papel, 30 x 23,9 cm.

² As vivências internacionais, que formam os aspectos mais amplos da vida do artista, estão disponíveis nas cronologias elaboradas, respectivamente, nos livros BACH, Christina. *Jorge Guinle*, São Paulo: Cosac Naify, 2001, com cronologia de Analu Cunha, e CONDURU, Roberto. *Jorge Guinle*. Rio de Janeiro: Francisco Alves; Barléu, 2009, com cronologia de Maria Lúcia Boardman Carneiro. Esta dissertação, porém, julgou necessário extrair dessas duas cronologias alguns poucos aspectos profissionais de Jorge Guinle anteriores aos anos 1980, como o primeiro ateliê do artista, no apartamento dos avós paternos, Gilda e Carlos Guinle, onde pintou suas primeiras telas – *Jazz*, de 1965, e *Paint*, de 1967; o fato de que ele tenha exposto, no ano de 1965, alguns trabalhos no Hotel Copacabana Palace, pertencente à sua família, sob a organização de Ruth Almeida Prado; de que no mesmo ano estudou desenho e pintura com Gastão Manoel Henrique e Roberto Moriconi, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). O fato é que o próprio artista considerava o ano de sua primeira exposição como sendo 1973, quando expõe 40 de seus desenhos na Galeria do Grupo B, no Rio de Janeiro. Ao final desta década, Guinle foi aceito no Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ), nos anos de 1978 e 1979.

Mais do que buscar identificar quais artistas são tomados como “referências” pelas obras de Guinle³ – serão muitos ao longo de sua trajetória, um rol praticamente impossível de ser retomado, dos mesmos Matisse e Picasso a Bram Van Velde, de Kooning, Pollock, Iberê Camargo, Gerard Richter, a seus contemporâneos brasileiros e internacionais, para não dizer das suspeitas mais improváveis, mas nem por isso menos possíveis, como Van Gogh, ou, quem sabe, Flávio de Carvalho –, deve-se reconhecer que a imaginação dessas obras se sabe museificada. O que não significa que se trate de um trabalho que tome a história da arte como um grande acervo de formas ou estilos a serem meramente mencionados, como se comentou com frequência a respeito dos chamados “neoexpressionismo alemão” e “transvanguarda italiana”, e, com menor impacto, a respeito também daquela parcela da produção brasileira que ficou conhecida como “Geração 80”⁴.

Em Guinle, o que chama a atenção é o quanto o artista buscou compreender, por meio de sua pintura e também em sua produção teórica, o debate acerca da arte que se fazia tanto no país quanto no exterior, desde pelo menos meados daquela década de 1970, como atesta um comentário a respeito de seu próprio trabalho, de 1982:

A minha iconografia é abstrata. É uma iconografia da história da arte e não uma iconografia identificada, como a dos neoexpressionistas alemães e italianos, ou mesmo do Schnabel, que, mesmo usando uma imagem, reduz 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

³ A respeito das correspondências a trabalhos de artistas modernos e contemporâneos visíveis nas obras de Guinle, Christina Bach alude a William Turner, Franz Kline, Bram Van Velde, Jean-Michel e Mark Tobey, para além de Matisse, a quem dá destaque especial. A esse respeito, ver: BACH, Christina. Op. Cit. Wilson Coutinho retoma palavras de Jorge Guinle que trazem à tona a figura de Dufy, narrando uma conversa com o artista: “Diante de um quadro, Guinle diz: ‘É Dufy vendo Matisse pintar. É que algo escorrido da pintura de Dufy vai dentro do colorismo matissiano’. Na soma é o trabalho de percepção de Guinle, que é acompanhado de todo um historicismo da arte” (Cf.: COUTINHO, Wilson. Jorge Guinle Filho – As cores da luxúria. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, março de 1985, Caderno B; republicado em CONDURU, Roberto. Op. cit., p. 217). Em entrevista realizada durante esta pesquisa com Ivo Mesquita, o crítico e curador lembra, a respeito da obra *O folhetim*, de 1985, a proximidade de Guinle também a Bonnard.

⁴ Para uma análise consistente a respeito do modo pelo qual foi se constituindo, no país, um discurso acerca da “Geração 80”, ver: REINALDIM. Ivair. *Arte e crítica de arte na década de 1980 – vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil* Rio de Janeiro, Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2012.

cultores da nova escola, na noção de uma escolha de estilo já dado e digerido (...). No meu caso, por motivos emocionais, estéticos, se encontra uma mescla do Abstrato-Expressionismo gestual, de Willem de Kooning e do Matisse, até um Surrealismo automatista. Mas cada apropriação de um estilo, de um pensamento inicial, é desviada do propósito 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, seria negado pela construção ritmicamente exacerbada do Abstrato-Expressionismo. Por outro lado, a tragédia dessa mesma pincelada abstracionista é negada pelo otimismo da cor e pela ambiguidade cômica da operação. A possibilidade e o prazer de sempre alargar e nutrir essas contradições formam a base da minha práxis artística⁵.

Se Guinle elege a pintura como o lugar desse debate em sua própria produção, isto não ocorre por conta de um suposto renovado interesse em sua condição de meio. Em suas próprias palavras,

antigamente, o artista usava a pintura como um meio qualquer, não havia essa caracterização atenta sobre o próprio caráter da tela. Hoje, o artista pretende pensar a questão da pintura como tal, e pretende fazer da pintura a questão específica da pintura, a questão premente e atual. O momento real é esse⁶.

Deve-se notar, contudo, que seu interesse pelas discussões contemporâneas acerca da pintura extrapola sua atuação como pintor, estendendo-se a um comprometido embate crítico com produções de outros artistas, contemporâneos a ele, brasileiros, mas, também, artistas de outras gerações, ou cuja obra já se havia consolidado na época em que começa a escrever. Tal atividade crítica demonstra um verdadeiro interesse de Guinle pela história da arte do século XX, passando por Cézanne, Picasso, Matisse, Mondrian, Duchamp, Marx Ernst, Magritte, Yves Klein, Pollock, Picabia, Philip Guston, Julian Schnabel, e demonstrando conhecimento da situação brasileira moderna, a qual discute abordando

⁵ GUINLE, Jorge. A pintura contra a parede. In: CONDURO, Roberto Op. Cit., p. 194 (publicado originalmente no cartaz da exposição do artista no Espaço ABC/Funarte, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1982).

⁶ Idem, p. 192.

Tarsila do Amaral, Milton Dacosta, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Eduardo Sued, Cildo Meireles, Leonilson, mas, também, deixando algumas análises agudas, feitas no calor da hora, acerca da situação brasileira da década de 1980, bem como comparando-a ao circuito internacional, o qual também debateu com frequência em seus textos⁷.

Basta reparar no quanto as passagens da história da arte do século XX são percebidas por Guinle de modo interno, por dentro dos aspectos formais das obras que ele aborda, para perceber que essa mesma história da arte não é para ele um discurso externo, mas, isto sim, um verdadeiro embate que se faz na dimensão material dos trabalhos:

O século encontrou seu riso. Picasso ri da montanha. Picasso ri do volume. Matisse ri da planície. Matisse ri dos acordes cromáticos. Os planos de Picasso como os do Matisse veem; do Picasso vêm e vão, do Matisse, estáticos, se volatilizam⁸.

Ou, então,

Picabia parodia toda arte contemporânea de sua época, desde os quadros surrealistas de Marx Ernst, que retratam figuras ou pedaços delas, surgindo e desaparecendo das paredes, até as figuras eroticamente distorcidas de Picasso, despersonificando pela caricatura absurda a estilização sofisticada da figura humana criada por eles⁹.

⁷ Os textos do artista sobre outros artistas, modernos e contemporâneos, e sobre a situação contemporânea da arte são os seguintes: O conceito da imagem na nova pintura do século XX (In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1981); Abertura para a atuação da “nova” vanguarda (In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1982); Expressionismo VS. Neoexpressionismo (In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1983); Leonilson: a implosão da imagem (In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1983); Tarsila: postais do modernismo (In: *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1983, caderno Folhetim); Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. “Geração 80”, ou como matei uma aula de arte num shopping center (In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1984); Duas tendências possíveis na jovem arte brasileira e tradição modernista frente ao inconsciente dos anos 80 (In: *Geração 80*, Rio de Janeiro, Galeria MP2 Arte, 1984 [catálogo de exposição]); Os dois tempos de Iberê Camargo (In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1984); E a crise da modernidade? (In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 1985). Todos esses textos foram compilados no livro de Conduru (Cf.: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 196-210), assim como as entrevistas que o artista realizou com Mira Schendel (Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: *Interview*, São Paulo, 1981), Cildo Meireles (Cildo Meireles: Art Dream. In: *Interview*, São Paulo, 1981) e Carlos Zilio (Carlos Zilio: “Olympia Goes Funny”... Ou Matisse e João Gilberto. In: *Carlos Zilio*, São Paulo, 2006, realizada em 1984).

⁸ GUINLE, Jorge. Horizontes perdidos. In: *Jorge Guinle*, Rio de Janeiro, Galeria Saramenha, 1985, catálogo de exposição. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 194-195.

⁹ GUINLE, Jorge. O conceito da imagem na nova pintura do século XX. Op. Cit.; republicado em CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 196-198.

Como se pode ver, o artista buscou formular em termos próprios a história da arte do século XX, compreendendo-a, muitas vezes, como um complexo debate de posições, privilegiando o encontro com os momentos em que essa história revela tensões entre atitudes formais opostas, de modo que é preciso levantar a suspeita de que sua pintura também pudesse ser uma arena de embate consequente de questões que nortearam o passado moderno da arte no Brasil e no mundo.

Galicíneo galhardeado, 1982. Óleo sobre tela, 160 x 140 cm

I. Pintura saturada de história

1.

Realizando trabalhos de modo mais ou menos descontínuo ao longo das décadas de 1960 e 1970, é nos anos 1980 que a obra de Guinle se concentra, momento em que ele reside no país. No entanto, não se pode concluir, com isso, que sua obra tenha sido gestada nessa última década, e, menos ainda, que tenha sido nesse momento que ele formula suas ideias sobre a arte do país e do mundo.

É o que atestam algumas das primeiras obras realizadas por ele no período, como é o caso de *Operação Plástica*, de 1980. A tela é marcada por uma cor rala, diluída, distinta daquilo que começava a determinar as produções alemã e italiana, posteriormente sumarizadas nos termos “neoexpressionismo” e “transvanguarda”, sobretudo pelo arejamento da superfície, que se deixa descoberta em diversos trechos, e pelo uso de uma gama clara de cores.

Operação plástica, 1980. Óleo sobre tela, 60 x 100 cm

O artista inaugurava essa leva de sete anos de reconhecida produção com telas de acento decorativo (um modo de pintura que possui longa trajetória na história da arte, retrocedendo de Matisse aos franceses do século XVIII, e, destes, aos venezianos do XVI, pelo menos), o que demonstra uma sensibilidade de Guinle para uma parcela da história da arte distinta daquela que os anos 1980 iriam eleger para endossar seus sentidos comuns internacionais do “retorno à pintura”, do “retorno à figuração” e da “volta do prazer de pintar”.

Do mesmo modo, desvia do aspecto construtivo que marcou parte da produção brasileira em pintura desde a década de 1950, assemelhando-se, por suas pinceladas soltas, gráficas, e por seu colorido exuberante, a produções mais remotas, como as de Anita Malfatti ou Flávio de Carvalho, não importa se conscientemente ou não.

Flávio de Carvalho. *Autorretrato*, 1965

Anita Malfatti. *A estudante*, 1915

O que não significa que sua obra estivesse alheia aos debates que marcaram a pintura a partir da segunda metade do século XX, passando por Pollock, de Kooning, pela *pop* e pelo informalismo do pós-guerra francês. Numa mesma tela, como é o caso de *Ludwig*, também de 1980, a atmosfera solar matissiana divide lugar com pinceladas gráficas que lembram os códigos ou signos dispostos em tantas pinturas de Jasper Johns.

Em *Ludwig*, predomina um véu branco, que recebe a ação das pinceladas coloridas. Trata-se de uma pintura feita de cores brilhantes, mas que, mesmo assim, é opaca, as cores sendo aplicadas com resistência sobre a superfície. A esse respeito, vale mencionar um comentário de 1982 de Ronaldo Brito (o crítico foi amigo do artista por muitos anos e escreveu com frequência sobre sua produção):

Claro, com toda certeza, a nova pintura procura uma disponibilidade maior, uma relação mais casual e menos comprometida com a lógica da história da arte. Já o *pop* Jasper Johns comentara: “tudo o que quero é descobrir meios para continuar a fazer pinturas”. A frase serve bem a essa nova produção, saindo em busca de ar puro, oprimida sob a densa atmosfera do heroico passado modernista e complexos movimentos contemporâneos. Mas, como provam as pinturas de Jorge Guinle, isso também exige uma luta. Para voltar à pintura é necessário fazer a pintura dar voltas. Porque cada pincelada, cada forma, cada espaço no quadro está saturado de história, repleto de sentidos instituídos, preso a certas leituras¹⁰.

¹⁰ BRITO, Ronaldo. Contra o olhar eunuco. In: Revista *Módulo*, Rio de Janeiro, 1982; republicado em: CONDURU, Roberto (org.). Op. cit., p. 214.

Ludwig, 1980. Óleo sobre tela, 150 x 110 cm

Jasper Johns. *False Start*, 1959

2.

A proximidade de Jorge Guinle a Ronaldo Brito merece destaque na biografia do pintor como no debate acerca de sua obra; o crítico, afinal, foi o responsável pelas compreensões mais abrangentes desse trabalho, acompanhando-o desde os anos 1960. Em um texto de 1987, ano da morte de Guinle, Brito escreve:

(...) desde os tempos do Colégio Franco-Brasileiro, quando o conheci, ele respirava pintura. Somente há seis ou sete anos ela se entregou a ele de um modo irrestrito e irreversível. De lá pra cá, seu trabalho tornou-se, se for possível o paradoxo, o que sempre foi – lá estão a mesma pulsação dos quadros do adolescente, a mesma busca incessante por uma ordem aberta e instável que se

recusava a soluções fáceis¹¹.

O crítico afirmava ser íntima a relação que a obra de Guinle possuía com a história da arte; para Brito, as telas e o artista “respiravam” essa atmosfera, e sua poética se constituía como “uma narração múltipla e fragmentada”¹², todavia sem que isto significasse uma postura meramente paródica em relação a toda a tradição:

Por certo, em meio à copiosa quantidade de pinturas emergentes no país ao longo dos anos 80, a obra de Jorge Guinle não conhecia equivalentes, nem mesmo pares em termos de afinidades e qualidades, menos, contudo, por sua entre nós rara, fina e desinibida erudição visual do que por uma vocação exigente de pintura que não podia contentar-se com meras paródias e sucedâneos. A contraprova de tal vocação verifica-se no fato de ele tão pouco dobrar-se ao peso do neoexpressionismo germânico, surgindo então com a típica premência freudiana do retorno do reprimido, ao programa cultural oportunista da transvanguarda italiana, ou, ainda, ao cinismo dito ‘pragmático’ da maior parte da produção norte-americana do período¹³.

Até certo ponto, Guinle era um dos artistas eleitos por Ronaldo Brito como contraponto à da “nova pintura” que surgia no Brasil e no mundo dos anos 1980, com relação a qual o crítico manteve uma postura cética. O ponto central desse contraponto parece ser exatamente a postura de Guinle com relação à história da arte, postura que Brito percebia estar em xeque na arte contemporânea, reclamando uma redefinição que fosse capaz de escapar ao cinismo e à repetição. Em um texto sobre os desenhos do artista, Brito afirma:

¹¹ BRITO, Ronaldo. Desde o início, uma obra que recusa soluções fáceis. In: O Globo, Rio de Janeiro, 1987; republicado em: CONDURU, Roberto (org.). Op. cit., p. 219.

¹² BRITO, Ronaldo. Diário de vida, laboratório de arte. In: *Jorge Guinle – desenhos*, Curitiba, Casa da Imagem, 2000, catálogo de exposição. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. cit., p. 221.

¹³ Idem, p. 221.

Cada forma, linha, signo ou cor estão saturados de sentidos instituídos, em certo nível já se tornaram até alegorias. É inevitável sua carga opressora. Contra tal opressão esses desenhos trabalham e vêm a ser. Aí está sua positividade – a de aceitar e enfrentar a História em vez de recalcar ou escamoteá-la por meio de alguma fórmula, algum achado, e sai assim pela tangente. Fazer cruzar em si a História da Arte é o único meio de cruzá-la¹⁴.

Brito afirmava que o que formava as pinturas de Guinle ora eram as lendárias manobras de Matisse e Picasso, ora os gestos de de Kooning e Pollock, e, ocasionalmente, até o espaço surrealista de Matta. Percebia que Guinle lidava com diversos tipos de fragmentos, os quais iam aparecendo sem hierarquia em suas obras. Disso resultava uma pintura feita por “fragmentos de decisões e contradecisões que se multiplicam até esgotar a sua capacidade dialética”¹⁵.

¹⁴ BRITO, Ronaldo. Desenhos sobre desenhos. In: *Memória oblíqua*, Rio de Janeiro, Galeria Andrea Sigaud, 1980. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. cit., p. 211.

¹⁵ BRITO, Ronaldo. Contra o olhar eunuco. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1982. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. cit., p. 214.

Pablo Picasso
Jeune fille devant un miroir; 1932

Diurno, 1983. Óleo sobre tela, 220 x 160 cm

Oriacho, 1983. Óleo sobre tela, 195 x 195 cm

Willem de Kooning. untitled XIV, 1977

O próprio Guinle dizia algo semelhante, como quando comentava, a respeito de sua própria produção:

A partir dos anos 80, a questão formal não se constitui como fator problemático para mim. Ela já foi resolvida, na sua essência (cubista, abstrata-construtivista ou lírica) pelos mestres da primeira metade do século XX (...). Um impulso contrário, imprevisto, dentro de uma esquematização já “manjada”, é a minha jogada. Impossível ater-se num “ismo” que já não é istmo para uma ilha maior. Trabalho nos detalhes, confundo um pouco o baralho (...). 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 pintar¹⁶.

Como se vê, Guinle também compreendia sua pintura como estruturada pelo embaralhamento de elementos da arte moderna. Para Brito, no entanto, a história da arte desempenhava um papel mais forte no trabalho. Segundo ele, o que diferenciava o artista de seus contemporâneos era uma busca de “reimprimir em sua produção algo do frescor matissiano e do élan picassiano, algo enfim da exaltação libertária característica da fase áurea da modernidade”¹⁷.

Esse diagnóstico por certo diz respeito a um julgamento de Brito sobre a arte que se produziu contemporaneamente. Não se tratava de dizer que Guinle recusava a contemporaneidade – sua lida com a história da arte demonstrava o caráter crítico do artista com relação à modernidade –, mas, sim, que buscava reinfundir nela uma vivacidade que ele, Brito, julgava ausente na produção da década de 1980.

¹⁶ GUINLE, Jorge. Sem tomar partido. In: *Jorge Guinle*, Rio de Janeiro, Galeria de Arte do Centro Cultural Cândido Mendes, 1985. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. cit., p. 195.

¹⁷ BRITO, Ronaldo. Pintura e mais pintura. In: BACH, Christina. Op. Cit., p. 8.

Jackson Pollock
The Tea Cup, 1946

Bella ciao!, 1985. Óleo sobre tela, 190 x 120 cm

Parte das questões levantadas pela pintura de Jorge Guinle insere-se entre as que também rondavam seus pares, no Brasil e mundo afora, como por exemplo, o interesse pela história da arte como um banco de imagens, o recurso a justaposições contrastantes entre abstração e figuração, a ênfase extremada na expressividade, ou no caráter declaradamente paródico (quando não cenográfico) dessa expressividade, a centralidade do gesto, a menção ou a crítica à sociedade de consumo. Foi na tensão dos limites entre as conquistas das pinturas realizadas na modernidade e a retomada crítica que Jorge Guinle fez destas pinturas, isto é, a manipulação de diferentes temporalidades, que elas se inscrevem, assim, na contemporaneidade.

Guinle e Ronaldo Brito parecem ter dividido a tarefa de pensar a posição do artista no Brasil dos anos 1980. Em 1984, Guinle publica um texto a respeito da exposição “Como vai você, Geração 80?”, em que capta certa ambiguidade no surgimento disso que posteriormente ficou conhecido como a nova geração de pintores brasileiros:

A exposição pretende reunir, pela primeira vez, sob uma mesma bandeira, ou não, sob a pressão ideológico-artística oriunda do *grand monde* das artes plásticas nos centros avançados da cultura, uma quantidade considerável de jovens artistas¹⁸.

Guinle já suspeitava das implicações ideológicas de se tomar uma nova geração como a marca de um “espírito de época”. Logo adiante, no mesmo texto, ele repensava sobre o que marcaria o pertencimento dos artistas à sua própria época:

A essa altura podemos já indagar: até que ponto produtos de arte tão “jovens”, longe ainda do apogeu de suas criações, nos oferecem de saída uma avaliação correta e não apenas circunstancial de uma época ainda em definição? Voltando para uma outra época, num tom mais grave, seria o caso de se perguntar se um Rothko, um Newman, ou até um Picasso ou um Miró tardio dos anos 1960 poderia

¹⁸ GUINLE, Jorge. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. “Geração 80” ou como matei uma aula de arte num shopping center. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1984. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 204.

representar tanto o espírito dos anos 1960 quanto um trabalho *pop* de Warhol ou Lichtenstein? (...) Mas o que dizer sobre o *ready-made* do Duchamp, símbolo tão forte quanto o *Campbell Soup* de Warhol, definiria ele ou não os anos 1910? Ou seria a cruz de Malevitch? (...) A efemeridade da nova arte surge justamente no plano ideológico; é aí que está situada sua reversão de valores frente à década anterior. Sem arcabouço teórico que a prolongue, com a negação imediata de qualquer ismo, ela proporia uma quebra na História da Arte de Vanguarda Brasileira. Essa indefinição ideológica se traduz metaforicamente por imagens pintadas sobre a tela, pescadas no dia a dia da *mass media* que invade nossa privacidade (...). São imagens que se querem “avançadas” (ao contrário da *pop art*, que apenas traduzia clichês mais banais). (...) No fundo, constituem imagens imediatamente reconhecíveis a serem consumidas e gozadas no instante em que se apagam, rastros do seu clarão persuasivo¹⁹.

Ronaldo Brito encontrava na obra de Guinle um desvio dessa ambiguidade que marcava a produção da década de 1980. Ele acreditava que essa obra experimentava de fato o sentimento de desencanto com relação à modernidade, e não apenas se apresentava contemporânea ao crescente apelo *pop* da circulação das imagens da cultura:

Em todo caso, pela primeira vez, tão abertamente, uma pintura pós-cubista se declara desconfiada e desencantada com os princípios da Modernidade. A pintura de Jorge Guinle procura tomar essas questões em seu ponto de tensão máximo. O desencanto com as promessas de plano, universalidade das formas modernas, enfim, não a leva simplesmente de volta a nenhuma espécie de ilusionismo, a nenhum culto da imagem ou a qualquer vaga sensualidade pictórica que, se bem inspecionada, logo revela uma inteligência apenas ilustrativa. Não – a pintura aqui assume corajosamente sua história, seu inconsciente mesmo, e se propõe enfrentá-los. Até as suas anedotas são exclusivamente pictóricas. Desse modo, o trabalho se põe claramente na esfera problemática da arte contemporânea, herdeira imediata da negatividade *pop* *minimal*²⁰.

¹⁹ Idem, p. 204-206

²⁰ BRITO, Ronaldo. Paroxismos de pintura. In: *Jorge Guinle*, São Paulo, Galeria Luisa Strina, 1984. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 216.

É possível desconfiar do elogio às vezes assumido de Brito a Guinle, presente mesmo nos títulos que o crítico conferiu aos textos que dedicou ao artista – “Desenhos sobre desenhos”, “Contra o olhar eunuco”, “Paroxismos de pintura”, “Desde o início, uma obra que recusa soluções fáceis”, ou “Vivas e vibrantes”²¹.

No entanto, deve-se reconhecer a pertinência de suas análises para uma compreensão historicizada dessa obra, ou, para uma visão dessa obra como atenta para o seu próprio tempo, naquilo que essa obra possui de uma autoconsciência do lugar que a arte vai ocupar na situação contemporânea. Vale mencionar ainda mais um comentário de Brito nesse sentido:

Assim, no mesmo transe, o olhar deve acompanhar como puder os planos truncados, as diferentes texturas, a aparente arbitrariedade das cores, aderir, enfim, a essa heterogeneidade, reconhecendo porém a história que se passa ali. Para tanto é necessária nada menos que a tática da imersão, no caso uma paradoxal imersão na e pela superfície. Quem não localizar aí, Picasso e Matisse, Pollock e de Kooning, não tiver intimidade com a *pop*, vai passar ao largo do trabalho. É sobre essa realidade histórica que incidem sua angústia e seu humor na exata medida em que, até certo ponto, toda a pintura de Jorge Guinle é uma espécie de paródia da liberdade de pintar. Como toda arte contemporânea, ela está condenada a uma certa distância, lhe é proibida qualquer saída ingênua. Ao mesmo tempo, é esse peso histórico, esse excesso que lhe permite atingir, muitas vezes, autênticos paroxismos de pintura²².

²¹ Fora os textos mencionados nas notas 14, 15, 17 e 20, Cf.: BRITO, Ronaldo. Desde o início, uma obra que recusa soluções fáceis. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 1987 (republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 219-220); BRITO, Ronaldo. Vivas e vibrantes. In: *Jorge Guinle, fase azul*, São Paulo, Galeria de Arte São Paulo, 1988 (CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 220-221).

²² BRITO, Ronaldo. Paroxismos de pintura. Op. Cit.

Jasper Johns
Painted Bronze (Ballantine Ale), 1960

Comentando o modo como produziu a obra *Il grido giallo*, de 1986, Guinle deixa pistas sobre como o debate a respeito da arte moderna se dá em seu trabalho. Ele afirma:

O período que se estende entre os anos 50 e 70 formam meu *background* artístico afetivo. Nesse mural, que não tem a intenção de ser uma obra fechada, e por isso mesmo captaria uma questão conceitual dos anos 70, são reproduzidas frases (em letra-set) que comentam situações e traçados pictóricos. Tal qual em cima de um *dripping* pollockiano, existe um comentário: É Zen, meu bem. Sabe-se que os pintores abstratos-expressionistas eram muito interessados tanto no existencialismo quanto no zen-budismo. Num fundo amarelo “escrevi”: “*Il grido giallo*”. Me lembrei, meu inconsciente se lembrou: do filme *Il grido* do Michelangelo Antonioni, de 57, o qual é uma “ode” existencialista. Aliás, mais tarde, nos anos 70, Antonioni fez um filme sobre a China, de forma que juntei os

dois títulos. Sob uma lata de Coca-Cola, está escrito, “Johns”, que utilizou objetos reais nas suas pinturas-assemblagens. E por aí vai: em cima de um retângulo branco, está escrito “O critério”²³.

²³ GUINLE, Jorge. ... Segundo meu critério... In: *Quatro Quadros*, Rio de Janeiro, Centro Cultural Cândido Mendes, 1986, catálogo de exposição coletiva. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 195. À época em que concentrou a sua produção, Guinle afirmava “A possibilidade e o prazer de sempre alargar e nutrir essas contradições formam a base da minha práxis artística”, o tom deste discurso sugere uma divergência com o tom de uma das críticas de Ronaldo Brito. A divergência está presente no prazer de pintar, do discurso de Guinle, confrontado com a exigência de uma luta, do discurso de Ronaldo Brito. Como exemplo, quando este exprime, “Já o *pop* Jasper Johns comentara: “tudo o que eu quero é descobrir meios para continuar a fazer pinturas”. A frase serve bem a essa nova produção, saindo em busca de ar puro, oprimida sob a densa atmosfera do heroico passado modernista e complexos movimentos contemporâneos. Mas, como provam as pinturas de Guinle, isso também exige uma luta” (BRITO, Ronaldo. In: CONDURU, Roberto. Op. cit., p. 214). O lado jovial, espontâneo, expressivo e brincalhão do artista estava contido no lado culto, experiente e crítico mais acentuado no discurso de Brito. Outra possível divergência entre a crítica de Brito e a de Guinle, sobre a produção deste, é a concentração do peso da história da arte. Brito identifica a predominância da relação da história da arte com a pintura de Guinle, fato que, se por um lado, é reconhecidamente verdadeiro, por outro, revela-se restritivo, já que não identifica o concomitante interesse de Guinle pelos demais segmentos da cultura como cinema, música, literatura e imagens das grandes cidades. Sabe-se que todas estas influências estavam presentes não só no discurso de Guinle acerca de sua própria obra, como também, internamente, nas suas próprias pinturas, fornecendo-lhes apoio aos títulos, aos fragmentos de figurações de elementos banais como uma ‘colher azul’, a colagem de uma lata de Coca-Cola, e citações. Por fim, no texto *Jorge Guinle – desenhos*, publicado no catálogo da exposição na Casa da Imagem, em Curitiba, em 2000, a crítica de Ronaldo Brito ao mencionar que Guinle não se dobrou ao ‘programa cultural oportunista da transvanguarda italiana’, impede um possível ponto de contato e semelhança entre as duas produções, como por exemplo, quando Bonito Oliva afirma “A *transvanguarda* revive este tipo de sensibilidade, através da recuperação dos modelos linguísticos que são citados não em suas purezas originais...” (OLIVA, A. B. Transavantgarde International, p. 50).

Il grido giallo, 1986. Acrílica e colagem sobre tela, 200 x 300 cm

II. *Dripping*, Zen, Coca-Cola, Antonioni

1.

Um interesse diversificado por todos os segmentos da cultura aparece nas obras de Jorge Guinle, nas quais se pode identificar referências à cultura de massa, à mitologia antiga e aos temas bíblicos, a nomes de artistas e pinturas, títulos de livros e músicas e ao cinema²⁴.

Chama a atenção, em uma obra como *Il grido giallo*, os diferentes tempos da cultura visual que ele emprega. Estão ali menções ao *dripping* de Pollock, ao qual ele soma o comentário afetado “É zen, meu bem”, o título recupera Antonioni, há uma frase escrita que se refere a um pensamento matissiano, o que também poderia ser adivinhado no modo de construção sumário das duas figuras, ao lado das quais Guinle escreve “figura”.

É verdade que Guinle recorre à junção de fragmentos em suas obras. Mas, o que ocorre é que tais fragmentos não parecem ser unificados nelas, nem mesmo pelo procedimento de colagem. Para o artista, todo e qualquer elemento e procedimento que aparece em suas obras deve revelar sua história na arte, desde o mais prosaico até o mais “vanguardista”. Mesmo a lata de Coca-Cola, que dispensaria passar por uma avaliação de sua presença na arte (o refrigerante é, afinal, um ícone da cultura de massa por si só), é colada na superfície da tela com a legenda “Johns”. Guinle desconfia da possibilidade de que a pintura seja neutra com relação à história que ela possui. Por isso, mesmo a gestualidade mais carregada ou o *ready-made* mais direto devem passar pela mediação de sua presença na história da arte.

Nesse sentido, é possível concordar com Ronaldo Brito, quando ele afirma que a obra de Guinle está aberta ao presente, à contemporaneidade, retomando alguma coisa daquela época “áurea” do modernismo de Matisse e Picasso, mas sem, com isso, deixar de

²⁴ A esse respeito, Roberto Conduru afirma: “Sim, eu diria que os títulos se referem à sua vida, embora menos a questões pessoais do que à cultura por ele vivenciada. Como as visuais, as imagens que evoca por meio as palavras mas também constituem uma mistura livre, absolutamente heterodoxa, de diversos campos, referências eruditas e populares, ‘*high and low*’”. CONDURU, Roberto. Op. cit., p. 42.

compreender que a arte enfrentou, sobretudo a partir da *pop*, uma grande crise em relação a sua ligação com a cultura.

É verdade que a Coca-Cola aparece junto ao *dripping*, e que este ganha a “legenda” “Zen”, na mesma *Il grido giallo*. Mas isso não significa que Guinle lide com todos os materiais da arte e da cultura misturando-os sem discernimento. Antes, ele parece tomar o partido da história da arte, uma “erudição” que ele não pretende negar em prol de uma suposta “liberdade” ou de qualquer despreensão na lida com a circulação de imagens no mundo contemporâneo.

Em um depoimento a Sergio Mauricio, de 1984, Guinle afirmava que sua bagagem cultural e sua erudição não podiam estar ausentes de suas obras; era com elas que seus trabalhos vinham à tona, mesmo que um “tema”, “assunto” ou “motivo” não estivesse pré-determinado. Ele afirma que seus trabalhos

Não partem do nada, não partem do vácuo, da tela vazia, não pretendem criar um mundo novo, mas ser constatações, uma elaboração, a partir de tudo que eu senti e vivi através daquelas telas dos anos 50. Isso é muito importante. Porque o lado caótico, o lado gestual pode confundir o espectador, ele pode achar o trabalho meramente a pulsão dos meus desejos, das minhas inspirações, sem intermédio da razão numa filtragem crítica. E não é verdade. Essa filtragem crítica, esse distanciamento é que vai moldando o trabalho, é a premissa do trabalho, o receptáculo, o pedestal no qual ele se elabora (...). Eu critico esse lado muito gráfico dos trabalhos atuais. Por isso, esse lado caótico é quase que em reação ao lado limpo, gráfico, *design*, da visualidade que se observa nas grandes cidades. Em luta contra isso, para fazer o olho se movimentar de novo, para fazer com que o olho viva de novo e ache de novo os primórdios da criação. Eu não quero que ele chegue a um produto já acabado, como um objeto de consumo que se encontraria nas paisagens urbanísticas do nosso século – nos *outdoors*, na televisão. Essa tendência à extrema codificação da imagem, que nós vivemos, eu quero abolir. Eu quero banhar nossa visualidade num caos primordial, mas que surge exatamente das experiências feitas no nosso século. Experiências visuais que vão contra toda a visualidade (tirando a

aventura *pop*) que se encontra na cidade²⁵.

A abolição da codificação da imagem de que o artista fala está na raiz da sobreposição de procedimentos artísticos do século XX, e, nesse contexto, Jorge Guinle resguarda o valor da aventura *pop*, que dialogou diretamente com a mídia e com a propaganda. Não há qualquer julgamento nessa obra que recuse a situação contemporânea de saída, que recuse o curso do século XX ou que pretenda pense ingenuamente ser possível retornar ao modernismo de Matisse e de Picasso. À “verdade” do gesto escorrido de Pollock, Guinle sabe ser necessário contrapor a sentença algo *pop* sobre o “zen”, que revela sua crença mística.

Guinle intitula uma tela do começo dos anos 1980 de *Walt Disney*. Em vez da figuração dos desenhos animados norte-americanos, porém, Guinle preparou uma tela abstrata, com pinceladas ágeis, curtas e coloridas. De cima para baixo, a trama dessas pinceladas vai se desfazendo em um escorrido colorido, até que, na seção inferior, a gestualidade da parte de cima da obra se converte em repetição.

A tela não deixa de remeter à atmosfera solar de Matisse, presente em outras obras suas do começo da década, e não se trata também de supor que Guinle a chama de *Walt Disney* para fazer qualquer crítica ou trocadilho com as harmonias matissianas. Antes, o artista sobrepõe procedimentos que ele reconhece na história da arte ao aparecimento, na cultura de massa, desses mesmos procedimentos.

Sem precisar recorrer à reprodução dos personagens dos desenhos animados, é possível ver nessa obra, sem que seu apelo a Matisse saia de cena, elementos formais que lembram o colorido frenético e todavia adocicado daqueles desenhos, bem como o dinamismo que marca sua narrativa. Reconhecer algo da atmosfera “Walt Disney” numa pintura abstrata como essa parece dizer respeito àquela “sujeira” de que o artista fala em seu comentário mencionado há pouco.

²⁵ Cf. “Depoimento de Jorge Guinle” – entrevista realizada por Sérgio Maurício em 1984, publicada em: *Santa Art Magazine*, Rio de Janeiro, 2008, e republicada em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 233.

Walt Disney, 1981. Óleo sobre tela, 150 x 110 cm

Confrontar Matisse a Walt Disney responde bem a sua prerrogativa de “fazer o olho revirar de novo” diante das imagens demasiado limpas que dominam a situação contemporânea. O que não se dirige somente aos desenhos animados. Estes são manchados pelo excesso de “gestualidade” dos escorridos presente na tela; mas o próprio escorrido, uma marca da pintura “abstrato-expressionista”, acaba por adquirir algo também de sujo, porque muito colorido, muito solar, em contraponto à sua tendência de depuração ou limpeza do gesto²⁶.

Os confrontos que Guinle faz entre os elementos que incorpora em suas obras parecem às vezes paródicos, às vezes marcados por uma grande incongruência, fazendo conviverem temporalidades distintas demais para que se possa chegar a alguma conclusão acerca do sentido de estarem ali, juntos, como é o caso de *Il grido giallo* ou desse *Walt Disney* matissiano.

Mas isso não parece ser uma questão posta apenas para a pintura de Guinle. A possibilidade de julgamento ou hierarquização entre as imagens que permeiam o cotidiano é uma questão que perpassa toda a experiência visual das grandes cidades desde aqueles mesmos anos 1960, nos quais surge a *pop*.

O que aparece nessas obras de Guinle é, antes desse julgamento, uma lida com essas temporalidades diversas, coisa que talvez precise ser observada no processo de construção de cada uma de suas pinturas (talvez fosse a isto, em parte, que Ronaldo Brito se referia quando dizia, conforme citamos anteriormente, que “quem não localizar aí, Picasso e Matisse, Pollock e de Kooning, não tiver intimidade com a *pop*, vai passar ao largo do trabalho”²⁷; poderíamos acrescentar, aliás, que, caso não se compreenda esses confrontos de Guinle, sua obra soará demasiado “elogiativa” da esfera da cultura, quando, na verdade, o debate sobre a cultura de massa já se mostrou, desde a mesma *pop*, pelo menos,

²⁶ Vale, nesse sentido, mencionar um comentário de Paulo Sérgio Duarte a respeito do artista: “A gestualidade angustiada do expressionismo abstrato está presente de outro modo, alegre e cômica, com outra paleta e construída. É o humor que permite essa desorientação calculada, a distância que vai de encontro ao meio para exprimi-lo sem relações imediatas, sem fabricar empatias”. DUARTE, Paulo Sérgio. Desorientação calculada. In: *Passos diacríticos*, São Paulo, Galeria Luisa Strina, 1982, catálogo de exposição. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 212.

²⁷ BRITO, Ronaldo. Paroxismos de pintura. Op. Cit.

irrecorrível para se pensar a arte, consciência que o artista possuía, como se vê).

Nesse sentido, vale observar uma descrição do próprio artista de seu processo de trabalho:

Eu começo a tela sempre sem concepção nenhuma. Algumas manchas jogadas, uma organização espúria – e aos pouquinhos vão se formando elementos, vão se formando áreas de cor, vão se formando possíveis atos a serem realizados na tela. A primeira parte da concepção diretamente gravada na tela acontece de maneira imediata, sem grande pensamento, uma maneira totalmente aleatória, aos pouquinhos vai se formando uma noção sobre o que vai se fazer. A segunda camada, a segunda parte do meu trabalho é que vai determinar a tela. É a construção a partir da desconstrução. Uma certa fixação em certas áreas da tela que vão se definindo, e quase que nichos dentro dela que eu retrabalho, onde toda a minha obsessão da pintura vai se fixando, vai se mostrando. Então, é muito engraçado observar as partes rapidamente executadas da tela e as partes retrabalhadas, focalizadas, buriladas, que contrastam com esses grandes espaços, gestualmente executados²⁸.

Por mais “gestuais” ou repletas de “acidentes” pictóricos que possam parecer, as obras de Guinle de fato possuem uma atenção ao detalhe de cada um dos trechos de suas superfícies.

²⁸ Cf. “Depoimento de Jorge Guinle” – entrevista realizada por Sérgio Maurício em 1984, publicada em: *Santa Art Magazine*, Rio de Janeiro, 2008, e republicada em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 233-234.

Sofá africano, 1981. Óleo sobre tela, 120 x 150 cm

Isto se torna particularmente visível em suas obras de médio e grande porte, como se pode ver em *Sofá africano*, por exemplo: pinceladas largas, em alguns trechos da pintura, contrapõem-se a grafismos muito finos, em outros; áreas de cor mais sólida se intercalam com outras, mais diluídas; e o mesmo escorrido, que, em alguns detalhes, aparece sozinho sobre partes não pintadas de tela, em outros, surge contraposto a grafismos ou hachuras em direção contrária à sua.

A tela sugere uma estamparia, cujo acento tropical se mostra por meio de fragmentos de formas de flores e folhagens, no que se aproxima de *Dispneia parafernália*, também de 1981. Na primeira obra, o tom matissiano era decisivo; nesta, a saturação das cores, bem como o alargamento dos elementos figurados, direciona às telas de Gauguin pintadas no Taiti. Se em *Sofá africano* a tela ia surgindo do adensamento de uma trama

feita de gestos mais ou menos curtos, ralos, em *Dispneia parafernália* a superfície se mostra o resultado de uma acomodação mais “encaixada” de formas, como se houvesse um desenho a guiar por baixo a imagem resultante.

Mas, nos dois casos, nota-se que Guinle não procede por uma gestualidade que pretenda dar conta de toda a superfície de uma só vez, ou que unifique essa mesma superfície. Ao contrário, as telas são formadas parte por parte, e é isto que se evidencia desde essas primeiras pinturas que o artista realiza na década de 1980. Se a atmosfera clara matissiana ou as cores mais crepusculares de Gauguin tratam de conferir a elas certo ar de unidade – e algo semelhante poderia ser dito a respeito de um modo picassiano de deixar suas pinturas com partes deliberadamente esboçadas²⁹ –, tal unidade não apaga sua natureza fragmentária, algo notado da seguinte maneira por Tiago Mesquita, quando este se referia mais diretamente a *Ludwig*:

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”³⁰.

²⁹ Isto é notado por Christina Bach: “Pode-se também supor um procedimento similar ao das telas de Picasso que são ‘abandonadas’ na condição de estudo (...) uma vez que o trabalho está ‘entendido’, adquirindo um valor extra exatamente devido à franqueza do procedimento”. BACH, Christina. Op. Cit., p. 36.

³⁰ MESQUITA, Tiago. *Belo Caos*, catálogo exposição; curadoria de Ronaldo Brito e Vanda Mangia Klabin, Rio Grande do Sul, 2008, e São Paulo, 2009, p. 37.

Dispneia parafernália, 1981. Óleo sobre tela, 150 x 180 cm

Henri Matisse. *Seville Still Life*, 1910-1911

Paul Gauguin. *Nave Nave Moe*, 1894

Pablo Picasso. *Painting and his model*, 1914

Em *Night club*, de 1982, o vermelho-alaranjado é predominante, os demais elementos sendo “recortados” sobre ele, muitos dos quais são figurações demarcadas por um contorno em preto, às quais ele adiciona inscrições – é o caso de um pássaro esboçado na região central da tela, em cujo pescoço o artista escreve “Bird”.

Chama a atenção a quantidade de palavras e expressões que se espalham ao longo das linhas mais ou menos esboçadas dessa tela. Encontram-se aí inscrições como “a nova tela”, “a velha tela”, “o funil”, “o sepultador”, “faça o meu amor”, “memória”, “o desbravador”, “o estimulador”.

Para além desses elementos mais ou menos reconhecíveis, há uma figuração fragmentária que lembra as obras de Picasso em, muito ao modo de garatujas ou *grafitti*, apareciam imagens que se confundiam com órgãos genitais, garrafas, pelos, olhos. É provável que *Night club*, de Guinle, tenha ido reencontrar no mesmo Picasso uma imagem fragmentária do mundo, para tratar de um tema prosaico, que era a vida noturna, onde

52

Night club, 1982. Óleo sobre tela, 130 x 90 cm

Essa atmosfera de uma cultura da vida noturna das grandes cidades, que vem desde aquela época, aparece, agora, mediada pelo universo *pop*, e Guinle parece tê-lo notado, senão acerca do próprio trabalho, ao menos a respeito de Leonilson, sobre quem escreveu a seguinte passagem:

Pela trilha estabelecida por essa nova “tendência” [da pintura os anos 1980], os trabalhos de Leonilson (...) remetem ao mundo específico da infância, da ilustração, do cartum, travando com esse terreno de eleição uma autêntica batalha (...). Apropriando-se “a frio” da imagem como um dado irredutível, e com a mesma veemência com que um Lichtenstein se apropria do *comic strip* e o transpõe para o mundo da arte, as imagens de Leonilson, ao mesmo tempo que se revoltam ontologicamente contra a força cósmica de Miró ou Klee, mostram-se intraduzíveis à luz da irredutibilidade sociológica da *pop* (...). O interesse está, sobretudo, na própria dosagem dos vários elementos que compõem a imagem, nas formas reduzidas a simples *Gestalt*, uma forma puxando instintivamente a outra, muito mais do que no valor emocional ou narrativo delas; e é na justaposição desses elementos que a própria linha do desenho, privada da vivacidade do cartunista, nos objetos corriqueiros retratados que negam qualquer excentricidade surrealizante, que os poucos recursos de construção proporcionam um autoquestionamento da imagem, sua implosão³¹.

Traz-se o nome de Leonilson neste momento porque *Night club* parece de fato antecipar procedimentos formais que estarão presentes na obra deste outro artista mais para frente, como na pintura *São tantas as verdades*, de 1988. Guinle parece ter sido, para alguns dos artistas que hoje são associados à “Geração 80”, um propulsor, em alguma medida, tendo debatido e acompanhado algumas dessas produções, inclusive diferenciando-as dos “modelos”, muito citados no jornalismo cultural da época, do “neoexpressionismo alemão” e da “transvanguarda italiana”:

³¹ GUINLE, Jorge. Leonilson: a implosão da imagem. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1983. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 202.

O aspecto efêmero da totalidade desses trabalhos mostrados no Parque Lage se evidencia mais ainda levando em conta a comparação da produção brasileira com a de artistas norte-americanos como Julian Schnabel ou David Salle, de artistas italianos como Enzo Cucchi, ou Sandro Chia, ou até de alemães como Salomé ou Fetting. Estão ausentes nos trabalhos brasileiros a busca da identidade nacional, que se nota nos italianos e alemães, como Penck – os brasileiros preferem o cosmopolitismo barato dos *shopping centers*, a representação da sexualidade amiúde amorfa e anônima das grandes cidades, que se nota em Salomé – o ato de pintar no caso brasileiro, talvez até pelo privilégio que ele supõe, indica por si só um feito orgástico; e a busca de um passado remoto (caso italiano, Mimmo Paladino e Clemente). Mas como poderíamos nos ater a ele se ele não existe para nós? O barroquismo de um Schnabel ou de um Chia pouco lhes interessam, assim como os efeitos texturais mais carregados (Schnabel ou Anselm Kiefer) ou o falso expressionismo melodramático alemão³².

Guinle antevia, em obras como a de Leonilson, uma atitude diferente em relação à história da arte e ao uso de imagens rebaixadas, pertencentes à cultura de massa. Desse modo, ficava claro que ele próprio via com distanciamento tanto as produções italianas e alemãs, quanto sentia-se apto a julgar a produção brasileira da década de 1980 sem necessariamente sentir-se pertencente a qualquer grupo que se pudesse formar ali.

³² GUINLE, Jorge. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. “Geração 80” ou como matei uma aula de arte num shopping center. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1984. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 207.

Leonilson. *São tantas as verdades*, 1988

Em 1984, em um depoimento, ele dirá que para ele a questão que mais importava era de que modo se poderia pensar a produção de arte diante do fato de que as promessas da modernidade ainda não haviam penetrado, no entanto, na esfera mais ampla da cultura, de modo que pudessem operar a transformação que pretenderam. Aí encontrava o núcleo de seu pensamento sobre a arte a ser feita naqueles anos 1980:

A grande neurose, a grande desfeita, a pena é que não foram realizados concretamente os sonhos desses grandes mestres. Nem o Bauhaus conseguiu realizar a sociedade perfeita, nem o Matisse, uma sociedade harmônica, nem o Picasso, uma sociedade cubista. Essa arte ainda não foi institucionalizada em termos que saíssem das galerias ou dos museus. Ela ficou só no recinto da arte. O recinto da arte é que a molda, é que a envolve, como um tabernáculo. Ela se acha ainda no templo, ainda não saiu às ruas de Pompeia, de Roma. Ainda está disciplinada, codificada e guardada por vestais temerosas que ela tenha uma certa projeção, mais social e política. Isso é um fato importantíssimo. Porque toda essa arte do século XX pretendia ter efeitos sociais – senão imediatos, pelo menos como utopias futurísticas. Isso não aconteceu. Essa arte ficou só confinada ao domínio da cultura. Isso move também as ações da nova geração de artistas, e daí a descrença no fator utopista da nova arte. Ela parte de posições já feitas para adulterá-las, para criar justaposições inesperadas, esse seria o processo. Ela é descrente do progresso da arte – um dos dogmas da pintura do século XX. É uma posição um pouco decadente, mas que oferece muitas surpresas e rejuvenesce todo o linguajar, rejuvenesce a imagem nesse final do século XX. Aí está sua pujança, seu lado brincalhão, seu lado infantil, emotivo, subjetivo – aliado a uma reflexão sobre a pintura do século XX. Eu acho que essas são as linhas principais, gerais, que me movem espiritualmente³³.

Jean-Michel Basquiat. *Scully* 1981

³³ Cf. “Depoimento de Jorge Guinle” – entrevista realizada por Sérgio Maurício em 1984, publicada em: *Santa Art Magazine*, Rio de Janeiro, 2008, e republicada em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 233.

Metástase, 1981. Óleo sobre tela,
150 x 120 cm

2.

Títulos às vezes gaiatos, às vezes cáusticos, acompanharam toda a produção de Guinle, revelando uma vasta gama de assuntos ligados à música, à literatura, ao cinema e a viagens. São outra maneira de aproximar-se do humor que a obra do artista possui e que está presente por vezes na adoção de procedimentos artísticos contraditórios em uma mesma pintura, mesmo que, como se comentou, tais menções à história da arte não sejam inconsequentes em sua obra.

Ivo Mesquita, no texto *Densos fragmentos*, de 1989³⁴, fez uma seleção de pinturas de Guinle que pareciam referir, em seus títulos, a um olhar viajante sobre o território da pintura, entre as quais estavam *Ulisses, O desbravador, Pequena Odisséia, Íthaca, Argonautas, Diário* e *A bordo*. É possível entrever algumas constantes na intitulação das pinturas do artista, “temáticas” como essa.

Contudo, as referências a que esses nomes aludem jamais são exatas. Ao tema das viagens sobrepõem-se menções à literatura, e seria possível elencar também uma série de pinturas cujos títulos referem-se a filmes e músicas conhecidos dos anos 1960 a 1980.

Vale tomar como exemplos *Copacabana me engana*, título que remonta ao filme “Copacabana me engana”, de Antonio Carlos da Fontoura, de 1968, com “Superbacana”, de Caetano Veloso, como música-tema (há dúvidas, em todo caso, com relação a esse; algumas fontes supõem que ele tenha inserido a partícula “não” à sentença original do filme, de modo que a grafia seria “*Copacabana não me enganã*”, o que, embora acarretasse certo tom paródico, não mudaria a referência ao filme); e, também, *The last time I saw Paris*, título retirado de um standard do jazz, de Jerome Kern e Oscar Hammerstein II, de 1940, que se torna um dos temas do musical norte-americano “Lady be Good”, no ano seguinte, e que, na década de 1950, inspira filme homônimo de sucesso, estrelado por Elizabeth Taylor.

Com relação ao primeiro título, é bom lembrar que a família do artista esteve ligada à história de Copacabana; com relação ao segundo, Guinle morou em Paris por um longo período de tempo. Quer dizer: a origem dos termos que compõem os títulos dessas obras embaralha referências à vida pessoal do artista com universos distintos da cultura, de modo que não parece possível encontrar um referente imediato para cada um deles.

Soma-se a isso o fato de que nem as pinturas permitam, por suas características formais, compreender tais títulos, nem elas se esclareçam quando se busca observar, nelas, paralelismos de linguagem com os termos empregados neles, ao menos não diretamente. Dotada de uma imprecisão constante entre figuração e abstração – falaremos desse aspecto

³⁴ MESQUITA, Ivo. *Densos fragmentos. Artistas brasileiros na XX Bienal de São Paulo*. São Paulo: Fundação Bienal; Marca D’Água, 1989, p. 92-94.

do trabalho logo adiante –, a obra de Guinle não oferece um tipo de correspondência imediato entre palavras e coisas a partir do qual um sentido qualquer possa ser apreendido. Deve-se lidar, antes, com correspondências muito vagas, mas, nem por isso, menos verdadeiras. Tomemos *Copacabana me engana*.

Copacabana me engana, 1983. Óleo sobre tela, 190 x 340 cm

A tela, de grandes proporções, é construída de modo decididamente horizontal; embaixo, no primeiro plano, há uma área amarelada; Copacabana é uma conhecida praia do Rio de Janeiro. Basta isso para se concluir que se trata de uma pintura de uma cena à beira da praia e, a partir disso, deduzir que os trechos azulados ao fundo são o mar, e que os objetos à frente são os copos ou garrafas deixadas ali depois de algumas horas ao sol.

Porém, antes de se referir a uma determinada praia, “Copacabana” é um título de filme. E, antes de ser uma pintura ao ar livre, a tela, demasiado grande para ser carregada até o mar, possui a fatura de uma natureza-morta trabalhada dezenas de vezes em muitos de seus trechos, embora deixada mais rala em algumas seções.

A figuração que pode ser discernível (pouca coisa, na verdade, é facilmente

reconhecível nessa pintura, para além dos dois ou três copos à frente) na obra confunde-se com elementos irreconhecíveis, como ocorre, depois dos copos, na seção superior da tela.

O fato de não se saber o que está representado, no entanto, não faz com que a obra deixe de possuir um caráter familiar. Cada “pedaço” da tela possui informações perceptíveis e reconhecíveis, mesmo que não por conta do delineamento preciso de determinados objetos.

Parte dessas informações vem da história da arte, ou, melhor, da familiaridade com as imagens da história da arte.

O canto superior esquerdo, que à primeira vista poderia ser uma imagem de mar, combina pinceladas e formas circulares, com predominância de contraste entre o azul e o amarelo, de modo a lembrar dos céus noturnos de Van Gogh. As harmonias escuras (que destoam do que se espera de uma cena luminosa de verão na praia) da obra toda fazem lembrar do expressionismo alemão, bem como as formas recortadas. As pinceladas em ziguezague estiveram presentes em Picasso, assim como algumas naturezas-mortas do pintor espanhol traziam um tratamento carregado de matéria a cenas de objetos atulhados em seu ateliê.

Uma soma de alguns desses elementos talvez possa ser vista na obra de Iberê Camargo, que Guinle conhecia e sobre quem ele escreveu:

Nesta nova série de quadros de Iberê Camargo observamos uma antinomia básica entre dois tempos diferentes (...). O primeiro momento guarda o antigo saber, o sabor do ofício de pintor, um clima emocional e espiritual típico de sua produção dos anos 50, expresso pela textura nobre – a “*Paté à la belle manière*” parisiense – e pela dramaticidade da matéria, misturada às matizes emergentes de cor que, aos poucos, vão criando pontos de referência e delineando os diferentes campos da composição. Esse primeiro tempo de certa forma permanece como uma lembrança, um resquício do passado. É ativado e, simultaneamente, posto em xeque, comentado de uma maneira vigorosa e combatido pelo segundo tempo que vem a

ser sua estrita negação em termos de procedimento pictórico³⁵.

O texto de Guinle é de 1984, ano seguinte à realização de *Copacabana me engana*. A passagem não deixa dúvidas de que, para o artista, a pintura não era um objeto coerente temporalmente, ou mesmo uma superfície feita de partes contínuas. Ao contrário, tratava-se de um objeto feito de partes, de “diferentes campos” de composição. O que ele fala a respeito de Iberê Camargo poderia ser dito sobre grande parte de suas obras. Assim como em Iberê, também em Guinle “o sabor típico” de um modo de pintar que traz a arte da primeira metade do século XX está bastante presente, e esse “resquício do passado” é, às vezes numa mesma obra, posto em xeque por meio de um procedimento novo, recente.

Iberê Camargo. *Carretéis*, 1978

³⁵ GUINLE, Jorge. Os dois tempos de Iberê Camargo. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1984. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 208.

As sereias, 1985. Óleo sobre tela, 160 x 240 cm

Philip Guston. *The Tale*, 1961

Quem tem medo de Virginia Woolf, 1985. Óleo sobre tela, 200 x 190 cm

É claro que o “Guinle pintor” e o “Guinle crítico de arte” possuem diferenças. Mas não dá para negar que os textos do artista sobre arte digam respeito, ou, pelo menos, elaborem questões que sua pintura carrega em si mesma. Isto ocorre porque sua pintura lida com a história da arte, compreendendo que a história da arte não pode ser contada sem recorrer aos elementos formais das obras; e ocorre porque seus textos lidam com a história

da pintura, compreendendo que a história da pintura também é feita dos procedimentos formais que se repetem e contrastam entre uma obra e outra abordadas por ela.

Quando falamos que a história da arte está presente de modo interno nos trabalhos do pintor, era mais ou menos a isso que nos referíamos. Não se trata simplesmente de citar a história da arte, como se ela fosse um grande acervo do qual Guinle resgata o que lhe interessa para este ou aquele propósito. Trata-se de entender que a pintura é, em si mesma, um objeto histórico. Citações e apropriações da história da arte, portanto, não podem ser um hábito sem consequências para o pintor. São necessárias para se produzir cada uma das pinturas do artista.

No mesmo texto, Guinle compara Iberê Camargo a Philip Guston, dizendo que este último, assim como o Iberê de 1984, negava “em termos de procedimento pictórico” o antigo saber da pintura que, num primeiro momento ou tempo, resguardava:

Algo semelhante empreendeu Philip Guston no final da vida na série de quadros tragicômicos: o fundo do quadro extremamente requintado (comentário sobre a pintura) se chocava com o tosco desenho dos “bonecos klu-klux-klan”, representados em primeiro plano. Também em Iberê o segundo momento, o risco e o gesto indicativo aplicados sobre o “fundo”, ressalta mais ainda o caráter tátil, da pintura exercida no primeiro tempo. Resulta assim que as hesitações ou, digamos, a permanência da textura e de certos dados indagativos são neutralizados pelo vigor e a certeza da colocação específica da figura humana³⁶.

Guinle vê, tanto em Iberê quanto em Guston, uma polarização entre duas “temporalidades” de pintura. Esta temporalidade é expressa tanto em dois modos de aplicar a tinta sobre a tela – ele fala, como introdução ao mesmo texto sobre Iberê, que “na fase atual, o conflito desenho-pintura, que permeia toda a história da arte moderna desde o impressionismo, assume proporções dominantes” –, quanto expressa em sentido temporal mesmo, uma das temporalidades pertencendo à arte moderna e outra à situação

³⁶ Idem, p. 208.

contemporânea.

Diz ele que os dois artistas, Guston e Iberê (e Guinle os coloca em pé de igualdade, o que parece significar que, para ele, a experiência da arte não é apenas histórica, mas internacional, ou seja, feita dos embates da própria arte, e não de situações específicas), no fim de suas trajetórias, apresentam obras que lidam com esses dois tempos.

Mas, esses dois tempos aparecem tanto em uma oposição entre o tipo de pintura que os dois praticavam no começo e no final de suas trajetórias, quanto na oposição entre duas atitudes de pintura distintas numa mesma obra de cada um deles na situação contemporânea.

Ou seja: aquilo que era um modo de pintar do passado, em Guston e em Iberê, uma vez que reaparece no “fundo” das obras dos dois artistas feitas no presente, não pode ser algo que já passou. Esse passado é sempre “fundo” do presente, assim como, para Guinle, a história da arte sempre foi “fundo” para se pensar a pintura na situação contemporânea.

Iberê Camargo. *Mulher e manequim*, 1991

A velha senhora indignada, 1982. Óleo sobre tela, 90 x 90 cm

III. A década de 1980 e Jorge Guinle

1.

Resta, agora, comentar o modo como Guinle e sua obra se posicionaram em relação aos discursos que se tornaram cada vez mais dominantes a respeito da década de 1980, e, nesse sentido, vale concordar de saída com Ricardo Basbaum, quando ele diz que “o compromisso de Jorge Guinle é para com a realização prática e teórica de sua obra, pois trabalha os dois níveis indissociavelmente”³⁷.

O mesmo Basbaum lembra que, embora por meio de poucos textos, o ponto forte da crítica de Jorge Guinle acerca da produção dos anos 1980 é ela ter se atido às obras dos próprios artistas, em vez de supor que se estava diante de um novo “espírito de época” a ser definido conceitualmente. Segundo Basbaum, Guinle,

Referindo-se à nova pintura (nacional e internacional), propõe que a espessura contemporânea do trabalho pictórico seja determinada em função da oscilação provocada pela “escolha entre o deleite estético momentâneo e a força resultante do autoquestionamento da obra que leva a um abismo, um vazio”, gerando um “revezamento sutil” que “renova e constitui a aura do trabalho”. Assim, essa sensibilidade contemporânea seria responsável por um “vazio planejado”, “marcado pela “súbita dissolução da premissa inicial” da obra. Imagens “pescadas no dia-a-dia do *mass media*” seriam trabalhadas na superfície da tela, gerando um conflito entre a “pele experimentada (o saber pictórico) e a banalidade das imagens públicas do *mass media*”³⁸.

Como se pode ver, o ponto de vista de Guinle acerca da nova produção dos anos 1980 difere um tanto do senso comum a respeito do período, impondo um caráter reflexivo

³⁷ BASBAUM, Ricardo. *Apud* CONDURU, Roberto (org.). Op. cit., p. 51.

³⁸ BASBAUM, Ricardo. Pintura dos anos 80: algumas observações críticas. In: Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001, p. 316.

à consideração mais geral, elaborada pela crítica jornalística, de que haveria um novo e despretenso modo de lidar com a pintura e com a história da arte surgindo ali nos anos 1980. O mesmo Basbaum esquematiza, a respeito do surgimento dessas ideias no país, os argumentos de Frederico Moraes, nos quais se podem encontrar muitos dos pressupostos por meio dos quais acabou ficando conhecida uma genérica “Geração 80”:

(1) Pintura é emoção, ela nasce dentro das pessoas, no estômago, no coração, só na cabeça não dá (...) a pintura é fruto de uma experiência, não nasce como teoria (...).

(2) (...) investem no presente, no prazer, nos materiais precários. O jovem artista dos anos 1980 não se sente absolutamente comprometido com temas, estilos, suportes ou tendências. Joga para o alto qualquer coerência.

(3) A nova pintura (...) é uma reação à arte hermética, purista e excessivamente intelectual predominante nos anos 1970 (...) rigor e objetividade na arte de 1970 eram, na verdade, um excessivo hermetismo (...) um álibi que escondia a empáfia dos artistas conceituais tratando de matérias (...) que não eram de sua competência³⁹.

A crítica de arte dos anos 1980 no Brasil é percebida por autores como Basbaum como lacunar em relação à discussão diretamente relacionada às obras; isto é, mesmo reduzindo a produção do período à exaltação da pintura, não foi possível traçar um panorama que identificasse o tema “Geração 80” sob um critério agrupador. Sabendo-se que outras práticas artísticas estavam em desenvolvimento no mesmo período, o tema “Geração 80”, isoladamente, impede, portanto, uma compreensão do período.

O nome de Roberto Pontual (1939-1994) aparece para a crítica de arte em 1984, com a publicação do livro *Explode Geração!*, na emblemática exposição “Como vai você, Geração 80?”, realizada na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. Sobre a crítica de Pontual à pintura dos anos 1980, Basbaum também ressalta o caráter panorâmico desta, “que se esquivava do confronto direto com a nova produção” e que a através da análise, proposta por Pontual, dos modelos “antropofágico”, “construtivo” e

³⁹ Idem, p. 309.

“construtivo simbólico de Joaquim Torres Garcia”, “não é possível obter qualquer dado acerca da estruturação interna da nova pintura brasileira”⁴⁰, e vale trazer o próprio Roberto Pontual:

Assim, em primeira instância, o estilo da Geração 80 se tece com uma série de nadas: nada de frieza, nada de olimpismo, nada de altas teorias, nada de conceituação abusiva, nada de fotografismo (...), nada de isolamento, nada de hegemonia entre cariocas e paulistas, nada de patrulhismo, nada de porra-louquice. Nada de exclusões ou de proibições. Nada, portanto, de um só estilo. A mesma pluralidade de reencontros de que falava Bonito Oliva para explicar o estilo de sua *transvanguardia*. Degelo, pragmatismo, diálogo, consenso, liame, acúmulo, companheirismo, são algumas das palavras que bem a balizam. O que confere à Geração 80 o seu autêntico tom é esse misto de idealismo (disciplina íntima) e de romantismo (anseio de aventura) que faz a grande força do barroco. Eis a primeira conclusão a retirar da fileira de nadas: a Geração 80 recupera para si o fundamento barroco que espelha, possivelmente melhor do que qualquer outro, a experiência brasileira como um todo”⁴¹.

Tadeu Chiarelli chama a atenção para o quanto havia, nessas ideias acerca da “Geração 80”, de uma busca por uma nova identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980⁴², que ele vê presente no livro de Pontual:

⁴⁰ Idem, p. 310.

⁴¹ PONTUAL, Roberto apud CHIARELLI, Tadeu. “Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional na arte brasileira dos anos 1980”. *ARS*(revista). PPGAV-ECA-USP, ano 8, num.15, 2010, p. 96-97.

⁴² A obra de Guinle, eventualmente, foi alvo de outros esforços em se defender um “caráter brasileiro” qualquer, como se pode notar numa passagem de Casemiro Xavier de Mendonça: “Quando ele surgiu, os artistas mais ousados ainda não tinham coragem de se confessarem pintores – pois a pintura, no final dos anos 70, era olhada como se fosse um decadente meio de expressão. Na época, um artista para ser de vanguarda precisava ser conceitual, minimalista, dialético ou teórico. Alguns solitários como Luiz Áquila ou Claudio Kuperman, já faziam uma pintura mais solta, porém isto também porque haviam passado longas temporadas na Europa. Jorge Guinle, em sua adolescência, foi marcado por uma formação europeia, mas na verdade sua pintura só desabrochou quando decidiu morar no Rio de Janeiro. Sua pintura pode mostrar uma familiaridade com linguagens internacionais, ou brincar com estilos e modismos, mas as sutilezas da cor e da matéria ele só descobriu trabalhando longas madrugadas em seu estúdio em Copacabana, no Rio” (MENDONÇA, Casemiro Xavier de. Jorge Guinle Filho: o espelho e a sombra. In: *Galeria*, São Paulo, n. 5, 1987, p. 72.).

Talvez a extrema valorização da “volta à pintura” nos anos de 1980 tenha propiciado, por sua vez, a “volta” a esse sentimento nativista percebido no texto de Pontual. Se em seus escritos da década anterior já era possível perceber esse seu interesse, talvez o advento de uma “nova figuração” aparentemente mais livre que a prática da geometria “sensível” que o sensibilizara antes, tenha lhe dado mais forças para um posicionamento como este”⁴³.

É sabido que o ambiente cultural na década de 1980 no Brasil trouxe à superfície seus diversos temas e clichês, dois deles sendo a própria “década de 80” e o movimento de “volta à pintura”, ambos derivando na noção genérica de que a década produziu aquela “Geração 80”.

Havia um clima eufórico no início dos anos 1980 no Brasil, relacionado com a reconstrução em curso da vida civil após quase duas décadas de ditadura militar. Naquele momento, agentes importantes da produção artística nacional que, por sua participação direta nos acontecimentos políticos – em alguns casos enfrentando a censura e o exílio no exterior –, mostraram-se fortemente marcados pelo recrudescimento do regime e a ascensão da cultura de massa nas principais cidades brasileiras. Mas esses artistas expressaram-se através de mídias diversas como a gravura, fotografia, arte postal, instalação, *happening* e pintura, e estavam em momentos demasiado diversos de suas trajetórias, para que se pudesse atribuir a eles um universo comum. Desse modo, “década de 80” e “Geração 80” são termos que soam heterogêneos e vagos demais para acolher produções tão distintas, umas emergentes e sérias, umas aventureiras, e outras, já consolidadas.

Basta reparar, ao menos em duas revistas de arte que circularam nos anos 1980 no Brasil, o *Guia das Artes* e a *Galeria*, na menção a obras como as de Cildo Meireles (1948), Luiz Paulo Baravelli (1942), Nuno Ramos (1960), Amelia Toledo (1926) e Carlos Alberto Fajardo (1941), para se lembrar que a década de 1980 jamais pode ser resumida à emergência de uma nova geração. O próprio Jorge Guinle contribuiu na década a publicações voltadas à arte e à cultura com entrevistas que realizou com artistas como Mira

⁴³ CHIARELLI, Tadeu. Op. Cit., p. 101.

Schendel e o mesmo Cildo Meireles (ambas realizadas ainda em 1981)⁴⁴.

De qualquer modo, vale suspeitar de que a suposta onipresença da “Geração 80” nos discursos dominantes a respeito da arte brasileira da época deva-se, em certa medida, do caráter jornalístico que parte da crítica de arte ia assumindo naquele momento – os jornais das cidades do Rio de Janeiro *O Globo* e o *Jornal do Brasil* e a *Folha de S. Paulo* foram os principais veículos de comunicação que, ora em seus encartes de cultura, ora nas demais colunas, noticiaram exposições, artigos críticos e notas do columnismo social ligado às artes. Percebe-se, por esses veículos, que a crítica de arte nos anos 1980 foi heterogênea, em autoria e foco de interesse, e que a prática da crítica de arte veiculada nos jornais pode ser vista como uma das marcas do debate e da circulação da arte a partir do final da década de 1980.

De qualquer forma, essa imagem de que a década de 1980 resumia-se ao surgimento de uma nova geração de artistas, jovem, despreocupada, estava em alinhamento com uma onda similar (embora de proporções internacionais, ou, antes de que internacionais, italiana e alemã) na Europa, percebida por essa parcela da crítica brasileira por meio do contato com as ideias que Achille Bonito Oliva, crítico e curador italiano, que teria vindo algumas vezes ao Brasil e cujos textos esse jornalismo cultural emula.

Para não nos estendermos demasiado sobre esse assunto, vale notar uma formulação de Bonito Oliva acerca da nova geração, que ele via como promissora, de artistas italianos dos anos 1980, geração à qual ele denominava “transvanguarda”:

Reavaliar o passado, mas sem hierarquias. De fato, os artistas da transvanguarda o fazem a partir de uma ótica do presente, sem esquecer que vivem em uma sociedade de massas, atravessada pela produção de imagens dos *mass media*. Assim, esses artistas contaminam frequentemente distintos níveis da cultura, o alto das vanguardas históricas e de toda história da arte, e o baixo resultante da cultura popular, que provém também da indústria cultural”⁴⁵.

⁴⁴ Cf. Nota 21 deste texto.

⁴⁵ BONITO OLIVA, Achille. *Apud* GUASCH, Anna Maria. Op. Cit., p. 37.

Todas essas questões interessaram diretamente a Jorge Guinle, mas o que vale notar é que o artista as percebia sem a dose de celebração que marcou o jornalismo cultural da época, e sem, também, a suposição, presente em Bonito Oliva, de que esses “novos” materiais da arte (imagens da cultura de massa, níveis distintos de cultura, a história da arte) fossem de fato novos, ou, pelo menos, que levassem, necessariamente, a um abandono do passado, das tradições, dos debates que a arte travou internamente entre as diferentes questões que levantou ao longo do século XX.

Basta lembrar, novamente, que Guinle sentia-se livre para falar das pressões do presente sobre o passado, sobre a história da arte, tanto em obras de seus contemporâneos, como o faz a respeito de Leonilson, quanto em obras de pintores certamente não ligados a qualquer nova geração que tivesse surgido nos anos 1980, como o Iberê Camargo e o Philip Guston mencionados há pouco.

Nesse ponto, vale trazer uma última consideração de Basbaum, em que ele afirma uma superioridade do pensamento de Guinle sobre o de Bonito Oliva no que diz respeito a uma análise dos desafios impostos à situação contemporânea, chamando-se a atenção para o fato de que Basbaum observe o pensamento de Guinle tanto por meio de seus textos quanto por meio dos procedimentos das próprias pinturas do artista:

Em sua obra pictórica, entretanto, Guinle ultrapassa o pensamento de Oliva ao realizar uma aproximação – inédita entre seus companheiros energéticos internacionais – entre imagens e conceitos. Assim, realiza a operação de “autoquestionamento da obra” que leva ao “vazio-planejado” da “dissolução de sua premissa inicial” não através da superposição de uma imagem sobre o campo pictórico (como quer o ecletismo de Bonito Oliva), mas pela superposição de diferentes estilos (imagens abstratas obtidas através desses “conceitos-clichê” desses estilos, ou pré-imagens, como definiu o próprio Guinle). Desse modo, ao afastar-se do ecletismo proposto por Oliva, a conceituação pictórica de Guinle transforma a superposição de “dois níveis culturais” da Transvanguarda em superposição de diferentes tempos culturais, estruturando-se a partir

de temporalidades⁴⁶.

Tal diferença de temporalidade, que Guinle via em obras como as de Iberê e de Guston, não deixou de ser notada a respeito de sua própria obra, como se pode ver neste comentário de Rodrigo Naves:

Essa dificuldade em concluir, de abandonar a tela às suas definições, vai determinar em boa medida a especificidade do trabalho de Jorge Guinle, ao mesmo tempo em que confere uma veracidade inquestionável ao seu expressionismo, algo incomum nos nossos dias. Para ele, a gestualidade, em lugar de estruturar as telas, era a demonstração cabal da própria insuficiência da noção de estruturas na sociedade contemporânea – as inúmeras pinceladas recusavam a assimilação recíproca; à decisão ética que presidia o gesto do expressionismo abstrato sucedia uma espécie de arbítrio compulsório, incapaz de instalar simultaneamente sua presença e suas relações⁴⁷.

Não é possível saber ao certo até que ponto o próprio Jorge Guinle concordaria com a dimensão ética que Naves reputa possuir o gesto no expressionismo abstrato (“É zen, meu bem”, Guinle escreve em uma de suas telas, bem em cima de um *dripping* pollockiano)⁴⁸. O artista talvez tenha morrido cedo demais para que pudesse ter deixado uma obra escrita reflexiva menos esparsa.

No entanto, mesmo nos poucos textos escritos por ele que restaram, é notável um

⁴⁶ BASBAUM, Ricardo. Op. cit., p. 317.

⁴⁷ NAVES, Rodrigo. Verdade excessiva. In: *Galeria*, São Paulo, 1987. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. cit., p. 218.

⁴⁸ Mas, em todo caso, deve-se notar que o heroísmo de que fala Naves não tem nada a ver com a imagem heroica proposta a respeito do artista por um crítico como Frederico Moraes, que dizia, provavelmente associando Guinle aos jovens da “Geração 80”: “Janelas fechadas, o espaço entulhado de telas e lixo, as telas crescendo absurdamente, Guinle já não consegue distanciar-se do quadro que está pintando. Por vezes, perde a visão de conjunto, por isso capricha no detalhe, fragmenta o desenho, acumula pinceladas e tinta, numa relação orgástica” (MORAIS, Frederico. Melhor que a ideia, a pincelada: Jorge Guinle. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 1985. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. cit., p. 217.)

esforço em compreender quais eram os desafios da pintura e da produção de imagens diante do predomínio de uma cultura de massa cada vez mais universal. Tais desafios, porém, para Guinle, precisam ser compreendidos historicamente, e, para tanto, ele recorre a uma profunda reflexão a respeito de toda a história da arte, que vale a pena ser observada em trechos de um de seus últimos textos, chamado “E a crise da modernidade?”⁴⁹:

Entre os mitos que “despontam” no mundo das artes dos nossos dias, um se destaca com maior nitidez: “O do fim da modernidade”. No meio artístico, um certo cansaço misturado com um ceticismo de superfície explicaria o abandono de toda uma metodologia que fornecia a base em torno da qual se discutia tanto a arte do “nosso século quanto a de hoje”.

Note-se que o artista, ainda em 1985, já desconfiava dos discursos que pretendiam compreender o momento presente como sendo completamente desvinculado do passado. Ele continua:

No fundo, podemos situar o fim do modernismo “clássico” por volta dos anos 60 e paradoxalmente a partir de sua aceitação por parte de um público imenso que começava a frequentar os museus de arte moderna e as galerias de vanguarda. No entanto, os artistas e a crítica mantinham a chama da vanguarda viva e reclamavam de uma das tradições mais radicais da modernidade, ou seja, do Duchamp ou do Malévitch. Do Duchamp, herdariam o poder da arte ironizar sobre sua própria identidade. Do Malévitch, herdariam a necessidade de a arte proclamar sua autonomia intocável.

Nesse momento, Guinle adianta que, mesmo com o advento da *pop*, ou, melhor, com o ingresso decisivo da arte em uma esfera de massa da cultura, a arte não deixava de

⁴⁹ GUINLE, Jorge. E a crise da modernidade? In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, 1985. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. cit., p. 209-210.

resguardar impulsos radicais para pensar a si mesma. Referindo-se à transvanguarda, Guinle continua:

A transvanguarda, nesta década dos anos 80, nos trouxe um impulso mais emocional do que teórico e propõe o fim do debate, uma trégua em relação ao passado modernista. A “estética da arte” não é mais um dado que entra em jogo na discussão sobre arte. A arte é vista mais como um fetiche dos impulsos psicológicos dos artistas e se caracteriza através de uma imagem, carregada de conotações dramáticas ou cômicas. Esse procedimento nega a possibilidade de uma extensão da “problemática artística”, e o método da maioria dos jovens artistas transvanguardistas se insere dentro de um pragmatismo “culto”, que não com o risco do desconhecido.

O recalque do artista de hoje diante da questão moderna se mostra através dessas imagens melancolicamente agressivas e infantis e significam um *aggiornamento*, um colocar entre parênteses da questão moderna.

Como se vê, Guinle jamais admitiu que a situação contemporânea pudesse deixar de lado sua ligação com o passado. Quando isto pareceu ocorrer, ele afirma, tratou-se, antes, de um parêntese que, inevitavelmente, deveria ser reaberto adiante. Nesse momento, ele sentencia:

De certa forma, a herança do passado modernista é por demais carregada de valores inovadores, de reverberações revolucionárias ainda vivas, para ser descartada num espaço de duas ou três décadas.

Por fim, a relação da década de 1980 com a obra de Jorge Guinle se encontra marcada também no significativo ano de 1985. Neste ano, na 18ª edição de Bienal Internacional de São Paulo, com curadoria de Sheila Leirner, foi composta por diversos espaços, sendo o da *Grande Tela*⁵⁰, destinado às pinturas, o que causou maior polêmica, conforme relato de Agnaldo Farias:

⁵⁰ “Com a *Grande Tela*, o país finalmente ingressava na era dos curadores-autores” e com ela o tempo de discussões intermináveis sobre o direito desses em lançar mão de obras de arte com o objetivo de construir narrativas e

“Em São Paulo, a temperatura subiu com *Grande Têla*, segmento da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, uma solução expográfica projetada pelo arquiteto Haren Cohen e que consistia em três longos corredores, cada um com 100 metros de extensão, 6 metros de largura e 5 metros de altura, ocupados por obras – pinturas de grande formato, invariavelmente, eram afixadas nas paredes separadas umas das outras por meros 30 cm”⁵¹.

A obra de Jorge Guinle participa pela segunda vez na Bienal, na sua 18ª edição, em 1985, no espaço destinado as exposições especiais, no caso, a exposição *Expressionismo no Brasil: Heranças e afinidades*⁵², com curadoria de Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita. As telas de Jorge Guinle expostas são: *Folhetim*, 1985; *Sexta-feira*, 1985; *As sereias*, 1985 e *Uma pequena Odisseia*, 1984.

associações à revelia das eventuais prescrições dos responsáveis pela produção”. (FARIAS, Agnaldo. *80/90 Modernos, Pós Modernos, etc.* 2007, p. 49). Para a curadora, a *Grande Têla* podia assim ser compreendida: “Na *Grande Têla*, os trabalhos são articulados entre si, num desenrolar ininterrupto, narrativo e ruidoso. Porém, não se espere dali um discurso coletivo fluente e linear. Ao contrário, a *Grande Têla* revela, sobretudo, o atrito, choque e antagonismo característico, aliás, de toda relação profunda e amorosa. Os seus resultados podem ser lidos à luz da história da arte, sociologia ou filosofia. O que se pretende mesmo é criar um espaço perturbador, uma zona de turbulência, análoga àquela que encontramos na arte contemporânea” (LEINER, Sheila. IN: FERREIRA, Glória (org.). *Crítica de arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 2006, p. 342). Naquela mesma edição da Bienal as instalações foram expostas nos espaços que circundavam a *Grande Têla*, chamados de “Naves Laterais”.

⁵¹ FARIAS, Op. cit., p. 47.

⁵² Segundo os curadores “A exposição objetiva oferecer uma visão do Expressionismo – uma das vertentes da modernidade em nível internacional – e a marca decisiva dele na formação e no desenvolvimento das artes plásticas contemporâneas no Brasil. Não pretende inventariá-lo ou descrever visualmente sua evolução histórica, mas sim apontar as alternativas que esse projeto suscita na constituição da visualidade brasileira desde o Modernismo de 22, que o descobre, até o seu “*revival*” nos dias de hoje, como uma das expressões da pós-modernidade”, afirmam Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita, no Catálogo da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, seção Expressionismo no Brasil Heranças e Afinidades (1985, p. 144). Entre os artistas participantes estavam: Lívio Abramo, Iberê Camargo, Flávio Resende de Carvalho, Ernesto de Fiori, Rubens Gerchman, Oswaldo Goeldi, Jorge Guinle Filho, Anita Malfatti, Fábio Miguez, Ismael Nery, Lasar Segall, Daniel Senise, Ivan Serpa, Flávio Shiró, Carlos Vergara entre outros.

Ar azul, 1981. Óleo sobre tela, 100 x 80 cm

Enquanto isso na fazenda, 1981. Óleo sobre tela, 100 x 60 cm

Clara areia, 1982. Óleo sobre tela, 160 x 140 cm

A reposição, 1983. Óleo sobre tela, 150 x 170 cm

A tela, 1983. Óleo sobre tela, 190 x 190 cm

A esfinge vermelha, 1983. Óleo sobre tela, 170 x 190 cm

Take cinematográfico, c. 1983. Acrílica sobre tela, 160 x 180 cm

Passarela, 1983. Óleo sobre tela, 220 x 195 cm

O verdugo, 1983. Óleo sobre tela, 170,5 x 195,5 cm

Nos confins da cidade muda (homenagem a Man Ray), 1984. Óleo sobre tela, 192 x 262 cm

The last time I saw Paris, 1984. Óleo sobre tela, 150 x 170 cm

Paisagem infinita, 1985. Óleo sobre tela, 190 x 190 cm

Ah! Os belos dias!, 1985. Óleo sobre tela, 116 x 147 cm

O selvagem da festa, 1985. Óleo sobre tela, 160 x 180 cm

O folhetim, 1985. Óleo sobre tela, 241 x 190,5 cm

Summer interlude, 1986. Óleo sobre tela, 155 x 275 cm

Yásmín, 1987. Óleo sobre tela, 200 x 100 cm

Macunaíma, 1987. Óleo sobre tela, 200 x 100 cm

Omanto, 1987. Óleo sobre tela, 200 x 100 cm

Ulisses, 1983. Óleo sobre tela, 200 x 220 cm

Anexo

Um percurso bibliográfico

A relevância da arte produzida no Brasil não foi considerada nos textos de história da arte ao lado das produções de Nova Iorque, da Alemanha e da Itália, por mais que aqui estivesse ocorrendo um diálogo com a produção internacional, do que é prova, inclusive, a visita de críticos internacionais ao país, como é o caso de Achille Bonito Oliva, fomentador da transvanguarda.

Observar a produção artística de determinado país dentro do período de uma única década é insuficiente para se fazer uma análise correta desta história da arte. As pinturas produzidas na década de 1980 servem de elo a quase um século da história da arte; e, em consequência disso, supõe-se que a análise de uma produção específica desse período – é o que este trabalho se propõe a fazer com a obra de Jorge Guinle – pode revelar uma densidade histórica profunda e paradigmas para se repensar o debate da arte no final do século XX, em franca conexão com os debates sobre a arte moderna que atravessaram esse mesmo século.

A aproximação ao complexo universo de problemas que animou a década de 1980 logo nos mostrou a tendência à simplificação e ao esquematismo presentes nos clichês que descreveram um movimento de “volta à pintura” e a insuficiência de uma análise, tanto da arte brasileira quanto internacional, baseada no que se comentou a respeito da “Transvanguarda” e do “neoexpressionismo” alemão ao longo da década de 1980.

Ainda que a produção de Guinle não se tenha exatamente iniciado nessa década, é fato que ela se concentra nesse momento, e que, igualmente, o artista debate em seus textos as ideias e os trabalhos que circularam internacionalmente no período.

O trabalho acabou por julgar que a obra de Guinle, tanto sua pintura quanto seus textos, mereceriam ser analisados, primeiro, de acordo com uma possível unidade entre eles – e espera-se que o trabalho tenha ao menos levantado tal hipótese, de que essa obra se tenha constituído por meio de um rebatimento entre obra pictórica e reflexão sobre arte.

Por isso mesmo, optou-se por observar as ideias de Guinle a respeito de sua situação contemporânea, por assim dizer, em sua dimensão empírica, ou seja, não enquanto um conjunto de análises e ideias que se colocaram de modo explícito dentro do debate internacional da arte da década de 1980, mas, isto sim, enquanto um ponto de vista sobre o período que foi importante para a constituição de uma obra que, por sua vez, formulou também uma versão muito própria dos desafios postos para a arte na época.

A pesquisa constatava que a produção de Guinle constitui uma obra curta, em termos de duração; e, igualmente, uma obra que não se revelou (pelo menos não de modo explícito), como um dos fundamentos sobre os quais a produção brasileira posterior a ela se tenha podido debruçar para pensar a si mesma; ou, então, uma obra que não assentou um lugar histórico definitivo em um “desenvolvimento” histórico da arte brasileira na situação contemporânea.

Isso levou a constatar que essa obra ficou, em parte, um tanto isolada nas narrativas mais usuais acerca da arte brasileira das últimas décadas. Mas, isto não significa, de modo algum, que sua importância seja menor para se pensar não apenas a arte brasileira no final do século passado, mas, igualmente, questões tão ainda urgentes quanto os limites da aventura da modernidade em arte a partir ou depois das décadas de 1960 e 1970.

Tal questão aparece tanto nos textos quanto nas obras de Guinle, e, se é verdade que o debate proposto por seus termos possuiu escala demasiado reduzida (são poucos os seus textos, e suas obras são igualmente concentradas em poucos anos), isto significa, apenas, que mesmo uma obra que não tenha encontrado extravasamento público arrebatador pode ter deixado formulações das mais inquietantes para se repensar a situação contemporânea. Daí nosso esforço em não superdimensionar a presença pública dessa obra, tomando-a como se ela pudesse ter tido um confronto mais direto com toda a produção do período (não é, de fato, possível saber quais os rumos que a produção e o pensamento do artista tomariam, caso tivessem avançado os anos); mas daí, também, nosso esforço em buscar formular, a partir das pistas que essa obra deixou, suas alternativas ao debate sobre arte nas últimas décadas do século XX.

Julgou-se, por isso mesmo, que uma postura justa em relação a essa obra fosse a de considerá-la dentro de seus próprios termos, de acordo com as ideias que ela foi capaz de formular acerca de seu tempo. Mas, é claro que, para compreender tais ideias, e mesmo para que fôssemos capazes de avaliar sua particularidade diante do pensamento que se produziu acerca da arte no período, foi necessário que recorrêssemos à crítica de arte da década de 1980 no Brasil e no mundo, sobretudo a que, como Guinle, preocupou-se em assumir uma posição refreada e menos festiva daquilo que começa a ficar conhecido nos anos 1980 como uma “nova geração” ou um novo modo de lidar com o passado moderno da arte, como se esse passado já estivesse superado.

É isto que nos leva a esboçar, aqui, este “percurso bibliográfico”. Trata-se não de uma bibliografia geral, mas, isto sim, de uma seleção de autores e ideias que debateram um espectro de questões semelhantes àquele que Guinle começa a formular, embora em termos distintos dos seus, mas que valem ser lidos paralelamente às formulações do próprio Guinle e de sua obra.

1. Hal Foster, Hans Belting, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchloh e Achille Bonito Oliva

Como a rubrica “volta à pintura” não se restringisse ao Brasil, foi realizado um levantamento de autores no panorama internacional que assumiram uma posição contrária, mais reflexiva, em relação à onda do retorno da pintura, capitaneado por Achille Bonito Oliva, entre os quais destacamos o crítico de arte norte-americano Hal Foster, o teórico da arte alemão Hans Belting, o historiador de arte francês Yves-Alain Bois e o historiador de arte alemão Benjamin Buchloh.

1.1. Hal Foster

FOSTER, Hal. **O retorno do real: a vanguarda no final do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

_____. **Recodificação; Arte, Espetáculo, Política Cultural**. São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

Para o crítico de arte e historiador norte-americano Hal Foster, a compreensão da produção da década de 1980 e sua análise crítica se fundamentam no desencadeamento da história da arte, não só aquele desencadeamento iniciado pela primeira vanguarda dos anos 1910 e seus posteriores retornos, na neovanguarda dos anos 1960, como também aqueles que vinham das produções das décadas de 1960 e 1970, principalmente da *pop* e da arte *minimal*. O crítico assim comenta a arte *pop* e o minimalismo:

“Assim, a arte pop tenta usar a cultura de massa para testar a grande arte, mas seu efeito preponderante é resgatar a cultura de massa como parte da alta cultura, cujas categorias continuam em sua maioria intactas. E o minimalismo pode resistir tanto à grande arte quanto à cultura de massa para readquirir uma autonomia transformadora da prática estética, mas seu efeito preponderante é permitir que essa autonomia se disperse num campo ampliado da atividade cultural”⁵³.

Foster afirma que nas décadas de 1960, 1970 e 1980, ocorreu uma reconexão da arte com a vida, como queriam as vanguardas, mas que essa conexão se deu nos termos da indústria cultural, que assimilou os procedimentos da vanguarda nas operações da cultura de espetáculo.

Para o autor, a diferença entre os que priorizam a vanguarda história e a neovanguarda é que a primeira, “enfoca o convencional”, enquanto que “a neovanguarda concentra-se no institucional”. Para o crítico, “na primeira repetição a vanguarda foi levada a parecer histórica antes de ter a oportunidade de se tornar efetiva”, o que teria ocorrido nos anos 1960. Compreende que aquele diálogo não havia encerrado, e que, numa postura apressada, a criação de uma nova vanguarda não poderia significar que as práticas comuns à primeira vanguarda não pudessem mais existir: “Em vez de anular o projeto da vanguarda histórica, a neovanguarda deveria abrangê-lo pela primeira vez? Digo ‘abranger’, não ‘completar’: o projeto da vanguarda não está mais concluído em seu momento neo do que posto em prática no seu momento histórico”⁵⁴.

53 FOSTER, Hal. *O retorno do real: a vanguarda no final do século XX*. São Paulo: Cosac & Naify, 2014, p. 73.

54 Idem, p. 34.

Aquário, 1983. Óleo sobre tela, 343 x 192 cm

A respeito da década de 1980, Foster criticou a forma como “gêneros e meios (como a abstração e a pintura) foram empregados de maneira convencional”. Para ele, os anos 1980 não se restringiram à pintura, e ele afirma que, com a pintura de simulação, surgiu também a escultura-mercadoria, a qual ele associou aos artistas Jeff Koons e Haim Steinbach. Diante da pintura de simulação e da escultura-mercadoria, Hal Foster conclui que elas produziam uma “crítica e cumplicidade”, e que “podem ter demonstrado a mudança de status da arte na economia política do signo-mercadoria”. Para o crítico, elas “jogavam com a integração da pintura como signo, mas na forma de pintura; jogavam com o colapso da dialética entre a arte e a mercadoria, mas na forma de uma mercadoria artística”.

O autor identifica que os dois rótulos surgidos na década de 1980 em Nova Iorque foram “neogeo” e “simulacionismo”. Sobre a pintura de simulação, explica Foster que ela “tratava a abstração como *ready-made*” e que pretendia “reduzir a arte ao *design* e o *kitsch*”. O crítico conclui: “Pois se a abstração tende somente a suspender a representação, a simulação tende a subvertê-la, uma vez que a simulação pode produzir um efeito representacional sem conexão referencial com o mundo”⁵⁵.

Hal Foster afirma que a produção pictórica da década de 1980 sofreu as pressões do mercado. Para o crítico a pintura era vista como meio tradicional e convencional, que se afastava dos procedimentos de vanguarda das décadas de 1960 e 1970.

O caráter neoconservador da produção pictórica da década de 1980, identificado por Hal Foster, não foi direcionado especificamente a determinados pintores norte-americanos, alemães ou italianos. Foster também percebeu a produção da década como alegórica, “envolvida com as imagens míticas da grande arte e dos meios de comunicação em massa”⁵⁶.

Portanto, o foco de interesse de Foster, expresso no livro *O retorno do real* concentrou-se mais nos “retornos que aspiram a uma consciência crítica das convenções artísticas e das condições históricas”⁵⁷.

⁵⁵ Idem, p. 103.

⁵⁶ Idem, p. 43

⁵⁷ Idem, p. 20.

1.2. Hans Belting

BELTING, Hans. **O fim da história da Arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

O teórico Hans Belting divide a modernidade em duas fases. A primeira modernidade corresponderia ao momento em que a história da arte escrita estava fixada “sempre na imagem abstrata de uma história da arte que segue o curso da lei natural”; nesse momento, “historiador de arte e artista estavam igualmente obrigados a um ideal coletivo da modernidade”⁵⁸.

Para o autor, entre a primeira modernidade e a segunda, dois fatores impediram a trajetória da história da arte seguir “a bela continuidade do progresso segundo as leis”, sendo eles, a “arte degenerada” e a “crítica de arte, que também fora silenciada na Alemanha e na França, desde a guerra, tornou-se no exílio a voz dessa cultura internacional”.

A segunda modernidade teria nascido nos Estados Unidos do pós-guerra, e Hans Belting afirma que nesse mesmo momento, “de um modo inquietantemente sincrônico coincidiu com a sua ascensão política e econômica à condição de potência mundial”. Com essa marcação histórica não há como reverter a importância da Europa e dos Estados Unidos para a elaboração da história da arte moderna⁵⁹.

Nos anos 1980, o tema da história da arte teve uma significativa participação nos textos de curadores, críticos de arte e artistas. Isto comprova o ingresso, no campo da escrita da história da arte, de agentes que antes não foram considerados historiadores de arte, conforme a passagem acima citada por Hans Belting.

Era de se esperar que os curadores compreendessem por meio da história da arte os diferentes movimentos artísticos em seus países de origem, passando, com isso, a consolidar critérios suficientes para construir uma base de suas propostas de curadorias. No entanto, um olhar mais aproximado para exposições como *A New Spirit in Painting*, de

58 BELTING, Hans. **O fim da história da Arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

59 Idem.

1981, em Londres; *Zeitgeist*, de 1983, em Berlim e *Vanguardia/Trasnvanguardia*, Roma, 1982, mostra que essas exposições reuniam não produções locais, mas pintores tão diversos como Francis Bacon, George Baselitz, Sandro Chia, Philip Guston, Anselm Kiefer, Mimmo Paladino, A. R. Penck, Pablo Picasso, Gerhard Richter, Robert Ryman, Julian Schnabel, Andy Warhol e Basquiat.

A Alemanha é um exemplo de como o tema da história da arte influenciou a produção artística de um país. Não havia como negar a importância do expressionismo alemão, a divisão política da Alemanha, nem tampouco o diálogo de sua arte dos anos 1980 com a arte produzida nos Estados Unidos. Essas situações relacionavam-se diretamente com história da arte do país, tanto nas questões internas quanto externas. Por meio desses intrincados vínculos, identificam-se características próprias que revelam mais a respeito da situação específica, local alemã, do que quando essa produção aparece sob o rótulo de “arte europeia”.

O diálogo entre as produções norte-americana e europeia traz consequências para a história da arte, que acarretaram, segundo Hans Belting, em seu desmoronamento: “Talvez a ideia anterior da história da arte tenha desmoronado no exato momento em que os dois hemisférios, com seus modelos contraditórios de história, decidiram por um cenário coletivo na arte”⁶⁰.

Para Hans Belting, a história da arte abriu espaço a partir de meados do século XX a novos relatos, sendo estes vindos dos curadores. Aqui se percebe o porquê de as exposições de arte dos anos 1980 terem se tornado tão importantes fontes históricas para a compreensão da produção.

A forma antiga de se escrever a história da arte deixou algumas lacunas que, segundo Hans Belting, podem ser preenchidas com a inclusão dos “comentários sobre a arte, que caiu nas mãos dos críticos de arte e dos artistas”. Neste sentido, o autor também recorda que “O comentário de arte sempre quis abolir a sua diferença com a obra e colocar a si mesmo no lugar dela”.

⁶⁰ Idem.

Para Hans Belting o novo texto da história da arte é formado por três novas situações, a problemática do *high and low*, a arte multimídia e a transformação dos museus de arte contemporânea em lugares de espetáculo. Segundo o autor, com a entrada da problemática do *high and low*, a “história da arte, como tradição, tornou-se aqui não o símbolo, mas a imagem negativa da atividade artística”⁶¹.

O autor compreende que o “fim” do discurso da história da arte na verdade “não significa que ‘tudo acabou’, mas exorta a uma mudança de discurso, já que o objeto mudou e não se ajusta mais aos seus antigos enquadramentos”⁶².

Confrontando, de certo modo, a arte *pop* produzida nos Estados Unidos, renasce na Europa, quase vinte anos mais tarde, segundo Hans Belting, duas importantes exposições de arte, em Londres e Berlim, e, com elas, “o retorno da pintura e da tradição expressionista da Europa Central”.

Hans Belting refere-se à Bienal de Veneza, à Documenta e às mostras *A New Spirit in Painting* e *Zeitgeist* como locais onde os artistas norte-americanos e europeus expuseram sob a “cultura do unitário do hemisfério ocidental”. Porém, já nascia uma rivalidade entre os continentes europeu e americano sobre a arte e a crítica produzida e defendida nos Estados Unidos. Percebe-se o espírito opressor e preconceituoso dessa crítica por meio da seguinte passagem citada por Belting: “Eles definiam tudo o que os artistas criavam em Nova York como a única arte válida universalmente, diante da qual todas as outras, na melhor das hipóteses, podiam ser consideradas provincianas”⁶³.

Belting conta que em meados da década, no ano de 1986, Donald Kuspit publica na revista inglesa *Artscribe International* um artigo no qual aborda o “mito do internacionalismo”. Questiona-se se a disponibilidade do banco de imagens da história da arte aos artistas dos anos 1980, ou a anarquia dos estilos citados em suas obras, poderia configurar um caráter opressor dessa história. Na visão de Belting, parece que não: “A arte adotava em simultaneidade vários pontos de vista, de maneira geral excludentes e que com

⁶¹ Idem.

⁶² Idem.

⁶³ Idem, p. 63.

frequência não se prestavam mais a um princípio obrigatório ao qual todos pudessem aderir”⁶⁴.

Há a explicação de Hans Belting sobre a questão da arte ocidental vista da maneira acima mencionada. Ao explorar mais a dinâmica da relação da arte norte-americana com a europeia, por meio do “diálogo” que travavam, Hans Belting afirma que é problemático considerar uma “cultura ocidental unitária”, já que entre EUA e Europa, os “temas” em primeiro plano são diferentes e “temas iguais têm outro significado”.

O “corte” geográfico da produção com “perfil internacional” atribui a Nova York e às grandes metrópoles norte-americanas primazia nas questões de arte. Hans Belting comenta que Robert Hughes expôs essa questão nos Estados Unidos, em seu livro *“The culture of complaint”*. O caráter opressor desse “estilo internacional” perde força ou “desperta tanto mais resistência quanto mais a reamericanização da cultura agita os ânimos”⁶⁵.

Das mudanças entre a modernidade clássica e o momento atual identificadas por Hans Belting, como a “pretensão de universalidade”, a “libertação em relação aos tabus”, “a crença no ideal de um mundo técnico da arte” e “a provocação da cultura burguesa por meio de uma vanguarda antiburguesa”, destaca-se aqui a que se refere à “história”. Segundo o autor, “A história, por fim, como lugar da identidade ou da contradição, perdeu sua autoridade na mesma medida em que se tornou onipresente e disponível”⁶⁶.

Para Hans Belting, o “fim da história” da arte significa o fim de uma tradição que também possuía um caráter: “A polêmica em torno do método perdeu sua intensidade e os seus intérpretes substituíram essa história da arte única e opressora por várias histórias da arte que, como métodos, existiam uma ao lado das outras, sem conflitos, semelhantes à maneira como ocorre com as tendências artísticas contemporâneas”⁶⁷.

⁶⁴ Idem.

⁶⁵ Idem, p. 64.

⁶⁶ Idem.

⁶⁷ Idem, p. 24.

O autor conclui apresentando a diferenciação que vem com a contemporaneidade:

“As coisas começam a se modificar a partir do momento em que se acumulou tanta matéria que ainda aparece como nova e que o público da antiga vanguarda tornou-se tão fiel que perde a vontade de mais uma vez trocar apressadamente o novo por algo ainda mais novo e assim declará-lo velho”⁶⁸.

⁶⁸ Idem.

No tempo da..., 1984. Óleo sobre tela, 165 x 120 cm

1.3. Yves-Alain Bois

BOIS, Yves-Alain. Abstraction, 1910-1925. In: *October* 143, 6-17, MIT Press, 2013.

_____. *Pintura* como modelo. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

_____. *Pintura : a tarefa do luto*. In : *Arx*, n. 4, vol. 7, p. 97-111, 2006.

O texto *Pintura: A Tarefa do Luto*, de Yves-Alain Bois, foi publicado originalmente no catálogo da exposição “*Endgame: Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*”, em 1986, no *Massachusetts Institute of Technology Institute of Contemporary Art*, em Boston.

Yves-Alain Bois trata neste texto da morte da pintura, ou mais especificamente, da morte da pintura abstrata, sendo assim, questiona:

“Onde podemos situar o começo do fim na pintura moderna – isto é, o sentimento do fim, o discurso sobre o fim e a representação dele? A existência de uma nova geração de pintores interessados nesses assuntos conduz à pergunta: a pintura abstrata ainda é possível?”

Para Yves-Alain Bois o pintor Robert Ryman, chamado por alguns de pós-modernistas, seria “o guardião da pintura modernista, sabendo, a um só tempo, do fim e da impossibilidade de se chegar a ele sem trabalhar inteiramente” (p.100)

Yves-Alain Bois apresenta a reação dos pintores frente à industrialização, mencionando Seurat e Pollock para o qual atribuiu, provavelmente, o momento mais forte de decomposição analítica (p.101)

O autor menciona o impacto da industrialização por seu processo mecanizado, sistematizado e serializado com relação à produção manual de pinturas. O mercado de arte foi citado por meio da venda do “*Peau d’Ours*”, ocorrida em 2 de março, de 1914, e que, para Yves-Alain Bois, “Não é preciso dizer, a lógica especulativa que emergiu dessa venda (comprar hoje os Van Goghs de amanhã, porque o novo será clássico) deu forma a toda história do mercado de arte do século XX” (p.103).

Yves-Alain Bois atribuiu a venda do “*Peau d’Ours*” e a invenção do *readymade* por Duchamp como possíveis geradores do ‘cínico conservadorismo’ do chamado *retorno à ordem*. “se o novo estava fadado à sua transformação em ouro pelo mercado, e a obra de arte era, por natureza,

um fetiche absoluto, então se poderia ter a impressão de que a ideologia vanguardista de resistência estava obsoleta.” (Pintura: A tarefa do luto, p.105) Neste ponto, Yves-Alain Bois apresenta a contribuição de Benjamin Buchloh, em *Figuras de autoridade, Cifras da regressão*, que identificou “a marca neoconservadora do pós-modernismo que tinha recentemente emergido (quer sejam chamados de “*new wild*”, “neo-romantik”, “trans-avanguardia”, seja o que for)” uma semelhança com aqueles movimentos do início do século passado (p.105)

Yves-Alain Bois cita artistas que trabalharam apocalipticamente sobre o fim da pintura como Duchamp (o imaginário), Rodchenko (o real) e Mondrian (o simbólico), e questiona:

“Mas o fim já chegou? Dizer não (a pintura ainda vive, basta olhar as galerias) é sem dúvida um ato de negação, pois nunca foi mais evidente que a maior parte das pinturas que se vê abandonou a tarefa que historicamente pertencia à pintura moderna (precisamente o trabalhar o seu próprio fim) e são simples artefatos criados para o mercado e pelo mercado (artefatos absolutamente permutáveis, criados por produtores permutáveis). Dizer sim, entretanto, que o fim chegou, é ceder à concepção historicista da história como linear e total (isto é, ninguém pode pintar depois de Duchamp, Rodchenko, Mondrian; o trabalho deles tornou desnecessárias as pinturas, ou: ninguém pode mais pintar na era das mídias de massa, dos jogos de computador e do simulacro)” (p.108).

Desta forma, Yves-Alain Bois conclui, “A teoria dos jogos, usada recentemente por Hubert Damisch, pode nos ajudar a superar essa cilada paralisante. Essa teoria de estratégia dissocia a idéia geral de *jogo* (como xadrez) do desempenho específico do jogo (Spassky x Fischer, por exemplo), que chamarei de partida” (p.108).

1.4. Benjamin Buchloh

BUCHLOH, Benjamin H. D. Figures of Authority, Ciphers of Regression. In: *October* 16, 39-68, MIT Press, 1981.

Em “Figuras de autoridade, cifras de regressão”, Buchloh articula uma discussão da pintura, da arte moderna, da abstração, das vanguardas e da história da arte. Nesse artigo, o autor afirma que sua abordagem refere-se ao retorno da figuração na pintura europeia, mas, também, com a consciência de que o “movimento” estaria ocorrendo também na América

do Norte.

Buchloh percebia o retorno da pintura como possuindo um caráter regressivo em relação à arte e às práticas da vanguarda, dizendo que Picasso, Derain, Carrá e Severini foram alguns artistas que “chamaram para o retorno dos valores tradicionais da alta arte, criando o mito do ‘novo classicismo’”. Assim, de acordo com o autor, “Criando o mito do novo classicismo para disfarçar suas condições, eles insistiram na continuação da pintura de cavalete, um modo de produção que eles puxaram ao limite pouco antes, mas que agora provaram ser uma *commodité* valiosa que necessitava ser revalidada”.

Para Buchloh, o “novo classicismo” trazia um viés autoritário e, junto a ele, firmava-se a “idealização dos monumentos perenes da história da arte e de seus mestres”, a “tentativa de estabelecer uma nova ortodoxia” e a “demanda de respeito para a tradição cultural”. O autor também faz uma crítica à noção herdada do “artista mestre”. E percebe que o “estilo” tornou-se o “equivalente ideológico de *COMMODITIES*”, concluindo sua análise da seguinte maneira: “Quando a única opção que sobrou para o discurso estético é a manutenção do seu próprio sistema de distribuição e de circulação desta forma de *commodité*, não é de se surpreender totalmente que “todas as audácias tenham se tornado convenções” e que as pinturas passaram a se parecer como vitrines decoradas com fragmentos e citação da história”⁶⁹.

Benjamin Buchloh afirma que não havia nada de novo na pintura dos neoexpressionistas. Para ele, os elementos constitutivos dessa corrente já operavam há 20 anos na Alemanha, de modo que seu “novo” “consiste precisamente em suas disponibilidades históricas correntes, não em qualquer inovação de prática artística”. Para o autor, os neoexpressionistas alemães também estariam associando-se às práticas regressivas dos anos 1920, “volta a uma fictícia identidade nacional”. Afirma que a questão da identidade nacional não é totalmente “alinhada com o patrimônio expressivo alemão”, e que “Qualquer arte que queira suplantar o domínio da arte americana através de um retorno programático a um idioma nacional só poderá alcançar sucesso no mercado se reconhecer o estilo ‘estrangeiro’ dominante”.

⁶⁹ BUCHLOH, Benjamin H. D. Figures of Authority, Ciphers of Regression. In: *October* 16, 39-68, MIT Press, 1981, p. 53.

Por fim, Buchloh identifica que a pintura italiana dos anos 1980 estava sendo influenciada por “referências frequentes aos últimos de Chirico e a maneira de pintura de Sironi dos anos 20”, já em relação aos pintores alemães, Buchloh não os especifica, a não ser ao taxá-los como ‘atuais’, associando-os “as características pictóricas e técnicas de produção do expressionismo alemão. Embora Buchloh não cite nomes de artistas alemães e italianos, cuja obra julga conservadora, em geral, o texto permite inferir o julgamento profundamente crítico que o autor faz da produção da época, de artistas ligados à transvanguarda e aos chamados neo selvagens.

1.5 – Achille Bonito Oliva

As ideias do crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva, autor da *Transvanguarda Italiana, em 1980, e Transvanguarda Internacional*, em 1982, disseminaram-se no Brasil, nas viagens que para aqui realizou, nos anos de 1975, 1986 e 1987, e por meio do contato que ele teve com a produção nacional. Em 1986, Bonito Oliva realizou a curadoria da exposição *Transvanguarda e culturas nacionais*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro-MAM/RJ, na qual participaram dez artistas, incluindo Jorge Guinle.

Mesmo que os conceitos da Transvanguarda Internacional, de Bonito Oliva, mais voltados para a produção europeia e norte-americana, mas com reverberações no Brasil, não tenham representado um entendimento capaz de compreender produção artística, na década de 1980, no Brasil, como afirmam Basbaum e outros estudiosos do período, algumas das reflexões propostas por sua *transvanguarda internacional* dialogam, em determinados momentos, com o pensamento de Jorge Guinle. É possível perceber esse diálogo, como, por exemplo, quando Guinle se apropria de um estilo para, em seguida, negá-lo pela inserção de um outro, isto é, citá-lo, segundo Bonito Oliva, ‘não em sua pureza original’, conforme o trecho abaixo:

“A *transvanguarda* revive este tipo de sensibilidade, através da recuperação dos modelos linguísticos que são citados não em suas purezas originais, mas são sujeitos a um cruzamento que evita qualquer tom comemorativo ou apologético que iria de outra forma significar uma identificação ou uma regressão impossível”
(Cf.: OLIVA, A. B. *Transavantgarde International*, p. 50)

O pensamento de Achille Bonito Oliva sobre os trabalhos da transvanguarda pode ser, de acordo com a passagem abaixo, assim sintetizado:

“A ideia que move o novo trabalho é a da deriva, de um movimento sem direções pré-constituídas, sem partidas nem chegadas, mas acompanhado pelo desejo de encontrar a todo o momento um ponto de fixação provisório no *deslocamento progressivo da sensibilidade* no interior da obra. A sensibilidade afirma-se precisamente através de seu fragmentar-se, seu afirmar-se para além da acidentalidade da imagem que nunca se põe como momento unitário e totalizante, mas sempre como visão precária que não captura, e nem quer fazê-lo, o sentido do mundo e a ideia de infinito que o acompanha. Aqui a imagem torna-se o depósito de uma *potencialidade apenas mencionada, expressa nos modos da arte*, que são aqueles da arte e da fúria” (OLIVA, Achille Bonito. *Apud*. REINALDIN, Op. cit., p. 147).

O grupo *A Moreninha* formado pelo crítico Marcio Doctors e alguns artistas como Beatriz Milhazes, Chico Cunha, Claudio Fonseca, Cristina Canale, Hilton Berredo, Jorge Barrão, Luiz Pizarro, Paulo Roberto Leal, Ricardo Basbaum posicionaram-se criticamente⁷⁰ em relação às ideias de Achille Bonito Oliva sobre a produção e formação dos artistas brasileiros, por meio de um *happening*, em fevereiro de 1987, na Galeria Saramenha. Bonito Oliva havia sido convidado pela galeria para ali proferir uma palestra sobre o seu ‘novo’ movimento, o *Progetto Doce*.

⁷⁰ Em 2012 uma tese de doutorado que trata dos “vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil”, apresenta uma outra crítica a Achille Bonito Oliva (Cf.: REINALDIN, Op. cit., p. 155): “Curiosamente, cabe ressaltar que os mesmos critérios utilizados por ABO para condenar certa tendência *negativa*, na produção cultural brasileira, a saber, “ênfase sobre a identidade nacional”, “uso de alusões a manifestações arcaicas” e “recorrência a referências provenientes de outras culturas ou mesmo da história da arte em geral (europeia e norte-americana)” – considerando-se que a última constatação aqui exposta parece contradizer a primeira – constituíam predicados que, num grau ou em outro, eram explicitados e definidos nos textos do crítico italiano como importantes características da Transvanguarda”.

Adão e Eva, 1987. Óleo sobre tela, 200 x 140 cm

2. Exposições e publicações de arte na década de 1980

2.1. Exposições

A partir de agora, identificam-se as exposições de arte de destaque dos anos 1980, mencionando-se seus curadores, os artistas participantes, os países em que foram realizadas, bem como o teor da crítica de arte presente em seus textos curatoriais. Para tal análise, a pesquisa baseou-se na compilação elaborada pela pesquisadora espanhola Anna Maria Guasch (1953 -), em sua obra “*Los manifiestos del arte posmoderno – textos de exposiciones, 1980-1995*”⁷¹.

Já no prólogo de sua obra, Guasch comenta que essas exposições formam “parte da consciência da nossa época”, o que é um dos motivos que justificam a presença delas nesta pesquisa. A autora relembra também que não só as exposições ganham destaque no período, mas também seus curadores.

Das exposições selecionadas, inicia-se a análise com a “*A new spirit in painting*”, na Royal Academy of Art, em 1981, em Londres, com curadoria de Christos M. Joachimides. Anna Maria Guasch lembra que essa exposição contou com a participação de pintores italianos, alemães e norte-americanos, e que ela foi marcada pela prática de uma figuração expressionista, pela reafirmação da vitalidade da pintura e pela submissão do passado ao processo de citação com “uma atitude claramente favorecedora da desconstrução e do ecletismo”.

Dentre os artistas presentes em “*A new spirit in painting*” estão os alemães Georg Baselitz, Ansel Kiefer, Markus Lüpertz, A. R. Penck e Gerhard Richter; dos artistas norte-americanos, estão Robert Ryman, Julian Schnabel e Andy Warhol; e, dos italianos, Sandro Chia e Mimmo Paladino. Nota-se também a presença de Pablo Picasso na mostra. Percebe-se o caráter eclético da exposição com esta resumida amostra de pintores. O curador

71 GUASCH, Anna Maria. *Los manifiestos del arte posmoderno – textos de exposiciones, 1980-1995*. Madri: Akal, 2000. No prólogo, a autora diz o seguinte: “Os trinta e um textos que selecionamos tem outro registro diferenciador, já que dada a dificuldade de historicizar um período com o da pós-modernidade tão próxima a nós, aportam um valiosíssimo material que, apesar de seu caráter fragmentário, esboçam a história artística das últimas décadas e, em qualquer caso, fazem avançar a escrita da história, uma história desprovida de teleologia, superadora da ideia de progresso, valorizadora da descentralização, da dispersão, do indeterminado e do plural, e negadora das metanarrativas e os grandes relatos”.

preocupou-se em identificar algumas afinidades dessas produções. A respeito da pintura alemã, ele afirma que ela “se caracteriza por uma forte imaginação expressiva que começa a chamar atenção mais além de suas próprias fronteiras”; sobre Richter, comenta o uso de diferentes estilos influenciando os jovens pintores italianos e norte-americanos.

A curadoria de Christos M. Joachimides para “*A new spirit in painting*” propunha que os artistas na Europa e nos Estados Unidos haviam redescoberto o prazer de pintar. Nota-se aqui o reforço dado pelo curador ao direcionamento da história da arte para esses dois eixos. Joachimides defendia a ideia de que não havia um caráter conservador nas práticas desses artistas: “Assim, não obstante o seu aparente conservadorismo, a arte que aqui se expõe é, no autêntico sentido da palavra, progressista”⁷².

A segunda exposição que esta pesquisa menciona, “*Zeitgeist*”, ocorreu no ano de 1982, com curadoria de Christos M. Joachimides, novamente, e de Norman Rosenthal, no Martin-Gropius Baus, em Berlim. A compilação de Anna Maria Guasch traz o texto “*Aquiles y Héctor ante los muros de Troya*”, de Joachimides⁷³.

Participaram da exposição “*Zeitgeist*” os artistas Georg Baselitz, Joseph Beuys, Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz, Mimmo Paladino, A.R. Penck, Sigmar Polke, David Salle, Salomé, Julian Schnabel, Frank Stella, Cy Twombly e Andy Warhol⁷⁴. Joachimides assim define a mostra, que contou com artistas de três gerações:

⁷² JOACHIMIDES, Christos M. *Apud* GUASCH, Anna Maria. Op. Cit., p. 15.

⁷³ “Na conjuntura internacional – com certas reverberações nos discursos produzidos no Brasil – o termo *zeitgeist* foi utilizado na primeira metade da década para sinalizar a preponderância de questões similares na arte produzida em diferentes partes do globo, sobretudo, relacionadas à presença e à grande repercussão alcançada pela produção pictórica figurativa de caráter expressivo nos principais circuitos do meio de arte. O conceito de geração, por sua vez, também foi empregado para elucidar essa regularidade, salientando não só a manifestação de um “espírito da época” (de modo indireto), mas também o conjunto de experiências afins vivenciadas pelos jovens artistas da década de 1980, por compartilharem um período de nascimento mais ou menos próximo em relação àqueles que haviam começado a produzir arte nas décadas anteriores.” (Cf. REINALDIM, Ivair. Op. Cit., p. 35)

⁷⁴ GASCH, Anna Maria. Op. Cit., p. 17. Demais artistas participantes de *Zeitgeist*: Siegfried Anzinger, Erwin Bohatsch, Peter Bömmels, Jonathan Borofsky, Werner Büttner, James Lee Byars, Pier Paolo Calzolari, Walter Dahn, René Daniels, Jiri Georg Dokoupil, Rainer Fetting, Barry Flanagan, Gérard Garouse, Gilbert & George, Dieter Haacker, Antonius Höckelmann, K. H. Hödicke, Jörg Immendorf, Per Kirkeby, Bern Koberling, Janis Kounellis, Christopher Le Brun, Bruce McLean, Mario Merz, Helmut Middendorf, Malcom Morley, Robert Morris, Susan Rothenberg, Salomé, Volter Tannert.

O corpo (nu), 1987. Óleo sobre tela, 200 x 100 cm

“Uma metáfora para todas as propostas artísticas de hoje, as quais assinalam profundas mudanças nas artes plásticas. Se busca a relação sensual direta com as obras de arte. O subjetivo, o visionário, o mito, a dor, o encanto se volta a buscar desde o exílio a que se haviam condenado. Um sentimento básico dionisíaco é com frequência característico para a autocompreensão artística”⁷⁵.

A terceira exposição a ser mencionada é “*Expressions: New Art from Germany*”, realizada no The Saint Louis Art Museum, em Missouri, Estados Unidos, em 1983, que teve como curador Donald B. Kuspit. Dela participaram os artistas alemães Georg Baselitz, Jörg Immendorff, Anselm Kiefer, Markus Lüpertz e A.R. Penck⁷⁶.

Segundo o curador, os alemães Georg Baselitz, Markus Lüpertz, A. R. Penck, Rainer Fetting e Salomé já haviam exposto em galerias de Nova Iorque no final de 1981. Desde que começaram a expor nos Estados Unidos, esses artistas enfrentaram críticas, destacando-se, aqui, os comentários de Benjamin Buchloh, que os tachou como criadores de uma arte “neoburguesa” e “absurdamente tradicionalistas”.

Para Donald Kuspit, a crítica norte-americana direcionada aos pintores alemães revelava uma ausência de autocrítica. Segundo o curador “Por cima de tudo, os críticos pretendem negar seu caráter vanguardista, pois reconhecer seu radicalismo implicaria para eles negar o seu próprio”⁷⁷.

A quarta exposição a ser comentada é “*Transvanguardia: Italia/América*”, que ocorreu na Galleria Civica del Comune di Modena, de 21 de março a 2 de maio de 1982, com a curadoria de Achille Bonito Oliva. Participaram da exposição os artistas Francesco Clemente, Sandro Chia, Enzo Cucchi, Mimmo Paladino, David Salle, Julian Schnabel, Nicola de Maria, Jean Michel Basquiat, David Deutsch e Robert S. Zakanitch.

⁷⁵ JOACHIMEDES, Christos M. *Apud* GUASCH, Anna Maria. Op. Cit., p. 19.

⁷⁶ GUASCH, Anna Maria, Op. Cit., p. 21. Itinerância da exposição “Expressions: New Art from Germany”: “The Institute for Art and Urban Resources (P.S.1), Long Island City, Nova Iorque, outubro-novembro de 1983; Institute of Contemporary Art, University of Pennsylvania, Filadélfia, dezembro 1983 – janeiro 1984; The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, dezembro 1983 – janeiro 1984; Museum of Contemporary Art, Chicago, fevereiro – abril 1984; Newport Harbor Art Museum, Newport Beach, California, Abril-junho 1984; Corcoran Gallery of Art, Washington, julho – setembro 1984.

⁷⁷ KUSPID, Donald. *Apud* GUASCH, Anna Maria. Op. Cit., p. 23.

Para Achille Bonito Oliva, o artista da transvanguarda não opera dentro de um ponto de vista unitário, e afirma ainda que a transvanguarda “recupera os modelos linguísticos que se citam em sua pureza inicial, porém por meio de uma contaminação que evita qualquer tom comemorativo e apologético, que significaria sempre identificação e impossível regressão”⁷⁸. Bonito Oliva expôs a diferença entre as identidades da transvanguarda italiana e da pintura norte-americana, relacionada ao passado da história da arte de seus territórios, o da Itália ligado aos acontecimentos do continente Europeu e o dos Estados Unidos, o que ele chamou de “passado familiar” das tradições das novas vanguardas e outro mais “mítico” que era o mesmo do passado europeu.

Os artistas da transvanguarda também estavam conscientes do presente em relação às imagens da *mass media*. Segundo Bonito Oliva, eles “reavaliam o passado sem hierarquias” e misturam a alta e a baixa culturas.

Outra exposição que merece ser destacada é “*Vanguardia/Transvanguardia*”, realizada na Mura Aureliana da Porta Metronia a Porta Latina, em Roma, em 1982, com curadoria do mesmo Achille Bonito Oliva.

Na texto “*Vanguardia/Transvanguardia*”, o curador conclui:

“Pois a arte, sendo movimento por excelência em sua definição de vanguarda, nunca se detém, está sempre disposta a realizar desmontagens e recuperações. A ideia experimental dos últimos anos foi substituída por outra mentalidade, mais ligada às emoções intensas da individualidade e de uma pintura que volta a encontrar seu valor dentro de seus próprios procedimentos”⁷⁹.

Além das exposições mencionadas, cabe lembrar também outras duas importantes contribuições que ocorreram na década de 1980, na Itália e na Alemanha, mas que não serão revistas aqui: a Bienal de Veneza, chamada de “Aperto’80” (Abertura 80), com curadoria de Achille Bonito Oliva e Harald Szeemann (1933-2005), e a Documenta 7, de Kassel, na Alemanha, com curadoria de Rudi Fuchs (1942 -), ambas ocorridas em 1980.

⁷⁸ OLIVA, Achille Bonito. *Apud* GUASCH, Anna Maria. Op. Cit., p. 36.

⁷⁹ OLIVA, Achille Bonito. *Apud* GUASCH, Anna Maria. Op. Cit., p. 44.

2.2. Revistas de arte internacionais

As revistas *Flash Art*, *Art Forum*, *Art Press* e *October* dos anos 1980 e 1990 contribuíram para a escrita da história da arte da década de 1980. O material da revista *Flash Art*, por exemplo, no início da década de 1980, pareceu reforçar o surgimento de uma nova pintura nos países da Europa, apresentando uma abordagem que se aproximava da construção de um retorno da pintura para a história da arte em países como Alemanha, Holanda, França, Grã-Bretanha, Bélgica e Suécia.

A revista *Art Forum*, na década de 1980, cujas edições do período foram pesquisadas para esta dissertação, traz uma vasta listagem de galerias de arte presentes em todo o território norte-americano, comprovando aquela distância entre o desenvolvimento do mercado de artes norte-americano em relação ao nacional. Outro erro apresenta-se nos casos em que a história da arte associa a arte norte-americana à produção do continente europeu, tomando-as como um conjunto coeso, denominado “arte ocidental”. Exclui-se, assim, uma parcela significativa da arte de outros países, que ainda se encaixariam nessa divisão.

Mesmo sabendo da impossibilidade do novo, no questionamento do fim da pintura e na pressão da crítica de arte afirmativa do caráter conservador da pintura percebe-se que o elogio ao “novo” aparecia ostensivamente no início da década de 1980 referindo-se à pintura europeia, conforme comprovam títulos de artigos publicados em revistas internacionais, como a *Flash Art*: “*New German Painting*”, 1982; “*New Painting in Holland*”, 1982; “*New Painting in Britain*”, 1982; “*New Painting in France*”, 1982; “*New Painting in Germany*”, 1982; “*New Painting in Belgium*”, 1982; “*New French Painting*”, 1983, e “*New painting in Sweden*”, 1983.

Bibliografia sobre Jorge Guinle

1. Textos de Jorge Guinle

Nos textos em que Jorge Guinle tratou de sua própria obra, ele apresentou de que forma sua pintura se contrapunha a produções contemporâneas à dele, como, também, à pintura do século XX. A pesquisa já mencionou trechos dos textos de Jorge Guinle, relacionando-os aos trabalhos do próprio artista. Resta, aqui, elencar a produção escrita do artista, a qual está subdividida entre textos que ele escreveu sobre o próprio trabalho, textos críticos e entrevistas.

1.1. Textos de Guinle sobre a própria obra

GUINLE, Jorge. A pintura contra a parede. In: *Jorge Guinle*, Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1982 [cartaz da exposição do Espaço ABC/Funarte]. Republicado em: CONDURU, Roberto. Jorge Guinle. Rio de Janeiro: Barléu Edições Ltda., 2009, p. 192-194.

_____. Marcapasso. In: *Marcapasso*, Niterói, Galeria de Arte UFF, 1983 [catálogo de exposição]. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 194.

_____. Horizontes perdidos. In: *Jorge Guinle*, Rio de Janeiro, Galeria Saramenha, 1985 [catálogo de exposição]. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 194 – 195.

_____. Sem tomar partido. In: *Jorge Guinle*, Rio de Janeiro, Galeria de Arte Cândido Mendes, 1985 [catálogo de exposição]. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 195.

_____. ...Segundo meu critério... In: *Quatro Quadros*, Rio de Janeiro, Galeria de Arte Cândido Mendes, 1986 [catálogo de exposição]. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 195.

1.2. Textos críticos de Guinle

_____. O conceito da imagem na nova pintura do século XX. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1981. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 196-198.

_____. Abertura para a atuação da ‘nova’ vanguarda. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1982. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 198.

_____. Expressionismo VS. Neoexpressionismo. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1983. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 198-201.

_____. Leonilson : a implosão da imagem. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1983. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 201-202.

_____. Tarsila: postais do modernismo. In: *Folha de São Paulo*, Folhetim, São Paulo, 1983. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 201-204.

_____. Papai era surfista profissional, mamãe fazia mapa astral legal. ‘Geração 80’ como matei uma aula de arte num shopping center. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1984. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 204-207.

_____. Duas tendências possíveis na jovem arte brasileira e tradição modernista frente ao inconsciente dos anos 80. In: *Geração 80*, Rio de Janeiro, Galeria MP2 Arte, 1984. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 207-208.

_____. Os dois tempos de Iberê Camargo. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1984. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 208-209.

_____. E a crise da modernidade? In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 1985. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 209-210.

1.3. Entrevistas

Mira Schendel, pintora: o espaço vazio me comove profundamente. In: *Interview*, São Paulo, 1981. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 223-227.

Eduardo Sued: o que importa é atravessar o rio sem molhar os pés. In: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 227-228.

Cildo Meireles: Art Dream. In: *Interview*, São Paulo, 1981. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 228-230.

Carlos Zilio: “Olympia Goes Funny”... Ou Matisse e João Gilberto. In: *Carlos Zilio*. São Paulo: Cosac Naify, 2006. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 230-232.

2. Textos sobre Jorge Guinle

2.1. Livros sobre o artista

BACH, Christina. *Jorge Guinle*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001.

[O livro, com textos da autora e de Ronaldo Brito, perfaz uma seleção da obra do artista].

CONDURU, Roberto. *Jorge Guinle*. Rio de Janeiro: Barléu Edições Ltda., 2009.

[O livro, além de uma seleção considerável de reproduções de obras do artista e de um texto do autor, é a única fonte que compila os textos publicados pelo artista e sobre ele].

2.2. Ronaldo Brito

A crítica de arte de Ronaldo Brito acompanhou durante toda a trajetória de Guinle o desenvolvimento de sua produção artística, a amizade dos dois tendo início no Liceu Franco-Brasileiro, em Laranjeiras, no ano de 1965. Os textos de Ronaldo Brito sobre Jorge

Guinle são:

BRITO, Ronaldo. Pintura e Mais Pintura. In.: BACH, Christina. *Jorge Guinle*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, p. 7-9, 2001.

_____. Desenhos sobre desenhos. In: *Memória oblíqua*, Rio de Janeiro, Galeria Andrea Sigaud, 1980. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 211.

_____. Contra o olhar Eunuco. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, 1982. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 214.

_____. Paroxismos de pintura. In: *Jorge Guinle*, São Paulo, Galeria Luisa Strina, 1984. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 215-216.

_____. Desde o início, uma obra que recusa soluções fáceis. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 1987. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 219-220.

_____. Vivas e vibrantes. In: *Jorge Guinle, fase azul*, São Paulo, Galeria de Arte São Paulo, 1988. Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 220-221.

_____. Diário de vida, laboratório de arte. In: *Jorge Guinle – desenhos*, Curitiba, Galeria Casa da Imagem, 2000 Republicado em: CONDURU, Roberto. Op. Cit., p. 221-222.

2.3. Demais textos publicados sobre Guinle até 1987

COUTINHO, Wilson. Carlos Zilio e Jorge Guinle no MAM: a “nova pintura” dos eruditos selvagens. In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 8 de agosto de 1982.

_____. As cores da luxúria. In: *Jornal do Brasil*, Caderno B, Rio de Janeiro, 1985.

DUARTE, Paulo Sérgio. Desorientação calculada. In: *Passos diacríticos*, São Paulo, Galeria Luisa Strina, 1982.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Jorge Guinle Filho: o espelho e a sombra. *Galeria: revista de arte*, São Paulo, n. 5, p.72-76, 1987.

MORAIS, Frederico. Melhor que a ideia, a pincelada: Jorge Guinle. In: *O Globo*, Rio de Janeiro, 1985.

NAVES, Rodrigo. A verdade excessiva. In: *Galeria*, São Paulo, 1987.

2.4. Seleção de textos publicados sobre o artista a partir de 1987

BASBAUM, Ricardo. Pintura dos Anos 80: Algumas Observações Críticas. *Revista Gávea*, número 06, 1988.

CANONGIA, Ligia. Em cores libertárias: a galeria AM Niemeyer expões, dois anos após a morte de Jorge Guinle Filho, suas últimas telas. In: *O Globo*, 2º Caderno, Rio de Janeiro, 20 de julho de 1989.

COCCHIARALE, Fernando. Texto publicado no Catálogo da exposição de Jorge Guinle na XX Bienal de São Paulo, 1989.

COSTA, Marcus de Lontra. Desejo e urgência. In: *Guia das Artes*, São Paulo, n. 15, 1989.

_____. 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. In: *Correio Braziliense*, Brasília, 28 de julho de 1989.

LOPES, Almerinda da Silva. A reversibilidade do tempo na pintura de Jorge Guinle. In: *Palíndromo*, 3. Teoria e História da Arte, março/junho de 2010.

MOLINA, Camila. Pintura de Guinle é como o sol que brilha. In: *O Estado de São Paulo*,

São Paulo, 25 de janeiro de 2009.

VENANCIO FILHO, Paulo. Jorge Guinle: raciocínios de um pintor. In: *Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, PPGAV-EBA-UFRJ, ano 6, n. 6, 1999.

2.5. Entrevistas e depoimentos

Entrevista com Marco Rodrigues – Rio de Janeiro, 16 de outubro e 25 de novembro de 2013.

Relato de Renato Santana – Rio de Janeiro, 06 de maio de 2014.

Entrevista com Ivo Mesquita – São Paulo, 20 de maio de 2015.

3. Catálogos de exposição do artista

1983 - “17ª Bienal Internacional de São Paulo”. Fundação Bienal de São Paulo. 14 de outubro a 18 de dezembro de 1983, p.201.

1985 - “Expressionismo no Brasil - Heranças e Afinidades”. Fundação Bienal de São Paulo. 1985.

- “18ª Bienal Internacional de São Paulo”. Fundação Bienal de São Paulo. 4 de outubro a 15 de dezembro de 1985, p. 10-16.

- “18ª Bienal Internacional de São Paulo”. Fundação Bienal de São Paulo. 4 de outubro a 15 de dezembro de 1985, p. 144-145.

1989 - “20ª Bienal Internacional de São Paulo”. Fundação Bienal de São Paulo. 14 de outubro a 10 de dezembro de 1989, p.170.

- MESQUITA, Ivo. “Densos fragmentos”. Catálogo da Bienal de 1989, 92-97, 1989.

1990 - “Figurativismo/Abstracionismo – O vermelho na pintura brasileira. Instituto Cultural Itaú. São Paulo. Junho, 1990.

1995 – SESI, Galeria São Paulo. **Coleção Gilberto Chateaubriand: Anos 80: O palco**

da diversidade, São Paulo: 1995.

- SESI, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. **Coleção Gilberto Chateaubriand: Anos 80: O palco da diversidade, Rio de Janeiro, 1995**

1998 - “O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM-RJ” – São Paulo: Marca D’Água, 1998.

“Perfil da Coleção Itaú.” Curadoria e texto de Stella Teixeira de Barros. Itaú Cultural, São Paulo, 1998.

2000 - “Desenhos” Casa da Imagem. 2000.

2001 - “O espírito de nossa época – Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz. Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. MAM/RJ, 2001.

2002 - “Caminhos do Contemporâneo 1952/2002” – Paço Imperial. Julho a outubro de 2002.

- “Acervo Museu Nacional de Belas Artes”. Coordenação Heloisa Aleixo Lustosa; textos Amândio Miguel dos Santos... [et.al], tradução Isa Mara Lando, Owen Beith, Stanley Heilbrun – São Paulo: Banco Santos, 2002.

- “Mapa do Agora, Arte Brasileira Recente na Coleção João Satamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói”. Curadoria de Guilherme Bueno. Ohtake Cultural. Instituto Tomie Ohtake. São Paulo, 2002.

2003 - “História de uma coleção: arte brasileira entre os anos de 1960-1980 no acervo do Banco J. P. Morgan Chase. Rio de Janeiro. Andrea Jakobsson Estúdio, 2003.

- Museu de Arte Moderna de São Paulo. **2080**. São Paulo: MAM/SP, 2003.

- Marcantonio Vilaça, passaporte contemporâneo. São Paulo: MAC/ USP, 2003.

2004 - “O século de um brasileiro: coleção Roberto Marinho”. Fundação Roberto Marinho. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004.

- Centro Cultural Banco do Brasil. **“Onde está você, Geração 80?”** Rio de Janeiro, 2004.

2006 - “Coleção Itaú Contemporâneo, Arte no Brasil 1981-2006”. Texto e Organização Teixeira Coelho; apresentação Olavo Egydio Setubal. – São Paulo: Itaú Cultural, 2006.

- INSTITUTO TOMIE OHTAKE - **Meio século de arte brasileira** – 80 90 Modernos Pós-Modernos etc – São Paulo: 2006-2007.

2007 – INSTITUTO TOMIE OHTAKE - **Meio século de arte brasileira** – 80 90 Modernos Pós-Modernos etc – São Paulo: 2006-2007.

2008 - FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. *JORGE GUINLE - Belo Caos*”. Rio Grande do Sul 2008 – São Paulo 2009.

- FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO. *IBERÊ CAMARGO – Moderno no limite 1914-194*. Rio de Janeiro ; Porto Alegre, 2008.

2009 - “Experiências Contemporâneas – Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP.” [Curadoria Lisbeth Rebollo Gonçalves]. – Brasília: TCU, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009.

2010 - “O Museu de Arte Contemporânea de Niterói: as coleções”. MAC Niterói, 2010.

2013 – 30 X Bienal – Transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição. Curadoria de Paulo Venâncio Filho. Fundação Bienal de São Paulo.

2013 – “Jorge Guinle”. Fundação de Arte de Niterói. Museu de Arte Contemporânea de Niterói. 2013.

4. Catálogos e publicações diversas nas quais estão reproduzidas obras de Jorge Guinle

1983 - “17ª Bienal Internacional de São Paulo”. Fundação Bienal de São Paulo. 14 de outubro a 18 de dezembro de 1983, p.201. (Tela “A esfinge vermelha”, 1983, 170 x

180cm)

- MENDONÇA, Casimiro Xavier de. “Jorge Guinle Filho”. **Revista Galeria**. Número 5, 72-76, 1987. (Tela “sem título” o.s.t., 1982, p.72-73); (Desenho, 1986, p.74); (Tela “O ano do dragão”, tríptico, 1986, p. 75; **erro** de título a obra é “O ano do Dragão”); (Pintura, 1985, p.76); (Desenho, 1986, p.76)

1988 - GOLDBERG, Sônia Salzstein. “Condensação singular”. **Revista Guia das Artes**. Ano 3, Número 14, 48 -51, 1988. (Tela “Corpos de cinza”, 1982, o.s.t. 190x190cm)

1989 - “20ª Bienal Internacional de São Paulo”. Fundação Bienal de São Paulo. 14 de outubro a 10 de dezembro de 1989, p.170. (Tela “Adão e Eva”, 1987, 200x x140cm)

1998 - “Perfil da Coleção Itaú.” Curadoria e texto de Stella Teixeira de Barros. Itaú Cultural, São Paulo, 1998. (Tela “Sem título”, 1985, 80x85 cm, p.191) (“Sem título”, 1986, pastel sobre papel, 37,5 x 47 cm, p.254)

- “O moderno e o contemporâneo na arte brasileira: Coleção Gilberto Chateaubriand – MAM-RJ” – São Paulo: Marca D´Água, 1998. (Tela “Subida ao céu”, o.s.t., 1986, 190x195 cm, p.160)

2001 - “O espírito de nossa época – Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz. Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM/SP. Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. MAM/RJ, 2001. (Tela “Dispnéia parafernália”, 1981, 152x180cm, p.97)

2002 - “Acervo Museu Nacional de Belas Artes”. Coordenação Heloisa Aleixo Lustosa; textos Amândio Miguel dos Santos... [et.al], tradução Isa Mara Lando, Owen Beith, Stanley Heilbrun – São Paulo: Banco Santos, 2002. (Tela “Paisagem infinita”, 1985, o.s.t. , 191x190,5cm, p.163)

- “Caminhos do Contemporâneo 1952/2002” – Paço Imperial. Julho a outubro de 2002. (“A velha senhora indignada”, 1982, o.s.t. 90x90 cm, p.190); (“Arena”, 1985, o.s.t. 120x140 cm, p.190); (“Passarela”, 1983, o.s.t. 220x200 cm, p.190)

2003 - Marcantonio Vilaça, passaporte contemporâneo. São Paulo: MAC/ USP, 2003. (Desenho “sem título”, 1981, p.48); (Desenho “sem título”, 1981, p.48)

2004 - “O século de um brasileiro: coleção Roberto Marinho”. Fundação Roberto Marinho. Museu de Arte Moderna de São Paulo, 2004. (Tela “Gold man river, 1986, o.s.t. 200x200 cm, p.90); (“O riacho”, 1986, o.s.t. 200x200 cm, p.91)

2006 - “Coleção Itaú Contemporâneo, Arte no Brasil 1981-2006”. Texto e Organização Teixeira Coelho; apresentação Olavo Egydio Setubal. – São Paulo: Itaú Cultural, 2006. (“Sem título”, 1985, o.s.t. 80x85 cm, p.166)

- INSTITUTO TOMIE OHTAKE - **Meio século de arte brasileira** – 80 90 Modernos Pós-Modernos etc – São Paulo: 2006-2007. (Tela “Sexta-feira, 1985, o.s.t. 189x340 cm, **p. 336**)

2009 - “Experiências Contemporâneas – Coleção Marcantonio Vilaça no MAC USP.” [Curadoria Lisbeth Rebollo Gonçalves]. – Brasília: TCU, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, 2009. (Desenho “sem título”, 1981, do Álbum para Lua de mel, caneta esferográfica sobre papel, 20,2x29,6cm)

2010 - “O Museu de Arte Contemporânea de Niterói: as coleções”. MAC Niterói, 2010. (Tela “Sexta-feira, 1985, o.s.t. 189x340 cm, p.83); (Tela “O folhetim”, 1985, o.s.t. 241x190,5 cm, p.84); (Tela “Arena”, 1985, o.s.t. 120x140 cm, p.85)

Bibliografia Geral

1. Livros

ARCHER, Michael. **Arte contemporânea**: uma história concisa. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte e Crítica de Arte**. Lisboa: Editorial Estampa, 1988.

BASBAUM, Ricardo (org.) **Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções estratégicas** – Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BELTING, Hans. **O fim da história da arte**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

BOIS, Yves-Alain. **Pintura como modelo**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

BRITO, Ronaldo. **Neoconcretismo – vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

CAGE, John. **A cor na arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

CANONGIA, Ligia. **Anos 80**: embates de uma geração. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2010.

CANTON, Kátia. **Novíssima arte brasileira**: um guia de tendências. São Paulo: Iluminuras, 2000.

CLARK, T. J. **Modernismos**. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

CHIARELLI, Tadeu. **No calor da hora: dossiê: jovens artistas paulistas, década de 1980.** Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

DANTO, Arhur C. **Após o fim da arte:** a arte contemporânea e os limites da história. São Paulo: Odysseus Editora, 2006.

FERREIRA, Glória. **Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas.** Rio de Janeiro: Funarte, 2006.

FOSTER, Hal. **O retorno do real. A vanguarda no final do século XX.** São Paulo: Cosac Naify, 2014.

_____. **Recodificação; Arte, Espetáculo, Política cultural.** São Paulo: Casa Editorial Paulista, 1996.

GIANNOTTI, Marco. **Breve História da Pintura Contemporânea.** São Paulo: Editora Claridade, 2009.

GREENBERG, Clement. **Clement Greenberg e o debate crítico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2001.

GUASCH, Anna Maria. **Los Manifiestos del arte pós-moderno – textos de exposiciones, 1980-1995.** Madrid: Akal, 2000.

HICKEY, Dave. *The literal Prophecies of Ellsworth Kelly.* **Ellsworth Kelly: Red Green Blue** Paintings and Studies, 1958-1965. Museum of Contemporary Art San Diego, 26-30, 2003.

HUDSON, SUZANNE. Robert Ryman's Pragmatism. **October**, 119, pp.121-138. October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology, Winter 2007.

JENCKS, Charles. What is Post-Modernism? Academy Editions London / ST. Martin's Press New York, 1989.

KAMPS, Toby. *Ellsworth Kelly: Red Green Blue*. **Ellsworth Kelly: Red Green Blue** Paintings and Studies, 1958-1965. Museum of Contemporary Art San Diego, 14-19, 2003.

MEDEIROS, Jaqueline e PUCU, Izabela (org.). **Roberto Pontual – Obra Crítica**. Rio de Janeiro, Beco do Azougue Editorial, 2013.

MESQUITA, Ivo; BARROS, Stella Teixeira. Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades. In: **CATÁLOGO da 18ª Bienal de São Paulo**. São Paulo: [s.n.], p 144-145, 1985.

MORAIS, Frederico. **Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994**. Rio de Janeiro: Top-books, 1995.

_____. **Panorama das Artes Plásticas. Séculos XIX e XX**. São Paulo. Instituto Itaú Cultural, 1989.

MUYLAERT, Roberto. Apresentação. In.: **CATÁLOGO da 18ª Bienal de São Paulo**. São Paulo [s.n.], p. 10-11, 1985.

NAVES, Rodrigo. **A forma difícil – ensaios sobre arte brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

OLIVA, Achille Bonito. **Transavantgarde International**. Milão: Giancarlo Politi Editore, 1982.

PUCU, Izabela; MEDEIROS, Jacquelin. **Roberto Pontual – obra crítica**. São Paulo: Azougue Editorial, 2013.

REINALDIM, Ivair Junior. Arte e crítica de arte na década de 1980 –vínculos possíveis entre o debate teórico internacional e os discursos críticos no Brasil. Tese de doutorado do PPGAV da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012.

RICCIOPO, Carlos Eduardoo. “Leonilson, 1980-1990” Dissertação PPGAV-ECA/USP, 2010.

RICH, Sarah K. *Ellsworth Kelly: Spectacular Red Green Blue. Ellsworth Kelly: Red Green Blue* Paintings and Studies, 1958-1965. Museum of Contemporary Art San Diego, 32-39, 2003.

SCHAPIRO, Meyer. **A Arte Moderna séculos XIX e XX**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2010.

STEINBERG, Leo. **Outros critérios: confrontos com a arte do século XX**. São Paulo: Cosac & Naify, 2008.

TENÓRIO, Bebê. **O amor, a figura e a sombra (ilustrações Jorge Guinle)**. Rio de Janeiro: Edição Europa, 1987.

WOOD, Paul. **Modernismo em disputa: a arte desde os anos quarenta**. São Paulo: Cosac & Naify, 1998.

2. Revistas

AGUILAR, Nelson. “44ª Bienal de Veneza” **Revista Galeria**. Número 20, 48-57, 1990.

_____, Nelson. “Jean Dubuffet”. **Revista Galeria**. Número 25, 58-62, 1991.

_____, Nelson. “XXI Bienal - 1991”. **Revista Galeria**. Número 27, 42-47, 1991.

_____, Nelson. “Yves Klein”. **Revista Galeria**. Número 16, 90-95, 1989.

AJZENBERG, Elza. Organização. “Marcantonio Vilaça – passaporte contemporâneo” – MAC –USP, 2013.

ALMEIDA, Miguel de. “Desviando para o vermelho”. **Revista Galeria**. Número 02, 13-17, 1986.

ALVIM, Celma. “Nunca mais tuas cores, Ana Horta”. **Revista Galeria**. Número 04, 20-21, 1987.

AMARAL, Aracy. “Marco Giannotti”. **Revista Galeria**. Número 16, 138-139, 1989.

_____, Aracy. “Arte brasileira em leilão”. **Revista Galeria**. Número 15, 58, 1989.

_____, Aracy. “Marco Giannotti.”. **Revista Galeria**. Número 16, 138-139, 1989.

AMARANTE, Leonor. “Luciano Castelli”. **Revista Galeria**. Número 07, 54-60, 1987.

_____, Leonor. “Fajardo: instalação conceitual”. **Revista Galeria**. Número 11 95-97, 1988.

_____, Leonor. “Granato: espetáculo expressionista”. **Revista Galeria**. Número 15, 88-95, 1989.

ARAÚJO. Olívio Tavares de. Clássico Brasileiro. **Revista Guia das Artes**, (Capa 40 anos de TV , um perfil de Ianelli) volume , número Páginas 34 - 40.

ARAÚJO. Olívio Tavares de . “Luiz Paulo Baravelli”. **Revista Galeria**. Número 07, 23-28, 1987.

BARBOSA, Ana Mae. “Paulo Pasta”. **Revista Galeria**. Número 16, 143-144, 1989.

BARROS, Stella Teixeira de. “Wesley Duke Lee”. **Revista Galeria**. Número 25, 51-57, 1991.

_____, Ricardo. “Hilton Berredo: objetos imagens”. **Revista Galeria**. Número 15, 104 – 108, 1989.

_____, Ricardo. “Brazil Projects 90”. **Revista Guia das Artes**. Ano 4, Número 18, 56-57, 1990.

_____, Ricardo. “Sérgio Romagnolo”. **Revista Galeria**. Número 18, 52-55, 1990.

BERG, Len. “Sérgio Fingerhann: o essencial e a ética”. **Revista Guia das Artes**. Ano 4, número 19, 33-35, 1990.

BERNARD, Emile. “Paul Cézanne”. **Revista ARS 14**. Ano 7, 16 – 29, 2009.

BOUSSO, Vitória Daniela. “Fábio Miguez”. **Revista Galeria**. Número 25, 38-41, 1991.

BOIS, Yve-Alain. “Pintura: a tarefa do luto”. **Revista ARS**. Número 07, Ano 4, 97-111, 2006.

_____. Abstraction, 1910- 1925. In: **October**. Número 143, 6-17, MIT Press, 2013.

BRITO, Ronaldo. “A noite também é um sol.”. **Revista Galeria**. Número 01. 15, 1986.

BUCHLOH, Benjamin H.D. Figures of Authority, Ciphers of Regression. In: **October**. Número 16, 39-68, MIT, Press, 1981.

_____, Ronaldo. “Entrevista Ronaldo Brito”. **Revista Guia das Artes**. Ano 4, número 16, 100-105, 1989.

CELSON, Marconi. “Chico Cunha”. **Revista Galeria**. Número 19, 44-47, 1990.

CHIARELLI, Tadeu. “Pesquisa de materiais marca o X Salão Nacional”. **Revista Guia das Artes Plásticas**. Ano 2, Números 8 e 9, 60 -62, 1988.

_____, Tadeu. 1981/1987. Galeria Arco Arte Contemporânea. **Revista Galeria**. Número 12, p.78, 1988.

_____, Tadeu. “Emanuel Nassar: Erudito e popular”. **Revista Galeria**. Número 14, 52-55, 1989.

_____, Tadeu. “Jac Leirner”. **Revista Galeria**. Número 16, 101-103, 1989.

_____, Tadeu. “Lançamento e pouso”. **Revista Guia das Artes**. Ano 4, número 16, 62-66, 1989.

_____, Tadeu. “Anna Bella Geiger: outras anotações para o mapeamento da obra”. **Revista ARS**. Número 10, Ano 5, 81-89, 2007.

_____, Tadeu. “Uma resenha, mesmo que tardia: Roberto Pontual e a sobrevida da questão da identidade nacional brasileira nos anos 1980”. **Revista ARS**. Número 15, Ano 8, 93 – 102, 2010.

COCCHIARALE, Fernando. “Daniel Senise”. **Revista Galeria**. Número 13, 60-67, 1989.

_____, Fernando. “Waltércio Caldas Jr.”. **Revista Galeria**. Número 17, 70-75, 1989.

_____, Fernando. “Daniel Senise: conquistando o volume”. **Revista Galeria**. Número 13, 60-67, 1989.

_____, Fernando. “Anna Bella Geiger”. **Revista Galeria**. Número 21, 60-63, 1990.

COSTA, Marcus Lontra. “Ana Horta no Subdistrito”. **Revista Guia das Artes**. Ano 5, número 20, 90-91, 1990.

COUTINHO, Wilson. “Áquila: o presente da pintura”. **Revista Galeria**. Número 06, 50-54, 1987.

_____, Wilson. “Zílio: a pintura e o ser sublime”. **Revista Galeria**. Número 06, 96 – 98, 1987.

DOCTORS, Márcio. “Mergulho em direção ao infinito”. **Revista Galeria**. Número 10, 48-51, 1987.

FABRIS, Annateresa. “Fragmentação Pluralidade”. **Revista Guia das Artes**. Ano 4, número 16, 78-82, 1989.

FARIAS, Aguinaldo. “Síntese e conflito”. **Revista Guia das Artes**. Ano 3, Número 14, Ano 1988.

_____, Aguinaldo. “Flávia Ribeiro”. **Revista Galeria**. Número 17, 88-92, 1989.

_____, Agnaldo. “Panorama do equilíbrio”. **Revista Guia das Artes**, Ano 4, número 16, 154-159, 1989.

_____, Agnaldo. “Nelson Felix na Luisa Strina”. **Revista Guia das Artes**, Ano 5, número 20, 91-92, 1990.

_____, Agnaldo. Expansão da Pintura. **Revista Guia das Artes**, volume 6, número 29, 52-55, 1992.

FERREIRA, Telma Cristina. “Rubens Gerchman”. **Revista Galeria**. Número 04, 52-58, 1987.

_____, Telma Cristina. “Nuno Ramos”. **Revista Galeria**. Número 07, 70-71, 1987.

FILHO, Antonio Gonçalves. “Amélia Toledo: a arqueologia da cor”. **Revista Galeria**. Número 10, 44-47, 1987.

FREIRE, Norma. “Metamorfose constante”. **Revista Guia das Artes**. Ano 10, número 36, 16 – 22, 1996.

GALVÃO, João Cândido. Leonilson na São Paulo. **Revista Guia das Artes**(capa Ad Reinhardt, Mozart, Rimbaud, Lasar Segal). Página 49.

GALVÃO, João Cândido. “Emocional e polêmico”. **Revista Guia das Artes**, Ano 5, número 20, 34-38, 1990.

GIANNOTTI, Marco. “Volpi ou a reinvenção da têmpera”. **Revista ARS**. Número 07, Ano 4, 72-77, 2006.

GOLDBERG, Sônia Salzstein. “Condensação singular”. **Revista Guia das Artes**. Ano 3, Número 14, 48 -51, 1988.

_____, Sônia Salzstein. “Amílcar de Castro”. **Revista Guia das Artes Plásticas**. Ano 2, Números 8 e 9, 78, 1988.

_____, Sônia Salzstein. “Nuno Ramos”. **Revista Guia das Artes**. (Capa arte em Nova York Sérgio Camargo Modernidade em Paris). p. 68.

_____, Sônia Salzstein. “Carlos Fajardo”. **Revista Guia das Artes**. (Capa arte em Nova York Sérgio Camargo Modernidade em Paris). p. 68-69.

_____, Sônia Salzstein. “José Resende”. **Revista Guia das Artes**. (Capa arte em Nova York Sérgio Camargo Modernidade em Paris). p. 69

_____, Sônia Salzstein. “Primeira lição para o olhar”. **Revista Guia das Artes Plásticas**. Edição internacional. Ano 2, Número 10, Página 24, 1988.

_____, Sônia Salzstein. “Frida Baranek”. **Revista Galeria**. Número 20, 58-61, 1990.

_____, Sônia Salzstein. “Desocupações de Espaço”. **Revista Guia das Artes Plásticas**. Ano 02, Números 8 e 9, 36-42, 1998.

GOMES, Frederico. “Diane Arbus”. **Revista Galeria**. Número 03, p. 59, 1987.

HERKENHOFF, Paulo. “A nova cena de Los Angeles”. **Revista Galeria**. Número 23, 54-59, 1990.

JAREMTCHUK, Dária. “EXPERIÊNCIAS EM NOVA IORQUE na década de 1970”. **Revista ARS**. Número 12, Ano 6, 105 -113, 2008.

KONTOVA, Helena. From Performance to Painting. **Flash Art**, 106, mar., p.16, 1982.

LAGNADO, Lisette. “Entrevista Thomas Cohn”. **Revista Galeria**. Número 8, 62-70, 1988.

_____, Lisette. “Leonilson: símbolos coloridos”. **Revista Galeria**. Número 8, 26-29, 1988.

_____, Lisette. “Entrevista: Fábio Magalhães”. **Revista Galeria**. Número 15, 48-56, 1989.

_____, Lisette. “Antonio Dias: discurso amoroso”. **Revista Galeria**. Número 15, 70-76, 1989.

LEINER, Sheila. “O grande é pequeno”. **Revista ARS**. Número 02, Ano 01, 111-117,

2003.

LEVI, Lisetta. “Expressionismo”. **Revista Galeria**. Número 03, 12-14, 1987.

MAMMI, Lorenzo. “Iberê Camargo”. **Revista Guia das Artes**. Ano 9, Número 37. 22-28.

_____, Lorenzo. **Revista Guia das Artes**. Ano 10, Número 36. 8 – 14, 1996.

MENDONÇA, Casimiro Xavier de. “Howard Hodgkin”. **Revista Galeria**. Número 06, 90-92, 1987.

_____, Casimiro Xavier de. **Revista Galeria**. Número 05, 72-76, 1987.

_____, Casimiro Xavier de. “Kiefer: Paisagens de Chumbo”. **Revista Galeria**. Número 06, 72-76, 1987.

_____, Casimiro Xavier de. “Basel: show-business da arte”. **Revista Galeria**. Número 10, 60-63, 1987.

_____, Casimiro Xavier de. “Jorge Guinle Filho”. **Revista Galeria**. Número 5, 72-76, 1987.

MESQUITA, Ivo. “A Bienal conservadora”. **Revista Galeria**. Número 16, 106 – 108, 1989.

MORAIS, Frederico. “Beatriz Milhazes: decor não é crime”. **Revista Galeria**. Número 25, 56-59, 1991.

_____, Frederico. “Brazil Projects”. **Revista Guia das Artes Plásticas**. Ano 2, Números 8 e 9, 78, 1988.

NAVES, Rodrigo. “Preto sobre preto”. **Revista Galeria**. Número 02, Página 17, 1986.

_____, Rodrigo. “A Verdade Excessiva”. **Revista Galeria**. Número 05, Página 74, 1987.

_____, Rodrigo. “Nuno Ramos: empalhador de realidades”. **Revista Galeria**. Número 27, Páginas 32-42, 1991.

REIS, Paulo. “Entrevista com Iberê Camargo”. **Revista ARS**. Número 02, Ano 01, 119-123, 2003.

ROELS JR., Reynaldo. “Iole de Freitas”. **Revista Galeria**. Número 19, 38-43, 1990.

SALZSTEIN, Sônia. “Transformações na esfera da crítica”. **Revista ARS**. Número 01, Ano 01, 83-89, 2003.

TASSINARI, Alberto. “Paulo Pasta”. **Revista Galeria**. Número 23, 78-81, 1990.

_____, Alberto. “Modernidade – arte brasileira do século XX”. **Revista Guia das Artes Plásticas**. Ano 2, Números 8 e 9, Página 79, 1988.

WULFFEN, Thomas. “Antonio Dias: entre a simbolização e a materialidade”. **Revista Galeria**. Número 15, Página 77, 1989.

ZANINI, Walter. “Bienal: Renovação crítica e riscos”. **Revista Galeria**. Número 13, Página 30, 1989.

ZANINI, Walter. “Mônica Nador”. **Revista Galeria**, Número 16, 140-141, 1989.

_____, Walter. “A Bienal e seu futuro”. **Revista Galeria**. Número 17, 116-117, 1989.

BAITELLO JR. Norval. “Joseph Beuys”. **Revista Galeria**. Número 17, 110-111, 1989.

3. Jornais

AUGUSTO, Sérgio. Com vocês, o Neo-Qualquer coisa. Ilustrada. **Folha de São P. Paulo**, São Paulo, 27 de julho de 1984, p.31.

COSTA. Caio Túlio. “Modernidade tupiniquim tipo exportação”. **Folha de São P. Paulo**, São Paulo: 06 de dezembro de 1987, A59.

COUTINHO, Wilson. “Do alemão Beuys aos novíssimos brasileiros.” **Folha de São P. Paulo**, São Paulo: Ilustrada, 31 de dezembro de 1985, p.36.

_____, Wilson. “18ª Bienal de SP - Pintou o nu das telas da mostra”. **Folha de São P. Paulo**, São Paulo, 30 de setembro de 1985, p.23.

FILHO, Antonio Gonçalves. “Artistas boicotam o Salão Nacional”. **Folha de São P. Paulo**, São Paulo: Ilustrada, 03 de fevereiro de 1984, p. 33.

GOMES, Mário Strecker. “São Paulo ganha um espaço esperto.” **Folha de São P. Paulo**, São Paulo, 16 de maio de 1985, p.37.

GONÇALVES, Marco Augusto. “Os jovens pintores chegam à Bienal”. **Folha de São P. Paulo**, São Paulo, 05 de setembro de 1985, p.37.

PACCE, Lilian. “Essas mulheres e suas artes”. **Folha de São P. Paulo**, São Paulo: Ilustrada, 25 de maio de 1985, p.49.

SANCHES, Ligia. “Na Bienal, promessa de grandes surpresas”. **Folha de São P. Paulo**, São Paulo: Ilustrada, 17 de julho de 1983, p. 63.

_____, Ligia. “A Bienal está aí, apesar da crise”. **Folha de São P. Paulo**, São Paulo: Ilustrada, 9 de outubro de 1983, p. 66.

TASSINARI, Alberto. “Modernidade brasileira para francês ver”. **Folha de São P. Paulo**, São Paulo: Ilustrada, 15 de novembro de 1987, A28.

ZANINI, Ivo. “O exotismo de figuras grotescas, além de circos”. **Folha de São P. Paulo**, São Paulo: Ilustrada- Artes plásticas, 31 de maio de 1982, p.30.

_____, Ivo. “Cromatismo e ironia gestual”. **Folha de S. Paulo**, São Paulo: Artes Plásticas / Crítica, 16 de junho de 1982, p.34.

ZANINI, Ivo. “Subindo a rampa, avanços e recuos”. **Folha de São P. Paulo**, São Paulo: Ilustrada, 4 de novembro de 1983 , p. 35.

Sob sons primitivos - A cachoeira, 1984. Óleo sobre tela, 195 x 195 cm