



Jorge Guinle: raciocínios de um pintor

Jorge Guinle pertence, por afinidade intelectual e artística, a uma geração de raros pintores – Waltercio Caldas, Tunga, Cildo Meireles, Barrio. Só no início dos anos 80, quando esses artistas já se tinham estabelecido na linha de frente da arte contemporânea, é que ele desponta, como pintor de interesse, em sucessivas exposições individuais. Há muito pintava. Desenhava obsessivamente em quantidades assombrosas. O retorno generalizado à pintura – fenômeno cultural da época – deu a sua imensa cultura artística fluência e autoridade sem iguais. Aqueles que o conheciam de perto também não se espantaram quando começou a publicar textos e entrevistas em que revelava sua inteligência refinada, original e irônica. Era um artista que entendia de arte; o que é cada vez mais raro nos dias de hoje. Morreu quando assumia, não sem a resistência e reticência de alguns, a relevância que de fato merecia como pintor e intelectual. Às vésperas de se completarem os 15 anos de sua morte, Arte & Ensaios publica uma entrevista e um artigo desse pintor que, assim como Marcel Duchamp, fez por desmentir aquele velho ditado francês: "Bête comme un peintre".

Paulo Venancio Filho

Palavras-chave: arte brasileira; pintura século 20; entrevista.

A pintura contra a parede

O texto abaixo é a breve síntese de uma entrevista-debate. Dela participaram Ronaldo Brito, Tunga e Carlos Vergara. Uma fita de 180 minutos foi gravada. Escolhi só uma pequena parcela da conversa e fiz a montagem do texto. No final, fiz uma declaração explicitando a base teórica do meu trabalho.

Jorge Guinle

"A gente pode falar no problema do all-over, no sentido da pintura dos anos 80, no problema da fragmentação, no problema da imagem e, finalmente, na persistência da pintura como elemento, como veículo da vanguarda. Contrariando os anos 70, onde predominava a Minimal, surge um novo grupo de pintores que acredita que a pintura ainda seja elemento de vanguarda."

"A vanguarda seria uma continuação da tradição da arte moderna. Para mim, não é um elemento abstrato, genérico, mas engloba uma filosofia, uma concepção circunscrita."

"É interessante, se no passado a vanguarda geralmente rejeitava a pintura, como os dadaístas e a Pop-Art, hoje em dia ela voltou a ser fundamental e adotada por uma parcela de artistas que se considera de vanguarda. A Pop-Art e os dadaístas questionavam a pintura, o sentido dela, mas não os abstracionista-expressionistas, que partiam justamente dela."

"Porque, 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 esse."

"O lance que eu gostaria de perguntar ao Jorge é o seguinte: frente à consciência tão aguda de todas essas questões da pintura, objetivos da pintura, exercícios da pintura, a questão é essa: como é que você pode pintar?"

"Como é que eu posso perverter..."

"A pintura é uma coisa tão clara; como é essa aventura, que é uma aventura distanciada, uma aventura desdobrada? Você conhece o Picasso, você conhece o Johns etc. Como é essa aventura que não é aventura?"

"A nova pintura e sua intenção transformadora; que poder de transformação ainda teria o gesto de pintar? Outra questão, esta mais específica: como você se pronuncia sobre essa distância inelutável que há entre o artista e a tela, hoje; que distância é esta? A tradição. A tradição agora é a distância e não a proximidade porque a tradição da modernidade é a tradição da dúvida, da inquietude, é a tradição da não-tradição, tradição de duvidar da tradição; então, você duvida e questiona a tela enquanto tal. Você não acredita na tela enquanto tal. "

"Ela é alguma coisa que você tem que desconstruir, que você tem de ultrapassar, superar enfim. Há essa distância. Isso age imediatamente porque quando você faz isso é 'fulano de tal', quando você dá outra pincelada é 'sicrano de tal'."

"Cada pincelada traz uma carga do passado. Tem todo o passado que você mistura. O passado moderno é um paradoxo porque não pretende ser passado, mas ao mesmo tempo ele é passado. O Miró é passado, mas, quando Miró pinta, ele quer pintar como se fosse pela primeira vez no mundo, e ele não se considera passado."

"Aí entra o lado negativo e 'decadente', pessimista, da nova pintura, que não quer mais criar um perímetro transcendental ou transformador. É uma atitude 'decadente' e fechada. Isso é fundamental na nova pintura. O lado trágico dessa pintura seria a sua não combatividade, a sua renúncia ontológica. Isso seria seu lado problematicamente expressionista. O não-querer expressar. E isso seria a proximidade possível. – A proximidade é o pessimismo, não existe outra proximidade possível. Nessa nova pintura, o impulso de pintar, essa proximidade, já é negativa porque é decadente. Agora no plano abstrato, sendo pessimismo pictórico, ela é uma não-pintura. Sendo uma não-pintura, nem mesmo se pronuncia pela negação da pintura, ela não se afirma, não se positiva. São termos abstratos de raciocínio. Você, sendo um pintor cético, não é exatamente um pintor, você 'transa' uma pintura que é não-pintura; aí surge o paradoxo."

"Aí tem um negócio, você não está se incluindo entre os decadentes românticos, está?"

[Risos]

"Sim e não."

"Como é que você se vê dentro dessa nova pintura? Como é que você se colocaria frente a esse pessimismo decorrente do romantismo e do conservadorismo dela?"

"Vou falar. A nova pintura é um movimento 'decadente' e 'conservador' se aceitarmos os termos colocados pelos antepassados da tradição moderna. Os antepassados da pintura moderna queriam recriar o mundo, pintavam para recriar o mundo, como falamos antes. Os novos pintores já partem do princípio de que não vão poder recriar o mundo, e não querem isso. Os seus trabalhos explicitam a apropriação de todo um banco de idéias e tradições já usadas; fazem a mixagem disso e lançam as obras no espaço cultural."

"São uma espécie de colagem decadente. Praticamente é isso. Uma colagem decadente de

toda a tradição moderna."

"Quer dizer, você está acentuando o ceticismo da nova escola?"

"Ceticismo é uma coisa, decadência é outra. Não pode haver ninguém mais cético do que o Jasper Johns. Mas ele é decadente? Não."

"Não, porque o Johns acredita numa visão pura, virginal, no sentido da pureza da visão. Agora, no Julian Schnabel, que eu acho o melhor dos novos pintores, talvez exista uma visão nova. No sentido de que é ele o que mais se demarca dos outros. Nos trabalhos de David Salle, ou Borofsky, do Chia ou Clemente, de toda obra da nova corrente energética, persiste um apego emocional à imagem, apesar de, teoricamente, o trabalho propor uma revisão da imagem. Quanto ao trabalho do Schnabel, eu sinto realmente uma rejeição da imagem, um expelir da imagem colocada, construída fragilmente, arbitrariamente, sobre todo um dado de materiais não pictóricos, como pratos quebrados, ou veludo. É difícil achar uma lógica reconfortante para um trabalho tão esdrúxulo e contraditório. O trabalho a cada passo nos remete a uma nova contradição, como todo trabalho importante... Eu acho que a própria matéria da pintura traduz o seu pensamento. É como o uso do encáustico do Jasper Johns, que ao mesmo tempo traduz e acentua o gesto do Johns e o congela na tela. É vivo enquanto ato de pintura, mas morto porque está preso a um emblema que tradicionalmente rejeitaria a sua individualidade. A matéria que o Schnabel usa seria o quebradiço da imagem, da lógica da imagem."

"Mas, aí, você está falando outra vez da Pop-Art.."

"Quando eu falo do Johns?"

"Não. Você não está fazendo a diferenciação entre a nova pintura e a Pop-Art."

"Mas a Pop-Art prega a imagem mais no sentido sociológico e, sobretudo, prega o clichê absoluto da sociedade de consumo, a lata de Coca-Cola ou a bandeira americana. A nova pintura já prega uma imagem esdrúxula, particularista. Ela pretende ser quase como um possível inconsciente anônimo da sociedade. A imagem escolhida para representação é que difere, e o tratamento dado a essa imagem corresponde a essa diferenciação. No caso Pop, a imagem sendo clichê, a pintura é anônima ou inexistente, como na serigrafia do Warhol; já na pintura energética, a pincelada traduz um individualismo postiço, na medida em que a lógica da imagem contradiz o falso 'frescor' do processo."

"Parece-me que o Schnabel teria uma relação mais produtiva com a modernidade, com essa questão da transformação, com essa questão de você negar o mundo. Porque muitos dos Pops, e principalmente o Warhol, assumem um posicionamento dandy, mostrando a mediocridade da sociedade, assumindo-a integralmente. Porque, parte da Pop, acho que quase toda a Pop, se caracteriza por ser uma crítica que não acredita em si mesma como crítica; é sociológica e vazia ao mesmo tempo. É um espelho límpido da sociedade. Agora, o Schnabel traz, ou me parece trazer – como o Jasper Johns, que coloca todo o seu talento de pintor para pintar o próprio óbvio – me parece que o Schnabel traz de volta uma certa carga negativa, uma raiva do mundo, uma arma crítica."

"Sim, mas essa negatividade é ela mesma negada pela banalidade da imagem escolhida ou, talvez, a angústia apareça por sentirmos que qualquer imagem poderia se concretizar na obra, indiscriminadamente; que a escolha não é tão importante. Fazendo-nos sentir isso, aí residiria, então, a positividade da obra. Como toda obra, ela seria realmente o negativo, a face escura da realidade, evidenciando-a."

"Agora falando do meu trabalho. A minha iconografia é abstrata. É uma iconografia da história da arte e não uma iconografia identificada, como a dos neo-expressionistas alemães e italianos, ou mesmo do Schnabel, que, mesmo usando uma imagem, reduz a sua função a

zero. Neste ponto acho que divergem os caminhos da nova escola e o da minha pintura. Ao mesmo tempo, existe um diálogo conservador e historicista entre o meu trabalho e o deles, no uso da tela e da tinta a óleo, matérias tradicionais por excelência. Há também um diálogo entre meus trabalhos e os cultores da nova escola, na noção de uma escolha de estilo já dado e digerido; numa heterogeneidade que negaria a unicidade de pensamento que cria o sublime homogêneo. No meu caso, por motivos emocionais, estéticos, se encontra uma mescla do Abstrato-Expressionismo gestual, 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 desta mesma pincelada abstracionista é negada pelo otimismo da cor e pela ambigüidade cômica da operação. A possibilidade e o prazer de sempre alargar e nutrir essas contradições formam a base da minha praxis artística. O sublime poderia justamente surgir nessa crítica do sublime já embalsamado e obsoleto, nesta fronteira exígua, onde ele nasce e desaparece."

Guinle Filho Jorge Folder exposição Jorge Guinle, Espaço Arte Brasileira Contemporânea, Funarte, RJ, 1983.



O conceito da imagem na nova pintura do século 20

Jorge Guinle Filho

Quatro personalidades ilustram este artigo, discutem e retrabalham a função da imagem. O que une estes quatro pintores é o desprezo profundo pela imagem tradicional. Ela pode ser inequivocamente naturalista e objetiva; surrealista (vale tudo), dubiamente sonhadora; ela pode ser abstrata, contemplativa e teórica; expressionista por sua vez com seu vai-e-vem emocional, do ego à deriva; meramente formal, pulverizada, cubista ou futurista. Ela pode ser verdadeiramente primitiva com seu sentido claro e reconfortante, infalivelmente pop com suas banalidades sociológicas explosivas, mas ela é o que é. E uma vez sua função compreendida, a imagem se torna inequívoca, portadora de uma mensagem.

É justamente para criticar esta função na qual, a princípio a sua existência se baseia, que estes artistas vão elaborar imagens esdrúxulas que cancelam uma elucidação fácil e adocicada, para perfurar a sua grandiloquência e denunciar o seu neutralismo objetivo; eles vão estabelecer certos métodos que contestarão permanentemente o seu enquadramento numa fácil identificação semântica.

Neste contexto o uso da caricatura, ou digamos, o novo uso da imagem caricata, é usada por eles. Vão apanhar a caricatura e colocá-la dentro do quadro, estabelecendo para ela uma nova função. Isolada, sem referencial, a sua função será dupla. Na sua crua estupidez, a caricatura vai ultrapassar o conceito comumente atribuído a ela, o que faria com que sua verve apontasse para uma situação concreta e neutralizasse - na sua condição de "ready made" despersonalizado, transportado, colocado ao acaso -, qualquer leitura formal possível. No seu vácuo moral, estático, ridículo e agressivo, a imagem se recusa a nos fornecer uma mensagem qualquer e nisto, critica sua própria função dentro do quadro e num curto-circuito, o quadro em si. Este vácuo se torna suspeito e é justamente por esta falta intrínseca, por esta brecha, que o quadro deve ser examinado. À luz de sua situação histórica, para negar ou validar sua função auto-destrutiva.

O auto-retrato Picabiano executado em 1924-1926, nos chega via o Dadaísmo que justamente com sua sede iconoclasta abolia toda a ordem visual e moral. Nesta série de quadros Dadaístas pintados em meados dos anos 20, depois de sua fase conceitual mecanicista e devidamente chamada de "monstros", Picabia parodia toda arte contemporânea de sua época, desde os quadros surrealistas de Marx Ernest, que retratam figuras ou pedaços delas, surgindo e desaparecendo das paredes, até as figuras eroticamente distorcidas de Picasso, despersonalizando pela caricatura absurda a estilização sofisticada da figura humana criada por eles.

Este desafio anti-estético e grotesco envolve esta série de quadros que por longo período foram esquecidos pela crítica até serem ressuscitados na grande retrospectiva de Francisco Picabia em 1977, no Grand Palais em Paris. Neste quadro dadaísta a caricatura da Hermafrodita (sendo a calvície precoce e a gravata borboleta acopladas ao título do quadro - "mulher com luvas rosas" - , a anexação do modelo do autor) respaldado a um muro, nos fixa em seus (nossos) mil olhares, incrustados nas suas luvas.

Que significado fará surgir a nova Mona Lisa "chaude aux fesses"? O significado que damos a ela. Igual ao mictório de Marcel Duchamp, ela só existe em função do resto, ela só existe em função da produção artística que ela critica. Para quem acreditava que "a arte é um produto farmacêutico para imbecis", Francisco Picabia sugere que a vida está longe dos quadros, no quintal. Resta ressaltar que, conhecendo suas obras mecanicistas conceituais anteriores, parece esta longa galeria de imagens absurdas esvaziadas de sentido, mais uma verdade preguiçosamente repetida até à náusea. Contrariando Duchamp, Picabia no seu desejo incontrolável de pintar, seja essa pintura a mais nova e revolucionária possível, só poderia pintar caricaturas da pintura moderna.

O quadro Magritteano foi pintado na sua

fase "vache" (avacalhadora) logo depois da segunda grande guerra. Faz parte de uma pequena série de guaches e óleos extremamente caricatos que assustou a crítica de vanguarda na época. O nome do quadro - "Elipse" - se refere a omissão de várias peças importantes na imagem, que no entanto, se fossem explicitadas, não dariam outra explicação além de roubar a sua ambigüidade. Um marquês de sabugosa, gato e caçador (terceiro olho artificial sobre o chapéu de coco Chapliniano), enquanto suas mãos se enregelam monoliticamente, arregala os olhos à procura de um eventual espectador. O quadro de Magritte, como toda a sua obra lógica, recauchuta a imagem, desdobrando-a em duplos e triplos sentidos contraditórios que esvaziam o conceito básico de uma imagem, sua idéia única e condutória, criando a dialética clara entre a coisa e seu uso, entre o objeto e o objeto representado. Mas este quadro marginal e caricato de Magritte nos deixa com água na boca, por um certo desleixo e ódio no tratamento da imagem, pela sua "imaterialidade", quando justamente suas outras telas mais conhecidas brigam melhor na sua certeza com a conceituação ambígua que raciocinamos a partir delas.

No entanto, a linguagem destes dois quadros são opostas. Podemos dizer unísonos que Picabia pintou os piores (pobres em sentido) imagens possíveis, enquanto podemos acreditar que Magritte pintou as mais complexas e ricas (melhores) possíveis. Mas nas suas imagens caricatas, ridículas e agressivas, ao contrário de suas linguagens, estas telas se aproximam e se não nos satisfazem inteiramente pelo que podemos aferir da obra total dos dois artistas, ilustram e explicam a segunda parte deste artigo, ou seja, sob um prisma histórico humorista, antecipam toda uma escola de pintura energética que grassa nos centros de vanguarda. Aos dois quadros caricaturais de Picabia e Magritte, marginais no consumo artístico da época (querendo sê-lo), seguem as duas telas exemplares de Guston e Schnabel que descendem desta tradição marginal, mas cujas carreiras se encaixam num circuito artístico definido. A descrença da imagem é também mostrada em ambos, só que a materialidade esdrúxula e absurda (pela fatura e tamanho da tela)

cria uma imagem placidamente agarrada a ela, como se sua "presença" garantisse o seu consumo. Do ambíguo, ralo e sintético feito às pressas que transmitiria um certo "joie de vivre", passamos ao peso dinossáurico, ao existencialismo amargo e cheio de remorsos de Guston, mais inquietante ainda (who knows what?) do que o de Schnabel. Da vontade revolucionária dos dois anarquistas, Picabia e Magritte, descemos ao fundo do poço de um liberalismo envolvente cujas feridas afloram no curto-circuito inteligente destas imagens. Precisam eles (Guston e Schnabel) se aninhar no território imagístico cada vez mais exíguo, inaugurando imagens cada vez mais esdrúxulas, buscando reforços referenciais cada vez mais complexos para evitar o colapso total de seus sistemas.

Examinamos o caso de Guston nos anos 50 e 60, fase reconhecida pela história da arte, quando a sua angústia existencialista se imprimia em mil pinceladas sujas, abria e abrigava campos cinéticos formais, a composição se fechava sutilmente pela própria regularidade da pincelada controlada. A liberdade aparente das pinceladas eram colocadas em xeque pela obsessão da composição que não permitia muitos desvios. Elas carregavam, por assim dizer, a angústia do seu destino pré-determinado. No final dos anos 60, rompendo com seu destino anterior, Guston, no entanto, transpôs a problemática abstrata de sua pintura dos anos 50 para uma nova imagística caricata e abordável, que encerrava as mesmas contradições anteriores, mas com uma garra suplementar, vistas a agressividade e a força da imagem. Na periferia de uma metrópole, pintando com traços pastosos, porém regulares, dois bonecos gêmeos que parecem sair de um desenho animado nos aguardam na sombra de uma esquina. Quem são realmente? Parecem surgir de uma caixa de surpresas, de uma imensa cabeça em forma de caldeira que poderia ser a nossa ou a do próprio pintor, ou poderiam estar se refugiando atrás de uma lata de sardinhas. A ambigüidade da forma em primeiro plano torna as de segundo plano mais concretas ainda. Pelos meios materiais formidáveis empregados à disposição da imagem, mas também pela burrice da imagem escolhida, não podemos acreditar no seu significado banal, e devemos procurar um outro sentido

na tarefa empreendida pelo pintor. Aqui a imagem não é apenas o que ela significa, como em Magritte e Picabia mas, ao contrário deles, ela se esconde feito os bonecos Ku-klux-klan, atrás do véu espesso de sua materialidade. Mascarados com retalhos de tela (nos anos 30 Philip Guston retratava justamente nas suas telas social-realistas os Ku-klux-klan, denunciando-os) não representariam eles a própria caricatura do pintor, resguardando ou rejeitando com culpa atrás dele, uma imensa parede que mais parece um quadro abstrato do próprio Guston? As duas traves de um chassi quebrado separando-o da parede não estariam eles (ele) à espreita de um novo estilo? De uma nova ética? Paradoxalmente eles estariam incluídos neste novo estilo, que é a nova tela. A imagem, à primeira vista simplória, se examinada com cautela se torna preta de significados complexos e contraditórios. Neste último grau de leitura a materialidade espessa da obra se casaria elegantemente com seu significado rico.

Adotando uma postura sabida para escapar do peso onipotente de seus contemporâneos e de seus "*cantos de cisne*" (Mark Rothko, Barnett Newman, Franz Kline, Jackson Pollock), para acrescentar um novo dado imagístico que o diferenciaria de seus colegas abstracionistas, Guston criou toda esta série de telas autobiográficas dos anos 70. Telas engendradas pelo expressionismo abstrato e pela pop-art, elas se resguardaram numa espécie de penumbra dos anos 70 diante das áreas claras e delineadas do minimalismo e da arte conceitual e podem ser consideradas como ponta de lança de uma nova corrente energética.

Monumentos do nosso dia-a-dia, martelados em mil pinceladas regulares, momentos do nosso dia-a-dia, estas telas traduzem também uma má consciência em relação à pintura que só poderia desembocar no absurdo que elas apontam, má consciência diante do fluxo das novas correntes que se libertaram da pintura, elas descarregam a sua impotência, desconfiança e ódio contra si próprias. Para efetuar o seu suicídio, precisam de uma caricatura cada vez mais ridícula e de uma materialização maior ainda. Esta consciência mais aguda vai envolver a obra mais espessa de Julian Schnabel. A própria materialidade da tela

capta primeiro a nossa impressão. Óleo sobre veludo, como no caso desta tela, pratos quebrados, colagem de objetos, a materialização agressiva da imagem burilada sobre a matéria, dissolve a imagem enquanto a reconstrói. Se no caso de Guston a pincelada regular exprime metaforicamente o ofício do pintor, a dificuldade da pincelada de Schnabel em contato com o prato ou sobre o veludo, não significaria a metáfora da dificuldade da imagem.

Na tela de Schnabel a opacidade de sua composição e sua significação secundadas pelo isolamento de uma flanela conformista poderiam servir de adendum a um pequeno tratado irônico sobre a forma e o seu significado. Este nivelamento dos estilos dificultará a nossa avaliação da obra. Esta ausência de estilo se traduz em inquietude. Aliás, aí se situa o rastro expressionista da obra destes quatro pintores.

Depois de Picabia, que lançava o desafio do artista como nômade que deve atravessar as idéias como cidades ou países; depois do enjôo metafísico de Magritte para com o real (a noite estrelada é um espetáculo banal); depois do estoicismo de Guston (o fascínio de certos grandes quadros do passado é de não ligar para simpatia que se poderia ter com eles, todos os cultuadores da arte poderiam despencar de um rochedo, que ainda existiriam); contemporâneos de Schnabel surge uma nova leva de pintores energéticos como: Enzo Cucchi, Sandro Chia, Jorge Baeselitz, etc.

Devemos considerar estas novas imagens imagisticamente fortes na superfície, mas frágeis quanto à sua função, como um acerto de contas para com os outros meios de comunicação (cinema, fotografia, etc...). Como ela não pode competir com este fluxo de imagens, a pintura questiona a função deles. As quatro telas apresentadas – Francisco Picabia, René Magritte, Philip Guston e Julian Schnabel – indicam pelas razões acima citadas ao longo do artigo, um profundo cinismo (Picabia), ceticismo (Magritte), cansaço (Guston), alegria (Schnabel) em relação à imagem.

A percepção cuidadosa do espectador fornecerá novos dados para uma futura história da imagem.