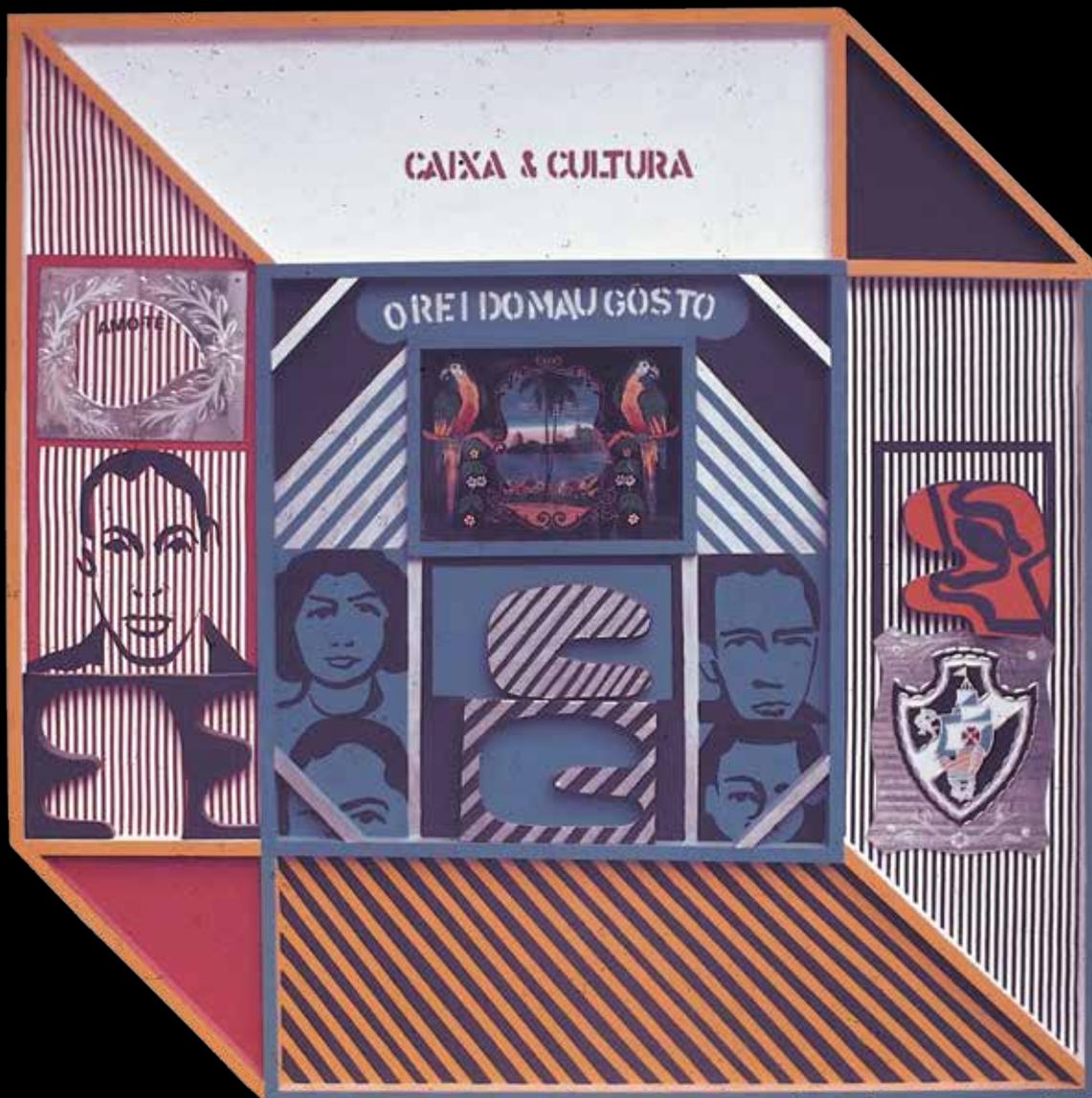


RUBENS GERCHMAN

O REI DO MAU GOSTO



GF-ONE
Associação para o Desenvolvimento da Arte e da Cultura

R.G.
INSTITUTO RUBENS GERCHMAN

J.J.CAROL
editora

RUBENS GERCHMAN

O REI DO MAU GOSTO

FUNDAÇÃO NACIONAL DE ARTES
funarte

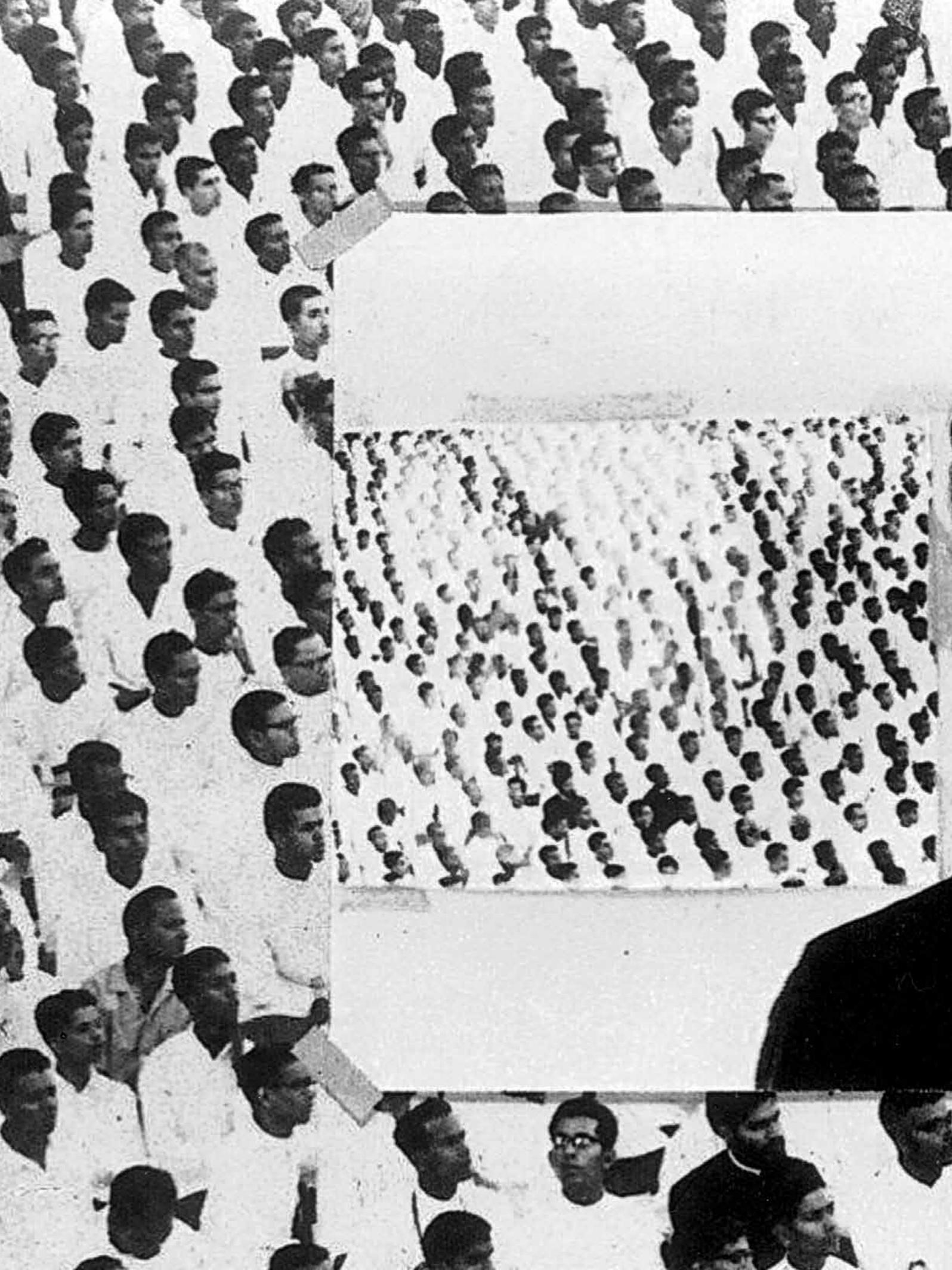
Ministério da
Cultura

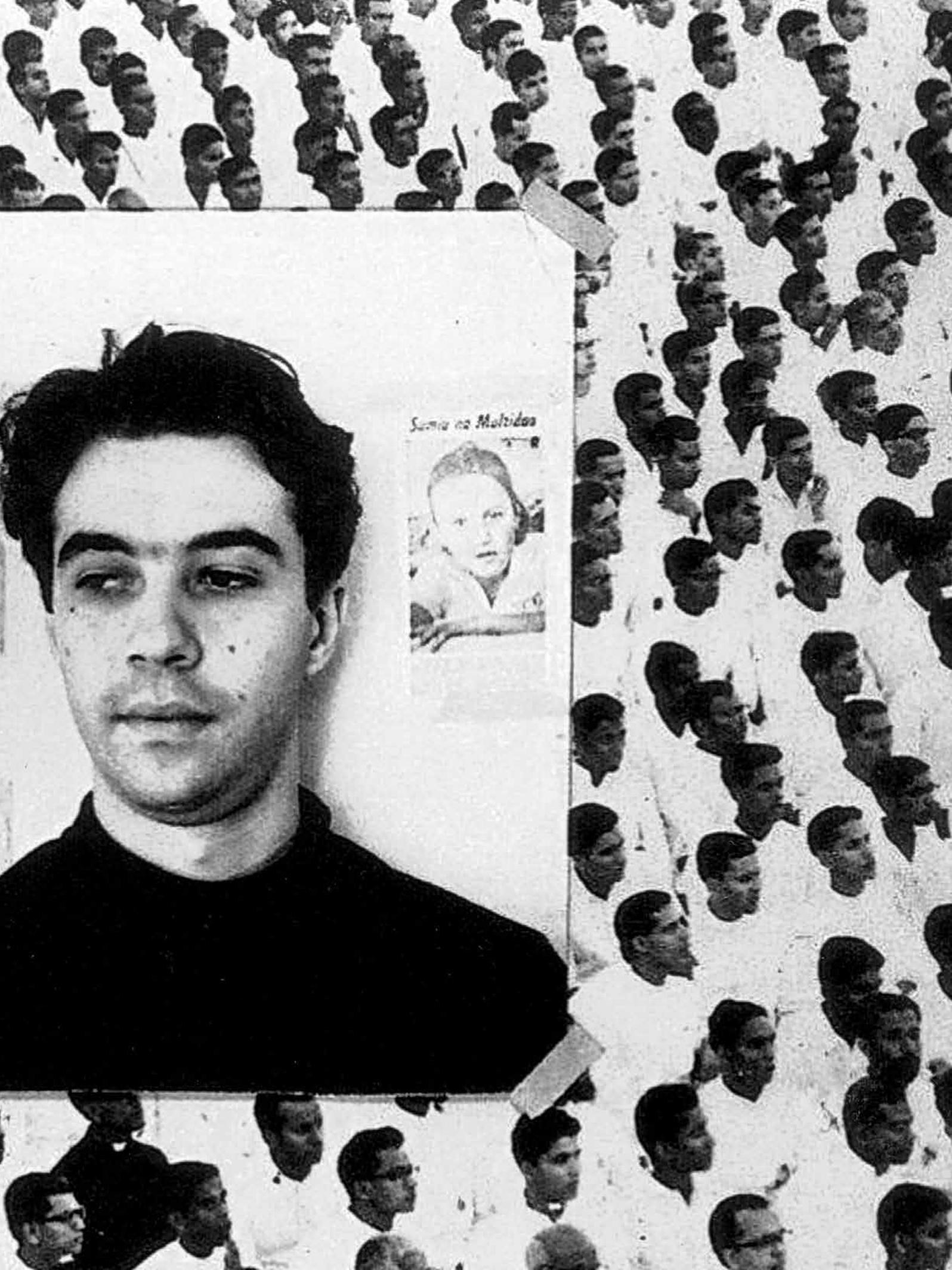
GOVERNO FEDERAL
BRASIL
PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Este projeto foi contemplado com o prêmio procultura de estímulo
às artes visuais 2010 - pesquisa de acervos artísticos -

GT-ONZE
Associação para o Desenvolvimento da Arte e da Cultura

R
INSTITUTO RUBENS GERCHMAN





Sonia no Maltidos



Organização: Clara Gerchman
Coordenação editorial: Ivald Granato
Produção editorial: Clara Gerchman
Projeto gráfico: Jackie Carol
Editor: Jacques Rutman
Tradução: Vítor Cortes
Revisão: Rafael Swoboda de Castro
Realização: G11

G11 Associação para o Progresso e Desenvolvimento Arte e Cultura
Presidente: Ivald Granato
Vice-Presidente: Antonio Peticov
Diretor: Ismael Guimarães de Oliveira

INSTITUTO RUBENS GERCHMAN

Superintendente: Luiz Salazar
Direção: Clara Gerchman
Coordenação Técnica: Luiza Barcelos
Auxiliar Técnico: Alexandre Silva

Museologia

Coordenação Museológica: Daniela Camargo e Mariana Santana
Museólogas: Mariana Estellita e Talita de Castro
Estagiária: Cecília Ewbank

Arquivo

Coordenação Arquivística: Maria Oliveira
Arquivistas: Thayane Wam der Berg e Zimara Fagundes

Pesquisa

Pesquisa bibliográfica e iconográfica: Rodrigo Krul

Imagem da capa:

“O rei do mau gosto”

1966, acrílico, vidro bisoté e asas de borboleta s/ madeira

200 x 200 cm

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Gerchman, Clara

Rubens Gerchman: o rei do mau gosto / Clara

1. ed. - São Paulo : J.J. Carol, 2013.

ISBN 978-85-89376-78-5

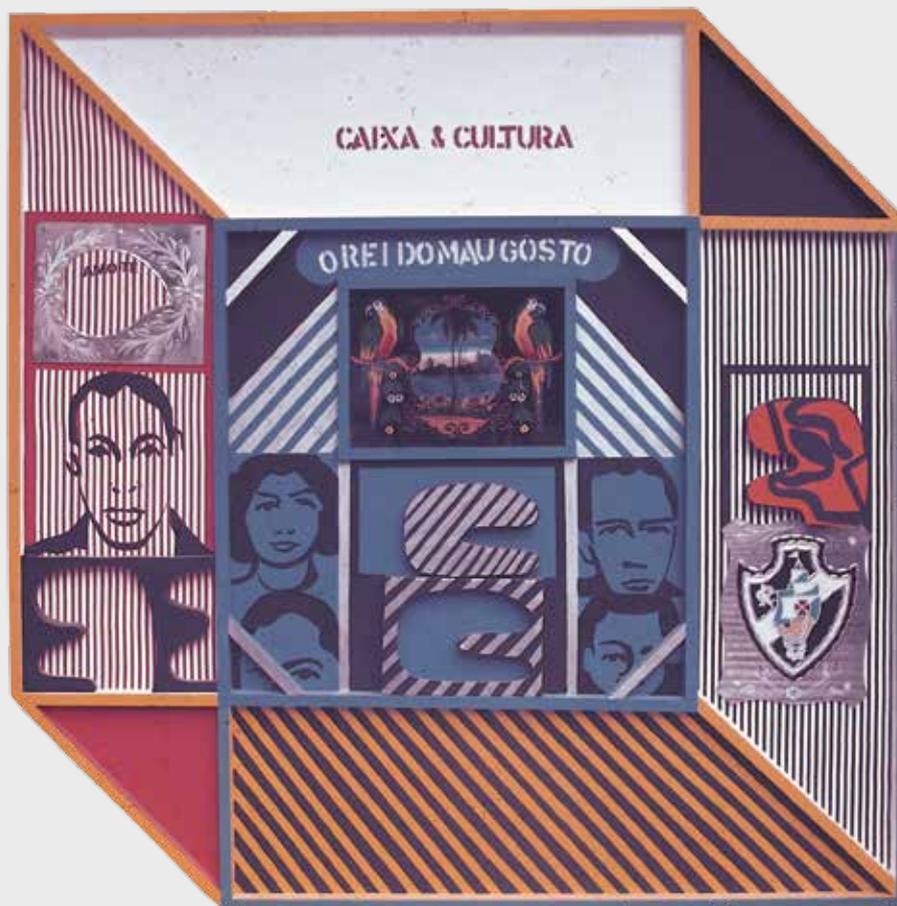
1. Arte – Brasil 2. Artistas plásticos – Brasil

3. Gerchman, Rubens, 1942-2008

CDD 730.981

RUBENS GERCHMAN

O REI DO MAU GOSTO



J. J. CAROL
editora

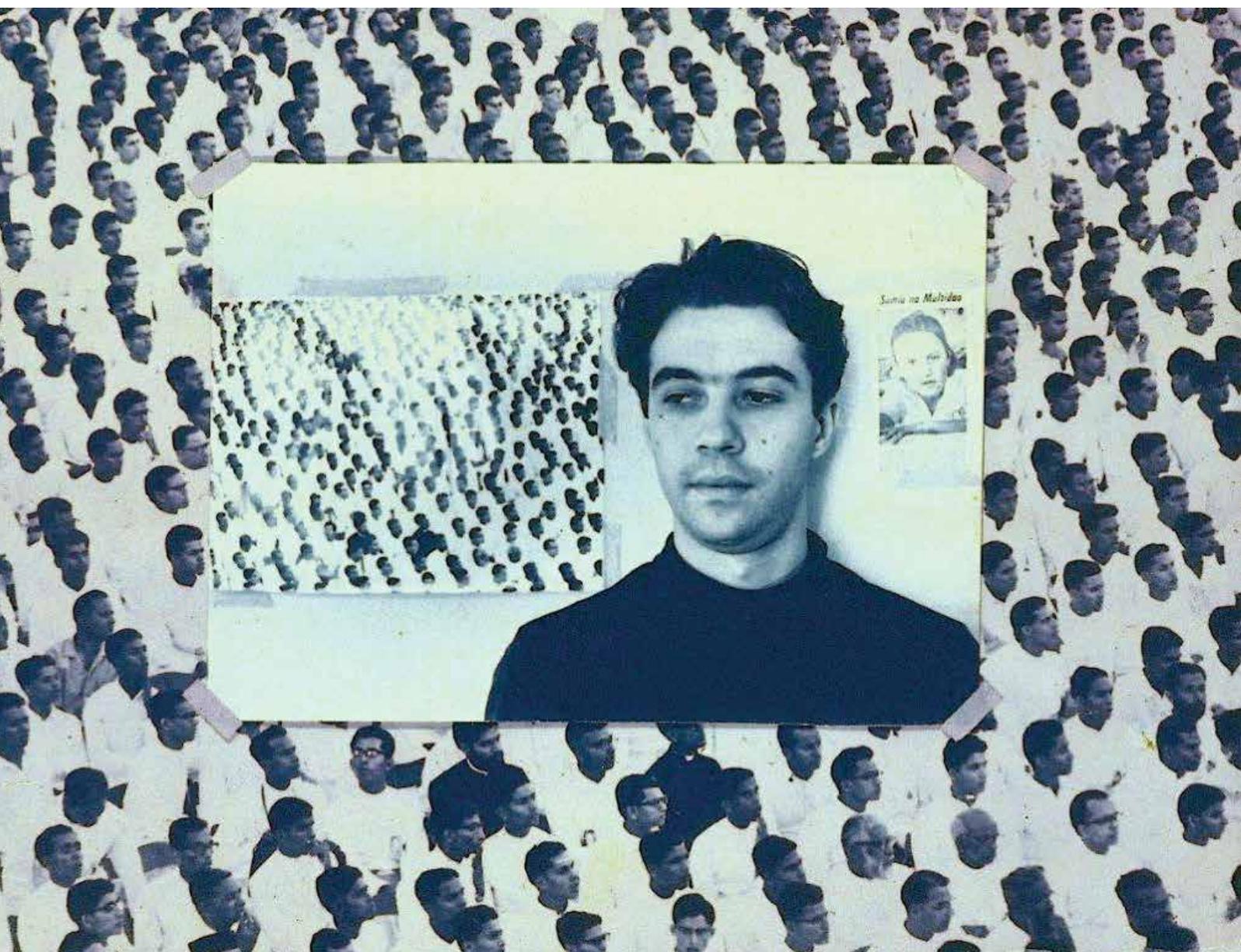
1ª edição São Paulo - Brasil - 2013

AGRADECIMENTOS

Alexandre Souza, Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Armando Freitas Filho, Anna Maria Escallón, Arquivo Nacional, Arte 3, Associação Cultural O Mundo de Lygia Clark, Atelier Carlos Vergara, Caetano Veloso, Carlos Vergara, Cauê Alves, Christina Penna, Claudio Valério, Cris Olivieri, Damián Bayón (in memoriam), Daniela Matera, Evandro Carneiro, Eurípedes Júnior, Fábio Magalhães, Frederico Morais, Genevieve e Jean Boghici, Helder Galvão, Helio Oiticica (in memoriam), Humberto Farias, Ibram, Inarts, Ingrid Beck, Ivald Granato, João Marco Mendes de Souza, João Vergara, Lucia Almeida, MAM-RJ, Manoel Carlos Junior (in memoriam), Manuel Herce, Marcello Nitsche, Museu Histórico Nacional, Museu Lasar Segall, Paulo Sergio Duarte, Projeto Leonilson, Projeto Lygia Pape, Projeto Portinari, Sandra Baruk, Sergio Santeiro, Silvia Roesler, Tempo Glauber, Theresa Simões, Stephan Schaffer, Verena Andreatta, Viviane Andreatta, Wilson Coutinho (in memoriam) e Xico Rodrigues.

SUMÁRIO

Apresentação	09
Armando Freitas Filho. <i>Testa a testa</i> (2012)	13
<i>O rei do mau gosto: seleção de textos</i>	
Rubens Gerchman. <i>O artista que testemunha e se faz presente</i> (1967)	23
Caetano Veloso. <i>Lindonéia</i> (1968)	29
Sergio Santeiro. <i>Rostos na multidão</i> (1978)	31
Frederico Moraes. <i>O coração manda é tempo de pintura</i> (1986)	37
Wilson Coutinho. <i>Na era do conceito e a antropologia do desejo</i> (1989)	43
Damián Bayón. <i>Algumas palavras sobre Rubens Gerchman</i> (1994)	49
Ana Maria Escallón. <i>A estética de uma conduta humana</i> (1994)	53
Rubens Gerchman. <i>Retalhos da cidade</i> (1995)	61
Paulo Sergio Duarte. <i>Lindonéia</i> (1998)	67
Rubens Gerchman. <i>Temperatura da cor</i> (2000)	70
Fábio Magalhães. <i>Entrevista com Rubens Gerchman</i> (2006)	75
Cauê Alves. <i>Entre o sagrado e o profano</i> (2008)	91
<i>“Acima” do equador: Nova York, 1969-1971</i>	
<i>Abaixo do Equador</i>	97
<i>Américamerica</i>	98
<i>Assombração no subway da rua 42 NYC</i>	100
<i>Burnt poem</i>	102
<i>Through the fissure (Pela rachadura)</i>	107
<i>Triunfo Hermético</i>	110
<i>Correio Sentimental: Correspondências</i>	
Theresa Simões, [Rio de Janeiro, 1969]	116
Marcello Nitsche, [São Paulo, 1969]	122
Helio Oiticica, Universidade de Sussex, Brighton, 02 de novembro de 1969	130
Antonio Dias, [Milão], 26 de novembro de 1976	132
Ivald Granato, [Munique, 1984]	134
<i>Cronologia</i>	142
<i>Tradução para o inglês</i>	150



“Sumiu na multidão”
1966, foto colagem, 50 x 70 cm
foto de Walter Firmo

APRESENTAÇÃO

Apresentar Rubens Gerchman, falecido em 2008, como artífice e importante personagem da história da arte brasileira dos últimos 50 anos poderia parecer tarefa fácil para críticos de arte, historiadores e profissionais da cultura.

Permito-me essa breve pausa para separar um preâmbulo mais afetivo da argumentação que deve encaminhar este livro. Como pai, para os seus quatro filhos, Micael, Veronica, Stela e eu – Clara, Rubens deixou também muitas lições de vida: a importância de trabalhar com paixão e responsabilidade e de aproveitar todos os momentos com alegria. Sentimos sua ausência no pai austero e rigoroso ao mesmo tempo atento e carinhoso, sempre pronto para ensinar.

A dimensão do legado deixado não se tratava somente de uma herança para seus filhos, sobretudo de um acervo a ser cuidado como fonte de inspiração para novas gerações. Motivados por este entendimento, reunimos todas as suas obras numa coleção única e criou-se o **Instituto Rubens Gerchman**. Preservar sua memória e difundir sua obra exigiu um mergulho profundo num material tão vasto e diversificado como o que encontramos. Tantos eram os quadros, esculturas, gravuras, postais, papéis, pincéis, tintas e uma infinidade de livros, fotografias e documentos. Enfim, material para catalogação de 66 anos de uma vida muito bem vivida.

Sem qualquer noção de como conservar este legado, o primeiro passo precisou ser bastante intuitivo. Da observação e bom senso, foram estabelecidas prioridades e iniciados os preparativos para a organização do acervo.

Os objetos e a memória representativos do Rubens-pai precisavam se separar e dar espaço à grandiosidade do Rubens-artista.

Junto à curiosidade pessoal de nos aprofundarmos em cada uma daquelas obras de arte surgia também a necessidade de mapear a dimensão da coleção em sua totalidade. E a cada nova descoberta a floravam sentimentos de muitas naturezas. Às vezes raiva, medo, pranto e riso. Todo dia lidávamos com a ausência e a presença de nosso pai e também com a do artista Rubens Gerchman.

Começamos pelas pinturas. Elas foram as primeiras obras do acervo a serem verificadas uma a uma e inventariadas. Logo que esse processo se iniciou percebemos que ele precisaria de muito mais que apenas a dedicação comprometida dos filhos. Foi preciso profissionais com domínio técnico para medir, fotografar e fazer um registro adequado. Quando chamamos a museóloga, verificamos a urgências de restauração e tomamos ciência dos riscos que as obras estavam correndo sem devido cuidado, expostas a clima e temperatura pouco adequados.

Em seguida, vieram os objetos. Esculturas em madeira, metal, acrílico; caixas de charuto com espelhos, fotos, vidros. Uma mistura de técnicas e matérias tão diversa quanto era possível. Tudo isso parecia nos engolir nesse primeiro momento. A complexidade do acervo nos fazia ver e rever as decisões tomadas diariamente. Vivemos em constante processo de reordenação e readequação de escolhas, pois tratávamos de objetos vivos que sofriam - e ainda sofrem - a ação do tempo.

Passada essa primeira etapa de tomada de conhecimento do acervo museológico, veio o acervo conográfico. Foram nove meses de imersão para conhecer o universo de 20.000 cromos, slides, fotografias e negativos acumulados em cinco décadas. Acabamos por conhecer um Rubens muito mais organizado do que imaginávamos. Ele registrava em fotos tudo que produzia. E tratando-se de um artista plástico, e não um fotógrafo, essa constatação nos surpreendeu. Nessa “ajuda” deixada por nosso pai, começamos a primeira separação temática do material e agrupá-lo por assunto.

Após o primeiro de muitos mergulhos nesse acervo e como resultado disso, obtivemos uma visão panorâmica sobre o nosso legado. Isso nos possibilitou elaborar um belo Projeto para catalogação, acondicionamento e restauro das obras e documentos. Este Projeto venceu o Edital Pro Artes Visuais da FUNARTE na categoria Acervo de Artista, em 2011, consistindo no primeiro prêmio nesse grupo. Considerado um projeto inovador, buscou estabelecer parâmetros de cuidados para acervos de outros artistas brasileiros. A preservação do acervo e memória de Rubens Gerchman se torna imprescindível para a memória das artes brasileiras.

E como fruto desse primeiro Projeto, apresentamos a publicação “O rei do mau gosto” e o site oficial do artista: www.rubensgerchman.org.br.

Rio de Janeiro, Maio de 2013
Instituto Rubens Gerchman
Clara Gerchman, Curadora

O SR. ESTÁ INTIMADO
A DEIXAR DE SER
TRISTE!



“O Sr. está intimado a deixar de estar triste”
1968, acrílico s/ tela, 120 x 120 cm

TESTA A TESTA

Conheci Rubens, no colégio, em 1958. Sentávamos numa carteira dupla. Ele não era ainda Rubens Gerchman, o pintor, mas o aprendiz de si mesmo. Os seus cadernos escolares, ilustrados a lápis por vários rostos dos nossos colegas de classe, testemunhavam o nascimento de uma vocação. Vislumbrávamos a sala onde estávamos, o quadro-negro, o Carlos Rodrigues Brandão, nosso querido amigo, sentado logo atrás, e que dava com o dicionário de latim nas nossas cabeças quando a conversa cochichada aumentava o volume, atrapalhando a fala professoral; era como se estivéssemos do lado de fora, embora nossas figuras aparecessem, dentro da aula desenhada.

Rubens trabalhava a sério, com uma borracha verde sempre na mão esquerda corrigindo o que lhe parecia impróprio. Não fazia charge, caricatura: procurava a cópia fiel, sem tirar nem pôr. Portanto, o rapaz desenhador nunca foi um diletante. Sem saber, ou talvez intuindo, ele fazia dois cursos ao mesmo tempo: o do colégio e o dele mesmo, que nada tinha de amador, muito pelo contrário; o que esboçava ali era o seu futuro. Essa pegada “profissional” me impressionava. Não sabia o que hoje sei, mas sentia a urgência que emanava dele, a vida que punha naquelas vinhetas e a vibração daí advinda. Eram seus primeiros desenhos e eram os últimos. Não pegava o lápis à toa: pegava-o para valer, para o que desse e viesse.

Quando escrevo agora sobre aqueles idos, me lembro com nitidez da concentração absoluta que chegava a “envelhecer” o desenho do rosto tão moço debruçado sobre o caderno e da sua espera angustiada por um

comentário avaliador, e sem contemplação, do que ia fazendo. A dedicação e a força eram, desde cedo, inerentes a ele.

Esse é o “retrato do artista quando jovem” realizado por ele mesmo que eu trago à tona do papel. Ainda não tinha o estatuto dos autorretratos que iria compor mais tarde. De lá para cá, não houve exatamente mudança, mas acréscimo: do microcosmo de uma sala de aula para a cidade toda que ele desenhou e pintou com a mão liberta do exercício, para chegar, com o empenho de sempre, à da expressão plena, ampliada, militante e alerta.

Por causa dessa mistura violenta de vocação e talento raro, o grau de comprometimento é elevado, por causa dessa “febre” alta e fé insone, Rubens Gerchman foi o maior pintor da sua geração: seus quadros são célebres porque acompanham nossa existência no que ela tem de mais íntimo e público; das escaramuças do amor nos bancos de trás dos carros parados à beira-mar, aos desencontros de toda a gente nos ônibus atopeçados, no atropelo das calçadas onde se amassam, amarrotados, perdidos e solitários no frege da multidão.

Por uma feliz coincidência escrevo essa apresentação para o livro que a Funarte vai publicar com sua obra, assim como, em 1978, escrevi o poema “Cidade Maravilhosa”, que abre o opúsculo, que essa mesma Funarte publicou com um pioneiro apanhado antológico de seus desenhos, pinturas e intervenções. As “tabelinhas” que sempre fizemos durante 50 anos de amizade, que não perdeu o fio, de textos para suas exposições e capas para os meus livros e de dois livros de autoria conjunta, *Mademoiselle Furta-Cor* e *Dupla identidade*, mantiveram seu princípio ativo vivo. O poema citado, que vai reproduzido, não fechando um círculo de colaborações, mas o abrindo aqui, novamente, para fixar na lembrança de outros leitores o que melhor pude fazer para flagrar, quase ao mesmo tempo, o que ele me dizia e fazia, “pintando o sete”:

CIDADE MARAVILHOSA

A cidade se abre como um jornal:

flash flã flagrante

na folha que o vento leva
no grito impresso que voa
na voz
com a manchete

LUTE NO AR

No ar

ou no exíguo espaço
que nos resta
no chão
das casas de morar
nos ônibus superlotados
nos estádios cheios
o homem que
– todo o dia –
veste a camisa da estrela solitária
e desaparece
– para sempre –
lutando contra o esquecimento.

Como um jornal que escreve
em cada página
a crise e o crime de toda hora
como um jornal que embrulha
o que
diariamente
esquecemos

como um jornal
como os espelhos perplexos
do Parque de Diversões
se fazem os quadros em flagrante
de Gerchman.

Ali estão todos
estamos nós
em pré-estreia
a sós
na beira do mundo
com todas as nossas caras:
a miss o kiss elétrico
o kitsch o clichê
o beijo borrado de Monalou
me alcança
no banco de trás
a Moreninha
me enlaça
na janela furta-cor
que pisca
por trás da Paramount
o amor se acende:
Boa noite
Lindonéia.

*os Desaparecidos
Homens Trabalhando
Na frente de todos
O Rei do Mau Gosto
usa o meu rosto*

*A Stripper sem Script
se incendia
sob o sol do Manguê*

*Assegure Sua Fatura
no Carnê Futuro
de Baby Doll*

Aqui estamos nós
 enfim
João e Maria
feitos um para o outro
no acaso das calçadas:
neste banco nos beijamos
neste jardim nos devoramos
nesta rua nos deixaram
joão
 e maria
nos perdemos
 com a roupa do corpo
 com a casa nas costas
na floresta
 dos dias
(índios) e (indigentes)
atravessando as veredas da avenida
sob a paixão do sol.

A conversa e os desenhos em voz baixa, na beira da carteira e na margem do caderno, descritos no começo dessa apresentação evocativa, foram também o início e a base da nossa convivência e entendimento vida afora. Mesmo quando não nos víamos, devido às ocupações de cada um, por largos períodos, retomávamos, no reencontro, a conversa exigente e produtiva, testa a testa, como que do mesmo ponto, ou, pelo menos, no mesmo tom. A confirmação definitiva desse sentimento me veio quando seu filho Micael me disse o que seu pai lhe falara pouco antes de morrer: que ele gostava de conversar com duas pessoas, com ele, Mica, e comigo. Como se vê, a conversa continua por escrito.

Armando Freitas Filho
novembro, 2012

Armando Freitas Filho (Rio de Janeiro, 1940), escritor e poeta brasileiro, autor de diversos livros, entre eles a sua primeira obra, *Palavra* (1963); *3X4* (1985), vencedor do prêmio Jabuti; *Fio Terra* (2000), vencedor do prêmio Alphonsus Guimaraens e lançado em DVD, com direção de João Moreira Salles (2006); *Máquina de escrever* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003) que reúne os 40 primeiros anos de sua obra, e, o mais recente, *Lar* (São Paulo: Companhia das Letras, 2009). Como assessor de literatura, trabalha no Ministério da Educação e Cultura (1974), no Instituto Nacional do Livro (1980) e no Núcleo de Estudos e Pesquisas do Ibac/Funarte (1994). Desde 1985, organiza diversas publicações sobre a obra da poeta Ana Cristina César. Seus poemas *Mr. Interlúdio (A mão livre, 1979)* e *Substituir-se, fugir sem rasgar (Números anônimos, 1994)* foram republicados no álbum de litografias *Dupla Identidade* (Bogotá: Arte dos Grafico, 1994) de Rubens Gerchman.

O rei do mau gosto: seleção de textos

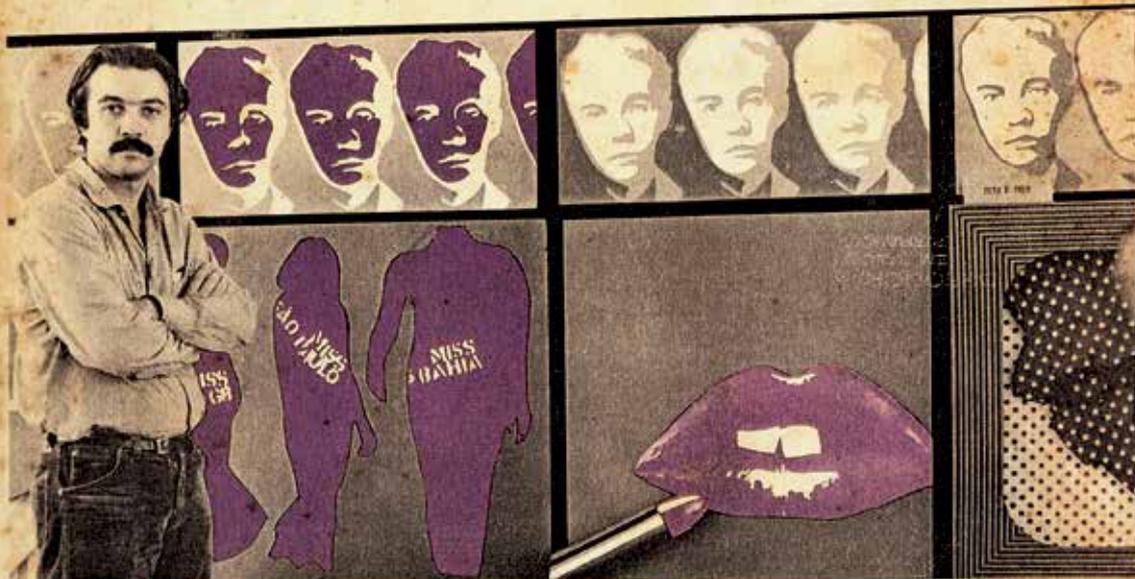


G A M / 7

GALERIA DE ARTE MODERNA Junho/67

NCr\$ 2,00

- | | | |
|----|----------------|--|
| 4 | Alvaro Cotrim | Guadalupe Posada o Holbein Mexicano |
| 7 | Mário Barata | Pintura, Trópico e Arte Brasileira |
| 10 | Rubem Gerchman | O Artista que Testemunha e Se faz Presente |



- | | | |
|----|---------------------|--|
| 14 | Clarival Valladares | Sôbre a Gravura de Wilma Martins |
| 20 | Frederico Morais | Morte de Galeria Provoca Desvário na Paulicéia |
| 23 | Marc Berkowitz | Alguns Pontos nos iiis |
| 30 | Ceres Franco | Arte de Não Saber Fazer ou Arte Bruta |
| 38 | Alex Celebonovich | Pintura Moderna Iugoslava: Seis Gerações |
| 40 | Marcos Santarrita | Voulez – vous M'sieu.. |

Capa da Revista Galeria de Arte Moderna (GAM), nº 7
Rio de Janeiro, junho de 1967

Página 21 - "A cidade"
1964, acrílico e tinta industrial s/ madeira
200 x 200 cm

GERCHMAN, O ARTISTA QUE TESTEMUNHA E SE FAZ PRESENTE¹

Rubens Gerchman

GAM me pede um depoimento. E poderia começar assim: meu nome é Rubens Gerchman, tenho 25 anos, 1,73m. de altura, e minha carteira de identidade, do Félix Pacheco, tem o registro: 1566-166. E sou pintor. Prefiro sempre dizer que o que faço - minha obra - é o meu *depoimento diário*. Autobiográfico. Costumo dizer que não invento nada. As coisas aí estão. Apenas, é preciso ver, saber ver. Sou constantemente envolvido pelos acontecimentos. Escrevi outro dia, a propósito de a ditadura das coisas, o seguinte:

*Dar, realisticamente, imagens urbanas
Múltiplas, facetadas, simultâneas
Mural fotográfico para ser lido
Somar indefinidamente novas imagens
Envolvido pelos acontecimentos
O artista testemunha
E faz-se presente.*

Alguns fatos foram importantes para mim. A primeira exposição na Galeria Vila Rica, em 64, por exemplo, quando descobri meu mundo interior. Depois, a exposição na Relevô, em 65, onde conscientizando a multidão pela primeira vez, situei-me no mundo. Pinteí naquela época uma multidão negra, de 1,20 x 1.90 ms., que crescia interminavelmente até a borda do quadro. Dobrava a quina e continuava negra, de encontro à parede.

Ora, eu trabalhava em um quarto de 2 x 2 ms. Queria fazer uma multidão formidável, que saltasse do muro e envolvesse o espectador. Quando retirei

¹ GERCHMAN, Rubens. *O artista que testemunha e se faz presente*. In: Revista Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, junho, 1967. (N.O.).

a obra, colocando-a em outro contexto – as salas do museu, por exemplo ela se reduziu às suas verdadeiras proporções. Decepcionei-me. Era pouco, ainda. Mas eu já me havia situado no mundo.

Nessa mesma exposição, havia um outro trabalho, muito importante para mim. Construí um quadro, “A Cidade”, em forma de *L*, que se dividia em três partes: a cidade propriamente dita, na parte superior do *L*; o ônibus, na parte inferior; e uma placa de trânsito, com um *P* de PROIBIDO. Havia, porém, um intervalo na parede, que muito me intrigava. Descobri, simplesmente, que a parede aparecia ali, e liguei visualmente as três partes (a cidade, o ônibus e a placa) por intermédio de uma faixa (zebra) de rua, preta e amarela. A faixa interrompia-se indo aparecer de novo na placa de trânsito.

Outro fato importante para mim foi a exposição “Opinião-65”, exposição já clássica para a maioria dos jovens. Nela, eu expus pela segunda vez no MAM; a primeira foi no Salão Esso, uma multidão. Em “Opinião-65”, eu apresentei, realisticamente, uma imagem do futebol, outra das misses, e por fim um quadro-cartaz, que chamei de “Casal Fartura”.

Houve escândalo, em “Opinião-65”. Chamaram os quadros de *mal acabados, folclore urbano*, e meus colegas mais próximos ficaram com medo daquela minha nova necessidade do real. Os críticos não entenderam o “Casal Fartura”, que dois meses depois estourou. Contudo, foi a primeira tentativa de utilizar o cartaz e a imagem de jornal ou revista em um novo contexto - a tela, este lugar sagrado.

Outros, ainda, acharam que os problemas apresentados não eram daqui, mas sim americanos. Nessa época, começava-se a falar em *Pop*, por causa do caso Rauschenberg, na Bienal de Veneza².

Depois de “Opinião 65”, saí para um quadro muito estranho, que se assemelhava mais a um cartaz de rua. Era “Homens Trabalhando”, que se assentava em um cavalete. Esse quadro tinha dois lados, e o espectador era obrigado a girar em torno dele, diferindo da escultura tradicional por não ter uma base como tal.

² Robert Rauschenberg recebeu o Grande Prêmio da XXXII Bienal de Veneza em 1964. (N.O.).

Por êsse tempo, começaram a aparecer os relevos em meu trabalho. É interessante como tal processo viria a repetir-se em um outro trabalho meu, “A Cidade”, constituído por um recipiente - uma baleira -, cujas diversas repartições continham cabeças de bonecos, representando os moradores de uma habitação coletiva. Nesse “objeto”, o comportamento do espectador era diferente, porque a baleira girava, ao seu impulso, e ele ficava parado.

O terceiro fato importante foi a exposição “Pare”, na G-4, que contou com um *happening* de três artistas: Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e eu. Foi, esse *happening*, a minha primeira experiência no sentido de colocar o espectador dentro de uma estrutura de madeira, revestida de plástico transparente, dentro da qual ficava preso (o plástico era grampeado depois) como em uma jaula. Pelo lado de fora, eu pintava o plástico com *spray* colorido, fazendo os espectadores desaparecerem paulatinamente por detrás das cores. Acabada a pintura, estava acabado o *happening*, e os espectadores tinham de debater-se, lá dentro para arrebentar a estrutura de madeira e libertar-se. Pregado por fora, havia um cartaz: “Elevador Social”.

“Pare”, a exposição propriamente dita, foi organizada por David Zingg, que trabalhou à beça[sic] até o dia da inauguração, em maio de 1966. A coisa contou com a participação de cinco artistas - além dos três já citados, que fizeram o *happening*, estavam também Roberto Magalhães e Antonio Dias, isto é, todos de formações individuais as mais diversas.

A exposição foi inaugurada, ou melhor, explodiu, com inusitada publicidade. Não me lembro de ter visto jamais tanta gente em vernissage. Não se vendeu quase nada, a crítica omitiu se. Realizou-se, entretanto, um acontecimento que considero da maior importância, aquêlo que resolvemos chamar de *happening*, por falta de melhor expressão.

O primeiro, de Vergara, que obrigava o espectador a olhar por um furo em uma tela branca, pendurada na parede, tinha os seguintes dizeres: “O pintor pinta, o pintor faz pensar. Olhe aqui”. Atrás do tal buraco, localizado há pouca altura do chão, o que obrigava o espectador a uma posição incômoda e deselegante, lia-se mais ou menos isto: “Em vez de o Sr. ficar olhando por este burquinho, nesta posição ridícula, porque não olha em torno e

pensa nos problemas que estão acontecendo à sua volta?” Organizaram-se grandes filas, para olhar pelo buraquinho, pois o carioca adora filas. E o que se lia no interior do buraco fazia muita gente rir e sair com o rabo entre as pernas.

O segundo, de Escosteguy, era o lançamento de um foguete interplanetário, com contagem regressiva e tudo. A contagem iniciava-se em 10, e quando chegava a 0, em vez de o foguete subir saltava de seu interior uma pandorga.

A terceira parte, a minha, era uma tentativa de nos situar, ao homem brasileiro, subdesenvolvido. Os participantes chegaram com uma mala, de onde retiraram cartazes, que eram colocados sobre uma parede negra, ao fundo. O primeiro cartaz dizia: “Como é o Homem?” Aparecia então um manequim representando o sexo masculino, e no seu peito havia um coração com os dizeres: “Sem gordura animal”. Segundo cartaz: “Que é que o Homem come?” E aparecia um *menu* de botequim (pratos feitos) e um retrato de *pin-up*. Terceiro cartaz: “O Homem é o que come?” E saía da barriga do manequim um outro cartaz, que era exposto ao espectador: “Subnutrido”. Saíam ainda, da barriga do manequim uns saquinhos de água e plásticos de côr, sugerindo suas vísceras. Quarto cartaz: “O Homem é um animal racional?” E instrumentos de trabalho eram retirados da barriga do boneco. Quinto cartaz: “Como é o animal?” Aparecia então um porco rosado, e por detrás dêle o não menos famoso ídolo da TV e das massas: o nosso Chacrinha, com suas buzinas à guisa de cornos, que foi imediatamente coroado com tranças de cebola. Aos gritos de “Que é que o povo come?” chovia feijão do teto, sobre os espectadores, atentos e ávidos de sensacionalismo.

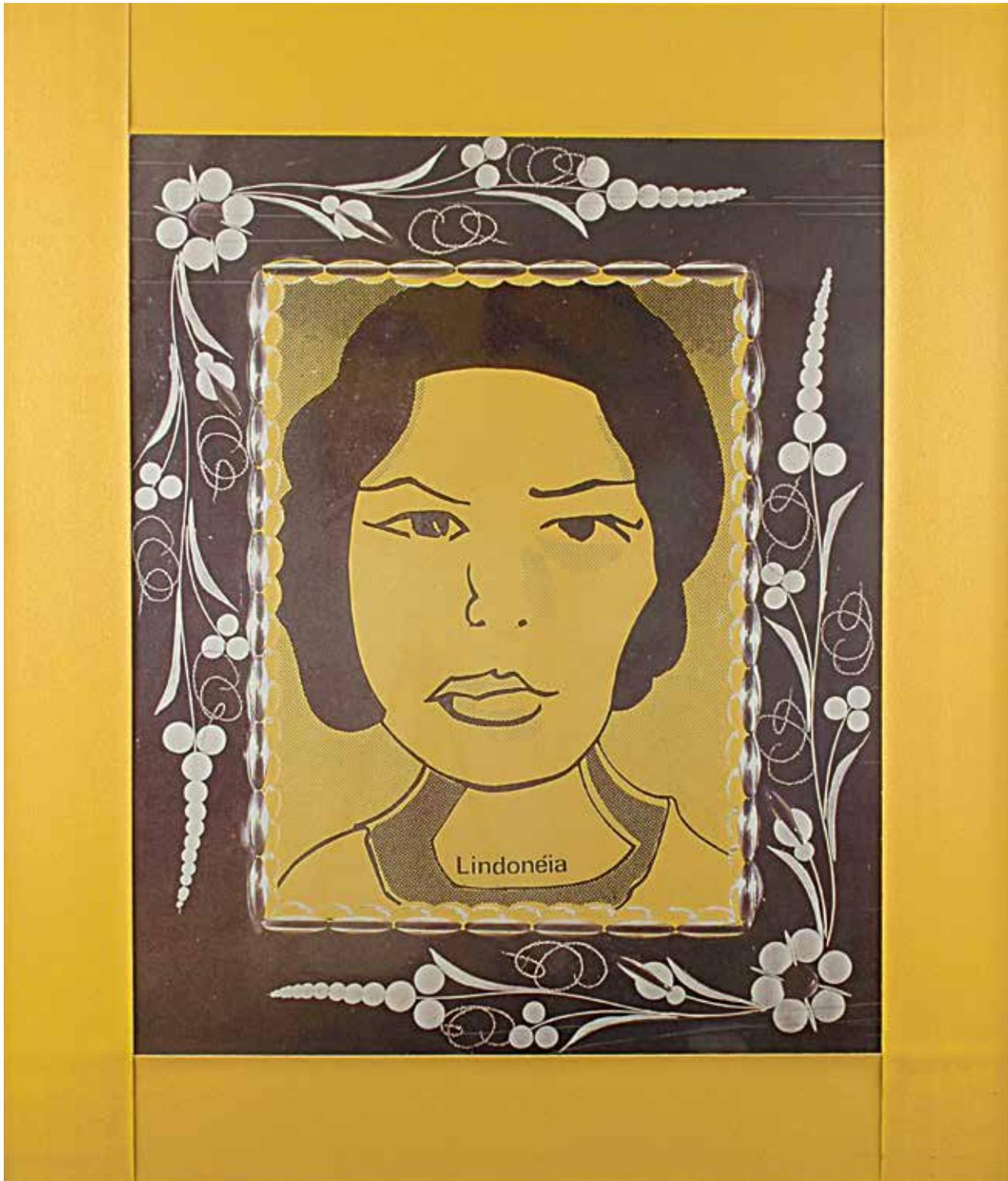
Após essa exposição, por não ser organizado e com teorias de grupo, o pessoal dispersou-se, continuando seus participantes, contudo, a exporem juntos, desordenadamente. Foi-se a Belo Horizonte e a São Paulo.

Um fato importante, ligado ainda à G-4, foi a exposição de Hélio Oiticica, que teve grande repercussão entre os artistas mais jovens. Com sua manifestação ambiental, Oiticica deu uma dimensão totalmente nova ao movimento. Desta época, data o início das filmagens de “Ver e Ouvir”, de

Antônio Carlos Fontoura, com fotografia de David Zingg. O filme é dividido em três partes. Primeiro: “Um Jogo de Espelhos”, de Roberto Magalhães. Segundo: “Preparação para um Contra-Ataque”, de Antônio Dias. Terceiro: “Os Desconhecidos”, de Gerchman. Filme corajoso, feito por um jovem sobre três pintores jovens. Fontoura filmou-o em 35 mm com a duração de 18 minutos e a cores, realizando uma experiência que considero importantíssima. A parte de “Os Desconhecidos” foi quase inteiramente rodada na rua, com os quadros e objetos na calçada, no meio do tráfego, do povo, com entrevista de som direto e usando a técnica do cinema verdade. Para mim, essa experiência foi vital. Quanto à maneira de encarar os quadros e objetos feitos até então, tive de rever meus pontos de vista, após esse contato do meu trabalho com a rua.

Ainda na G-4, apresentei “A Marmita”, que foi para mim a primeira tentativa de uma forma de participação maior por parte do espectador, ao sugerir que ele segurasse a alça do utensílio. Também “O ônibus”, que ali expus, sugeria que o empurrassem - ao veículo. Estabeleço uma linha de pensamento até “O Altar”, exposto em “Nova Objetividade”, onde o espectador é obrigado a ajoelhar-se para perceber o objeto como um todo. No mesmo sentido, enviei para a Bienal de São Paulo dois trabalhos; “Sempre Perto de Ti” - onde existe um banco para o casal de espectadores sentar-se, tendo por detrás um grande coração vermelho com os dizeres do título; os casais que se sentarem no banco poderão ser fotografados por um “lambe-lambe” que estará à disposição dos interessados - e “A Cidade” - em que os espectadores, em número de dois, entram em cada casa-abrigo, totalmente de plástico e em número de quatro; de dentro do abrigo, de estrutura tão leve que pode ser deslocado com facilidade pelo casal, pode-se ver o mundo exterior, através de uma viseira de plástico. A ação das quatro unidades desenrola-se dentro de um quadrado de 4,20x 4,20 ms., em plástico amarelo e preto.

Bem, eu procurei dizer aqui o que penso de mim e da obra que faço no momento. Mas não desejo com isto estabelecer conceitos definitivos, que resultariam em auto-limitações, pois que refaço diàriamente o que penso.



“Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios”
s/data, impressão fotográfica, colagem e pintura, 141 x 122 cm

LINDONÉIA (1968) ¹

Caetano Veloso

*Na frente do espelho
Sem que ninguém a visse
Miss
Linda, feia
Lindonéia desaparecida*

*Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor*

*Lindonéia, cor parda
Frutas na feira
Lindonéia solteira
Lindonéia, domingo, segunda-feira
Lindonéia desaparecida
Na igreja, no andor*

*Lindonéia desaparecida
Na preguiça, no progresso
Lindonéia desaparecida
Nas paradas de sucesso
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor*

*No avesso do espelho
Mas desaparecida
Ela aparece na fotografia
Do outro lado da vida*

*Despedaçados, atropelados
Cachorros mortos nas ruas
Policiais vigiando
O sol batendo nas frutas
Sangrando
Ai, meu amor
A solidão vai me matar de dor*

Caetano Veloso (Santo Amaro da Purificação, 1942) é um dos mais importantes cantores e compositores da música popular brasileira, autor de *Alegria, Alegria*; *Soy loco por ti América* e *Tropicália*, entre outras canções. Chega ao Rio de Janeiro em 1965 acompanhando sua irmã, a cantora Maria Bethânia, substituta de Nara Leão no show *Opinião*, a fonte de inspiração para o título da mostra *Opinião 65*. Ao lado de Gilberto Gil, Gal Costa e Tom Zé (o grupo se conheceu em Salvador, em 1963), o grupo Os Mutantes, os músicos Rogério Duprat, Julio Medaglia, Damiano Cozzella e os poetas-letristas Torquato Neto e Capinan, lança em 1968 o LP coletivo *Tropicália ou Panis Et Circensis*, com capa de Rubens Gerchman.

¹ Música e letra de Caetano Veloso, interpretada por Nara Leão e lançada no álbum coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis* em 1968. (N.O.).



“O Futebol, Flamengo Campeão”
1965, acrílica s/ eucatex , 244 x 122 cm

ROSTOS NA MULTIDÃO (1978)¹

Sergio Santeiro

Percorrerá talvez cada pessoa os mesmos passos que levaram o mundo das cavernas de um só às externas em que a vida se multiplicou. Nascemos singulares, um a um, nus, de dentro de nossas mães e vamos encontrando, primeiro um a um, o outro, o pai, depois os outros, os parentes, os amigos, em grupos, em escala crescente, e súbito eis-nos finalmente imersos na realidade em que somos ainda singulares indivíduos mas similares a milhares, milhões, bilhões de outros.

Andando em Copacabana, a primeira grande pequena metrópole brasileira, o anonimato da multidão que em levadas cruza as ruas, banha-se na praia, mora os edifícios, compra e se vende a preços vários, aparece inequívoco como a grande revelação para mim, vivendo na trágica década dos sessenta: o anonimato é a anemia da vida.

Ser e não ser, quando e como, é toda a tragédia. Traço que estará na base da crise brasileira, não sei se universal, desde então, foi também o traço indagador que vi um dia ao passar na porta de uma galeria – a Relevô – perto de minha casa, andando eu na avenida, em meio a meus semelhantes identicamente sem identidade.

Não se trata de uma ilusão nostálgica tipo saudades da integridade da vida em natureza no campo em que nunca vivi – não é o paraíso perdido; é a

¹ SANTEIRO, Sergio. *Rostos na multidão*. Maio de 1978. In: *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (N.O.).

babel. É não ser eu fora de casa o mesmo ser que vim me fazendo desde o nascer, é o medo do outro. Na rua perdemos a identidade doméstica e pelo menos no Brasil, onde existo, desde então não conquistamos outra. Ficamos perdidos.

Pareceu-me que foi essa a identidade que redescubro entre o passante na avenida, eu, e o autor que vejo no quadro que da vitrine da galeria me convidava a conhecer a exposição. Entrei. E dentro vi com o prazer e a confusão que têm esses momentos, sem conseguir o raciocínio que só hoje armo, apenas vi, e foi-me um encontro ver o que o meu espírito se perguntava sendo também perguntado pelas multidões amassadas que da tela me espiavam, querendo ser alguém. Não um alguém especial, como parece implícito nesta expressão de bolero, mas simplesmente um alguém, um ser de si mesmo, e não a milionésima aparência do barro que diz-se ser a forma do primeiro semelhante.

A exposição² era de Rubens Gerchman, a sua, e para mim, primeira, Rubens que vim mais tarde a conhecer e com ele a trocar figurinhas. Trabalhamos juntos, repetimos, mesmo que as não materializemos propriamente em palavras, as sensações comuns que sentimos e que absorvemos em nossa existência. Passou ele um percurso de idas e re/voltas, e eu, da avenida, passei também pelos caminhos que todos semelhantemente atravessamos.

Neste caminho, registrou ele o contato com o mundo através de matérias e ideias, materiais, o quadro, a tinta, a prensa, a impressora, papéis, a madeira, as imagens e as palavras. Serão as palavras rostos na multidão dos

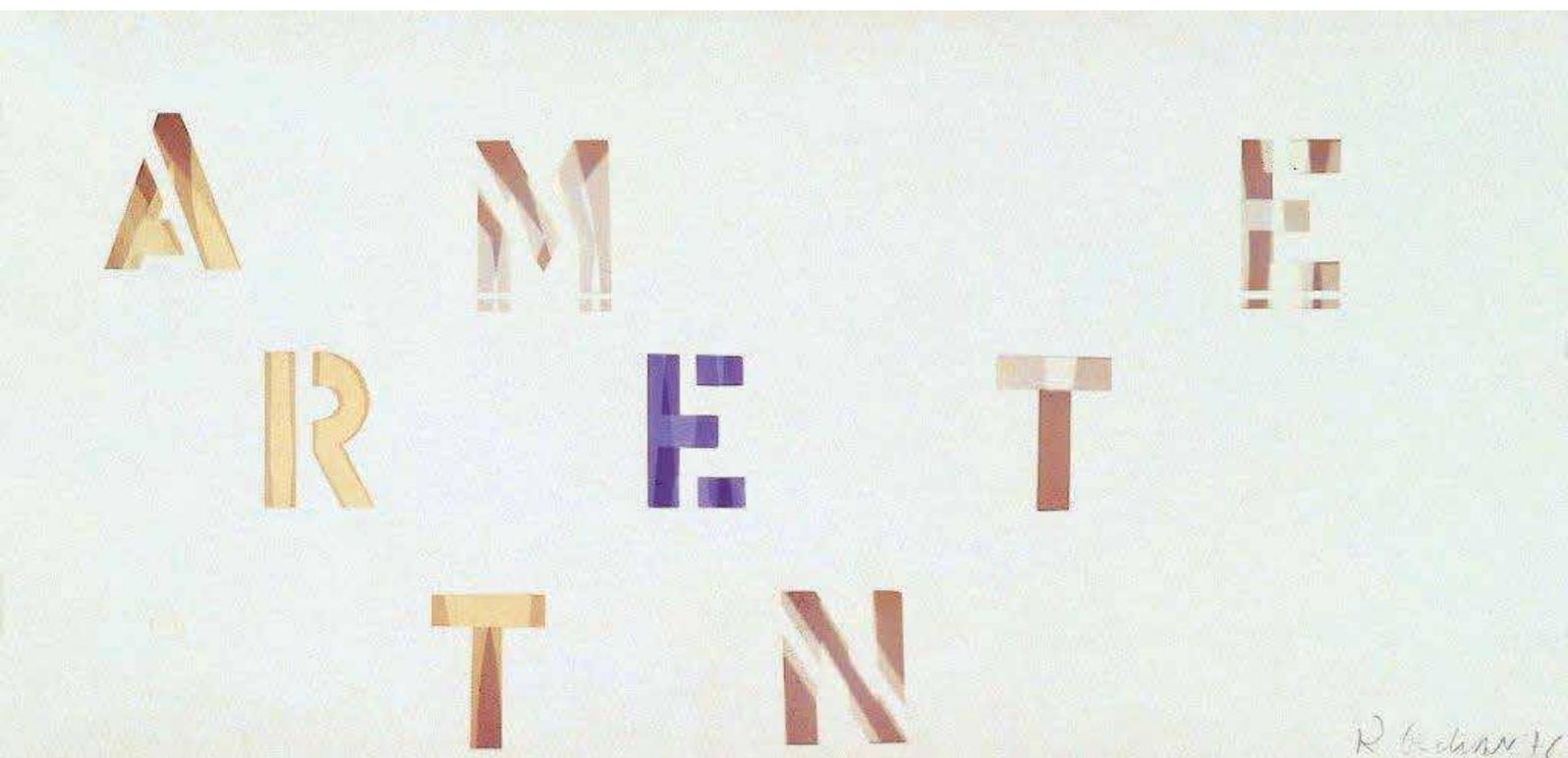
² *Rubens Gerchman: Pinturas, objetos, desenhos e serigrafias*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Galeria Relevo, 1967. (N.O.).

significados que atribuímos às coisas que vemos? Rubens inscreve as palavras, os nomes, das pessoas e das coisas, integradas na sua representação do mundo.

Nomear é dar-se cara às diferenças que aproximam e afastam umas as outras as pessoas e as possibilidades: é exercer-se. E nos inscrevemos nós uns nos outros no desenho de nossos rostos, dos que contemplamos, dos que assistimos, dos que amamos, e de tudo isto damos fé. Será esta a possibilidade de refletirmos a superação da crise, a verdadeira vida, em que saindo das cavernas para o mundo seremos possíveis de não perder o que semelhantemente nos une e define como semelhantes.

À diferença das coisas e da natureza o homem é sujeito, cara, por isso capaz de ação, desenho, e ao que olhos vêem pode tornar parecido o que a cabeça pensa. Por sermos muitos não teremos que nos afogar na massa de inidentidades que se faz da vida vitima. Em casa ou na praia mudaremos o mundo à nossa feição e os afetos e as feições, as afeições.

Sergio Santeiro (Rio de Janeiro, 1944) é autor de diversos curta-metragens e documentários, entre eles *O Guesa* (1969), *Viagem ao interior paulista* (1975), *Ismael Nery* (1979) e *Encontro com Prestes* (1987), todos estes reunidos na série *Brasilianas*, n. 10, (Rio de Janeiro: Funarte, 1989) e recentemente lançados em DVD. Participa ativamente da fundação e da administração da Associação Brasileira de Documentaristas (ABD). Formado em Sociologia e Política pela PUC-RJ (1967), leciona na Escola de Artes Visuais do Parque Lage entre 1975 e 1979, período em que Rubens Gerchman foi diretor da escola. Desde 1975, atua como professor de cinema na Universidade Federal Fluminense (UFF).



"Arte - mente"
1968, recorte s/ papel , 20 x 60 cm



Pratico o desenho como escrita.
cotidiana. E tambem como utopia.
*UTOPIA no sentido original,
primeiro, da palavra, que e' o de
Projeto

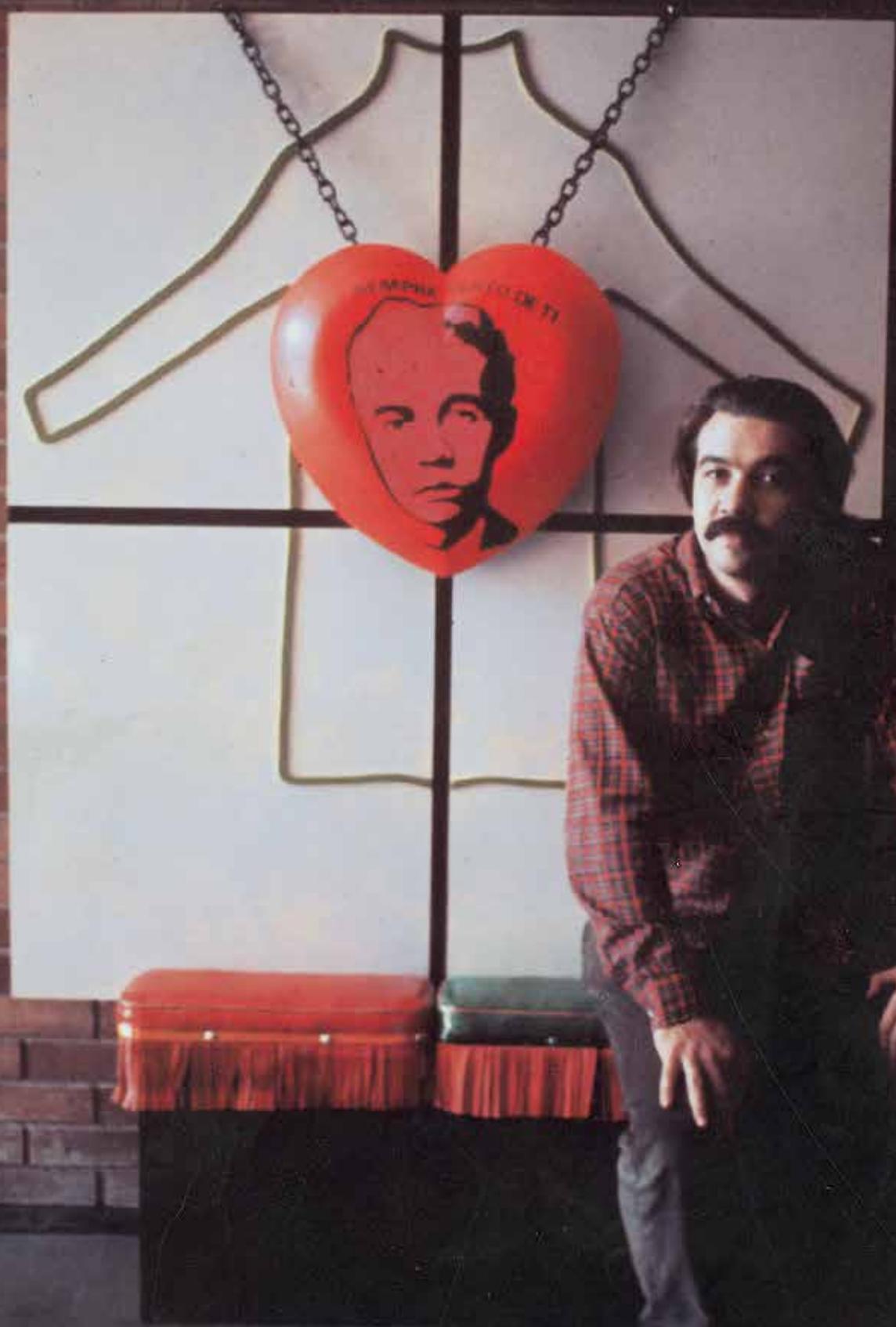
Ruy Mauro de Carvalho

Rio, Março 31 1979

Obras incluídas

- 1 - Casa abrigo do corpo 67-71 (foto desenho)
- 2 - MONALOU. desenho e offset. 75

Sejus U\$ 500,00 por cada desenho.



O CORAÇÃO MANDA: É TEMPO DE PINTURA (1986)¹

Frederico Morais

Junto a um dos quadros de Gerchman, em seu ateliê, encontro esta frase de Guimarães Rosa: “*Quando o coração está mandando, todo o tempo é tempo*”. Não sei de que texto ela foi arrancada, ou seja, seu significado preciso me escapa. Nem pude perguntar ao artista porque ela estava ali, armada com letras de jornal. Quando fui ver seus novos quadros, os que aqui se encontram expostos, Gerchman estava viajando e quem me atendeu foi seu filho, Micael.

Agora aqui, grifo as palavras *coração e tempo* ainda sem saber o que escrever sobre os novos trabalhos de Gerchman, ótimos como sempre. Talvez porque tenha uma intimidade muito grande com sua obra, porque guardo na memória, nítida, toda a iconografia gerchmaniana. Ela de fato me acompanha há pelo menos 20 anos e, na minha cabeça, este fluxo imagético, constantemente autorenovável, confunde-se com a própria imagem do Brasil, com seus fracassos e vitórias, porque Gerchman é um artista de plantão diante dos acontecimentos que tem comovido este país nas duas últimas décadas. E como todo verdadeiro artista, as vezes nem espera acontecer, antecipa-se, faz sua hora. Nada lhe escapa, a tudo ele se liga e dá seu testemunho de artista participante.

Neste sentido, como escrevi em outra oportunidade, a importância da sua obra, vai além do campo estético. Este rio transbordante de imagens que é sua obra, tem implicações sociológicas, antropológicas e políticas, da mesma

¹ MORAIS, Frederico. *O coração manda é tempo de pintura*. In: *Rubens Gerchman*. Catálogo da exposição. São Paulo: Montesanti Galeria, 1986. (N.O.).



“Petit Tarzan”
1985, acrílico s/ tela
130 x 182 cm

maneira como falam de nosso imaginário e do inconsciente brasileiro. O que pode mais desejar um artista?

Mas voltando àquela frase de Guimarães Rosa, posso lê-la assim: quando o coração está aberto à vida, o tempo não conta, todo o tempo é livre. E havendo este tempo, há uma disponibilidade afetiva – que a criação sem afetividade não existe, afirmação que vale também para a crítica, pois toda aproximação à obra de arte se dá pela via amorosa. É um ato de entrega. O crítico não pode ser, para si e para os outros, um leão-de-chácara da obra de arte. Quando mergulhamos na arte, entramos no coração do tempo – vibração pura.

Cor – ação no tempo. Vejo uma cor/rel/ação entre tempo e cor na obra de Gerchman. Será necessário, um dia, catalogar ou dicionarizar o seu universo imagístico. Aproximar suas imagens por temas, épocas, tipos de suporte empregados, tratamento formal, as modificações ou metamorfoses ‘de cada imagem ao longo de sua obra, fusões etc. Trabalho para algum crítico com formação escolástica. Ou para algum antropólogo preocupado em levantar o cotidiano brasileiro nas duas últimas décadas.

Digamos, para simplificar, que de início seu olhar estava voltado para o que acontecia do lado de fora, na *urbs*, nos meios de comunicação massiva. Anos 60, fase negra, imagens fortes, marcadamente sociais. Nos anos 70, mais reflexivos, Gerchman interiorizou estas imagens, ou melhor, buscou-as no seu circuito mais próximo e íntimo, como que trocou o jornal pelo álbum de família. No primeiro bloco, havia um certo tom de raiva, uma postura mais crítica, as imagens chegando a ser recortadas em madeira, como se ele quisesse carregá-las, como o operário carrega sua marmita. Recorte agressivo no estrato social brasileiro. No segundo bloco emerge



“Misses Rides Again”
1985, acrílico s/ tela, 120 x 120 cm

a própria história do artista, sua biografia, um Mercury vermelho, o filho, Mira, o pai, imagens carregadas de lirismo e poesia.

Hoje, todas estas imagens, já tão nossas, se confundem ou se diluem na própria matéria pictórica. O grande amor de Gerchman, é, sempre foi, a pintura, que ele respira como o ar que o mantém vivo, que ele faz confundir integralmente com sua vida. Como se viver, para ele fosse produzir imagens, isto é, pinturas. Porque, hoje, mais livre, tudo nele vira pintura, de menino sentado no cocoruto da pedra como um pequeno monge a contemplar as irizações gráficas no lago da tela, ou um *petit tarzan* engatinhando na selva da cidade grande, o menino no colo da mãe, entre as pernas do pai, jogando futebol de várzea num subúrbio qualquer do Rio, menino que some para reaparecer depois, já homem, no banco de traz, transando aquela que já foi Miss.

Madura, a pintura de Gerchman explode generosa, farta, avassaladora mesmo, sem qualquer compromisso estilístico, ora crescendo como uma vegetação de arabescos, de grafitos, quase-letras, ora criando áreas compactadas, de cores surdas ou vibrantes. O coração vibra, é tempo de pintura. Gerchman está feliz, é isso o que diz sua pintura atual.

Frederico Moraes (Belo Horizonte, 1936) é jornalista, professor, curador e crítico de arte. Organizou diversas mostras e eventos, entre eles *Do corpo à terra* (Belo Horizonte, 1970), *Domingos da criação* (Rio de Janeiro, 1971) e o *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro* (Galeria da Banerj, 1984-1986). Assim como Rubens Gerchman, fez parte do júri do IV Salão Global (1976) e foi julgado no caso do artista Lincoln Volpini, condenado pela ditadura militar pela obra *Penhor da igualdade*. É autor de *Artes plásticas: a hora atual* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979) e *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994* (Rio de Janeiro: Topbooks, 1995), entre outras publicações. Entre as reedições de seus textos, ver os livros *Frederico Moraes*, organizado por Silvana Seffrin (Rio de Janeiro: Funarte, 2004) e *Crítica de arte no Brasil: temáticas contemporâneas*, organizado por Glória Ferreira (Rio de Janeiro: Funarte, 2006).



"Manwoman"
1972, fotograma do filme "Triunfo Hermético"
35 mm/ cores/ 14', Rio de Janeiro

NA ERA DO CONCEITO E A ANTROPOLOGIA DO DESEJO (1989)¹

Wilson Coutinho

We live in transplanted culture

Memory

Burnt perfume

Burnt poem

Proposition for a culture that would be:

non-white, non-european, non-colonial,

non-geographical

Poema de Rubens Gerchman escrito em Nova Iorque²

Vencedor do prêmio do Salão Nacional de Arte Moderna em 69, Gerchman permaneceu em Nova Iorque até 1971. Os anos 70, sem dúvida foram cruciais para as artes visuais, com o radical abandono de um padrão de visibilidade chamado retiniano, que a partir das propostas de Marcel Duchamp checava, especialmente, a pintura bidimensional. Esse período pode não ser considerado como o de uma ruptura, mas o de uma recuperação da geografia vanguardista dos anos 20, aceleração e compreensão de um processo aparentemente esquecido no mapa-mundi da arte moderna. Ecoou, por toda a época, a expressão “morte à pintura” e novos ismos, ou surgiram novos procedimentos com a obra de arte. Mesmo a noção “obra de

1 COUTINHO, Wilson. *Na era do conceito e a antropologia do desejo*. In: GERCHMAN. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

2 GERCHMAN, Rubens. *Burnt poem*. Escritos do artista como parte de seu processo criativo para a obra *Burnt poem* (1969-1971) e publicado neste livro (N.O.).

arte” deixou de possuir uma convicção empírica. Nesse período, a obra de Gerchman também sinaliza esse tempo da ”pós-imagem” como se referia Hélio Oiticica.

Morando no Bowery, uma antiga região fabril ocupada por bêbados e posteriormente por artistas, Gerchman executa num ateliê de 2000 metros quadrados seus trabalhos nova-iorquinos aliados às novas tendências, mas também reativando uma ponte com a vanguarda brasileira concreta e neoconcreta. Contra o excessivo jorro de imagens, capazes de inviabilizá-las como um procedimento crítico, Gerchman pesquisa sinais, letras, jogos linguísticos ou paradigmas estruturais. A própria década parecia ser um marco zero ou se constituir numa liquidação de estilos. “A década de 70 - diz o artista em 71 - não vai definir nada. Será a década do sem estilo. As coisas são tão mais amplas que não caberão em simples classificações e rótulos. A arte será entendida como uma visão global e totalizante da realidade.”

Ao mesmo tempo e, por causa disto, há uma bulimia de procedimentos. A crise da imagem exige que o artista seja um voraz catador de seixos num rio seco. Daí, ele monta suas bricolages; trava contra a imagem uma batalha, que o obriga a praticamente extirpar os meios sensórios e intelectuais oferecidos pela pintura ou pelo desenho, considerados meios falidos. Analisando seus trabalhos nova-iorquinos, Oiticica dirá claramente; “O que me interessa nessa evolução de Gerchman é exatamente essa superação de uma época de superlação da imagem para a formalização de uma síntese necessária hoje. No Brasil, a idolatria da imagem atinge um nível de redundância e cai num perigoso marasmo; há como que um exercício do poder da imagem, mas que não leva a transformações e tende a se voltar para

um esteticismo, quando não para um total anedotário.”³

A produção de Gerchman opera, então em dois eixos: a superação da imagem e a acentuação de jogos semânticos, que visam conexões críticas com o real, através da síntese mental. Nesse caso, a palavra isolada buscando esses nexos, procedimentos dos concretos e neoconcretos, assume um papel relevante na produção nova-iorquina de Gerchman. A palavra também é arquitetura e escultura. Assim é o que acontece com o trabalho *Ar*, uma escultura para grandes espaços abertos, feita de plexiglass transparente. Na obra, como havia separação entre os elementos da letra, a haste vertical do “R” pode ser vista como “I”, o que daria em inglês a palavra “Air”. Há também uma questão social: a escultura, translúcida, eleva-se contra o ar poluído.

É verdade que desde 1966 Gerchman tinha orientado seu trabalho para obras em três dimensões, quando produziu suas “marmitas” e “caixas de morar”, por exemplo. Mas o processo agora é deliberadamente o de estimular relações conceituais. Em outro trabalho, trata-se da utilização da palavra *sky*, dissecada em *eye* (olho), *yellow* (amarelo) e *line* (linha); em mais outro é a união das palavras *man* (homem) e *woman* (mulher); um S de madeira negra sobre areia branco-cinza serpenteia a palavra *snake* (cobra), no meio há a palavra *sinuous* (sinuosa) e finalmente em baixo *sign* (signo). É do mesmo período a escultura de letras *Lute*, obra que seria um monumento para o asfalto, ou o poético *Marazul-marazul*, de poliéster transparente, que deveria permanecer flutuando na enseada de Botafogo. Gerchman explicaria o seu trabalho: Não acho que a palavra em artes plásticas leve a uma visão ‘literária’ do que deveria ser visual ou tátil. Acho importante reduzir a palavra ao essencial, o significado por si só gasto. Quero reaprendê-la.

³ OITICICA, Helio. *Série Aberta 1 / Gerchman*. Londres, c. 30 de julho de 1969, f. 04 de agosto de 1969. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm. (N.O.).

Da redundância de colocar a palavra água escrita dentro de um cubo de água vem mais fora, se ganha uma sobrecarga de informação.”

A lógica é de um desdobramento do sentido. Contra o esquecimento, a palavra inserida numa forma que lhe diz respeito acentua a sua significação. É lembrada e ativada. Ao mesmo tempo, há um jogo lúdico nessas relações entre a palavra e a coisa. Oitica sobre elas lembra-se de Lewis Carroll quando refere-se às *letras de bolso e às coisas de bolso*. “Eu defendo uma visão lúdica da arte, ser criança seria a salvação de todos nós. Proponho uma arte visual, conceitual e tática.” Diria Gerchman quando chegou ao Brasil em 1971.

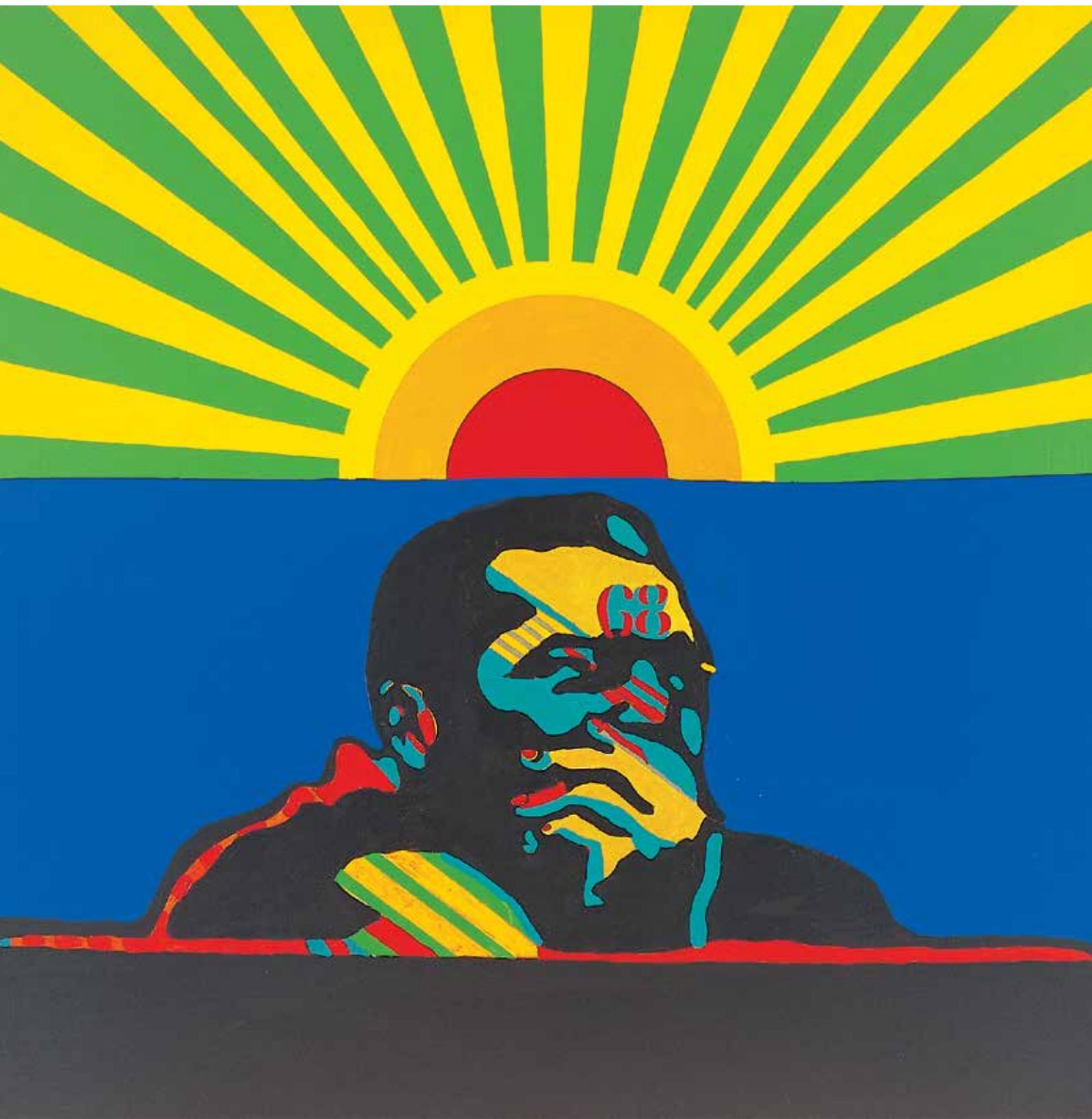
Se muitos desses trabalhos contam com a data do tempo é porque a convicção de Gerchman foi a de não se separar da realidade. Na verdade tais obras, bem diversas do que outros artistas estavam realizando na época, não deixam de ter um direcionamento crítico. Elas não são um parêntese para o gozo das idéias. Mesmo lúdicas, tais obras não evitam o projeto inicial do artista: essa tantalização sobre o objeto real, essa constante busca em captar o real, seja lírico ou dramático.

Neste período Gerchman realiza também o filme *Triunfo hermético*⁴, onde a questão principal traz uma abordagem simbólica da terra. E, finalmente, apaixonou-se por Levi Strauss, principalmente por *Tristes trópicos*. “Acabei *Tristes Trópicos*, que é um poema incrível sobre o Brasil. Encontrei no estruturalismo um método de análise para os latino-americanos. Os problemas de antropologia, a descoberta do índio, o papel da desagregação social provocada pelo colonizador, tudo isto está cada vez mais presente no que faço”, comentava o artista. Nas obras influenciadas pelo antropólogo estruturalista, Gerchman utiliza-se de esquemas visuais, fotos, etc. para indagar-se sobre a destruição de uma cultura.

4 Ver o roteiro do filme *Triunfo hermético*, publicado neste livro (N.O).

Mas em meados da década de 70, depois dessas experiências, Gerchman parece desmentir, um pouco, o seu poema nova-iorquino, principalmente no que diz respeito a espaços não-geográficos. Há um espaço geográfico e sentimental, que faz emergir a poética gerchmaninana: o espaço é urbano e sua geografia tem um nome: a cidade do Rio de Janeiro. Em 77, volta a sua fenomenologia original: o desenvolvimento dos mistérios da cidade. Vem os amores do “banco de trás”, os motéis com gás neon, o erotismo vivido num lugar e num espaço específico. Tem razão Jayme Maurício quando escreveu sobre a sua exposição de 1977, na galeria Paulo Bittencourt, “não queria falar em sociologia da estrada, pois a rodovia do artista é essencialmente urbana, ele se afasta para irradiar a sua atmosfera ou então colher elementos – rótulos de pinga, um caso – que se integram ao complexo urbano. E o faz à maneira carioca”. Gerchman tinha, quase no final da década, reencontrado a sua verdadeira antropologia. Ela estava na decifração e na representação dos signos e dos desejos de uma cidade.

Wilson Coutinho (Rio de Janeiro, 1946 – 2003), jornalista, curador e crítico de arte. Escreve em jornais como o *Jornal do Brasil* (1980-1986), no qual foi fundador e editor do *Caderno Ideias* (1989-1992) e no *O Globo* (1994-2003), e em revistas como *Arte Hoje*, *Gávea* e *Veja*. Foi curador do MAM-RJ (1997). Entre as suas principais curadorias destaca-se *Do moderno ao contemporâneo na Coleção Chateaubriand* (MAM-RJ e Fundação Calouste Gulbekian, Lisboa, 1982) com Fernando Cocchiarale e *Opinião 65: 30 anos* (CCBB-RJ, 1995). Coordenou as publicações da RIOARTE (1993-2003). Sobre sua obra ver o livro *Imediações: a crítica de Wilson Coutinho*, organizado por Izabela Pucu (Rio de Janeiro: Funarte, 2008).



“Por qual optar”
1968/2000, acrílico s/ tela, 120 x 120 cm

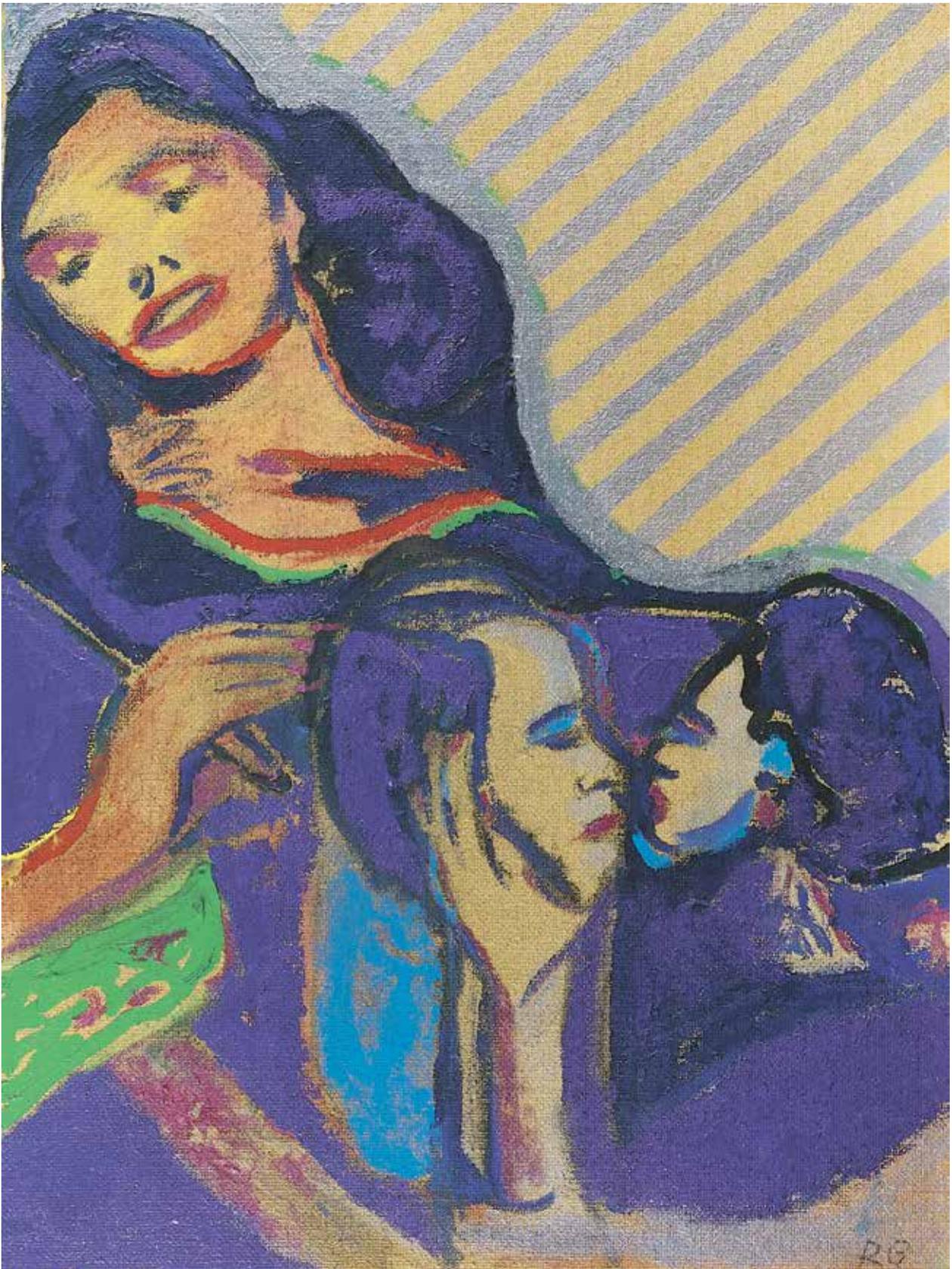
ALGUMAS PALAVRAS SOBRE RUBENS GERCHMAN (1994)¹

Damián Bayón

“Várias constatações atuais: A maior parte das pessoas olha mas não vê. Muitos artistas e críticos contemporâneos não gostam da arte porque não gostam do mundo, das pessoas, das coisas que povoam esse mundo”. Rubens Gerchman – neste tempo estéril e monótono da arte plástica atual – é uma exceção à regra. Ele não faz outra coisa a não ser olhar, de manhã à noite e quase como um trabalho, com uma dedicação comovedora. E isto que olha grava-se na sua retina como uma câmera fotográfica, até que – mais tarde – dessa coleção de imagens se valerá para criar desenhos, gravuras, pinturas. Não literalmente, mais assim em forma de citação, de recordação transfigurada à qual ele acrescenta – então – sua criação pessoal, enriquecedora, deformante, imaginativa.

Essa multidão que aparece em algumas de suas obras recentes é composta de rostos: com olhos, com bocas. Crítica social, caricatura? Não no sentido pejorativo do termo, porque o que predomina em seu fazer é um ato de solidariedade humana. Gerchman – para seu próprio orgulho – é gregário, gosta das pessoas, de conversar com elas, de misturar-se a elas. Os franceses têm uma expressão que – traduzida –significa algo como: “Quanto mais loucos somos, mais gargalhadas damos”. Este poderia ser um lema de Gerchman, que adora confraternizar, até com desconhecidos. Caminhar, andar de automóvel, circular por uma cidade com esse pintor brasileiro é escutar um comentário permanente do que acontece a seu redor: para ele não há feio nem bonito, só conta o visível. E como ele é absolutamente curioso, tudo lhe parece digno de ser registrado, para que um dia, uma semana, um mês ou um ano mais tarde apareça numa, obra sua, reelaborada e convertida em outra coisa que chamaremos um quadro. Com

¹ BAYÓN Damián. *Algumas palavras sobre Rubens Gerchman*. In: BAYÓN Damián, ESCALLÓN, Ana Maria. *Gerchman*. Rio de Janeiro: Printz-Z, 1994. (N.O.).



"Urban Scenes"
s/ data, acrilico s/ tela, 80 x 60 cm

a diferença, que esse quadro, atestado de signos abstratos, figurativos, reconhecíveis, transpostos, funcionará como uma totalidade na qual há confusão de formas, cores gritantes, sublinhadas as vezes com um enérgico traço negro, que serve de estrutura a todo esse aparente delírio.

Rubens Gerchman é um pintor popular, populista ou popularesco? Nem tanto como alguns, pretendem caracterizá-lo para se destacar. A coisa é mais complicada do que parece. Ele é um artista que se inspira no cotidiano que nos circula: publicidade, cinema, televisão, revistas ilustradas. À primeira vista sua atitude parece de brincadeira, de festejo carnavalesco, embora também tenha seu lado romântico e se emocione estampando ca-sais que se beijam como na capa das fotonovelas das quais não se ri, mas trata, sim, de sublimá-las em uma possível forma de arte através de um trabalho de depuração.

Seu compatriota Ferreira Gullar expressou-o admiravelmente: “Os problemas de linguagem pictórica são a preocupação de uma minoria, mas a guerra, o sexo, a moral, a fome, a liberdade são problemas de todos os seres humanos”. Desses temas nutre-se Rubens Gerchman para nos comunicar sua euforia visual que é compreensiva, carinhosa e jamais cáustica, vingativa ou cruel. Todos os países latino-americanos deveriam contar – no mínimo – com um desses artistas que não estão ressentidos. E que por defenderem princípios humanos e humanitários, não o fazem destilando veneno, mas sim dando-nos a todos o que necessitamos, um suplemento de esperança em nossos melhores valores.”

Damián Bayón (Buenos Aires, 1915 – Paris, 1995) é escritor, historiador e crítico de arte. Em 1937-1938 funda e dirige a revista literária *Bitácora*. Em 1948 é um dos fundadores da revista de crítica de arte *Ver y estimar*, organizada pelo crítico de arte argentino Jorge Romero Brest. Foi conselheiro artístico da Unesco. Em 1992 é fundado o Instituto de América de Santa Fé – Centro Damián Bayón, em Santa Fé, Granada, Espanha. Entre os diversos livros de poesia e de crítica de arte de sua autoria, ver *Aventura plástica de Hispanoamérica: pintura, cinetismo, artes de la acción, 1940-1972* (México: Fondo de Cultura Económica, 1974); *Historia del arte colonial sudamericano: Sudamérica hispana y el Brasil* (Barcelona: Polígrafa, 1989) e *La peinture de l'Amérique Latine au XX. Siècle: identité e modernité*. (Paris: Éditions Mengés, 1990) escrito com o crítico de arte brasileiro Roberto Pontual.



"Man At Work"
2004, óleo s/ tela
120 x 70 cm

A ESTÉTICA DE UMA CONDUTA HUMANA (1994)¹

Anna Maria Escallón

A atitude estética de Rubens Gerchman tem um comportamento multifacetado que corresponde a um único objetivo: o urbano. E a reflexão sobre este inesgotável mundo que inclui a profunda dimensão humana está impregnada de toda a vertiginosidade da última metade do século XX, período que em toda a sua plenitude inclui multiplicidade, rapidez, visibilidade e prepara-se para o próximo milênio, como referiu Ítalo Calvino.

A realidade é uma comporta que a imaginação de Rubens Gerchman abre com a força da modernidade. Ele tem caminhado atento, com a expressão de uma sensibilidade contemporânea. Não tem dado descanso às investigações estéticas nem tem deixado que a acomodação tépida o paralise. Gerchman, pouco a pouco, formulou uma “obra de arte aberta”, e cada vez é mais consciente das diversas atitudes criativas e das muitas leituras que sua linguagem implica. É um homem que tem sempre estado dentro da mesma ideia fixa: a condição humana. Porém essa ideia tem vindo acompanhada de uma análoga evolução lógica, que substitui as verdades únicas por outras mais humanas e polivalentes.

Gerchman sempre quis interpretar o que lhe é imperativo através de uma sensibilidade atenta para a rapidez de multidões asfixiantes, ao calor pausado de uma sensualidade especial; a vida em meio aos objetos cotidianos, a história do ser humano na natureza. Todas estas condições determinantes são indispensáveis, na busca infinita da identidade. Não de uma identidade que somente expresse a identidade brasileira, mas também, numa escala maior, a história fragmentada da existência. Esta possibilidade explica porque Rubens Gerchman consolidou plenamente várias linguagens em seu mundo criativo. Melhor dizendo, o inconformismo, em seu sentido mais lato, o transformou em um homem que fala várias línguas com a mesma voz. Ao longo de sua obra, há uma tremenda coerência interna que, em seus fragmentos, muda sua forma exterior até acomodar uma

¹ ESCALLÓN, Ana Maria. *A estética de uma conduta humana*. In: BAYÓN Damián, ESCALLÓN, Ana Maria. *Gerchman*. Rio de Janeiro: Printz-Z, 1994. (N.O.).

expressão mais livre, que lhe domina o espírito em rebelião permanente e o obriga a rechaçar o lugar comum. Gerchman sente interiormente que, em cada momento estético, habita outras circunstâncias alcançáveis, e que o formalismo não leva senão à repetição. Assim ele segue de perto o que Baudrillard afirmou: *A tecnologia evolui, a linguagem transforma-se, a voz muda, o destino nos incumbe...* Ele é um transgressor que sabe que *o fim do fim é viver além do fim, quaisquer que sejam os meios*; que, em seu mundo criativo, se compromete a designar coisas que jamais serão a expressão da inocência; e que busca precipitá-las adiante da realidade, no êxtase de sua linguagem, que já é um fim em si mesma. Não procura pois justificar um mundo plástico, mas sim explicar as possibilidades que integram imagens totalmente próprias. Trata-se de abordar um homem e uma obra que têm consolidado linguagens. E que conseguiu de um modo tão absoluto seguir uma necessidade imperativa de exteriorizar a complexidade da existência através de impulsos e reflexões que, por um lado, o levam a construir nas *multidões* abstração carregada de grafismos, com uma geometria muito marcada que se mostra sintética em relação à escultura. E por outro lado está a figuração plana, nos anos 60, com que ele buscou, revolucionariamente, a expressividade na utilização e na incorporação de objetos e elementos conceituais e que agora cria em uma pintura mais expressiva.

O ponto de vista de Gerchman é sempre o mesmo: trata-se de um olhar de *voyeur*, de uma testemunha distante, que observa multidões de longe e casais de perto. É como se fosse uma testemunha que observa desde comportamentos sociais até a intimidade dos outros. Esse ponto de vista, em certos momentos de cumplicidade distante, é que confere a seus casais um erotismo especial carregado de sedução.

Por outro lado estão os elementos da vida cotidiana, a possibilidade de que a palavra, ou a poesia de um objeto encontrado, fale da condição humana. Interessa-lhe o símbolo e o fetiche. Ele parte de temáticas sociais para construir novas referências urbanas. Entra e sai do urbano social para o sociológico, dos signos antropológicos para as relações filosóficas, sem perder jamais a sagacidade do que implica viver de repente entre o frenesi da uma era de mudanças radicais, histórias paralelas, liberdades humanas e confinamentos infernais. A vida convulsionada do homem segue trilhas de um tempo que passou pela crise existencial do anos 60, pela devastação

do homem em seu meio nos anos 70, pelo abismo dos anos 80 e pela arbitrariedade fim-de-século destes anos 90.

Esse coerente “ponto de vista” que Gerchman adotou, tem um paralelo cinematográfico no qual Alfred Hitchcock formulou em seu filme *Janela Indiscreta*. A partir da janela de sua sensibilidade, Gerchman tem estado atento à realidade à qual pertence. Tem interpretado uma iconografia de alguns símbolos brasileiros, recolhido traços característicos, assumido, como corresponde a todo artista, uma atitude crítica frente a momentos conjunturais de uma sociedade complexa. Poderíamos dizer que sua proposta está estreitamente ligada a uma sociologia, que sua preocupação central é revisar continuamente situações sociais. *“Toda a vida humana é invenção, produção de formas; toda a laboriosidade humana, tanto no campo moral como no do pensamento e da arte, dá lugar a formas, criações orgânicas terminadas, dotadas de um alcance e autonomia próprias: são formas produzidas pelo trabalho humano tanto nas construções teóricas como nas instituições cotidianas e achados da técnica, assim como em um quadro e numa poesia”*, observa Umberto Eco. E assim é, o que Gerchman considera importante não sai nunca de seu olhar. O urbano tem, pois, muitas facetas. O sócio-individual está determinado por situações que se refletem em relações espaço-temporais muito determinadas. Um conflito que vem a ser formulado em um espaço anárquico com uma atitude construtiva muito marcada e uma geometria sintética. Por outro lado, uma atitude crítica ou sensorial que ele soluciona dentro de uma figuração neo-expressionista; e seu compromisso com a Nova Objetividade, na dilapidação de objetos que oscilam de valores em um processo histórico e na recuperação da palavra como forma harmônica e sublime. Para ele, a palavra é poesia. Extremos que fazem parte de uma mesma linha, que são aspectos de uma mesma realidade, instâncias que o levam a reconhecer-se nesse espelho fundamental, que é o da existência.

O começo da dualidade

Rubens Gerchman é um artista que sempre conheceu seu destino. Com a imaginação unida, desde o início, às suas possibilidades artísticas, buscou, na prática, o desenvolvimento de uma sensibilidade latente. Seus pais vêm

da Rússia ucraniana. Seu mundo familiar estava impregnado de um ambiente artístico porque o pai, que havia vivido em exílio contínuo, era desenhista, um publicitário que interpretava as tendências do Art Déco e as inquietudes geométricas da Bauhaus. Mira Herschmann chegou ao porto do Rio de Janeiro apossado pela perseguição nazista, com a convicção de que o Brasil seria a terra de seus filhos. Chegou desgastado por este mundo de perseguições. Não possuía passaporte, apenas um papel que o identificava e que trocava arbitrariamente o nome de Gerchman por Herschmann. Assim, só, com a identidade franqueada, falando francês, russo e alemão e com uma maleta, integrou-se logo em uma sociedade em expansão, que lhe permitiu trabalhar em sua própria arte um dia depois de sua chegada. A mãe de Rubens, Sara, é uma brasileira filha de russos de Odessa, que sempre encontrou no bordado e na tapeçaria uma forma de construir o seu mundo – que ela vê, irremediavelmente como um conjunto harmônico de remendos.

Rubens Gerchman era o primogênito de uma família judia que o fez seguir as imagens de sua cultura. Reuben é o primeiro dos doze filhos do patriarca Jacob, aqueles doze que foram também as tribos de Israel. Segundo a Bíblia: *Reuben, tu és meu primogênito, minha fortaleza e o princípio de meu vigor: primeiro em dignidade, primeiro em poder*. Assim, desde o começo, e por diversas circunstâncias que foram aparecendo em sua história pessoal, ele primará por uma dualidade enriquecedora que lhe marcará a vida.

É um brasileiro íntegro, herdeiro de tradições européias, um judeu que se educou juntamente com a versão generalizada do cristianismo brasileiro. É um homem que tem vários nomes, porque de Ruben passou a Rubens e herdou o equívoco arbitrário de Herschmann. Todo este complexo microcosmo pessoal reúne argumentos que nos fazem pensar: ele é um artista que, desde o princípio, pôde assumir a versatilidade, acostumou-se à multiplicidade e aprendeu, desde a infância, a compreender o olhar distante do estrangeiro que observa os fenômenos sociais para entendê-los e, desse modo integrar-se a sua pátria. Não é à toa que uma de suas principais obras dos anos 60, uma *Carteira de Identidade*, dizia: *Sou 1566166, logo existo*.

As condições econômicas familiares foram adversas. Ele cresceu com suas convicções, mas ao mesmo tempo recorda frases peremptórias de seu pai, que lhe dizia: “Na Europa aprendi que há dois tipos de arte, arte aplicada, a

que eu faço, e arte pura, cujo destino é a fome”. Quando Gerchman sonhava desenhar, o pai lhe ensinava a desenhar em papel milimetrado. Nessa impossibilidade de integrar os ideais, abriu-se um caminho solitário.

Retratos de uma memória

Ser filho de imigrantes é geralmente sinônimo de classe média. Nasceu na clínica de São Sebastião. Cresceu em Ipanema, na Rua Prudente de Moraes, 686, nº 7, numa casa de vila. Na esquina da Montenegro com Prudente de Moraes ficava o bar do Veloso onde ele ia cotidianamente comprar sorvete e olhar, com uma curiosidade irreprimível, aos compositores de música Bossa Nova. Ipanema era seu mundo. A Fundação Getúlio Vargas, Colégio Nova Friburgo, sua escola. Ali tinha um professor de desenho que estimulou sua sensibilidade através de um método no qual as notas dependiam da quantidade de desenhos que os alunos faziam. Gerchman sempre tirava a nota máxima. Realizava desenhos criativos de paisagens, de florestas e animais que copiava dos livros dos *Fauves*.

Seus amigos de colégio foram e permanecem sensíveis às letras, desde aquele período: Armando Freitas Filho, Camargo Mayer e Carlos Rodrigues Brandão sempre quiseram ser poetas. Sensibilidade essa que ele também sentiu próxima, e que se adaptava às formas que lhe haviam transmitido desde menino.

O primeiro livro de arte, dado por Isaac, um irmão de seu pai que veio da França viver com eles, era sobre Van Gogh. Isaac era um inventor, um engenheiro que encantava Rubens ao consertar rádios e criar aparelhos estranhos, o tempo todo; que acumulava dejetos do mundo a fim de os reciclar depois. Com latas de sardinhas, Isaac construía desde objetos eletrônicos até pequenas caixas que lhe serviam de mini-armários onde guardava sistematicamente todos aqueles elementos provenientes da vida cotidiana. Sua presença foi fundamental na vida de Gerchman, que, com ele, aprendeu a armar mundos e, quando morreu, herdou suas ferramentas e sua paixão pela construção de objetos. O primeiro desses mundos imaginários foi um teatro, onde atuavam algumas personagens que Gerchman desenhava sobre papel. Ele as colava em cartão e para sustentá-las, prendia-as a uma vareta. As suas representações infantis eram totalmente ligadas à

realidade. Não lhe interessava inventar fantasias, mas sim interpretar as notícias do rádio. O *Repórter Esso* era o programa que contava os acontecimentos do mundo. Assim a realidade era já o eixo de sua história lúdica. Ele viveu um Brasil de ditaduras militares e, apesar de uma de suas paixões ser ver e reler mil vezes a coleção de revistas de seu pai sobre a guerra, onde aprendera a distinguir meticulosamente cada um dos aviões, carros e tanques, Gerchman sempre foi um pacifista. Ao terminar o curso colegial, entrou para a Escola Nacional de Belas Artes, curso que interrompeu quando teve que prestar serviço militar. Mas, no quartel, um comandante descobriu sua paixão e lhe deu a tarefa de desenhar as diferentes perspectivas dos pontos de defesa do forte de Copacabana. Ele por outros caminhos voltava a desenhar as letras que seu pai lhe havia ensinado, e que os militares utilizavam para a sinalização de todos os códigos do quartel.

Apesar de ter voltado mais tarde à Escola de Belas Artes, ele não terminou seus estudos porque já se havia formado nele uma insatisfação permanente. Rejeitou o academismo obrigatório, assim como iria rejeitar sistematicamente o que tivesse cheiro de autoritário.

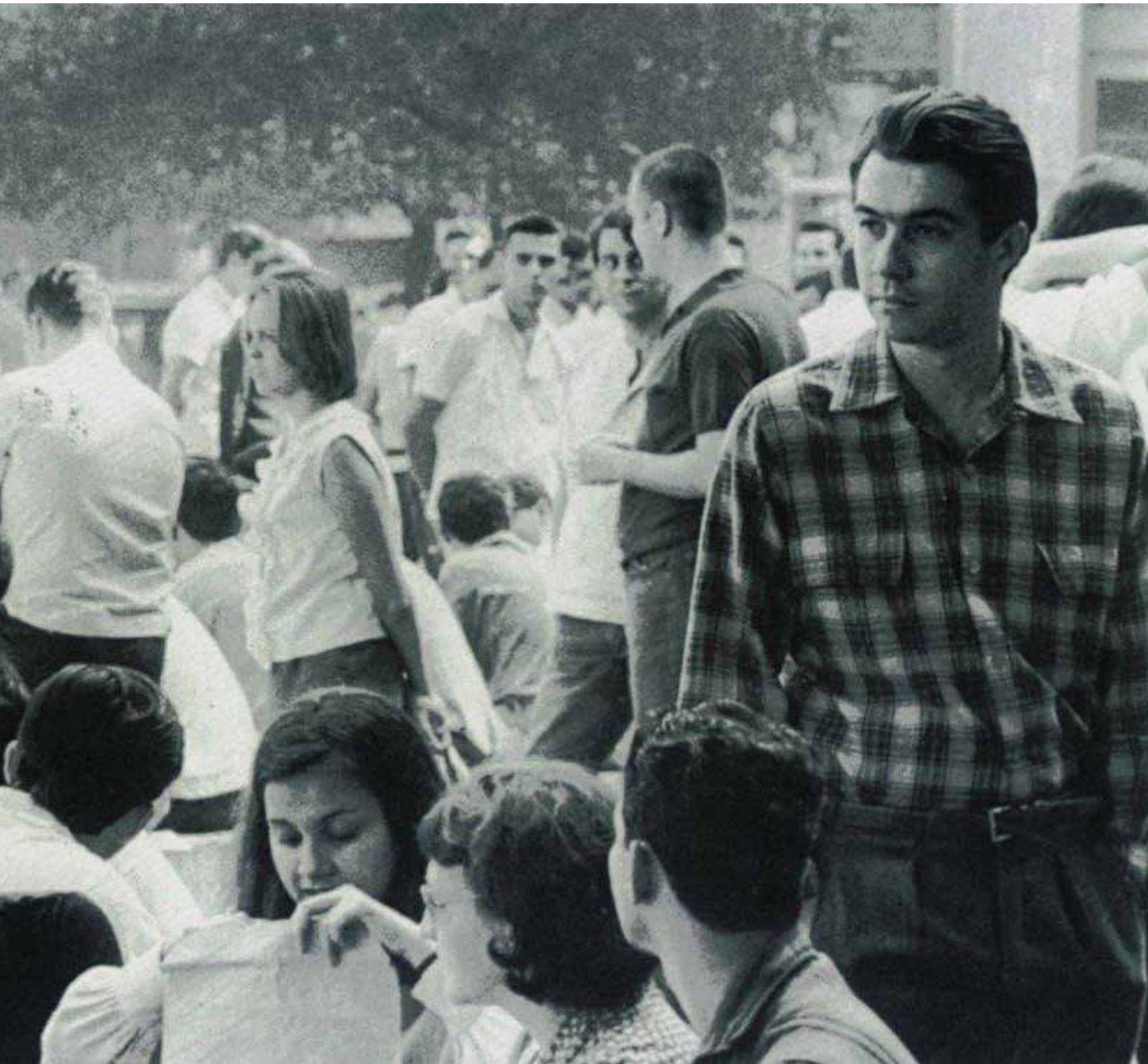
O compromisso com a realidade

A vida estava em Copacabana. A sua criação artística tinha um interesse no Rio de Janeiro. Ele trabalhava de dia e pintava de noite aquilo que o interessava: a vista urbana de sua janela. A claustrofobia do espaço e as vivências simultâneas que ocorriam quando se acendia uma luz e se apagava outra num edifício o levaram a uma primeira época, que foi fundamental porque formulou uma das inquietudes que serão eixos de seu trabalho: *Moradias Coletivas*. Ele morava no edifício 135 da Rua Barata Ribeiro. Ali em frente, estava um corte transversal do que era a vida urbana, a simultaneidade de alguns prédios em cujas janelas tudo acontecia. Tanto que o antropólogo Gilberto Velho realizou um estudo sobre aquele edifício, o 200.

Essa obsessão pela realidade e pelo entretenimento artístico levou-o a conseguir seu primeiro trabalho na editora de *Manchete*, onde diagramava as fotonovelas *Sétimo Céu* e outras páginas daquela revista. A partir desse balcão, pisando em duas realidades, ele concentra a atenção no que serão

seus temas fundamentais: o sentimento do amor e o compromisso com a realidade, tudo inundado pelo mundo das palavras. A construção de espaços é parte de sua linguagem. A realização de um inventário sentimental e um outro sobre acontecimentos, com suporte de fotos em preto-e-branco que ele juntava às notícias dos jornais, determinou-lhe o centro de atenções. Gerchman observava a sociedade com um olho agudo. Sentia uma espécie de fascínio e ao mesmo tempo rejeição pelas condições da urbe, pelos protótipos da sociedade, pelos símbolos frívolos da beleza. Lutava contra os *slogans* da publicidade que vendia a felicidade através de um sorriso de pasta de dentes. Por outro lado, a atitude popular referendava nele uma categoria mais autêntica. Sem o saber, estava comprometido com correntes que faziam parte de sua época: a Pop Art e a Arte Conceitual. Era um ser com a rebeldia na pele, que olhava com desconfiança para as ordens estabelecidas. Com ele transcorria a década de 80, as leis de *Proibido Proibir* eram seus argumentos de vida. De muitos dos símbolos daquela época, ficou um inventário. Ele pintou a pílula e realizou um retrato de *Misses* de traje de banho e sapatos de salto alto que era o choque entre a sensualidade e a crítica. Observou a sensualidade de uma boca aumentada em detalhe. A pílula, pintou-a como a imagem de uma libertação da mente. E retratou uma equipe de futebol olhando uma foto que congelava o momento do triunfo. Se a paixão pelo cinema era desmedida interessava-lhe também estudar a proposta de Gauguin porque esse artista havia alcançado o que naquele momento mais lhe interessava: a sensualidade tropical e a simplificação dos planos de cor.

Anna Maria Escallón (Bogotá, 1954), jornalista, curadora e crítica de arte colombiana. Estuda Ciências da Comunicação Social na Universidad Jorge Tadeo Lozano e é mestre em História da América Latina pela Universidad de Georgetown. Foi diretora do Museu de Arte Contemporânea na Organização dos Estados Americanos, em Washington. Colaboradora do *El Espectador*, das revistas *Credencial* e *Arte en Colombia* e da revista digital www.kienyke.com. Entre os seus trabalhos, ver *Antonio Seguí, Urban Man*, (Washington D.C.: Art Museum of the Americas, 1996); *Botero: New Works on Canvas* (Bogotá: Villegas, 1997) e *Roberto Matta: Architect of Surrealism* (Washington D.C.: Art Museum of the Americas, 2003).



RETALHOS DA CIDADE¹

Rubens Gerchman

Vivi em muitas cidades. Elas me trazem imagens desordenadas, desprovidas de cronologia. São para mim como mapas abertos. Todas, porém, de enorme importância na confecção de minha obra.

Com 20 anos aprendi a percorrer os mapas de Nova Iorque. Logo descobri o labirinto colorido de seus transportes. No Metrô, recordo o macacão de Torres García pintado com o nome das ruas de Manhattan. Logo aprendi a locomover-me com maior rapidez e a alcançar os objetos mais distantes com precisão. Aos poucos chegava onde queria. Ficava encantado com esta mobilidade fácil. Tomava três ou quatro linhas diferentes, trocando de níveis várias vezes, saltando em estações desconhecidas para esperar por novos trens. Transformei-me numa espécie de “rato subterrâneo” e, leitor acurado dos mapas coloridos, logo sabia de cor o nome de quase todas as estações, o valor de um “A train” ou de um “F train”.

Muito tempo mais tarde, quando vendi algumas obras e coloquei a vida em dia, tomei um taxi e percorri a Ilha de Manhattan inteira, bem devagar, refazendo os trajetos dos subterrâneos do metrô. Também mais tarde compreendi que a leitura de tantos mapas me estimulou a criar obras conceituais como a *Nova Geografia*, de 1970 e o *Você é cru ou cozido?*, de 1972.

Outra vivência marcante de Nova Iorque decorreu do fato de ter sido morador do Bowery, região fronteira do Soho, então zona fabril habitada por artistas em busca de aluguéis mais baratos e espaços mais amplos. O Bowery era ocupado por hordas de *bums* (sem teto), pessoas que vagabundeavam

¹ GERCHMAN, Rubens. *Retalhos da cidade*. Documento impresso, s.l. [Rio de Janeiro], s.d. [1995]. Escritos do artista como parte do processo criativo para sua coluna no Caderno Opinião do Jornal *O Globo*, Rio de Janeiro, 1995. (N.O.).

pelas esquinas, gente de todas as classes sociais. Bebiam um vinho de gosto adocicado e enjoativo. Viviam em grupos, com seus pesados sobretudos comprados em algum Army Supply Store. Dormiam, tomavam banho ou cortavam o cabelo nas casas de caridade. Eles bebiam literalmente até cair, cortando-se às vezes com cacos de garrafas quebrados. Uma manhã, tentando sair do meu apartamento, não consegui abrir a porta. Chamei um vizinho, olhamos pela janela. A neve da noite anterior, muito alta, se acumulava na porta, impedindo a passagem. O corpo de um homem, congelado, jazia sob a neve.

Vivências como esta, somadas mais tarde às de Berlin e às da violência no Rio, foram plasmadas em obras como *Os Policiais da Chacina Verão Boca Mole*, *Barreira do Vasco* e a série *Registro Policial*.

Em Chichen-Itzá, caminhando um dia por suas avenidas amplas, dei por mim numa praça de esportes. Mais precisamente num campo de “juego de pelota”, futebol praticado com os joelhos e com os ombros e onde – por mais inacreditável que possa parecer – os derrotados eram mortos no final das partidas decisivas do campeonato. Descobri, nas pedras que o cercavam, figuras esculpidas formando uma espécie de cinta que envolvia toda a lateral até à baliza, ela mesma um grande aro de pedra com a figura de um jaguar no local por onde a bola deveria entrar.

Baixando os olhos verticalmente me deparei com crânios e esqueletos em baixo relevo. Um deles me revelou criatura familiar: Mickey Mouse. Recuei no tempo e me lembrei das figuras recortadas em madeira de meu apartamento em Ipanema, excessivamente coloridas, como nos primeiros filmes da Disney. Mais tarde fiz relevos em madeira aproveitando não apenas a figura de Mickey Mouse, mas a experiência visual de Chichen Itzá como um todo. Foram obras como *Bloco Pobre*, *Caixa de Morar*, *Algum Multidões* e *A marmita*.

As cidades guardam segredos e memórias. Em Berlin, depois de uma viagem de 12 horas, vindo do Rio, entrei num knipe para tomar uma geladinha e comer alguma coisa. No interior do bar uma mulher alimenta gigantesco pastor alemão com os restos de comida de seu prato, enquanto ao fundo rapazes jogavam bilhar. Logo o cão começou a latir, despertando a ira dos jovens, todos muito fortes. Eles se puseram então a atirar pedaços de giz azul com que afiavam seus tacos até expulsar a mulher com o cachorro. Só mais tarde me dei conta de que assistira – princípio dos anos 80 – à manifestação de um grupo que mais tarde se conheceria por *skin heads*.

Em Berlin experimentei o contato mais próximo com a violência da cidade, com a solidão. Havia qualquer coisa que provocava, todo o tempo a desagradável sensação de não pertencer à cidade. No bairro onde fui alojado havia muitos turcos, o que contribui para reforçar a impressão da xenofobia alemã. Acho que só pude traduzir isso artisticamente agora em meu último livro, *Dupla Identidade*, sobre os imigrantes.

No Rio sempre gostei de caminhar pelas ruas do centro, pela Praça Mauá, Estácio, Rua da Alfândega. Entrava em suas lojas, visitava pequenas vidrarias, moldurarias, lojas de material de construção e de objetos inúteis. Nas redondezas da Praça Mauá, por exemplo, redescobri os fazedores de objetos para turista. Experimentei a emoção de me deparar novamente com aquelas bandejas e objetos repletos de asas de borboleta, que vira muitas vezes em minha infância nas visitas ao Corcovado. Comprava-os de todos os formatos e variações. Destas andanças, em meados dos anos 60, nasceram o *Rei do Mau Gosto*, *A Bela Lindonéia*, *O Altar* e *Carnet Fartura*.

Outra experiência importante foi viver no 135 da Barata Ribeiro, frente ao famoso 200. Observava-o ao cair da noite – suas luzes, vidas paralelas, uma colméia humana que respirava e nunca dormia. Ou dormia por turnos. Copacabana era um mundo novo para mim. Um dia resolvi subir por um de

seus elevadores apinhados e descer várias vezes, repetindo o processo para ver de perto a cara destas personagens. Dessas vivências surgiram as *Moradias Coletivas*, que pintava à noite em meu apartamento. Ao descer, estas multidões de 140x160 pareciam minúsculas e ridículas. Foi depois destas experiências claustrofóbicas do 200 que surgiram as caixas de *Mor-AR* e finalmente a solidão da palavra AR, gigante, superlativa.

Apesar dos longos períodos fora do Brasil, foi no Rio, onde vivo até hoje, que recolhi, em imagens de minha juventude, o material físico que mais adiante alimentaria minha produção artística. E é aqui que espero continuar a recolher estes retalhos de cidade. Guardo sempre a esperança de, um dia, conseguir localizar, nestes mapas-cidades, nestes mapas-obras, um ponto, uma estação ainda desconhecida, sempre desconhecida: Rubens Gerchman

*Cidade é abrigo, refúgio, sonho,
encontro veloz. Espaço
para deslocar-se, habitar-se, divertir-se,
esquecer-se de si mesmo, encontrar-se outra vez.*

*É um espaço poético, feroz dissipado na multidão.
Estamos na cidade sós e com todos. O indivíduo e a massa.
Na rua, em um cantinho, a possibilidade de às vezes ser
feliz. Também é possível não estar só na multidão, como no
estádio de futebol. É a possibilidade de ser muitos em um
só. Torcer por seu time do coração.*

*Na cidade como em tudo, tudo que se vê não é. Tudo o que
se pode ver tampouco é. O escondido é somente o que se pode
perceber. Existe a porta, a janela, a casa, o prédio, a
favela. São caixas de morar. Onde os indivíduos vivem um
tempo interno. A cidade é um outro tempo. É o tempo do
percurso, do recorrido vida-trabalho, tempo de cenários,*

de máscaras, de encontros e desencontros. Roupas coloridas, corpos ritimados, com um sol interior. Rostos de gente que se arrastam em suas trajetórias momentâneas, com caras amarradas ou sorrisos no canto da boca.

Cidade é cheiro de vida, é tecnologia. É urbe que arrasta tudo, luz brilhante, praia, amável, desenhos na calçada, um relógio qualquer que marca a hora determinada.

A cidade são blocos de pedra das montanhas ou prédios que são abismos de pedra cimentada. Também existem os morros, ondem moram os outros, com brisas frescas mas em profunda miséria. Alimentando-se de ritmo, suor e funk. Criam no cotidiano simplesmente no deslocar do seu corpo pelas quebradas.

Cidade

Ferozcidade

Sensualcidade

Sensacionalcidade

Saciedade

Violencidade

Dispercidade

Vislumbrecidade

Veracidade

Recortcidade

(em pedacinhos para ser colhido e montado)

Perfilcidade

Corpos negros

Luz de perfil

Corpos brancos

A noite cai

A cidade dorme



Capa do LP "Tropicália ou Paris et circenses", 1968

FIGURAS DO IMPERATIVO URBANO [LINDONÉIA] (1998)¹

Paulo Sergio Duarte

Lindonéia é título de música de Caetano Veloso², diretamente inspirada numa obra de Rubens Gerchman: *Lindonéia, a Gioconda dos subúrbios*, de 1966. *Lindonéia*, o quadro,³ é um excelente sintoma das diferenças entre pop americano e a Nova Figuração brasileira.

O retrato da moça é simplificado, sugere uma foto mal impressa de jornal, mas não mimetiza o processo gráfico. Ao contrário, é pintado com certo desequilíbrio expressivo. Sua boca, com lábios ligeiramente deslocados entre si, não está séria, nem sorri; mas não há nada de enigmático: sua fisionomia insinua apenas uma daquelas poses onde se busca a indefinição das emoções para a foto três por quatro em um lambe-lambe de praça pública. Lindonéia seguramente não é branca, nem negra. É mestiça, mulata, provavelmente: olhos amendoados, nariz largo, cabelo indefinido de corte curto, e nas suas fichas burocráticas de identidade devia constar: “cor parda”. Mas a foto imaginária foi ampliada pelo artista, sua identidade expandida, e sobre o fundo monocromático mostarda, que excede muito o rosto central, encontra-se a moldura de espelho trabalhado.

1 DUARTE, Paulo Sergio. *Figuras do imperativo urbano [Lindonéia]*. In: *Anos 60: transformações da arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. (N.O.).

2 Gerchman, em conversa com o autor, relata que Caetano compôs a música a partir de uma descrição de Nara Leão, e só viu a obra, pela primeira vez, tempos depois. (N.A.).

3 Ainda segundo Gerchman, *Lindonéia* originalmente não era um “quadro”, mas um objeto, foi concebido para ser mostrado com suportes que o apresentariam como um porta-retrato, com a superfície ligeiramente inclinada. Nunca, no entanto, foi exposto assim. (N.A.).

É uma notícia – vítima de um crime passional: UM AMOR IMPOSSÍVEL/A BELA LINDONÉIA DE 18 ANOS MORREU INSTANTANEAMENTE. A suposta manchete cerca, por cima e por baixo, a moldura que cerca o retrato. Entre o universo público do texto jornalístico e a intimidade do rosto encontra-se o mundo doméstico da moldura decorada, mas o mesmo tempo, além do deslocamento de esferas, a moldura acrescenta relevo e contrasta materialmente com a superfície plana, chapada, sem perspectiva. Mas em Gerchman o *ready made* não é recurso dadaísta, não choca nem ironiza. Identifica o universo de origem de *Lindonéia* – distante dos bairros da classe média afluyente, que já cultivavam o design. *Lindonéia* tem o estilo dos subúrbios.

A rigor, *Lindonéia* não é um retrato, apesar do seu subtítulo – *A Gioconda dos subúrbios* – nos atrair nessa direção. É fragmento do fragmento da nova paisagem. Esta, não contemplamos mais na natureza, e sim nas primeiras páginas dos jornais. A nova paisagem é formada das figuras do imperativo urbano: política, crises, crimes, guerras. Tudo se passa nas cidades, e *Lindonéia* seria um pedaço de jornal que seria um pedaço da cidade. Não fosse a moldura, que domestica e privatiza *Lindonéia*, e permite que, em princípio, sendo uma de muitas anônimas Lindonéias, se individualize e se transforme na *Lindonéia* de Rubens Gerchman, cantada por Caetano.

O movimento plástico do quadro, muito simples, rude mesmo, obedece ao trânsito brutal da vida urbana, não àquele dos automóveis ou pedestres, mas ao da identidade no cotidiano que é obrigada a se dividir, sem maiores sutilezas, em múltiplas representações nos diversos universos em que circula: da multidão, do profissional, do privado. Fazendo e se refazendo “todo dia (...) tudo sempre igual”, a não ser que a tragédia interrompa esse destino, como aconteceu com *Lindonéia*.

Lindonéia, a Gioconda dos Subúrbios, de modo simplificado, traz todos os elementos que formam a equação semântica e formal de Rubens Gerchman neste período da Nova Figuração, e seu lirismo, propositalmente acanhado, demonstra que o tratamento da temática urbana no Brasil subdesenvolvido não pode compartilhar do cinismo pop que critica a sociedade de consumo adiantada.

Paulo Sergio Duarte (João Pessoa, 1946) é professor, curador e crítico de arte. Em 1978, ao lado de Antonio Dias, foi um dos fundadores do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) na Universidade Federal da Paraíba. Desenvolveu o programa Espaço Arte Brasileira Contemporânea - espaço ABC (Funarte, 1980-1982). Foi diretor do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte (1981-1983) e do Paço Imperial (1986-1990). Atualmente leciona na Universidade Cândido Mendes e é responsável pelo Centro Cultural Cândido Mendes (CCCM). É autor de diversas publicações, entre elas *Anos 60: transformações da arte no Brasil* (Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998) e *Arte contemporânea brasileira: um prelúdio* (Rio de Janeiro: Silvia Roesler, 2008). Sobre sua obra, ver *A trilha da trama e outros estudos sobre arte* (Rio de Janeiro: Funarte, 2004), organizado por Luísa Duarte.

TEMPERATURA DA COR (2000)¹

Rubens Gerchman

Temperatura da cor / a cor é mais / cor / é o / alimento na boca / na boca
cor / água na boca / sugar o leite / da mãe / cor é sangue correndo / é
fruta, é vegetal, é mineral / é luz e sombra / a cor nasceu do / nada. Seu
brilho / veio como despertador do dia / o sol / a duração / a dura ação
do dia / o movimento dos planetas / o vento cósmico / a disposição no
espaço / eclipse / eclipse lunar / ocaso solar / o sol se põe / a luz se alonga
/ a[s] cores gritam / o último esgar do dia / a cor é mais / a cor é água
/ é sangue / que passa nas veias / cor é alimento / que a boca suga da
teta / saliva da língua / sugaracor / corzar / gozar a cor / ejacular a cor /
é leite para a vida / cor é tato / (flecha-luz) seta / disparada / luz / é tato
/ seta luz em busca disparada / luz na ombra-umber-sombra / sombra
queimada / morena detanto namorar o sol / vela solar / (trazendo
levando) leva e traz energia / energia / do espaço / galáxia / cor e a
dimensão da luz / quanto / mais azul, / mais longínqua / mais vermelha
/ mais perto / do coração

¹ GERCHMAN, Rubens. *Temperatura da cor*. Documento manuscrito, s.l. [Rio de Janeiro], s.d. [2000, escrito entre as viagens para a Índia]. Acervo Instituto Rubens Gerchman. (N.O.).

TEM PERATURA DA COR A COREMMA
COR
E' O
ALIMENTO NA BOCA
NA BOCA. COR. - AGUA NA BOCA.
SUGAR OLEITE
DA MAE
COR E' JANGUE CORRENDO
E' FRUTA, VEGETAL, E MINERAL.
E' LUZ E SOMBRA
A COR NASCEU DO
NADA. SEU BRILHO ~~SAI~~
VEIO COMO ESPERTAR DO DIA

O SOL
A DURACAO A DURA ACAD DO DIA.
O MOVIMENTOS DOS PLANETAS
O VENTO COSMICO.
DIS/ ANFOSICAO DO ESPACO.
ECLIPSE.
ECLIPSE LUNAR
OCASO SOLAR
O SOL SE FOE
A LUZ SE ALONGA
A CORES GRITAM
O ULTIMO ESGAR DO DIA.



A COR É MAIS
A COR É AGUA
É SANGUE
QUE PASSA NAS VEIAS
COR É ALIMENTO
QUE A BOCA SUGA DA TETA
SALIVA DA LINGUA
SUGAR A COR
CORZAR
GOZAR A COR
EJACULAR A COR
É LEITE ^{PARA} VIDA COR É TATO

(FLECHA LUZ) SETA -
~~DISPARADA~~
LUZ
~~LUZ É TATO~~
~~COR É LUZ~~ EN BUSCA
SETA LUZ DISPARADA
LUZ NA OMBRA - UMBER - SOMBRA

SOMBRA QUEIMADA -

MORENA DETANTO NAMORAR O SOL

~~É A S V~~

VELA SOLAR

(TRAZENDO) LEVA E TRAZ ENERGIA
LEVANDO

ENERGIA

DO ESPAÇO

GALAXIAS
COR É A DIMENSÃO DA LUZ

^{QUANTO} MAIS AZUL,

MAIS LONGINQUA

MAIS VERMELHA

MAIS PERTO ~~DO~~
DO CORAÇÃO.

SINAIS PESSOAIS—SIGNALEMENT

Profissão } JORNALISTA
 Profession }
 Estado civil } CASADO *Berschman*
 Etat civil }
 Lugar e data do nascimento } RIO DE JANEIRO, GB
 Lieu et date de naissance } 10/1/1942 *Ruben*
 Domicilio } RIO DE JANEIRO, GB 3. + 469
 Domicile } *Ruff*
 Rosto } OVAL
 Visage }
 Cór dos olhos } CASTANHOS *Abraam*
 Couleur des yeux } **CAN**
 Cór do cabelo } CASTANHOS 1840
 Couleur des cheveux }
 Sinais particulares } NIHI *Minke*
 Signes particuliers } *Ester Berthe*

FILHOS—ENFANTS

Nome—Nom	Idade—Age	Sexo—Sexe
RUBENS GERCHMAN	52 ANOS	MASCULINO
RUBIN GERCHMAN	52 AÑOS	MASCULINO
R. GERCHMAN	52 years old	MALE
R.G.		

SOY 1566 166
 SIENDO ASI EXISTO

Portador—Porteur



Assinatura do portador

Signature: *Ruben Berschman*
R. Berschman

Espôsa—Femme



Assinatura da esposa

Signature: *Rubens Gerchman*

“Dupla identidade / Doble Identidad”
 1994, litografia, 29 x 39 cm

ENTREVISTA COM RUBENS GERCHMAN¹

Fábio Magalhães

Você se projeta como artista nos anos 60 e passa a ser um dos grandes inovadores da linguagem plástica no Brasil, junto com Antonio Dias, Hélio Oiticica e Lygia Clark, embora estes dois últimos sejam de uma geração anterior à sua. É uma década de grandes transformações, um momento de grande ebulição nas artes plásticas, no cinema, no teatro. Você é uma das figuras centrais desse período. Usando como exemplo uma obra sua feita nos anos 60, sua carteira de identidade, chamada *Sou 1 566 166 logo existo*, conte-nos um pouco sobre essa nova identidade cultural que se formava naquele tempo.

Na realidade criou-se uma ambigüidade na minha vida. Tenho dois nomes, ou seja, não tenho uma identidade e sim uma dupla identidade - expressão que virou o título de um trabalho que fiz 25 anos depois sobre passaportes, dando continuidade ao da carteira de identidade. Sempre fiquei intrigado com o fato de as pessoas precisarem ter um número para ser identificadas. Meu nome de família é Gerchman, mas meu nome nos documentos é Herschman. Sou filho de imigrantes - meu pai, que se chamava Mira, morou muito tempo em Berlim -, e o sobrenome dele foi traduzido quando ele entrou no Brasil e apresentou uma folhinha de papel que não era exatamente um passaporte, era apenas uma autorização para ingressar no país. Uma espécie de *laissez-passer*, também conhecido como passaporte Nansen, para aqueles que haviam perdido sua nacionalidade, como era o caso de meu pai. Ele chegou ao Brasil em um navio cargueiro numa sexta-feira e na segunda-feira seguinte, começou a trabalhar no jornal O Globo. Cresci visitando a agência de publicidade que meu pai formou e ficava vendo como funcionava a parte gráfica, observando os desenhistas. Meu pai me levava em uma clichéria, a única na qual confiava, para ver as retículas.

¹ In: MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli Editora, 2006. (N.O.).

Papai já fazia anúncios e logotipos em Berlim, até que não pôde mais trabalhar e trouxe toda a tecnologia de lá para o Brasil. Ele era, já para a época, uma pessoa habilitada e moderna - Berlim era uma das cidades mais animadas e interessantes do mundo. Ele me obrigava a desenhar letras e só depois me liberava para jogar botão ou futebol. Na minha família, muitas pessoas eram ligadas à tipografia, eu também tinha um avô calígrafo. Comecei a trabalhar em litografia desde cedo. Quando entrei na Escola de Belas Artes, me interessei em trabalhar nas pedras e também trouxe para as artes plásticas um pouco desse mundo do preto e branco, que era a publicidade na época.

Os primeiros quadros que fiz foram em preto e branco, porque assim eram os jornais. Sabia que se fizesse algo bom em preto e branco, quando fosse reduzido para ser publicado ficaria bom. Eu observava a técnica que as pessoas trabalhavam: era um fundo preto e você abria as luzes brancas no gesso. Depois fui fazer gravura, usei esse método, cavar a madeira e abrir as luzes.

Esse mundo de preto e branco foi o começo. Em 1966, fiz um álbum com o Carlos Scliar, intitulado *Felix Pacheco 1566 166*, com cinco serigrafias, em que entrou essa obra da identidade. Outro excelente artista, pintor e impressor, o Dionísio del Santo permitia que cada um de nós usasse seu ateliê por um mês. *Sou 1 566 166 logo existo*. O título era o número da minha carteira de identidade, devido às agruras pelas quais passei quando servi no Exército, no Forte de Copacabana, na época da renúncia de Jânio Quadros. Lá, todos tinham números. Alguns ficaram na minha memória, como o capitão Dickens, que pediu para eu desenhar as plantas dos planos de defesa do forte. Eu terminei o serviço militar como cabo atirador. O Cabo 202! Olhei a carteira de identidade e pensei que se não tivesse um número ninguém iria me reconhecer.

É uma metáfora rica na sociedade de massa, não? Ter de se identificar por um número e ao mesmo tempo se perder no meio da sociedade de massa à procura de sua identidade.

Você tocou, em um ponto muito importante. Como falei antes, eu trabalhava muito em preto e branco e usava também materiais em tom de terra, e

pintava multidões. Eu ficava impressionado quando entrava no Maracanã e via aquela massa maravilhosa, não dava para saber quem era quem, só reconhecia as cores e quando era gol, tudo vibrava! Eu sentava na torcida do Flamengo porque lá todos se levantavam produzindo ondas humanas. Essa coisa de desenhar o anônimo sempre me interessou, o ser humano perdido no meio da rua.

Comecei a colocar placas onde se lia “*Proibido virar à direita*” ou “*Trânsito impedido*”, era nossa facção de estudantes, de contestadores. Todos esses sinais da cidade - faixas, zebras e formas geométricas - eu incorporei ao desenho de uma forma um pouco expressionista, e em preto e branco, vindo da litografia e da xilogravura.

Você foi o primeiro artista a dar ênfase à cultura popular, não do ponto de vista piegas, paternalista ou folclórico, mas valorizando-a. A sua obra, já do início, retrata essa questão associada aos problemas sociais. Começa a ter um aspecto humano muito forte. Você se interessa pelas massas, pelas multidões, aglomeradas no centro do Rio de Janeiro e nas periferias, nos transportes coletivos, nas filas. Seu olhar se volta para o cotidiano popular.

Um trabalho que eu gosto muito dizia: “Vai comer e morar um ano de graça com toda a família”. Era um carnê que as pessoas compravam e ganhavam a garantia de ser sorteadas. Eu denunciei isso como uma fraude por causa de um argentino que vendia um tipo de carnê, chamado Carnê Fortuna, e sumia depois com o dinheiro, nunca entregando a tal cesta básica que prometia. Era o problema da fome no Brasil. Depois trabalhei com o concurso de *miss*, com o futebol e com a carteira de identidade. Eu tinha uma certa proximidade com esse universo porque trabalhava em uma revista de fotonovelas chamada *Sétimo Céu*, que era consumida pelas classes mais simples da sociedade. Eu extraía muita coisa dessa revista.

Uma seção que eu adorava era *Correio Sentimental*. As pessoas trocavam cartas, e eu lia centenas delas. Eu misturava as histórias, fazia novas biografias; desse mundo saíram os primeiros personagens femininos que foram as participantes do concurso de *miss*. Depois fiz quatro professorinhas, o texto dizia: “A história de um assassino ou como age um pintor jovem diante de um tema ou uma idéia sobre essas lindas criaturas”. Era

uma espécie de refrão de coisas que eu via, estava impregnado desse mundo. Eu achava o concurso de *miss* uma exploração. Fiz também um trabalho sobre o Chacrinha.

Que fazia um programa de auditório. Aliás, esse programa teve uma influência grande na geração de vocês, tanto na pintura, quanto na literatura e na música.

O Hélio Oiticica, o Caetano Veloso e o Gilberto Gil foram ao programa do Chacrinha. Ele lançava comida para as pessoas da platéia. Realmente eu fui a primeira pessoa que percebeu que era um momento um pouco “pão e circo”. Ele manipulava de certa forma esse tema da fome. Ao mesmo tempo eu admirava e sentia aflição em relação àquilo. Fiz um boneco e perguntava para as pessoas na galeria o que é o homem e que ele come, tirei da barriga do boneco instrumentos de trabalho. Alguém gritou: “O que o povo tem?”. Eu respondi: “Fome!”. Desabou feijão em cima da cabeça de todos na galeria. Foi a primeira vez que lidei com o tema da comida. Usávamos a palavra *happening* [acontecimento, em inglês]. Uma palavra importada, mas a única que explicava o que aquela ação representava em uma galeria de arte. Não era instalação, como hoje.

Era de fato um acontecimento no sentido de intervir na vida das pessoas em determinados momentos.

Lembro-me de que alguém gritou: “Vamos ao Sachas” - um bar onde se ouvia música ao vivo. Mas o pessoal entendeu: “Vamos ao saque”. Começaram a roubar todas as obras da parede e algumas pessoas carregaram obras do Antonio Dias e do Roberto Magalhães pelas ruas e levaram minhas *Caixas de Morar*, os pintores ficaram sem ter o que fazer.

Quem são os seus amigos desse tempo? Com quem você discutia sua arte?

Principalmente, Antonio Dias e o Roberto Magalhães. O Roberto estava sempre presente e era muito boêmio, já o Antonio era mais polêmico, mais

politicado, inclusive precoce, porque aos 18 anos já tinha um desenho extraordinário. O Roberto era talvez o melhor desenhista do nosso grupo. O Pedro Escosteguy era sogro do Dias, poeta concretista vindo de Porto Alegre, muito politicado também, descendente de bascos, era como um anarquista basco, e se juntou ao nosso grupo. Mais tarde, conhecemos num Salão de Arte Moderna o Carlos Vergara, sentimos logo que havia afinidade entre nossas idéias e o convidamos para participar do nosso grupo.

Você também é um poeta, se observarmos que sua obra está muito vinculada à palavra. Como a poesia entra na sua vida?

Em Nova York, passei a lidar com uma língua estrangeira. Aqui, em 1967, eu já tinha feito a minha gramática, que chamei *Cartilha do Superlativo*. Das caixas de morar eu fiz *TERRA, LUTE, S.O.S* e um *AR*, que está no Masp. Tinha uma caixa com a palavra *ÁGUA*, mandei recortar letras de acrílico que fluíam, a água brotava da palavra, eu dizia que o significado das palavras estava desgastado, queria revigorá-las, devolver o significado original.

Você mexia com coisas muito inovadoras na época, a questão do significante e significado, a construção da palavra como objeto. Essas eram questões que a poesia começava a tratar dentro do concretismo?

Nós não tínhamos computador, fazíamos maquetes de madeira, construíamos modelos e precisávamos arrumar pessoas que conhecessem as técnicas. Quando cheguei a Nova York fui trabalhar em uma fábrica de acrílico. Fiz um *AR* de algodão e acrílico, coloquei as nuvens. Comecei depois a rodar um filme sobre os elementos, as palavras fluíam no mar, pegavam fogo, eram enterradas.

Qual era sua relação com as outras artes? Com o cinema, por exemplo...

O Joaquim [Pedro de Andrade] me convidou para fazer *Macunaíma* [filme de 1969 com Grande Otelo e Paulo José, ambos no papel-título]. Eu seria cenógrafo e figurinista. Mas ganhei o prêmio de viagem ao exterior, no Salão de Arte Moderna, em 1967, exatamente no mês que iniciavam os

trabalhos de produção, e eu tinha de viajar, porque senão perderia a oportunidade. O Ministério da Educação e Cultura passou seis meses sem me pagar e eu tinha medo de perder aqueles preciosos 500 dólares. Assim, fui para Nova York e não pude fazer o filme. Aliás, nesse salão, eu ganhei o prêmio de pintura e o Amílcar de Castro ganhou o prêmio de escultura. Decidimos viajar para Nova York. Ele foi de avião e eu embarquei num navio cargueiro.

Quando cheguei, o Amílcar estava me esperando no cais. Nós mal nos conhecíamos e a partir desse dia iniciamos uma amizade profunda. Mas, falando de minha proximidade com o cinema, convivi com Glauber Rocha, que ficou hospedado comigo certa vez. Aliás, meu apartamento na 250 Bowery Street era uma espécie de casa de todos os que passavam por lá, fazíamos uma boa comida e conversávamos muito.

Eu mesmo estive no seu apartamento na Bowery Street em 1970. Você havia recém-inaugurado uma exposição na Lerner – Heller Gallery, no Soho, e oferecia um jantar para um monte de gente.

Também estiveram lá: Lygia Clark, Sérgio Camargo, Antonio Dias, além do Hélio Oiticica, que viveu um ano junto comigo nesse apartamento. Havia artistas argentinos, colombianos, havia músicos, enfim, era um grande caldeirão de efervescência e troca de idéias.

Em Nova York você começou a trabalhar com as palavras inglesas, criando uma espécie de poesia/objeto que você intitulou de *pocket stuff*.

Pocket stuff foi um termo cunhado pelo Hélio Oiticica². Eu chamava de poesia de bolso, de objeto de bolso e ele corrigiu para *pocket stuff*, que quer dizer “coisa de bolso”. Também fazia referência a *token*, uma ficha de metal, parecida com uma moeda. Servia como ingresso de metrô e todos nós tínhamos sempre um *token* no bolso.

² Ver a correspondência entre Helio Oiticica e Rubens Gerchman, publicado neste livro e OITICICA, Helio. *Pocket stuff: Rubens Gerchman*. 24 de julho / 07 de setembro de 1969. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=587&tipo=2a. (N.O.).

A origem conceitual desses trabalhos está nas Caixas de Morar, onde retrato a asfixia dos pequenos apartamentos de Copacabana.

A palavra ar saiu de morar. Percebi que o significado das palavras havia empobrecido, em alguns casos havia perdido seu significado primordial, ou seja, estavam corrompidas, empobrecidas. Então eu procurei fazer uma nova cartilha, a *Cartilha no Superlativo* e construí palavras gigantes...

E que revitalizavam seus conteúdos.

Utopicamente devolviam à palavra seus significados. A primeira palavra construída foi *AR*, realizada de fórmica azul, depois *LUTE*, *S.O.S.* A palavra *TERRA* foi executada em negativo, com as letras enterradas na própria caixa. Em 1967, construí *ÁGUA* - uma caixa de acrílico transparente, de grande formato, cheia de água. Essas obras, produzidas antes da minha viagem a Nova York, são os embriões dos pocket stuffs.

Só que agora você trabalha com um novo idioma.

Nos Estados Unidos procurei explorar as possibilidades da língua inglesa, suas ambigüidades. Por exemplo, na obra *MENWOMEN* (homensmulheres) a intenção era fazer uma cerca contínua, sem fim - *MENWOMENWOMENWOMEN...* - com dobradiças, como uma espécie de biombo. As letras “wo” também significam “rib”, costela, e dava a conotação bíblica à palavra. Soube ainda que em inglês arcaico o mesmo som “wo” significava também a melodia de encantamento que o macho usava para atrair a fêmea.

Ao contrário da *Cartilha no Superlativo* os *pocket stuffs* eram objetos de pequena dimensão.

Pensei em pequenas caixas que poderiam ser levadas no bolso. Marlisse Simons, jornalista do New York Times, foi quem melhor sintetizou o que era o *pocket stuff*.

*“Pocket Stuff is to carry
A token poem, an open poem*

*A talisman to have, to rub, to open, to
close.
The box is a small universe that
reminds words
on a box.”*

O Hélio Oiticica também fez um poema sobre os *pocket stuffs*, mas apenas o texto da Marlissa Simons foi incluído na tiragem de 100 exemplares que realizei em 1967. Infelizmente, a maioria foi destruída num incêndio em Nova York. Por sorte, sobreviveram 40 exemplares vendidos anteriormente. Essas “coisas de bolso” continham diversas caixas.

Podemos considerá-las como objetos, ou melhor, palavras-objetos.

Havia um cubo preto escrito “*white*” e também um cubo branco escrito “*black*”. Além de outras, como: “*sea salt*” (caixa contendo sal e areia); “*sky*” (com nuvem de algodão); “*men*” (três cubos pretos, um para cada letra); “*color*” (retângulo com cilindros de cores); “*sun*” (caixa amarela, contendo um círculo de acrílico amarelo e areia); “*blood*” (caixa transparente contendo um círculo vermelho, como uma gota de sangue); “*herb*” (caixa transparente cheia de erva - e não era maconha).

A arte, principalmente na década dos anos 70, sai da clausura, de seu isolamento como expressão plástica, e por meio dos *happenings* começam suas fusões com a música, com o cinema, com a fotografia e com as artes cênicas. E você sempre se procurou integrar às diversas expressões.

A gente usou e ousou com tudo. Mesmo nos próprios vídeos, os primeiros fiz com Lygia Clark, Hélio Oiticica e Antonio Dias. Muitos se perderam, mas temos alguns que estão preservados. Todos usaram e abusaram do superoito. Como alguém disse naquela época, era “o dedo que vê”.

Na verdade vocês tinham uma grande avidez por todas as transformações tecnológicas, o mundo se transformava, criava-se uma nova imagem.

Antes de ser amigos dos pintores e ir para a Escola de Belas Artes, eu tinha

amigos poetas, para os quais fazia capas dos livros. Fiz o primeiro livro de Armando Freitas Filho, que considero um irmão, chamava *Palavra*. Comecei a brincar com esse nome, fazer um concretismo inspirado pela sabedoria deles. Eles eram poetas e eu o amigo dos poetas.

O Ferreira Gullar tinha grande presença nesse tempo. Tem alguma relação com você?

Ele já era, naquele tempo, uma pessoa fantástica. Eu não perdia nenhuma *Revista da Civilização Brasileira*. Lembro-me que ele fez uma matéria comigo e o Antonio Dias. Houve um diálogo, algo até áspero, mas eu prestava muita atenção no que ele dizia porque era muito pertinente. Há também um fato curioso. Eu refiz quatro obras do Gullar a partir de desenhos do Hélio Oiticica. A mulher do Gullar tinha jogado na lixeira do prédio, não queria guardar os poemas. Refiz um poema que era um cubo azul. Quando você levantava esse poema aparecia a palavra “*lembra*”. Refiz um outro com uma gaveta que eram duas placas brancas escrito “*pássaro*”. Quando você abria, apareciam asas. O Hélio Oiticica conhecia bem esses poemas que foram destruídos e ele me orientou na reconstrução. Nós incluímos todos eles na Nova Objetividade [uma das principais coletivas, acontecida no Rio, na década de 1960]. Foi a primeira vez que nossa geração incluiu numa mostra algumas obras da geração precedente. Assim os concretistas Ferreira Gullar e Aluísio Carvão, com seu *Cubo-Cor*, participaram da Nova Objetividade.

O Gullar passou depois por uma grande mudança. Largou a idéia do concretismo e se engajou na questão ideológica, política, produziu uma obra engajada, voltada para a questão da luta de classes.

Como estudantes éramos muito próximos disso e mexia muito com a gente tudo o que acontecia a nossa volta. Nós participávamos como artistas contra a ditadura e, de certa forma, de todos os acontecimentos políticos, daquela época.

Você vai usar a palavra também como luta política. Por exemplo na sua obra *Lute*.

O *Lute* é a *Cartilha no Superlativo*. Eu fiz para bloquear a Avenida Rio Branco. Claro que eu não iria bloquear nada, mas tinha 8 metros de comprimento e 2,40 metros de altura. Foi o tamanho máximo que consegui construir. Você imagina como era fazer uma obra desse tamanho naquela época, além da inutilidade daquilo? Ela ficou muitos anos em frente à Cinemateca, até o dia em que pegou fogo lá. O *Lute* estava na frente de uma parede e o fogo imprimiu essa palavra nela. O Walter Carvalho foi o único que conseguiu entrar e filmou a palavra impressa na parede. O *Lute* foi restaurado e está no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro até hoje. Criou vida própria e ganhou um significado que não tinha.

Num Salão de Artes, se não me engano em Belo Horizonte, o júri, do qual você fazia parte, foi considerado subversivo pela justiça militar.

Foi em 1976, no IV Salão Global de Inverno realizado no Palácio das Artes, em Belo Horizonte. O mesmo salão, num segundo momento, se transferia para Ouro Preto e fazia parte das atividades do Festival de Inverno. Eu era diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage e fui convidado para ser um dos membros do júri, junto com Frederico Moraes, Carybé e Mario Cravo, o escultor. Resolvemos premiar a obra *Pendor da Igualdade*, de autoria de um jovem artista chamado Lincoln Volpini. A obra foi considerada subversiva pela ditadura militar e foi apreendida no dia da inauguração por agentes da polícia federal. O artista premiado e todos os membros do júri foram denunciados e incurso na Lei de Segurança Nacional. Estávamos sujeitos à prisão. Sofremos um processo militar que durou mais de um ano e, finalmente, fomos absolvidos. Durante o julgamento aproveitei para fazer vários croquis que resultaram num grande painel com relevos de madeira, a que dei o título de *O Julgamento* (1979). Há um aspecto irônico, ou seja, a obra acabou representando a justiça militar julgada pelo artista.

Fale sobre a sua experiência como diretor da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, da qual você foi o primeiro diretor.

Eu fui o criador da Escola de Artes Visuais. Antes chamava-se Instituto de Belas Artes (IBA) e nós mudamos para Escola de Artes Visuais (EAV) do

Parque Lage, em agosto de 1975. O Paulo Afonso Grizolli, que era um autor de teatro importante, tropicalista, e cuja peça, *Onde Canta o Sabiá*, tinha feito um enorme sucesso, foi designado diretor do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura do Estado do Rio de Janeiro, e me chamou para dirigir a escola de artes plásticas. Ele me informou que também havia convidado o maestro Ayrton Escobar para a escola de música e o coreógrafo Klaus Vianna para a escola de dança. Eu pedi um tempo para decidir. Estava recém-chegado dos Estados Unidos e disse a ele que não era o meu perfil e que não queria me meter em atividades pedagógicas. Ao mesmo tempo, eu sentia enorme necessidade de abrir espaços para discutir arte e refletir sobre questões culturais. Indeciso com o convite, comentei com Lina Bo Bardi se deveria ou não aceitar, e ela imediatamente me disse: “Aceite! E, se achar que deve sair, você pede demissão.” Então redigimos, juntos, uma carta de demissão, que estava sempre no meu bolso, assinada e pronta para ser entregue, a qualquer momento. E assim eu dirigi a escola, por muitos anos, de agosto de 1975 a março de 1979. Foi uma experiência muito rica. Adotamos uma postura aberta, “sobre bases antropológicas”, como dizia a Lina. A escola fez a exposição retrospectiva das maquetes dos cenários de Hélio Eichbauer. Inclusive dos cenários de *O Rei da Vela*. A montagem foi feita pela Lina, que passou a ser uma espécie de conselheira. Os principais artistas e críticos passaram a frequentar a EAV do Parque Lage. Luís Felipe Noé artista argentino, quando vinha ao Rio passava por lá. Mario Pedrosa, Ferreira Gullar, Roberto da Matta, estavam sempre presentes. Organizamos espetáculos inovadores, inclusive de música, como o *Verão a Mil*, com Caetano Veloso, Jards Macalé, Milton Nascimento, Gilberto Gil. Os espetáculos eram organizados em conjunto com os “poetas de mimeógrafo”. O Xico Chaves fazia parte desse grupo, o Bernardo Vilhena, também. A EAV transformou-se num espaço aberto, dinâmico, multidisciplinar. Lançamos o jornal *Lampião Gay*. Abrimos espaço para expressões que estavam reprimidas pela ditadura e sofremos as conseqüências.

Vamos falar de um personagem que passou a ter uma importância extraordinária depois que você pintou. Transformou-se numa espécie de *Monalisa tropicalista*, a Lindonéia. Uma nova musa brasileira.

A *Lindonéia* é uma personagem inventada, mas um pouco autobiográfica. Eu tinha uma namorada que não se chamava Lindonéia, mas era uma Lindonéia. Era uma assistente da Mangueira pela qual eu me apaixonei. Fiz um porta-retrato dela como se fosse uma notícia de jornal: “A bela Lindonéia de dezoito anos morreu instantaneamente”. A Nara Leão foi de uma generosidade muito grande e quis comprar ou trocar a obra. Eu disse que ainda não podia me desfazer da obra, tinha uma relação afetiva forte com ela, ficava como porta-retrato em cima da minha mesa. A Nara ligou para o Caetano Veloso e descreveu a obra pelo telefone, uma mulher atrás do espelho sem que ninguém visse. *Linda, feia, Lindonéia desaparecida*. O Caetano fez a música, foi uma coisa conceitual entre os dois, a Nara incluiu no disco dela [Lindonéia, no disco *Tropicália ou Panis et Circensis*]³. A *Lindonéia* levou 25 anos para ser a capa e musa do tropicalismo. A capa do disco do tropicalismo foi feita por mim: todos os artistas dentro de uma caixa de morar com uma fita verde e amarela. Escrito em letras também verde e amarelo lê-se: *Panis et circensis*. Não tem crédito na capa, foi o Guilherme Araújo que me convidou, sou o autor, mas infelizmente meu nome não saiu. A *Lindonéia* ganhou vida própria, virou música. Mário Pedrosa disse que ela era a *Monalisa* do subúrbio. Dez anos depois teve uma continuação, que eu chamei de *Mona Lou*, foi um personagem das páginas de crime, já não foi inventada como a *Lindonéia*. A *Mona Lou* foi um personagem de fato, matou várias pessoas com a ajuda de seus amantes.

Você começa, deliberadamente, a lidar com o mau gosto. Procura explorar o ponto de vista da classe média, que aliás não é uma classe que prime por bom gosto. Você trabalhava muito nesta época com o kitsch, talvez influenciado pelas idéias do Umberto Eco.

A idéia é um pouco de provocação, mexer com uma certa arrogância da burguesia, incomodar mesmo. Eu fiz *Caixa e Cultura - o Rei do Mau Gosto*. É a primeira vez que aparecem asas de borboleta e as bananeiras com dois papagaios. Acho que todo esse clima, quando o Hélio cunha o termo “tropicália” tem a ver com aquelas bananeiras que ele botou depois na entrada.

³ Ver a letra da música, publicada neste livro. (N.O.).

O Hélio Oiticica diz em um depoimento que você seria o co-autor dele nos *parangolés*. É verdade?

Fizemos o *Parangolé Social* juntos⁴. Eu ajudei a fazer muitas faixas, entre elas *Estou possuído e Mergulho do corpo*. Eu fazia as letras e ajudava a pintar.

Nessa época surgiu o interesse pelas experiências sensoriais, alguns artistas se interessam pelos processos psicológicos, é quando a Lygia Clark adota uma nova postura artística e passa a ter um papel importante, inclusive para a sua obra. Você começa a fazer os penetráveis e os abrigos.

É verdade. Lygia e Hélio foram grandes amigos meus. Lygia me disse uma frase que nunca esqueci: “Tudo o que eu nego você afirma”. Foi sempre tão gentil comigo, vestiu aquelas casinhas que eu apresentei na IX Bienal de São Paulo, em 1967. Eu expus também *O Altar: Agora Dobre os Joelhos* e disse: “Lygia você tem de entrar na obra, entrar de joelhos”. É uma homenagem à mulher. Para você se ver refletida na obra.

Havia uma relação dessas duas obras com as experiências da Lygia e do Hélio?

Havia influência dos dois porque eles falavam muito da participação do espectador na obra de arte. Isso vinha ao encontro de todas as nossas idéias políticas: tirar o espectador da inércia para que começasse a usufruir a obra de arte. Somos um pouco produto do cinema novo, foi algo que me influenciou muito.

Outro tema que aparece muito nesse tempo e na sua obra atual é a questão do erotismo. Mais uma vez, você vai para esses romances urbanos. Como você vê isso?

É um pouco fruto de lembranças da adolescência, desses amores furtivos. Sim porque, hoje, todos olhamos o sexo com liberdade e tranqüilidade, mas na nossa época era uma conquista. Ter intimidade com uma moça dava muito trabalho. Lembro-me que saía com um primo mais velho que

⁴ OITICICA, Helio. *Parangolé poético e parangolé social*. Disponível em: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=236&tipo=2. (N.O.).

dirigia o carro e eu ia no banco de trás. Graças a Deus, eram carros imensos com um verdadeiro sofá no banco de trás. Podíamos parar em alguns lugares desertos e ter momentos românticos de calma para conhecer as meninas - que nos davam um trabalho imenso. O cinema também me influenciou, todos aqueles filmes sobre juventude com cenas de carros. Acho o Elvis Presley uma figura extraordinária, transmitia uma liberação sexual, a guitarra com seu corpo feminino e ele fazendo todo aquele gestual.

Como você vê a mistura entre obras tão intelectuais e outras tão populares na sua produção?

Aparentemente é uma contradição, mas hoje vejo com tranqüilidade. Continuo escrevendo nos meus quadros, eu gosto disso. Talvez seja uma contradição muito grande mesmo... Eu estava no aeroporto de Buenos Aires uma vez e minha tia, que viria a falecer dentro de poucos meses, entregou-me uma caixa de sapatos contendo cerca de 25 passaportes de minha família, inclusive de pessoas que eu desconhecia, e mais algumas fotos. Ela me disse: “Isso aqui é tudo o que carreguei desde a Rússia, é a nossa memória”. Fiquei com aquilo e vi que aquela era a minha identidade. Começamos a entrevista falando de identidade. Eu sou isso. Esses passaportes sou eu. Bolei um gigantesco passaporte e imprimi tudo em litografia, um processo muito complicado, fui fazer na Colômbia com um amigo meu que teve a coragem de imprimir todos aqueles passaportes em chapas e litografias⁵. Encontrei um poema de um amigo de infância sobre a dupla personalidade. Tem também isso das pessoas que deixam seus lugares, vão para outros e assumem novas vidas, identidades, personalidades, carimbos, se casam e formam famílias. Tudo isso mexe comigo, não consigo separar esse mundo do texto e do pensamento. A imagem eu não abandono, sempre estou trabalhando com ela, e o texto é, para mim, sempre intrigante.

⁵ GERCHMAN, Rubens. *Dupla Identidade*. Bogotá: Arte dos Grafico, 1994. Livro de litografias com texto de Armando Freitas Filho. (N.O.).

Fábio Magalhães é museólogo, curador e crítico de arte. Foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo (1979/1982), secretário da Cultura do Município de São Paulo (1983), presidente da Embrafilme (1988), curador-chefe do MASP (1989/1994), presidente da Fundação Memorial da América Latina (1995/2003), curador das 2ª e 3ª bienais de Artes Visuais do Mercosul, em Porto Alegre (1998/2001) e secretário adjunto da Secretaria de Estado da Cultura (2005). Lecionou em diversas instituições como a Faculdade de Filosofia Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP) a Faculdades de Arquitetura da Universidade de Brasília, a Universidade Católica de Campinas e o Instituto Mackenzie. É conselheiro das fundações Bienal de São Paulo e Padre Anchieta e do Instituto Itaú Cultural, entre outras.



"S/ título"
s/data, fotopintura, 31 x 35 cm

ENTRE O SAGRADO E O PROFANO (2008)¹

Cauê Alves

Muitos artistas modernos do final do século XIX e início do XX se voltaram para a arte não europeia ou não ocidental. Os mais célebres são os interesses de Van Gogh pela gravura japonesa, de Gauguin pela arte do Taiti e de Picasso pelas máscaras africanas. Já no campo da música pop, o famoso *Álbum Branco*, dos Beatles foi composto em grande parte durante a viagem realizada pelo quarteto, em 1968, à Índia. A banda resolveu fazer uma espécie de retiro espiritual com o guru indiano Maharishi Mahesh Yogi, depois que George Harrison se interessou pela prática da meditação transcendental. Esse disco marca o interesse da banda pop pela sonoridade oriental e por uma escala musical mais ampla.

Rubens Gerchman, que desde seus primeiros trabalhos nos anos de 1960 se aproximou da cultura pop e dos meios de comunicação de massa, também se interessou pela Índia. Foi somente entre 2000 e 2001 que realizou duas viagens místicas ao país, onde fez centenas de registros fotográficos. Mesmo sendo de família judaica, o artista se encantou pelas celebrações e rituais hindus, assim como pelos temperos, cheiros, cores e pigmentos da região. A seleção de imagens que fez privilegiou o templo de Kajurao, que possui colunas e fachadas repletas de esculturas eróticas feitas em pedra e terra-cota.

Embora na tradição judaico-cristã o sexo e o erotismo sejam profanos, para a religião hindu o *kama* (ligado ao amor, aos prazeres corporais e a satisfação) é um dos três pilares que sustentam a concepção de mundo na

¹ ALVES, Cauê. *Entre o sagrado e o profano*. In: *Rubens Gerchman (1942-2008): Fotopintura*. Folheto da exposição. Rio de Janeiro, Cultural Pinakothek, 4 de abril a 2 de maio de 2008. (N.O.).

Índia tradicional. Ao lado do *dharma*, mérito religioso, e do *artha*, aquisição de bens e riquezas, o *kama*, não se opõe à religião e até auxilia a elevação do espírito, desde que o homem não fique escravo dos prazeres sexuais e saiba desfrutar das riquezas. O *Kamasutra*, livro escrito em sânscrito pelo nobre Vatsyayana, entre 100 e 400 d. C., sem qualquer culpa ou pecado, trata do sexo e do desejo.

As imagens feitas por Gerchman e que foram usadas em 2007 para a realização das fotopinturas que compõe a série erótica, mesmo que partam de temas sagrados não se opõem ao profano. As interferências com lápis de cor e pastel seco nas fotografias, provocam contrastes cromáticos e efeitos de maquiagem: ora como batom vermelho sobre lábios carnudos, ora como bochechas coradas de uma personagem em plena atividade sexual. Algumas interferências são mais sutis e há peças em que a imagem fotográfica não é completamente coberta. Às vezes as cores são mesmo de superfície, usadas como vestimentas ou como embalagem dos corpos, mas em geral os enquadramentos são fechados, recortando e enfatizando algum fragmento sensual. Há um ar quente que emana das imagens, uma volúpia e uma urgência, como se precisassem ser vistas “antes que o verão acabe”.

O tratamento e a técnica da série erótica é semelhante ao da série urbana e ambas se aproximam de uma visualidade pop, por mais artesanal que seja sua técnica. Por serem os últimos trabalhos feitos pelo artista, e por ele já estar com pouca energia física, essas fotopinturas são de pequenas proporções. Por isso diferem bastante da grande escala recorrente em sua obra de pintura e instalações. Há nessa mostra algo de íntimo, e a montagem em caixas acentua esse dado privado e particular, como numa espécie de continuidade das colagens e pinturas feitas em caixas de charuto, as *Caixas de fumaça*².

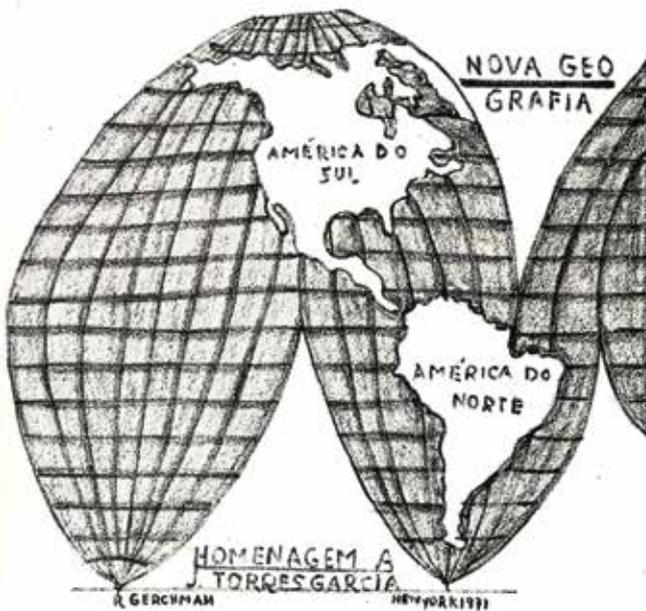
² *Caixa de fumaça*. Catálogo da exposição. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. (N.O.).

Quando mais massificados são nossos desejos, mais eles se camuflam como se fossem particulares e individuais. Numa sociedade como a nossa em que tudo, inclusive o sexo, é transformado em mercadoria e que o dinheiro parece ser o principal elemento que possibilita a satisfação dos desejos, mesmo que muitos de nossos desejos sejam criados por aparências artificiais tecnicamente produzidas, talvez o sexo tal como a tradição hindu o compreende, ligado ao amor e a uma dimensão espiritual, seja dos poucos redutos que resistem à fascinação produzida pela estética da mercadoria. Aqui não há aquela satisfação provocada pelo consumo que tão rapidamente é substituída por uma insatisfação e descontentamento. Entretanto, os trabalhos não deixam de ser também mercadorias disponíveis para o consumo.

Assim como boa parte da arte pop soube se beneficiar da contradição e da eliminação da oposição entre cultura de massa e a arte erudita, esses trabalhos de Gerchman problematizam a relação entre o sagrado e o profano e, sem penderem para um ou outro lado, restabelecem uma ambigüidade originária e própria da arte, algo entre uma fuga desse mundo ocidental como redescoberta de si, uma auto-ironia e, ao mesmo tempo, uma inevitável adesão ao mundo das mercadorias.

Cauê Alves (São Paulo, 1977) é mestre e doutor em Filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP), instituição na qual também atua como professor. Foi curador adjunto da 8ª Bienal do Mercosul (2011) e do 32º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP (2011), além das mostras *Mira Schendel: Avesso do avesso* (São Paulo: IAC, 2010) e *Quase líquido* (São Paulo: Itaú Cultural, 2008). Desde 2006, é curador do Clube de Gravura do MAM-SP.

**“Acima” do equador:
Nova York, 1969-1971**



VIVEMOS NUMA CULTURA GLOBALIZADA

Ultra equinoxialem
non peccare
(ditado sec. XVII)

Como se o Equador não
somente dividisse o mundo em
2 hemisférios, mas separasse
também o Bem do Mal
(BARLAEUS sec. XVII)

O Norte foi criado pelo
COLONIZADOR
UM ASTRONAUTA VINDO DO
ESPAÇO SIDERAL NÃO PODERIA
distinguir sem nenhum
preconceito qual a parte
da Terra que está volta-
da para Baixo

O NORTE É ABAIXO
O SUL É ABAIXO
O NORTE É ACIMA
O SUL É ACIMA

NEW YORK 1971



"Gnosis"
1972, fotograma do filme "Triunfo Hermético"
35mm/ cores/ 14', Rio de Janeiro

AMERICAMERICA¹

Filme de r.gerchman

Sol – ondas quebrando seus desenhos na areia – muito sol reflexos na areia / as ondas vem calmas derramar na areia que sorve a umidade deixando ver / as borbolhas e marcas de sua passagem na areia. a areia e como mata borrã o / e o mau[sic] se foi a água já seus poros aparecem como pequenos servedouros, é / a areia de tarde úmida desenhada pelo vaivem do mar fluir contínuo. / e sem o de ir e vir da maré. É fim de tarde – por de sol, / de preferência praia com pedras por perto .panorâmica das pedras do limo / feito cabelo verde foto sempre em super close mostrando a pele da praia e das pedras / e das ondas. sempre em close um pé de mulher acaricia e verdes cabelos de limo / que cobrem as pedras. o pé desliza[sic] suavemente sobre os cabelos do limo / se misturam com ele uma onda vem e cobre tudo. / ao longe formas brancas. fotos tomadas na altura das ondas. [é] impossível / dizer e que são. aos poucos as formas flutuantes se definem como um grupo de / letras a primeira palavra aparece. AMERICAMERICA, vem em forma de cruz. / a câmara toma de cima até ficar totalmente perpendicular com as letras / então o que se vê é uma cruz branca. / a mesma praia um barco de pescadores parte é lua cheia tudo são reflexos / atmosfera de cartão postal típico dos trópicos. Palmeiras por perto se possível. / areia é de prata a água também. / um dos pescadores carrega uma lâmpada cúbica nas mãos a luz é amarela / seu corpo se projeta para fora do barco procurando enxergar o que vê estranhos e intensos brilhos vem aí / longe o barco se aproxima e vem-se enormes letras flutuantes primeiro lê-se / WOMAN / (SAL depois SUL). / Dia a mesma palavra chega do mar até a praia formando (agora SOL;) toca a areia / A palavra e na sua superfície coberta do espelhos e reflete as nuvens e o céu / azul. lê-se então paisagem a camara sempre desliza da esquerda para a direita / para dar leitura. corre sempre em close mostrando os poros das coisas. / Quando se lê paisagem pode se mostrar tudo ao seu redor em 360 graus. / mas partindo sem pre da superfície refletida das letras céu nuvem areia ar / palmeira mata rasteiro água montanha ao longe .a câmara ter de dar ideia de / abismo e velocidade até parar de novo na superfícierrefletida doespelho.

¹ GERCHMAN, Rubens. *Americamerica*. Documento datilografado, s.l. [Nova York], s.d. [1969-1971]. Escritos do artista como parte de seu processo criativo para o filme *Triunfo Hermético* (1972). Acervo Instituto Rubens Gerchman. (N.O.).

Desesperado

guardião de memórias vivas
ou dores permanentes

~~para~~ Nunca me abandonarão
como os amigos que dentro
de um ficam ~~permanente~~
para sempre.

Nesses trilhos

o grito desesperado do subway
vejo o mesmo goro
a mesma capa
o rosto ~~de~~ embalsamado
sua de

o Vestígio

O traço Nova Yorkino
a sombra

o espectro ambulante.

Decker st

An emptiness in my heart

A hollow of long friends
is gone forever.

Chambers. Spruz. Aton Place

Canal Franklin D. Roosevelt Tribeca
Downtown 14 Street.

"BURNT POEM"

"HOMAGE TO OSWALDO DE ANDRADE"

"MEMORY, MEMORY" (REMEMBER)

"A LIFE ALIVE (BURNT PERFUME)"

"COUNTRY PEOPLE TOOTH TIGER MOUTH"

Are radicals experiences, deep vivencias of my past life.

MEMORIA MY ROOT.

also the help
Are poems to be discovered with your hands.)

I belong to a different cultural background.

I can simply tell you that I am from Below the Equator.

Perhaps that will help a little but I do not think that will help much.

I can for instance explain that I'm concern more with the structures and ~~the~~ ^{WITH} process ^{itself} than with the final object.

I think that I never ~~create any~~ ^{CREATE ANY} objects, But ~~from a different or from a~~ ^{from a different or from a} special kind, that I prefer to call non-objects. #

MY CONCERNS ~~with~~ with Language dated from several years ago, but it seems to me that the most important experiences were ~~gone~~ ^{MADE} in Brazil after 67.

I started constructing gigantic letters to be putted outside that I called "PRIMARY BOOK". This afterwards expanded to the huge size words-propositions

that would occupy Brazilian great open spaces, the tropical landscape.

such as, are the propositions ^{OF BIG CLEAR FLOATING LETTERS} ~~on~~ ^{on} the Guanabara Bay in Rio de Janeiro. That will be ~~an~~ ^{a kind of} intervention in ~~the~~ nature. You will be reading

redundantly MAR AZUL MARAZUL (BLUE SEA BLUESEA). Or A I R in the top of the old round mountains ~~at~~ that surrounded the city of Rio.

A Propose this as an situation by MADE to
These kind open propositions are not brainwashing nobody. Sometimes
They simply there. these words

~~the~~ only reflect ~~the~~ the changes of lights, ^{of the natural HUMID} steams and colors ilusions on the surface of ~~Rio's~~ Bay.

Dated to ~~the~~ ^{contains} the same year's ~~experiences~~ are EARTH and WATER, ~~that are~~ ^{to be made} big ~~with~~ letters referring to the same elements earth and water. ^{NOT ON THE GROUND}

these works were planned for being ^{abandoned} in parks or any other leisure ~~the~~ ^{SITES} sites.
For ^{the} PRIMAR BOOK I did "LUTE" (PORTUGUESE ^{word} FOR FIGHT OR STRUGLE)

SOS (THAT ~~also~~ MEANS IN POTUGUESE ^{the word for} ~~HELP~~ ^{ALSO} ~~AND~~ ^{THE PLURAL BOR ALONE})

~~then~~ ^{already} later ~~in~~ 1968 / in NYC I made MENWOMEN the endlessence poem for a park. From ~~that~~ to the hand size objects that I called POCKET STUFF .Magical TO KEN . THE necessary MEMORY POEM ^{was you} to be carried like a talisman.

~~They had their origin in the~~ ^{IN 1910} 1965 MARMITAS wooden boxes that were extructures to be carried ^{with}, bearing reliefs images and written words, ~~they~~ were I think foresight of the "pocket stuff."

After ^{words} came the top table toys HOUSE and TOOL that the spectator can manipulate changing the meaning of words and also creating a kind of mini architecture as if each letter is born from one another and as if the spectator discovered the meaning, at this very moment.

Their ~~origin~~ ^{start} was in the necessity to create a special kind of object hand size that would teach people how to read. Since 1965 I was worried with that ^{problem} and as you all know 3/4 of the population Below the Equator is illiterate,

I never accomplished this project to the very end. ^{New York} OCT. 70

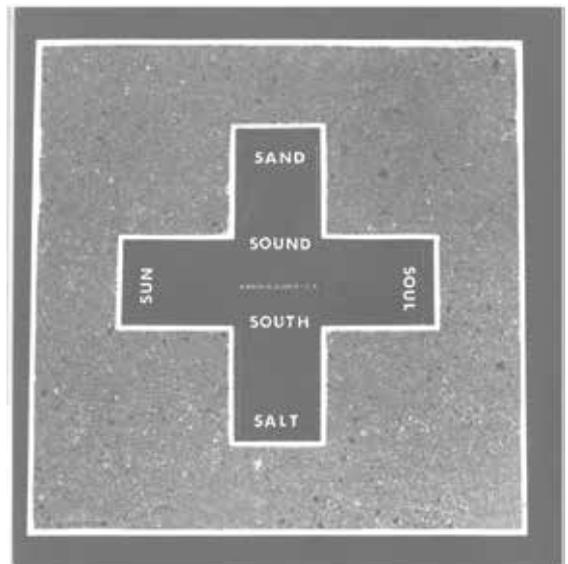
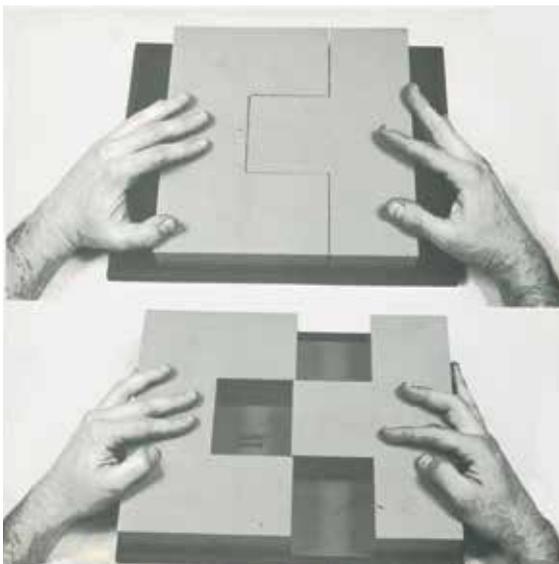
* This designation ^{was INVENTED BY} ~~was used~~ ^{no connect} ~~the~~ the brasilian poet FERREIRA GULLAR. ^{in 1959}

BURNT POEM¹

“BURNT POEM” / “HOM[M]AGE TO OSWALDO[sic] DE ANDRADE”
/ (are poems to be discovered also with the help of your hands.) /
“M EMORY, MEMORY” (REMEMBER.) / “A LIFE ALIVE (A BURNT
PERFUME)” / “COUNTRY PEOPLE TOOTH TIGER MOUTH” / Are
radicals experiences, deep, vivencias of my past life. / MEMORIA – MY
ROOT. // I belong to a different cultural background. / I can simply tell
you that I am from Below the Equator. / Perhaps that will help a little
but I do not think that will help much. / I can for instance explain that I ‘
am concern more with the structures and with the process in itself than
with the final object. / I think that I never create any objects, But from a
different [...] from a special kind, that / I preffer[sic] to call non-objects.#
/ MY CONCERNS with Language dated from several years ago, but
itseems / to me that the most important experiences were made in Brazil
after 67. / I started constructing gigantic letters to be putted outside that
I called / the “PRIMARY BOOK”. This afterwards expanded to the huge
size words-propositions // that would occupy Brazilian great open
spaces, the tropical landscape. / such as are the propositions OF BIG
SIZE CLEAR FLOATING LETTERS on the Guanabara Bay in Rio / de
Janeiro. That will be a kind of intervention in nature. You will be reading
/ redundantly MAR AZUL MARAZUL (BLUE SEA BLUESEA). OR A I R
in the top of the / old round mountains that surrounded the city of Rio. /
A propose this as an open situation they are made not to brainwashing
or to repress nobody they simply are there. Sometimes these words
/ only reflect the changes of lights, or the natural humid steams and
colors ilusions on the surface of Rio’s Bay. / Dated to the same year
are EARTH and WATER, big / containers with letters referring to the
same elements earth and water. to be put on the ground / these works

¹ GERCHMAN, Rubens. *Burnt poem*. Escritos do artista como parte de seu processo criativo para a obra *Burnt poem* (1969-1971). Documento manuscrito, s.l. [Nova York], s.d. [1969-1971]. Acervo Instituto Rubens Gerchman. (N.O.).

were planned for being abandoned in parks or any other leisure sites./
 For the PRIMARY BOOK I did: "LUTE" (PORTUGUESE WORD FOR
 FIGHT OR STRUGLE) / SOS (THAT MEANS IN PORTUGUESE the
 [...] word for HELP AND ALSO THE PLURAL FOR ALONE) / later 1968
 already inNYC I made MENWOMEN the endlessfence a poem for a
 park. / From that to the hand size objects that lcalled POCKET STUFF.
 magical TO / KEN . THEnecessary MEMORY POEM To be carried
 with you like a talisman. / IN 1965 IDIO MARMITAS wooden boxes that
 were extrutures / to be carried, with bearing reliefs images and written
 words, THEY were I think / foresight of the "pocket stuff". / Afterwards
 came the top table toys HOUSE and TOOL that the spectator can
 manipulate changing the meaning of words and also creating a kind of
 mini / architecture as if each letter is born from oneanother and as if the
 spectator / discovered the meaning, at this very moment. / Their start
 was in the necessity to create a special kind of object hand size that
 would terach people how to read. Since 1965 I was worried with that /
 problem and as you all know 3/4 of the population Below the Equator
 is illiterate, // I never accomplished this project to the very end. // this
 designation was invented by the brasilian neo-concrete poet FERREIRA
 GULLAR. / in 1959. / new York OCT. 70





"I, YOU"
1971, letras recortadas s/ papel , 50 x 70 cm

THROUGH THE FISSURE

WHITE FACE
SURFACE
SUREFACE

STAR*
SCAR
START

CLEAVER CLEAVAGE
FIRST CLEFT
SURFACE
SCARFACE
BE A PLUNGER
BE NOT A SCRATCHER
STARS IN THE BODY
STARFACE
BODYBLOODYFACE
TO MY SHINING STARS
BODYSTARS BODYSCARS
BLOODYSTARS BLOODYSCARS
SKYSIGN
SKYSCAPE
SKYEYESIGN
INNERSCAPEFACE
AQUAFACE
MULTIPLIFACE

SEARCH OUR SEARTH

SEE SEED
SAW SEED
SYMBOLSEED
BE LIQUID ENOUGH TO PRODUCE
PROROOT
RADICALROOT
BELOW THE
BE LOW
BEHIND THE
BE HIND

RUBENS GERCHMAN
NEW YORK, 72
NORTH ARMORICA

PELA RACHADURA¹

navalha na superfície humida[sic] / lâmina corta papel / cortes na tela. -
sutil corte / para que são minhas ferramentas? / revela ação do precário
/ necessário abrir as folhas da mente / sangrar / esplendor solis / respirar
livre do profundo de nós / libertação de nossos naturais símbolos / o
oculto/humido[sic] caminho / cicatrizes - primórdios / gestos primeiros
/ scar - star - start / corte primeiro na superfície. (scarface / preparado
para mergulhar / ser um mergulhador / não um arranhador / mas um
cortador / nós mesmos - maresnossos / mares interiores / procurar no
cosmos o macro no micro / sementes procurando caminho entre pedras
/ ser liquido bastante para brotar / numa racha do asfalto. / quais são as
raízes / procure pelo jardim interno / terrinterior / radical-raiz / abaixo do
abaixo / atraz[sic] do atraz[sic] cicatriz

¹ GERCHMAN, Rubens. *Pela rachadura*. Documento manuscrito, s.l. [Nova York], s.d. [1971].
Acervo Instituto Rubens Gerchman. (N.O.).

PELA RACHA DURA

~~ESCRITA~~

NAVALHA NA SUPERFÍCIE HUMIDA

LAMINA CORTA PAPEL

CORTES NA TELA. — SUTIL CORTE

PARA QUE SÃO MINHAS FERRAMENTAS?

REVELA AÇÃO DO PRECÁRIO

NECESSÁRIO ABRIR AS FOLHAS DA MENTE

SAN GRAR (SPLENDOR SOUS

RESPIRAR LIVRE DO PROFUNDO DENÓS

LIBERTACÃO DE NOSSOS NATURAIS SÍMBOLOS

O OCULTO / HUMIDO CAMINHO

CICATRIZES - PRIMORDIOS

GESTOS PRIMEIROS

SCAR. STAR - START

CORTE PRIMEIRO NA SUPERFÍCIE. (SCARFACE

PREPARADO PARA MERGULHAR

SER UM MERGULHADOR

NÃO UM ARRANHADOR.

MAS UM CORTADOR

NÓS MESMOS - MARES NOSSOS

MARES INTERIORES

PROCURAR NO COSMOS DO MACRO NOMICRO

SEMENTE PROCURANDO CAMINHO ENTRE
PEDRAS

SER LIQUIDO BASTANTE PARA BROTA

NUMA RACHA DO ASFALTO.

QUAIS SÃO AS RAÍZES.

PROCURE PELO JARDIM INTERNO

TERRINTERIOR

RADICAL - RAIZ

ABAIXO DO ABAIXO

ATAZ DO ATIAZ. CICATRIZ

TRIUNFO HERMÉTICO¹

(35 mm/ cores/ 14')

Realizado entre dezembro de 1971 e fevereiro de 1972, Rio de Janeiro

Direção, cenário e roteiro: Rubens Gerchman

Produção: Thomas Handloser e Rubens Gerchman

Produção executiva: Nove filmes

Diretor de fotografia e câmera: David D. Zingg

Música: Airto Moreira

Músicos: Airto Moreira (percussão e flauta), Flora Purim (violão e vozes), Pat Nolan (flauta), Stanley Clarke (baixo)

Montagem: Thomas Handloser e Rubens Gerchman

Engenheiro técnico: Ricardo Horta

Assistente de direção: Silvia Roesler

Assistente de câmera: Guido Cavalcanti

Still: Antonio Penido

¹ *Roteiro: Triunfo hermético*. Documento datilografado, Rio de Janeiro, janeiro-fevereiro de 1972. Acervo Instituto Rubens Gerchman. (N.O.).

ROTEIROS TRIUNFO HERMÉTICO filme realizado em Jaa/fevereiro de 1972 Rio de Janeiro.
35mm em cores, revelado por Laboratórios LIDER
script, cenários e direção Rubeas Gerchman fotografia: David D. Zing
produtor executivo NOVA FILMES
produção Rubeas Gerchman/Teresa Hanelesser

MUSICA - ~~XXXX~~ AIRTO MOREIRA

ROTEIRO DA IMAGEM

ROTEIRO DO SOM

CENA 1

água de mar a câmera avança e aparecem
uma a uma letras flutuando que formam
a palavra ATLANTIDA

sem de água de mar e a medida em
que aparece as letras sem de pedra
caíndo na água

CENA 2

areia em 1º plano e homem de preto
escreve na areia com pigmento de cor
uma estrela e a palavra STANT

sole de flauta

CENA 3

letras com espelho formando as palavras
SAGE AGE

flauta

CENA 4

mãos em 1º plano escreve na areia
com pigmento ART camera recua e aparece
a palavra STARTIST e a figura de preto
derrama pigmento preto na palavra ARTIST
e na palavra ART cessa na palavra

sem de checalhe quando a figura derr
na pigmento preto

CENA 5

SCAR escreve na preto na areia camera
avança e mostra cicatriz na areia com
pigmento vermelho

sem de rasgar

CENA 6

1º plano areia no fundo e mar e a
figura de preto camera aproxima das
mãos que derramam pigmento amarelo
na areia cessa de pigmento e pernas
pisando esse pigmento

flauta de bambu

CENA 7

palavra WOMAN flutuando na água
camera afasta e aparece MAN cavada
na areia camera aproxima de WOMAN
que chega com as ondas na areia
temada de MAN WOMAN se aproximando
cessa das letras superpostas na areia

sem de ondas de mar

sem de respiração misturada com
vezes

CENA 8

cessa da escultura com a palavra ÁGUA
de mar camera se afasta cessa das letras
com mar no fundo

percussão violão e voz cantando um
tema (sem palavras)

CENA 8

se esfregando a pedra com limo
céu e gavetas

violão voz cantando tema

- CENA 9
 camera avança numa estrada
 aparece no fundo escultura com a
 palavra AR vazada em ultima pluma
 figura de prete se abre xina da es-
 cultura freeze frame
- CENA 10
 capim balançando ao vento
 aparece a escultura AR sobre um merre
 capim
 AR
 panorama da paisagem pedra da GAVIA
- CENA 11
 letras com espelhe em se formando a palavra
 PAISAGEM camera percorre as letras da esquerda para
 direita e vice-versa classe PAIS e GEM
 e E se desleca
- CENA 12
 escultura com a palavra TERRA cava-
 ga na terra traveling da camera acompanha
 alternadamente passes na terra e letras
 cavadas T E R R A escultura
- CENA 13
 panoramica do capim balançando ao vento
 cou sel e nuvens
- CENA 14
 letras de espelhe formando a palavra
 IMAGEM VIAGEM
- CENA 15
 papel voando no ar
 panorama de mar cou um por do sel
 aparece a palavra S&L mar no fundo
 gavetas no cou
 palavra SOL classe de O mar no fundo
 classe de sel
 palavra SUL em classe camera afasta e fixa
- CENA 16
 aparece a palavra EQUATOR boiando em pé
 na agua camera gira em torno da palavra e
 fixa de frente para a palavra
- CENA 17
 classe de uma techa de fogo
 camera afasta e aparecem letras de madeira
 que são acesas pela figura de prete com a techa
 formando a palavra GUSIS panorama
 camera percorre a palavra da esquerda para
 direita e vice-versa panorama cam. fixa
- CENA 18
 palavra flutuando na agua HORIZONTE
- baixo, contra-baixo e violão
- sem de vento
 bola de ping-pong
 vento
 bola de ping-pong
 checkalke
- percussão
- tamboer quando aparece letra
 sem de arrastar para os passes
- sem de vento
 começa e violão
- violão
- violão, contra-baixo e vezes cantada
- sem de agua e final de tema de
 violão
- percussão
 reco-reco, checkalke
 berimbau
 vozes, gritos

REPERIROS DE IMAGEM

REPERIROS DE SOM

...

camera se aproxima da palavra HORIZON
girando em torno ate ser um close

violão, contra-baixo vez canta
um tom

CENA 19

AMERICA AMERICA letras flutuando em close
freeze frame

violão e vez cantado um tom

CRÉDITOS

Sem som

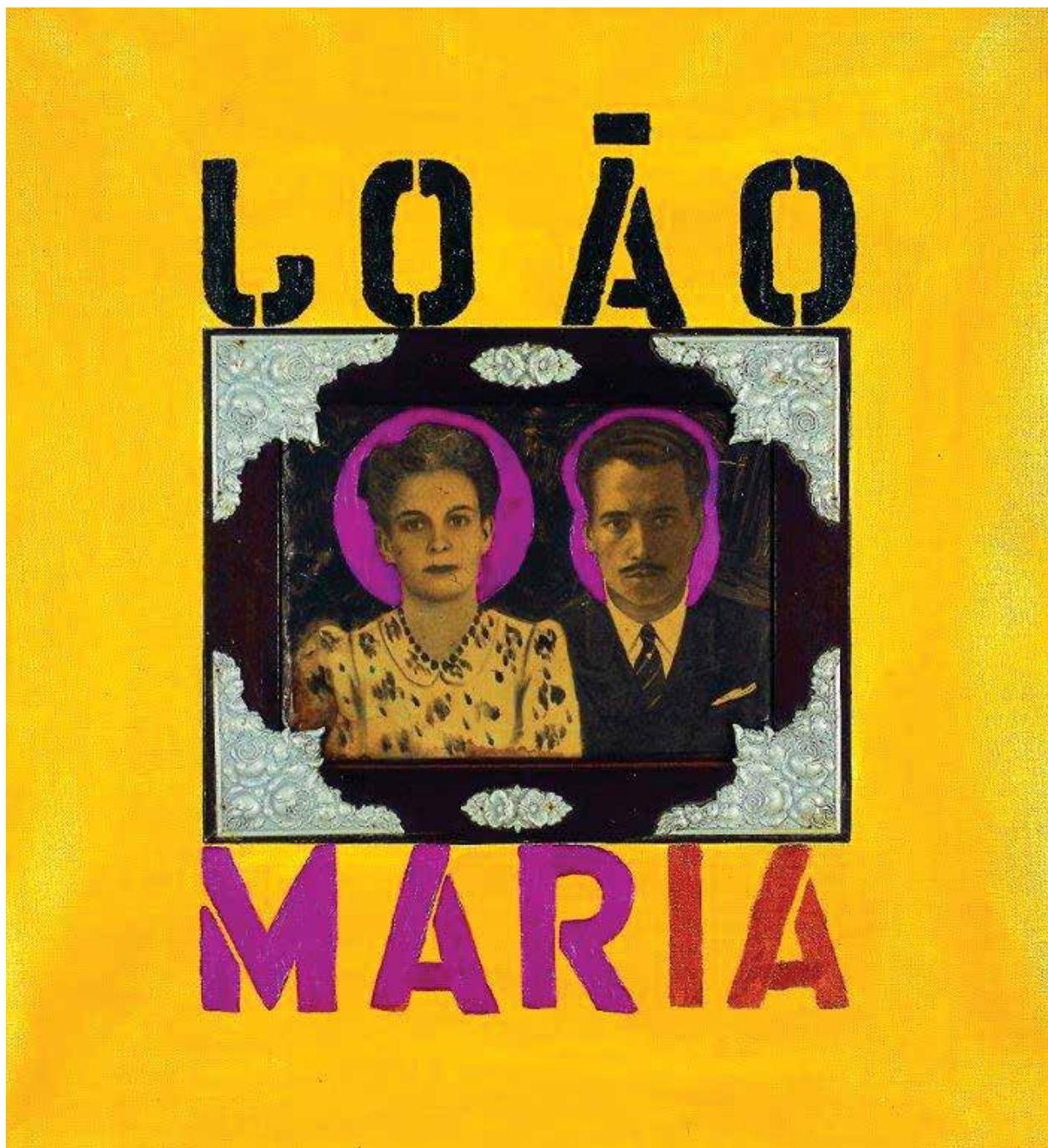
FIM

"Man woman"

1972, fotograma do filme "Triunfo Hermético"
35 mm/ cores/ 14', Rio de Janeiro



Correio sentimental: correspondências



“João e Maria”

2001, acrílica s/ tela s/ madeira e montagem de placa fotográfica em cobre, 55 x 52 cm

Correspondência de Theresa Simões para Rubens Gerchman,
s.l. [Rio de Janeiro], s.d. [1969]. Acervo Instituto Rubens Gerchman.

Gerchman,

Paro um pouco o trabalho agora de exercícios para por nesta folha algo que aconteceu entre você e eu.

Arriscando o vazio – trabalho sem “trabalhar”, tento me ver na vida e no trabalho. Nesta pesquisa interior 3 palavras surgiram para explicar muitas coisas – vieram devagar e surgem como o centro de mim.

EXPULSÃO – MEDO – RECUSA

(isto pois sei, do bloqueio que sempre tive para o raciocínio espacial, bloqueio provado várias vezes. Chamo-o de desafio espacial leio de novo:

Bom, este negócio está talvez confuso para você que não tem acompanhado meu trabalho ultimamente. Não paro aqui. Poderia desenvolver um raciocínio verbal que justificasse minha descoberta óbvia + emocional em uma obra imediata – não quero.

Decido-me por enquanto escolhendo o espaço para habitar, o vazio a vertigem sem obra tangível, até atue a verdadeira necessidade me inova para meu próximo trabalho.

Conto dos outros.

O Salão¹ – de escândalo em escândalo inaugurou-se o salão premiado: Antônio MAIA e o arquiteto [Francisco] BOLONHA! Depois ainda: NOGUEIRA DA GAMA e FARNESE...

Imagina você como anda o MAM! Parecem impugnar o júri: recitam para premiar: [Carlos] VERGARA – RAIMUNDO [Colares] E DILENY [Campos] e gravura NEWTON CAVALCANTI -- : O WALMIR AYALA TENTA CULPAR O [Marcelo] GRASSMAN[n] – ESTE PUBLICA A ATA E SUJA O [Antonio] BENTO E O WALMIR [Ayala]. SEGUEM ALGUNS RECORTES (NÃO MANDO OS DO CORTE MEU, POIS QUERO GUARDAR, SAÍRAM TAMBÉM ALGUNS) MANDO OS DOS PRÊMIOS esta feira cada dia + burra!

Sigo meu trabalho.

Quando esta folha por achar assim que a pesquisa filosófica minha recebe quase por imediato a resposta sua quero porém deixar claro que a minha é “pesquisa” e portanto vaga ainda – porém foi importante. Um abraço forte, Theresa.

¹ No Salão Nacional de Arte Moderna (MAM-RJ, 1969), o júri, formado pelo artista Marcelo Grassmann e os críticos de arte Antonio Bento e Walmir Ayala, premiou Antônio Maia (pintura) e Francisco Bologna (arquitetura com a viagem ao exterior e José Carlos Nogueira da Gama (pintura) e Farneses de Andrade (desenho) com a viagem nacional. (N.O.).

Quenched.

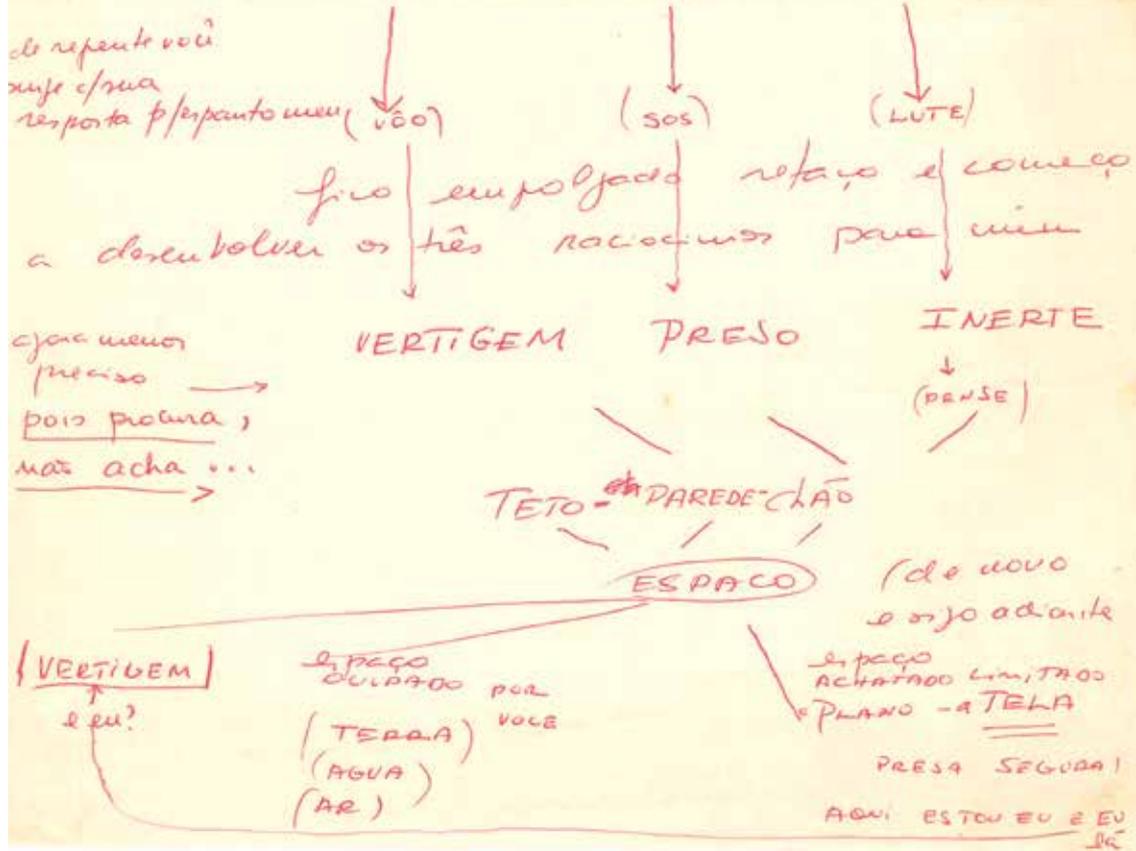
Para um pouco o trabalho agora
de exercícios para pôr nesta folha algo que você
teceu ontem entre você e eu.

Abandonando o vazio - Trabalho sem "tabelas",
Tento me ver no vazio e no trabalho.
Nesta pesquisa interior 3 palavras surgiram
para explicar muitas coisas - vieram de fora
e subjuntivo o centro de mim.

EXPULSÃO — MEDO — RECUSA

(isto pois sei, do bloqueio que sempre tive
para o raciocínio espacial, bloqueio
provocado várias vezes. Etamo-o de descrição
especial de o de novo:

EXPULSÃO → MEDO → RECUSA.



Bom, este negócio está talvez confuso para você pois
estou te acompanhando meu trabalho ultimamente.
Não paro aqui. Poderia desenvolver um raciocínio
verbal que justificasse minha descoberta óbvia e
lucro qual ^{em} uma obra imediata - não quero.
decido-me por enquanto escolhendo o espaço
para habitar, ou seja a ventagem sem obra
tangível, até a que a verdade necessite de uma
nova para meu próximo trabalho.

Conto dos outros.

O Salas - de escândalo em escândalo maior
o Salas querendo: Antônio MAIA e Luís Bolonha!
depois ainda: ROQUEIRA DA GAMA & FRANCISE...
Junção você como ainda o M.A.M.! querem
impugnar o júri: Rubem 3 coisas ótima em júris
para Beiana: VERBANA - RAIMUNDO E DILENY
e Gravina - NENTOR GOVALCANTI - O MALWYRAYRA
TENTA CULPAR O GRASSMAN - ESTE PUBLICA A FITA E
DUSA O BENTO E O WALMYR. JESSEM ARGUNS RECORRER
(NÃO MANDO OS DO CORTE MEU, POIS QUERO GUARDAR,
SAIRAM TAMBÉM ARGUNS) MANDO OS DOS PRÊMIOS
esta terra Red- dia + buma!

Sigo meu trabalho.

Ora, esta folha para cada artigo
foi a pesquisa filosófica intercede
fui e imediate a resposta me
quero porém deixa claro que a mente
é "pesquisa" e portanto vaga ainda - porém
foi importante - in abaco forte Theris

Theresa Simões (Rio de Janeiro, 1941) participa das mostras Opinião 66 (MAM-RJ, 1966) e Nova Objetividade Brasileira (MAM-RJ 1967). Em 1968 seus trabalhos são apreendidos pela censura na Bienal da Bahia. É premiada no Salão da Bússola (MAM-RJ, 1969) com a série das *Lápides*. Com Cildo Meireles e Guilherme Vaz, realiza a coletiva *Agnus Dei* (Petit Galerie, 1970), apresentando as *Telas Brancas* e os *Carimbos*. Desenvolve cartazes para filmes como *Matou a família e foi ao cinema* (1970) de Julio Bressane e *Lucia McCartney, uma garota de programa* (1971) de David Neves. Na década de 1970 vive em Nova York e começa seus projetos de esculturas luminosas. Participa das mostras retrospectivas *Depoimentos de uma geração: 1969-1970* (Rio de Janeiro, Galeria de arte Banerj, 1986), curadoria de Frederico Moraes e *Anos 70 - Arte como Questão* (São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, 2007), curadoria de Glória Ferreira.

Correspondência de Marcello Nitsche para Rubens Gerchman,
s.l. [São Paulo], s.d. [1969]. Acervo Instituto Rubens Gerchman.

[imagem do autor]

Esta deve ser a próxima com mais de 70 m de comprimento.

Querido Rubens,

Obrigado pelo cartão. Bem bolado. Nossa exposição no Rio foi uma bosta. Ñ tinha ninguém. O Rio sem você é outra coisa. Ontem o Flávio [Motta] voltou de lá e disse ter passado todo o tempo sem os velhos programas que faria com você. Você deve saber que ele ia muito ao Rio para encontrar-se com você.

Como estão as coisas por aí? Quando você volta? As coisas por aqui ñ estão muito boas. Precisamos de gente para trabalhar com força total.

Rubens você é um cara de coragem. Acho genial o que você está fazendo pela gente aí em N.Y. Acho que eu ñ seria capaz disso.

Caro Camarada você não ideia os amigos que você tem aqui em S.P. Agora pouco ouvindo sentimental tal eu sou uma fita que o Flávio [Motta] gravou para o roteiro musical do filme que vamos fazer.

Nossa exposição no museu ñ tinha público nenhum. Nelson levou um álbum de serigrafias e eu a nova bolha. →[imagem do autor] ela tem 8 m de altura por 10 de largura e 12 de fundo com uma porta de 2 m para se entrar e morar lá dentro. Quando você voltar está convidado a passar uma semana nela e tomarmos um café falando do Brasil. Ainda ñ tenho slydes[sic] dela mas logo mando.

Rubens como está o seu trabalho? Você vai ficar por aí? Eu pretendia ir com o Flávio [Motta] e c/ A Carmela [Gross] (que ganhou um prêmio na Bienal da Bahia¹) para a Europa.

¹ Carmela Gross (São Paulo, 1946), recebeu menção honrosa na II Bienal Nacional de Artes Plásticas, Salvador, Bahia. (N.O.).

Você já entrou em contato com o pessoal da pintura aí? Aqui já vendi mais umas 8 gravuras suas e vou mandar o dinheiro para a Renina [Katz] que entrega para sua mãe. Por favor em todo caso mande o endereço de sua mãe na próxima carta. No natal eu comprei um quadro seu do Ralf[sic] [Ralph Camargo].

Rubens como está a Ana[sic] [Anna Maria Maiolino]? Eu ainda a vi na minha exposição, o que me deixa muito contente. Eu a convidei para um chopp mas ela não pode ir pois estava com a irmã. O Flávio [Motta] está bem e Nelson [Leirner?] teve um filho homem e barbudo.

A pouco mais de uma semana fiz uma roupa de plástico cheia de refrigerantes. Ficou muito boa. O Tom Zé cantou com ela em um festival de música e foi o maior sucesso.

Tom Zé é um novo cantor, aqui ele ganhou o festival da música popular brasileira em dezembro².

Caetano, Gil, Vandrê e muitos outros estão sumidos em algum quartel ou ilha. Ninguém sabe onde. A situação aqui é terrível. Espero que isso mude logo. Precisamos trabalhar mais que nunca.

Rubens, mande notícias suas e de tudo aí.

Um grande abraço de todos aqui do amigo Marcelo e da Carmela.

² O cantor e compositor Antonio José Santana Martins, o Tom Zé (Irará, 1936) participou do IV Festival da Música Popular Brasileira, organizado pela TV Record, como autor e intérprete de *São, São Paulo meu amor* (1º lugar no júri especial e 5º lugar no júri popular) e como autor do poema que originou a música *Dois mil e um* (quarto lugar no júri especial e prêmio de melhor letra), interpretada pelos Mutantes. Tom Zé e Os Mutantes participaram da gravação do disco *Tropicália ou Panis ET Circensis* (1968), com capa de Rubens Gerchman. (N.O.).



← Esta deve ser a
proximidade com
luzes de 70 m de
comprimento.

Querido Rubens

Obrigado pelo cartão. Bem vindo.
Nossa exposição no Rio foi uma
bosta. Não tinha ninguém. O Rio
sem você é outra coisa. Quando
o Flávio voltou de lá e disse ter
passado todo o tempo sem os velhos
programas que fiz com você.
Você deve saber que ele foi muito
no Rio para encontrar-se com
você.

Como estão as coisas por aí? Quando
você volta? As coisas por aqui
estão muito boas. Precisamos de
gente para trabalhar com Jônea
total.

Rubens você é um cara de guerra.
Acho genial o que você está fazendo
pela gente aí em N.Y. Acho que
eu não seria capaz disso.
Ao lado da mudança você se tem
ideia os amigos que você tem aqui
em S.P. Agora pouco estava ouvindo
do sentimental eu sou uma fite
que o Flávio gravou para você o
pequeno musical do filme filme que
vamos fazer.

Nossa exposição no museu foi linda

público ventum. Nelson levou
um album de amigos Pitt e em a
nova bôlha.



ela ela tem

8 m de altura por 10 de
largura e 12 de fundo.
com uma porta de 2 m para se entrar
e morar lá dentro. Quando você
voltar está convidado a passar uma
semana nela e vamos um
café falando do Brasil. Ainda
n' tenho slides dela mas logo mando.

Pedrus como está o seu trabalho?
Você viri ficar por aí? Eu preten-
dia ir com o Flávio e C/ta Cravada
(que ganhou um prêmio na Bienda B/ta)
para a Europa.

Você já entrou em contato com o
pessoal da pintura aí? Aqui já
vendi mais umas 8 garrafas sumas
e vou mandar o dinheiro para a
Nemina que entrega para sua mãe.

Por favor em todo caso mande
o endereço de sua mãe na próxima
carta. No natal eu comprei um
quadro seu do Pitt.

Pedrus como está a
Ana? Eu ainda a vi



na minha exposição, o que me
deixo muito contente. Eu a convi
dei para um chopp mas ela não
pôde ir pois estava com a irmã.

O Flávi está bem e Nelson tem
um filho homem e barbudo.
A ^{pequena} ~~pequena~~ ^{única} ~~única~~ de uma semana fez
uma roupa de plástico cheit
de afizesantes. Ficou muito boa.
O Tom ~~se~~ ^{se} ~~cau~~ ^{cau} ~~veu~~ ^{veu} com ela num
festival de música e foi o maior
sucesso. 

Tom ~~se~~ ^{se} ~~é~~ ^é um novo cantor, aqui ele
ganhou o festival da música popu-
lar brasileira em Dezembro.

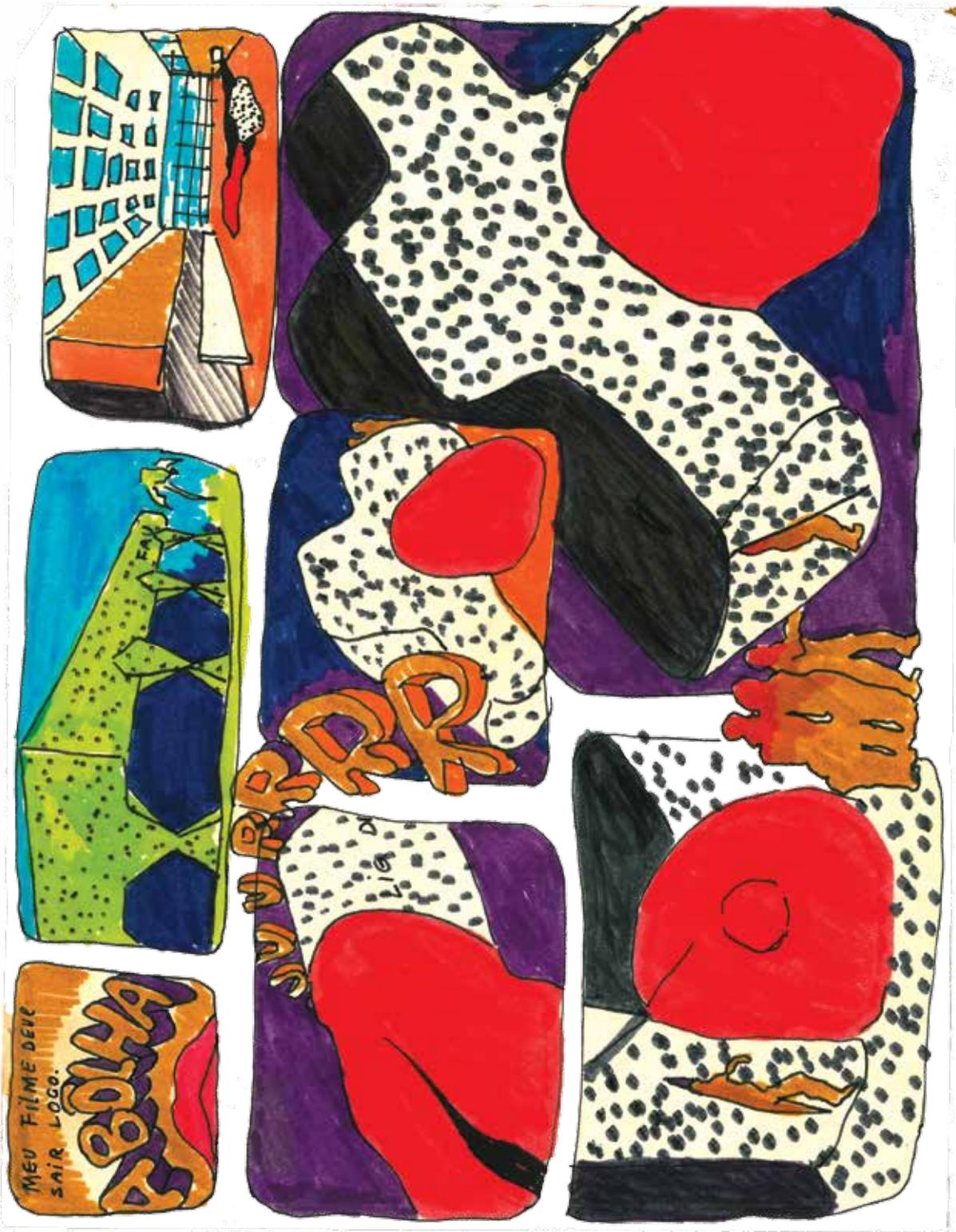
Cetano, Gil, Uudsi e muitos outros
estão unidos em algum quartel
ou ilha. Ninguém sabe onde. A
situação aqui é terrível. Espero que
isso mude logo. Preciso mais trabalho
mais que nunca.

Rubens, mande notícias suas e
de tudo aí.

Um abraço de todos aqui
do

Amigo Marcello.

e da Camela



Muito obrigado pelo artigo.
Escrevo em breve.
Você recebeu minha última carta.
AQUELE ABRAÇO.



Marcello Nitsche (São Paulo, 1942), inicia a sua pesquisa de esculturas infláveis, as *Bolhas*, na década de 1960. Em 1967 participa da IX Bienal Internacional de São Paulo e da mostra Nova Objetividade Brasileira (MAM-RJ) e em 1968, participa do Salão de Arte Moderna de Brasília. Em 1969, forma-se em licenciatura em desenho pela Faculdade de Belas Artes da Fundação Armando Álvares Penteado (Faap), passando a lecionar nesta instituição. Ao lado de Flávio Motta e Carmela Gross, foi consultor do projeto do Pavilhão brasileiro para a Feira Expo 70 em Osaka. Realizou diversos filmes entre eles, *Cubo de fumaça* (1971) e *O mar* (1972). Em 1975 realiza *Costura na Paisagem*, na Pedreira do Pilarzinho, em Curitiba. Em 1986 recebe o prêmio pelo conjunto de sua obra no 17º Panorama de Arte Atual Brasileira, (MAM/SP). Em São Paulo, realiza as obras públicas *Garatuja* (1978) na Praça da Sé e *Pincelada Tridimensional* (2000), no parque da Luz.

Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 1937-1980) estuda pintura com Ivan Serpa no MAM-RJ em 1954 e participa do Grupo Frente (1955-1956) e do Grupo Neoconcreto (1959). Desenvolve trabalhos como *Invenções e Pinturas Brancas*, operando uma transição entre a moldura e o espaço, com seus *Bilaterais e Relevos Espaciais*. Em 1960 realiza os *Núcleos*. Em 1960-1961 realiza seu primeiro Penetrável, o *PN1* e a maquete do *Projeto Cães de Caça*. Em 1963 faz os primeiros *Bólides* e em 1965 apresenta pela primeira vez seus *Parangolés*, com passistas da Mangueira na mostra Opinião 65, no MAM-RJ. Em 1967, participa da exposição Nova Objetividade Brasileira com a obra *Tropicália Penetráveis PN2 e PN3*. Em 1970, com bolsa da Fundação Guggenheim, viaja para Nova York, onde realiza a série de projetos *Subterranean Tropicália Projects em Newyorkaises* (1971) e *Bloco-Experiências in Cosmocococa-program in progress* (1973-1974), em parceria com Neville de Almeida e Thomas Valentin, além de filmes desenvolvidos com o seu conceito de “quasi-cinema” como *Agripina é Roma - Manhattan*, (1972) e *Neyrótica* (1973). Volta para o Rio de Janeiro em 1978 e trabalha em diversos projetos, entre eles as séries *Topological Ready-made landscapes*, *Ready Constructible*, *Magic Squares*, e *Penetráveis Macaléia e PN28- “Nas quebradas”*.

Univ. Sussex, Brighton,
2 novembro 1969

RUBENS + ANA cats

puxa, estou para escrever há tanto tempo, mas não sei o que acontece, pois o tempo passa terrivelmente. Estava relendo agora a carta de 15 set. e gosto muito de todas as idéias expostas; os slides de HOUSE e TOOL estão ótimos e já na caixinha para serem projetados onde eu for; Guy gostou bastante, numa projeção que fiz ainda em Putney; estou planejando uma aqui, com coisas do Amílcar e da Dégia também; acho muito bonitas as idéias, suas e de coisas da Ana; incrível, Ana, pois é uma libertação da gravura, orgânico-visual, deve estar lindo; Rubens, a idéia do POEMA QUE QUEIMA é muito boa, mas BURNT POEM (que é lindo, aliás) não é QUE QUEIMA, pois este seria BURNING POEM; o que soa bem diferente; o BURNT é o já consumado, drástico; BURNING seria mais uma tensão do queimar; o poema-objeto de SINUOUS SNAKE SIGN é muito bom; não acho loucura gastar com nada disso como vocês fazem; loucura faço eu em não fazer nada e gastar em não sei que, aqui; faço planos e planos, mas não vejo sequer um relampejar de nada; minha estadia aqui é de mais 1 mês e meio (até 13 dez.); depois, sei lá. O Jean Clay telefonou dizendo que virá com as traduções que já estão prontas para serem revistas, até o fim do mês; mas acha que terei que depois de 13 dez. ir a Paris para trabalhar ainda nisso; disse a ele que só vou se arranjar dinheiro (ele); Ele disse que vai providenciar tudo, pois estou trabalhando então para o Rhobo; veja que confusão; mas, se der certo, será melhor do que ficar aqui em Londres, deprimido, no inverno; o que aliás não farei; se não houver um meio qualquer de eu fazer algo, já tenho a lista de navios aqui rumo ao Rio, pois não vou ficar aqui gastando dinheiro à toa, e ficar na lona outra vez; pra mim, chega. Pode parecer loucura, mas não é; Esses últimos meses foram ótimos pois Caetano e Gil vieram, etc., mas isso não significa que eu deva acompanhar o passo deles; nem posso, aliás; sempre que os encontro é ótimo, mas daí a pouco começam as discussões infinitas com Guilherme, que é boa praça mas não concordo com nenhuma das idéias dele, que me irritam; talvez mesmo ele me deteste por isso, mas sempre discuto quando ele começa a pregar bobagens, além disso está snob e tudo o que se diz é motivo de chacota, etc.; mas Caetano está ótimo; ultra-comunicativo e inteligente; qual o destino deles, não sei, pois ainda estão muito inadaptados, sentem necessidade de se recolherem em casa, medo do frio, etc. Como vê, as coisas aqui não andam muito alegres.

Helio Pifficica

Antonio Dias (Campina Grande, 1944), participa em 1965 da mostra Opinião 65 e é premiado na Bienal de Paris. Em 1967, participa da Nova Objetividade Brasileira, e, ao lado de Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, Roberto Magalhães e Rubens Gerchman, da mostra na Galeria G-4. Estabelece-se em Paris com bolsa do governo francês, e, em 1968, transfere-se para Milão. Em 1978 trabalha como professor na Universidade Federal da Paraíba, onde participa do Núcleo de Arte Contemporânea (NAC). Em 1988 reside em Berlim com bolsa do Daad (Serviço Alemão de Intercâmbio Acadêmico). Entre 2000 e 2001 recebe retrospectiva de sua obra, a exposição itinerante Antonio Dias: o país inventado. Em 2004 foi lançado o DVD *Território liberdade – A arte de Antonio Dias*, com produção e direção de Roberto Cecato. Sobre sua obra, ver o livro *Antonio Dias* de Jorge Molder e Paulo Herkenhoff (Cosac Naify, 1999).

Rubens

26.11.76

Recebi hoje o nº 3 de Malasartes, expedido daí no início de setembro (e, junto, o catálogo do Herkenhoff). Pensei que já havia dado resposta à tua última carta; mas andei silencioso também por causa das duas exposições que tive que preparar nos últimos meses, para o Palais des Beaux Arts, de Bruxelas, e para a Galerie Eric Fabre, de Paris. Isso tudo entremeadado de contatos com revistas, porque há muito tempo eu não publicava nenhum trabalho. Acabou de sair um grande artigo em DATA, escrito por Gabriele Usberti, um jovem filósofo que trabalha na Universidade de Milão. Um texto excelente, como poucos críticos podem sonhar de escrever. Parece que você está fazendo um trabalhão aí na EAV. E em casa (no atelier!) como é que vai? Trabalhos novos, exposições, edições? E eu continuo sem saber se vocês já mudaram para a casa da Barrra (Speedy Gonzalez da máquina de escrever).

Ainda ontem tive um encontro com um pessoal de Firenze (Zona, Via San Nicoló 119R, Firenze 50125) que está fazendo um levantamento dos filmes de artista around the world. Combinei de organizar, se houver a possibilidade de uma publicação, um festival só brasileiro. Isso talvez fôsse possível de ser feito em colaboração com a EAV; o que você acha? Seria ao mesmo tempo um tanto da tua gestão e um problema à menos na economia de cada um (se a EAV pudesse se assumir os gastos de organização do festival AI). Não existe pressa. E acho mesmo que é possível que em fevereiro eu esteja por aí, para podermos tratar do assunto mais claramente. Estou pensando em ir fazer um trabalho no Nordeste, com Paulo Sergio Duarte. Mas não posso absolutamente me ausentar daqui por mais de 30 dias, pra não estragar todo o trabalho que fiz este ano.

Como é que vai a situação de vendas e galerias, aí e em SP? Tenho recebido umas reedições de GAM, os cabelos chegam a ficar em pé. E as conversas de Paris, com os recém-chegados Zilio e Tunga não têm sido muito úteis. No caso do Zilio, a conversa é marcada por profundas divergências, só falta mesmo sair chispas. A liquidação de Malasartes, nos termos em que foi feita, só foi um ganho para a mediocridade. Enfim...

Beijos para você e Silvia, esperando notícias.

Correspondência de Ivald Granato para Rubens Gerchman,
s.l. [Munique] s.d. [29 de ? de 1984].
Acervo Instituto Rubens Gerchman.

Alô Rubens

[Beijos/ Kit/ Clara/ Viviane/Viviane/ Viviane/ Pedro/ Pedro/ Cleber/ Clarinha].

Tudo muito bem, preciso saber notícias de vocês – como vai “Clarinha”
Aqui a barra está boa, o Pedro do Cleber anda fazendo fama por aí. Beijos
nas mãos e felicidade para todos. Hoje dia 29 estou terminando o plano
no catalogo [sic] e alguns detalhes do show no Leubhos Haus. Estive junto
com Tozzi – passeamos comemos as boas linguças e as grandes cervejas.
é ↕ FALAMOS; → bastante do nosso projeto e reafirmei a consideração
de montar um grupo de S. Paulo para lançamento internacional. O Tozzi
irá procurá-lo para explicar detalhes. Mais se chama ESCOLA DE S. PAULO.
Isto é

S. PAULO SCHOOL

ÉCOLE DE S. PAULO

ESCUELA DE S. PAULO

[Cleber: preciso material]

Um projeto de importância fundamental e os nomes dos artistas não
foram escolhidos por prazer ou admiração e sim pela circunstância
real dos fatos que se sucederam no longo tempo de atividade criativa.
Escolhemos o Frederico Moraes para atuar como suporte em crítica.
O projeto se resume em cada artista depositar para S.P. SCHOOL 5
milhões que administrado dariam três milhões por mês, onde seriam
investidos em papéis – Postcard. Catálogo – exposições etc. bom tudo
isso conversamos com calma e teremos uma reunião no dia 5 de julho
para planos ainda deste ano. Já estou fechando com um Museu daqui da
Galeria Maeder que está animada pela S.P. School o Museu de S. Paulo
onde seria o lançamento, o Tozzi vai entrar em contacto [sic] o Rio você,
poderia planejar.

Sobre o nosso plano de acêrvo [sic] do MAM está sendo encaminhado. Pois o Prédio daqui na Galeria tem 5 galerias onde os grupos dos artistas inclui Penck, Marc[sic] Luppertz, Baselitz, é parece que vou conseguir tudo Imendorf[sic] é muito amigo do prédio e do local. Todos gostaram da idéia, mande-me uma carta para oficializar o pedido. Grande abraços futuro Detalhes.

VIVA MÜNCHEN. 84¹ = O grande futuro maior centro cultural do Romantismo ao Pluralismo de Recopagem.

MÜNCHEN.

[assinatura do autor]

abraço

ESCOLA DE S. PAULO
S. PAULO SCHOOL
ÉCOLE DE S. PAULO
ESCUELA DE S. PAULO

CLAUDIO TOZZI
IVALD GRANATO
JOSÉ ROBERTO AGUILLAR
RUBENS GERCHMAN
LUIS PAULO BARAVELLI

VIVA MÜNCHEN 84

1 *Viva München 84: Ivald Granato*. Munique, Galerie Maeder, 1984. (N.O.).

Amo' Rubens.



Kit: CLARA VIVIANE
VIVIANE VIVIANE PEDRO
Pedro CLEBER CLARINAA.

Tudo muito bem, preciso saber noticias de voces - como vai Clarinha? Aqui a banca esta boa, o Pedro do Cbhar anda fogaado fana por ai. Beijos nas mões e felicidade para todos. Hoje dia 29 estao terminando o plano do catalogo e alguns detalhes do Show no Lumbrohar. Estive junto com tozzi - parecemos comemos as boas buquigas e as grandes cervejas. FALAMOS; —> bastante do nosso projeto e reafirmei a consideração de montar um grupo de S. Paulo para lançamento internacional. O tozzi ira procura-lo para explicar detalhes. Mais se chama ESCOLA DE S. PAULO. isto e:



S. PAULO SCHOOL
E COLE DE S. PAULO
ESCUELA DES. PAULO.

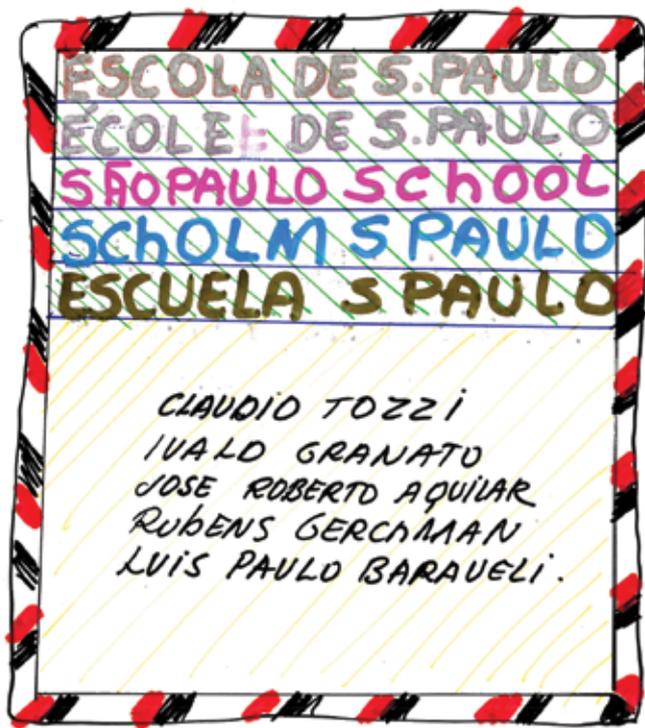
Cleber: PRECISO MATERIAL

Um projeto de importancia fundamental e os nomes dos artistas não foram escolhidos por prazer ou admiração e sim pela circunstancia real dos fatos que se sucederam no longo tempo de atividade criativa. Escolhemos o Frederico Morais para atuar como suporte em critica. O projeto se resume em cada artista depositar para S.P. SCHOOL. 5 milhões que administrado darão 3 milhões por mês, onde seriam investido em papeis - Potcorol. catalogo - exposições etc. tem tudo isso conversarem com calma e teremos uma reunião no dia 5 de julho para planos ainda deste ano. Já estão fechando com um Museu daqui para ano que tem e inicio da temporada da Galeria Moeder. que está animada pela S.P. School o Museu de S. Paulo onde sera o lançamento. O Tozzi vai entrar em contacto o Pico voce, podera planejar.

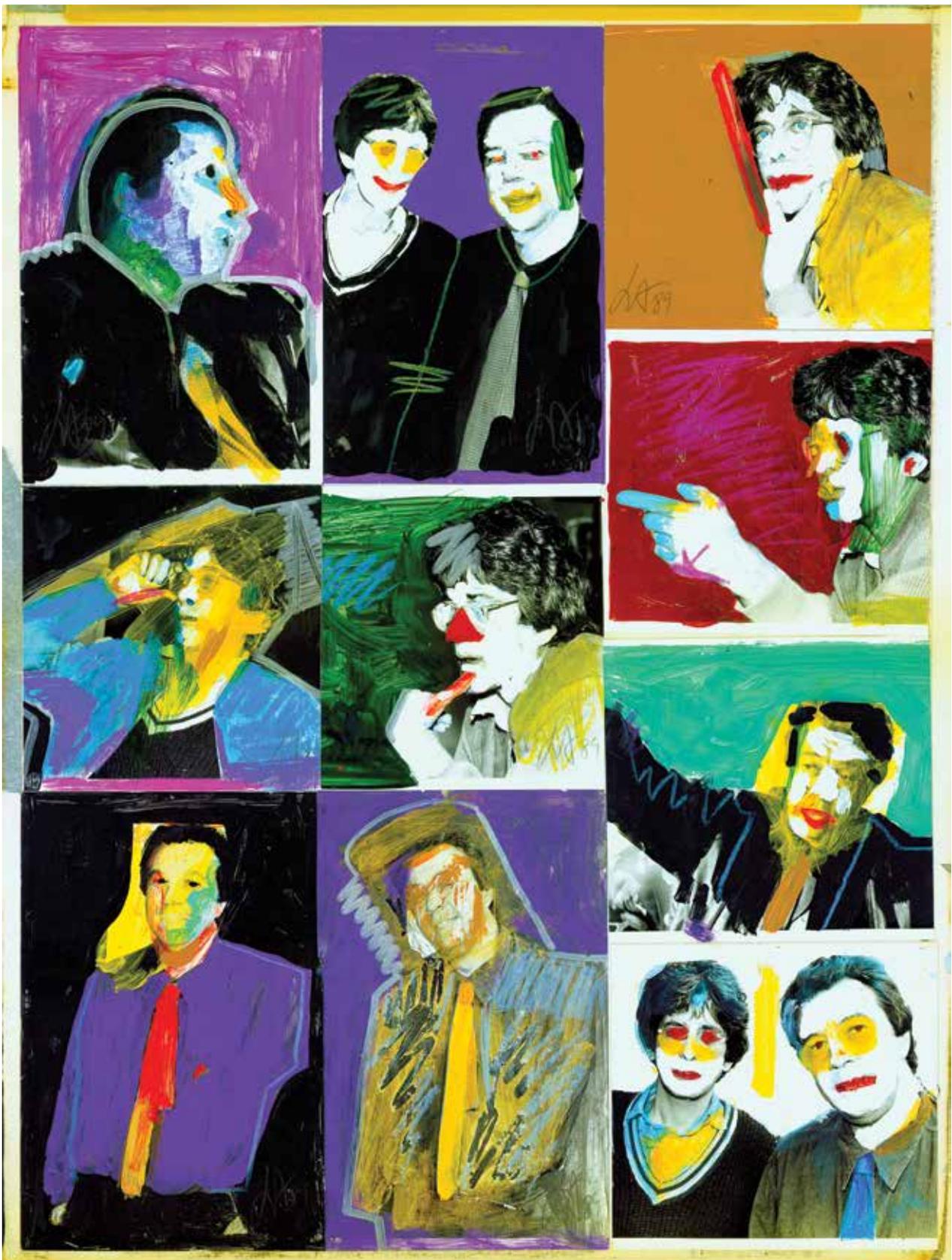
Sobre o novo plano de acervo do M.A.M.
está sendo encaminhado. Pois o Prédio daqui
na Galeria tem 5 galerias. onde o grupo dos
artista inclui Pent. Mandrupetz. - Benilitz. e parece
que vou conseguir tudo. Meudorf e muito
amigo do prédio e do local. Todos gostaram
da ideia, mande-me uma carta para oficializar
o prédio. Grande abraço futuro Retalhes.

VIVA MÜNCHEN. 84 = O grande futuro maior centro
cultural do Romantismo ao
Pluralismo de Recopagem.
MÜNCHEN.

St
a. broço.



VIVA
MÜNCHEN 84



“Gerchman & Coutinho”
1989, intervenção em fotos , 37 x 50 cm

Ivald Granato (Campos, 1949) trabalha com desenho, pintura, performance e fotografia. Estuda pintura com Robert Newman em 1966. Recebe o prêmio de melhor desenhista pela Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) em 1979 e em 1982. Na década de 1980 trabalhou em parceria com a Banda Performática, do artista José Roberto Aguilar, em eventos que combinam pintura, música, teatro e circo. Entre suas mostras individuais, destaca-se a exposição realizada no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (1992) e *Ivald Granato: desenhos, 1964-2000* (Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2002 e Museu Brasileiro da Escultura, São Paulo, 2003).

Cronologia

O tempo é fundamental para o artista
O tempo define coisas
determina RUMOS, destila fatos.

TEMPO É VIDA

a vantagem do artista de hoje
é viajar pelo tempo
através da tecnologia
Somos herdeiros desse tempo
que não tem começo, nem fim
um tempo livre de cronologia

Quanto mais

Tempo passa

MAIS Atemporal

fico

Gosto das coisas

fora do TEMPO

ofereço meu tempo

À ARTE

Rubens Gerchman

(Rio de Janeiro, 1942 – São Paulo, 2008)

1942

Nasce em 10 de janeiro, filho do imigrante ucraniano, vindo de Berlim, Meer [Mira] Gerchman (Kiev, 1903 – Rio de Janeiro, 1978) e Sara Gerchman (Rio de Janeiro, 1918 – 2012), cuja família é originária de Odessa, Ucrânia. Mira, ao desembarcar no Brasil teve seu sobrenome original alterado pela imigração para “Herschmann”.

1943

Em 19 de junho nasce sua única irmã, Betty Herschmann, que vive no Rio de Janeiro.

1951

Ganha de presente de seu tio Isaac (1890-1975) – que vem morar com a família, vindo de Paris – o primeiro livro de arte: *Desenhos e aquarelas de Van Gogh*. O pai, Mira, constrói um teatrinho de madeira e o pequeno Rubens cria cenários e bonecos recortados para realizar teatro de sombras, encenando noticiários extraídos do programa Repórter Esso. A família se muda para Friburgo, RJ.

1955

A família retorna ao Rio de Janeiro. Estuda no Colégio Andrews e conhece o poeta Armando Freitas Filho. Passa a estudar a noite na Escola Mallet Soares e pela manhã estuda desenho no Liceu de Artes e Ofícios. Interessa-se pela pintura de Picasso e pela literatura de Baudelaire, Edgar Allan Poe e Rimbaud.

1958

Trabalha como diagramador na Manchete, desenvolvendo projetos para a revista *Sétimo Céu*. Nas horas vagas vai para a rua, desenhar e pintar os personagens e as paisagens do cotidiano urbano. Interessa-se pelas correspondências enviadas pelos leitores aos jornais e revistas, originando o trabalho *Correio sentimental*. Compra uma prensa de litografia, aprende a técnica com Antônio Grosso e passa a se dedicar mais a gravura.

1960

É aprovado para cursar a Escola Nacional de Belas Artes (ENBA), onde conhece os artistas Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Dileny Campos e Roberto Magalhães e estuda xilogravura com Adir Botelho. Frequenta ateliês livres de artistas como Abelardo Zaluar e Plínio Cipriano. Desenvolve as primeiras *Moradias coletivas* e pinturas com a temática da multidão.

1962

Casa-se com Anna Maria Maiolino. Abandona o curso da ENBA.

1964

Nasce Micael, o primeiro filho de Maiolino e Gerchman. Ao lado de Wesley Duke Lee e Antônio Dias, realiza mostra na Galeria Vila Rica, apresentando desenhos e litografias. Participa do Salão Nacional de Arte Moderna, apresentando um montagem das *Multidões*.

1965

Primeira exposição individual (Galeria Relevo). Recebe o prêmio-aquisição na II Exposição do Jovem Desenho Nacional (MAC-USP) com a obra *Proibido virar a esquerda*. Com as obras *Misses*, *Futebol* e *Carnê Fatura*, Participa da mostra Opinião 65 (MAM-RJ), organizada por Ceres Franco e Jean Boghici. Participa da VII Bienal de São Paulo, da mostra *La figuration narrative dans l'art contemporaine* (Paris, Galerie Europe e Creuse) e do *Salon de la Jeune Peinture* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

1966

Nasce a segunda filha, Verônica. Participa da mostra Opinião 66 (MAM-RJ), apresentando as *Caixas de morar* e *Elevador Social*. Com Antônio Dias, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy e Roberto Magalhães, realiza a exposição *Happening Pare* na Galeria G-4. Participa da exposição *Artistas brasileiros contemporâneos* (Buenos Aires, Museu de Arte Moderno) e do IV Resumo de arte JB (MAM-RJ) com as obras *Lute*, *Ar* e *SOS*. Com fotografia de David Zingg, Antonio Carlos Fontoura dirige *Ver ouvir*, documentário sobre o trabalho de Gerchman, Antonio Dias e Roberto Magalhães, premiado no Festival de Brasília.

1967

Em janeiro, assina com outros artistas brasileiros a *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*. Realiza sua segunda mostra individual (Rio de Janeiro, Galeria Jean Boghici). Participa da mostra *Nova Objetividade Brasileira* com as obras *Lindonéia* e *O Rei do mau gosto*. Na IX Bienal Internacional de São Paulo, apresenta os *Abrigos (caixas de morar)*. Recebe o prêmio de pintura da Bienal de Cali e o prêmio de viagem ao exterior no XVI Salão Nacional de Arte Moderna, ao lado do escultor Amílcar de Castro. É convidado para ser o cenógrafo do filme *Macunaíma*, de Joaquim Pedro de Andrade, mas recusa em razão de seu prêmio de viagem. Cria os cartazes dos filmes *O bravo guerreiro de Gustavo Dahl* e *Copacabana me Engana* de Antonio Carlos Fontoura.

1968

Faz a capa do álbum coletivo *Tropicália ou Panis et Circensis*. Vai para Nova York e no porto é recebido por Amílcar de Castro. Divide um loft com os artistas argentinos Cesar Paternosto, Luis Wells e Fernando Mazza. Emprega-se na fábrica de múltiplos de David Basanov, onde conhece o artista mexicano Felipe Ehenrenberg.

1969

Participa da mostra *Fashion Poetry Event*. Em protesto a política cultural do Center for Inter American Relation, o núcleo de artistas latino-americanos residentes em Nova York formado por Gerchman, Cesar Paternosto, Luis Wells, Omar Rayo, Liliana Poter, Luis Camister, entre outros, fundam o Museu Imaginário Latino-Americano. Passa a residir no Bowery com Maiolino e os dois filhos, onde hospeda Glauber Rocha, Helio Oiticica e Lygia Clark.

1970

Trabalha no projeto *Cartilha no superlativo*, de esculturas com palavras, e, com a obra *Ar*, recebe o prêmio de escultura da Bienal de Artes Gráficas (Cali, Museu La Tertúlia). Participa da exposição da Galeria Jack Misrachi.

1971

Com a colaboração do artista Hans Haacke, organiza o boicote à Bienal de São Paulo com adesão dos artistas norte-americanos e/ou residentes em Nova York.

1972

Em parceria com Wells e Camister cria a Integralia Corporation, empresa que desenvolve a produção de múltiplos e o primeiro deles é a obra *Pocket Stuff*. Retorna ao Brasil para realizar a exposição *Propostas visuais, verbais e tácteis* (São Paulo, Galeria Ralph Camargo). Separa-se de Anna Maria Maiolino. Realiza o filme *Triunfo hermético* e os curtas *ValCarnal* e *Behind the broken glass*. Casa-se com Silvia Roesler.

1973

Realiza exposição individual no MAM-RJ. Com Claudio Tozzi, cria o álbum de gravuras *Post-Scriptum*. Muda-se para São Paulo.

1974

Realiza exposição individual no MAM-SP.

1975

É um dos editores da Revista *Malasartes* (Rio de Janeiro, 1975-1976). Assume a direção da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), onde cria a Oficina do Cotidiano. Começa a construir seu ateliê na Barra da Tijuca, para aonde se muda no ano seguinte.

1976

Ao lado de Carybé, Frederico Morais e Mario Cravo Junior integra o júri do IV Salão Global (Belo Horizonte, Palácio das Artes) e é julgado pelos tribunais militares devido a premiação da obra *Penhor da igualdade* de Lincoln Volpini. O júri é absolvido mas o artista foi condenado por arte de “conteúdo subversivo”. Participa da mostra *Arte Brasileira – os anos 60/70* na Coleção Gilberto Chateaubriand (MAM-BA).

1978

Diante do trágico incêndio ocorrido no MAM-RJ, Gerchman organiza com a ajuda dos estudantes do Parque Lage, a passeata SOS MAM e uma homenagem ao artista uruguaio Joaquín Torres Garcia, que teve sua obra destruída. Recebe bolsa da Fundação John Simon Guggenheim. Falece seu pai, Mira. Viaja pela América Central, visitando os sítios arqueológicos das culturas pré-colombianas. Na Cidade do México, reencontra seus amigos Arnold Belkin e Felipe Ehrenberg. Parte em seguida para Nova York.

1979

De volta ao Brasil, organiza a exposição Espaços de resistência, espaços de emergência, sua última contribuição como diretor do EAV. Separa-se de Sílvia Roesler. Em homenagem ao pai, Produz o filme *Mira, o emigrante*, com a colaboração de João Carlos Horta e com música de Jards Macalé. O filme participa do Festival de Cinema do Jornal do Brasil.

1980

Viaja para o México, a convite do Fórum de Arte Contemporânea. Participa da mostra coletiva Pablo, Pablo! (Rio de Janeiro, Funarte). Recebe sala especial no XXXVII Salão Paranaense, com apresentação de Frederico Moraes. Casa-se com Viviane Andreatta.

1981

É convidado por Lina Bo Bardi para realizar um mural de azulejos para o Sesc Pompéia, em São Paulo. Apresenta a mostra Voyeur Amoroso (Rio de Janeiro, Galeria Saramenha e São Paulo, Galeria Bonfiglioli). Recebe o prêmio Golfinho de Ouro do Governo do Estado do Rio de Janeiro.

1982

Nasce Clara Manhã, primeira filha de Andreatta e Gerchman. Participa da exposição Homenagem a Mario Pedrosa, organizada por Jean Boghici, em comemoração ao aniversário de 80 anos do crítico de arte Mario Pedrosa. Viaja para Berlim, convidado pelo Deutscher Akademischer Austauschdienst (Daad) e participa da coletiva Künstler aus Latinamerika.

1984

Participa da mostra coletiva Artist Call: against US Intervention in Central America, em Nova York. Constrói um ateliê no Vale do Prata, em Mauá, Rio de Janeiro.

1985

Realiza as mostras individuais Clara Manhã, (São Paulo, Galeria Paulo Klabin) e Viva a pintura (Rio de Janeiro, Petite Galerie).

1986

Nasce a segunda filha do casal, Stela Luz. Realiza individual na Galeria Montesanti, em São Paulo, com texto de Frederico Moraes.

1987

Realiza as exposições Rubens Gerchman – obras escolhidas (1959-1987) na Galeria Jean Boghici e Rubens Gerchman – obras recentes (Rio de Janeiro, Galeria Maurício Leite Barbosa). Participa da mostra Nova Figuração Rio/Buenos Aires (Rio de Janeiro, Galeria do Instituto Cultural Brasil-Argentina), com texto de Paulo Herkenhoff.

1988

Participa da mostra coletiva The latin american spirit: art and artists in the United States, 1920-1970 (Nova York, Bronx Museum).

1989

Realiza o projeto de arte pública para a praça Brasil, em Volta Redonda, Rio de Janeiro.
Lança seu primeiro livro *Gerchman*, com textos de Wilson Coutinho.

1991

Participa da XXI Bienal de São Paulo, com o painel *Clorofila*, produzido em Manchester. Expõe o trabalho no Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ) no ano seguinte. Participa da mostra O que você faz geração 60? – Jovem arte contemporânea revisitada (MAC-USP).

1993

Participa da mostra Panorama de arte atual Brasileira/93 – pintura (MAM-SP). Produz na Colômbia o livro de litografias *Dupla Identidade*, com poemas de Armando Freitas Filho, lançado na Feira do Livro de Bogotá.

1994

Lança seu segundo livro *Lute*, com textos de Anna Maria Escallón e Damián Bayón. Lança o livro *Dupla Identidade* em Madri, por ocasião de sua exposição na casa das Américas.

1995

Participa da mostra Opinião 65 – 30 anos (CCBB-RJ), organizada por Wilson Coutinho.

1996

Produz o cenário da peça teatral *No verão de 1996*, inspirada em sua obra e com direção de Aderbal Freire Filho.

1997

Participa da I Bienal do Mercosul (Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul) e da mostra Estética do futebol (Rio de Janeiro, MNBA; São Paulo, Banco Real). Convidado pelo governo brasileiro ministra cursos de desenho e pintura com o corpo em movimento em Asunción e Montevideú.

1998

Participa das mostras L'esthétique du football (Paris, Galerie Jerome de Noirmont) e Trinta anos de 68: vanguarda, desbunde e utopia (CCBB-RJ).

1999

Participa da mostra Cotidiano/arte: objeto anos 60/90 (MAM-RJ) e Cotidiano/arte: o consumo (São Paulo, Itaú Cultural).

2000

Realiza a exposição TEMPO (São Paulo, Galeria Ricardo Camargo). Lança álbum de litografias, o primeiro volume da coleção *Cahier d'Artiste*, da Lithos Edições de Arte.

2001

Realiza as exposições TEMPO (Museu de Arte Contemporânea de Niterói) e Jóias por Gerchman (Galeria Jean Boghici). Lança seu livro *Caixa de fumaça* (CCBB-RJ) com exposição no mesmo local, no ano seguinte.

2002

Exposição Rubens Gerchman: four decades (Nova York, Latin collector art center) em comemoração de seus 40 anos de atividade. Exposição Caixas de fumaça (MAM-BA e CCBB-RJ).

2003

Mostra Arte e Sociedade: Uma Relação Polêmica (São Paulo, Itaú Cultural).

2005

Participa da mostra Arte Brasileira – Coleção Museu de Arte Brasileira – Fundação Armando Álvares Penteado MAB-FAAP (Brasília, Centro de Convenções Ulysses Guimarães).

2006

Participa das exposições coletivas Os Onze – futebol e arte, a copa da cultura (Berlim, Embaixada do Brasil; São Paulo, Museu Brasileiro da Escultura); Futebol: desenho sobre fundo verde (CCBB-RJ) e Tropicália: a revolution in brazilian culture (Londres, Barbican Art Gallery). Lançamento do livro *Rubens Gerchman*, de Fábio Magalhães, no Instituto Tomie Ohtake em São Paulo.

2007

Participa da mostra Anos 70: arte como questão (São Paulo, Instituto Tomie Ohtake). Lança o livro *Eros e Tântatos*, com fotopinturas inspiradas por sua viagem à Índia.

2008

Durante os preparativos de *Eros e Tântatos*, sua exposição de fotopinturas, falece em São Paulo aos 66 anos. É realizada a exposição póstuma Rubens Gerchman (1942-2008): Fotopintura (São Paulo, Estúdio Buck; Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural).

2010

É criado o Instituto Rubens Gerchman (IRG), no Rio de Janeiro.

2011

É realizada a exposição póstuma Rubens Gerchman: os últimos anos (Rio de Janeiro, Caixa Cultural).

Tradução para o inglês

Aos 20 anos a minha seriedade
exagerada me transformava
num velho precoce
Cronoespecificamente tinha + de 50 anos.
Agora já com +^{de} 50 sinto-me com
os mesmos vinte. custou-me muito
trabalho aprender esta lição.

PRESENTATION

Present Rubens Gerchman, deceased in 2008, as a builder and prominent figure in the history of Brazilian art of the last 50 years might seem an easy task for art critics, historians and cultural professionals.

I allow myself this brief pause to distinguish a more affective preamble of the argumentation which should route this book. As a father, to their four sons, Michael, Veronica, Stela and I – Clara, Rubens also left many life-affirming lessons: the importance of work with passion and responsibility and enjoy every moment with joy. We feel his absence in the austere and strict father while attentive and affectionate, always willing to teach.

The size of the legacy left was not just an inheritance for their children, especially for a collection to be careful as the source of inspiration for new generations. Motivated by this understanding, we gathered all his works within a unique collection and was created the **Instituto Rubens Gerchman**. Preserve his memory and disseminate his work demanded a deep dive into a material as vast and diverse like the one we found. So many were the paintings, sculptures, illustrations, postcards, papers, brushes, paints and a plethora of books, photographs and documents. In short, cataloging material for 66 years of a life well lived.

Without any notion on how to preserve this legacy, the first step had to be quite intuitive. From observation and common sense, were established priorities and started the preparations for the collection's organization. The representational objects and memory of the Rubens-father needed to separate and make room for the Rubens-artist grandeur.

Along with the personal curiosity to delve into each of these works of art equally came the need to record the size of the collection in its entirety. And with every new discovery cropped up feelings of many natures. Sometimes anger, fear, tears and laughter. Every day we dealt with the absence and presence of our father and also with the artist Rubens Gerchman.

We started by the paintings. They were the first works in the collection to be checked one by one and inventoried. Once that process started we realized that it would need more than just the committed dedication of his brood. It took professionals with technical expertise to measure, photograph and make a proper record. When we call the museologist, was clear to us the restoration emergency and we became aware of the risks that the works were submitted without due care, exposed to weather and temperature barely adequate.

After, came the objects. Sculptures in wood, metal, acrylic; cigar boxes with mirrors, photographs, glasses. A mixture of techniques and subject materials as diverse as possible. Altogether this seemed to swallow us at this first moment. The collection complexity made us see and review the decisions taken daily. We lived in a constant process of readjustment and realignment of choices, because we treated living objects which suffered – and still suffer – the action of time.

Past that first step of making knowledge of the museum collection, came the iconographic collection. There were nine months of immersion to know the universe of 20.000 stamps, slides, photographs and negatives accumulated over five decades. We ended up knowing a lot more organized Rubens than we imagined. He recorded in pictures everything that he produced. And in the case of a visual artist, and not a photographer, this finding surprised us. Within that "help" left by our father, we started the first thematic material separation and gathered it by subject.

After the first of many dives in this collection and as a result, we get an overview about our legacy. This enabled us to develop a lovely Project for cataloging, stowage and restoration of the works and documents. This project won the Edital Pro Artes Visuais of FUNARTE in the category Artist Collection, in 2011, consisting of the first prize in that group. Considered an innovative project, it aimed to establish care parameters for collections of other Brazilian artists. The collection preservation and memory of Rubens Gerchman becomes crucial for the Brazilian arts memory.

And as a result of this first Project, we present the publication “O rei do mau gosto” and the artist’s official website: www.rubensgerchman.org.br.

Rio de Janeiro, May 2013
Instituto Rubens Gerchman
Clara Gerchman, Curator

TESTA A TESTA

I met Rubens, in college, in 1958. We sat at a double desk. He was not yet Rubens Gerchman, the painter, but the apprentice of himself. His school notebooks, illustrated by pencil with several faces of our classmates, witnessed the birth of a vocation. We shimmered the room where we were, blackboard, Carlos Rodrigues Brandão, our dearest friend, sat right behind, and who beat with the Latin dictionary in our heads when the whispered conversation increased in volume, hindering the teacher speech; as was if we were outside, although our figures appear, within the drawn classroom.

Rubens worked seriously, with a green rubber always in the left hand correcting what seemed inappropriate. He did not make cartoon, caricature: he sought for the faithful copy, without removing or putting. Hence, the designer boy was never a dilettante. Without knowing, or perhaps sensing it, he attended two courses at the same time: the college course and the course of himself, which had nothing of amateur, quite the contrary; what he was outlining there was his future. This “professional” footprint impressed me. I did not know what I know today, but felt the urgency emanating from him, the life that he put on those vignettes and the vibration arising from it. They were his first drawings and were the last ones. He picked up the pencil for nothing: he took it for real, just in case.

When I write about those times now gone, I vividly remember the absolute concentration that reached “age” the drawing of the face so young hunched over his notebook and his anguished waiting for an appraiser comment, and without contemplation, of what he was doing. The dedication and strength were, since early, inherent to him.

That is the “artist’s portrait as a young man” performed by himself that I bring to the paper surface. He still did not have the status of the self-portraits that he would convene later compose. Since then, there has been no exact change, but an extension: from the microcosm of a classroom for the whole city that he drawn and painted with the hand free of practice, to reach, with the constant commitment, to the full expression, amplified, militant and alert.

Because of this violent mixing of vocation and rare talent, the degree of commitment is high, as well as of this high “fever” and sleepless faith, Rubens Gerchman was the greatest painter of his generation: his paintings are famous because they accompany our existence on its intimate and public truly essence; of the love skirmishes in the back seat of cars parked on the seashore, to the mismatches of everyone on burst buses, in the trampling on the sidewalks where they crumple, crumpled, lost and lonesome in the conflict crowd.

By a happy coincidence I write this presentation to the book that Funarte will publish with his work, such as, in 1978, I wrote the poem “Cidade Maravilhosa”, which opened the booklet, that Funarte published with pioneering caught anthology of his drawings, paintings and interventions. The small “tables” that we have always done for 50 years of friendship, which have not lost the thread, of texts to his exhibitions and covers for my books and two more books of joint authorship, *Mademoiselle Furta-Cor* and *Dupla Identidade*, maintained their principle actively live. The poem quoted, reproduced, not closing a circle of collaborations, but opening here, again, to fix the memory of other readers what I better have done to catch, almost at the same time, what he said and did to me, “painting the seven”:

WONDERFUL CITY

The city opens like a newspaper:
flash flan flagrant
in the leaf that the wind blows
in the imprinted scream that flies
in the voice
with the headline

FIGHT IN THE AIR

In the air
or in the diminutive space
that remains for us
on the ground
of the houses to live
in the overcrowded buses
in the stuffed stadiums
the man who

– all day –
puts on the shirt of the lone star
and disappears
– forever –
struggling against the forgetfulness.

As a newspaper that writes
on each page
the crisis and crime of all hours
As a newspaper that wraps
Which
 day after day
we forget
 as a newspaper
as the perplexed mirrors
of the Amusement Park
are made the flagrant paintings
of Gerchman.

Over there are all
 we are
in premiere
 alone
in the edge of the world
with all our faces:
the miss the electric kiss
the kitsch the cliché
the blurred kiss of Monalou
reaches me
 in the back seat
the Moreninha
 merges me
in the window steals-color
that flashes
 behind Paramount
the love ignites:
 Good night
Lindonéia.

Over there are all
on the broken first page
of the mirrors.
Here, lost, I find myself
in each one
 I see myself
in the crashed crowd.

Over there I find the line
the beginning of the drawing
the draft of my body
of carbon
 elevated above
in the crumpled landscape
of the city.

Here are the labels
ripped from my face
the masks
 the marks
the letters of my name
with all perfection
with all the errors
in squiggles
sprayed on the cement
in the posters
and in neon calligraphies:

*Motel Honey Full
the Missing
Men Working
In front of everyone
The King of Bad Taste
uses my face*

*The Stripper without Script
sets on fire
under the sun of Mangué*

*Ensure Your Glut
in the Booklet of Future
of Baby Doll*

Here we are
at last
João e Maria
made for each other
in the probability of sidewalks:
in this bank we kiss
in this garden we devoured ourselves
in this street have left us
joão
and maria
we get lost
with the clothes of the body
from one place to another
in the forest
of days
(Indians) and (indigents)
crossing the Avenue paths
under the passion of sun.

The conversation and drawings in a low voice, on the edge of the desk and in the border of notebook, described earlier on this evocative presentation, were also the beginning and base of our coexistence and understanding throughout life. Even when we did not see each other, due to the occupation of each, for long periods, we resumed, at the reunion, the demanding and productive conversation, forehead to forehead, as if the same point, or at least in the same tone. The final confirmation of this sentiment came when his son Micael told me that his father had told him shortly before his death: that he liked to talk with two persons, with him, Mica, and with me. As it turns out, the conversation continues in writing.

Armando Freitas Filho
November, 2012

Armando Freitas Filho (Rio de Janeiro, 1940) Brazilian poet and writer, author of several books including his first writing, *Palavra* (1963); *3X4* (1985), winner of the Jabuti award; *Fio Terra* (2000), winner of the Alphonsus Guimaraens award and released in DVD, directed by João Moreira Salles (2006); *Máquina de Escrever* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003) which gathers the first 40 years of his work, and most recently, *Lar* (São Paulo: Companhia das Letras, 2009). As a literature adviser, works at Ministério da Educação e Cultura (Ministry of Education and Culture – 1974), in the Instituto Nacional do Livro (1980), and in the Núcleo de Estudos e Pesquisas do Ibac/Funarte (1994). Since 1985, organizes several publications on the work of poet Ana Cristina César. His poems *Mr. Interlúdio* (*À Mão Livre*, 1979) and *Substituir-se, Fugir sem Rasgar* (*Números Anônimos*, 1994) were republished in the album of lithographs *Dupla Identidade* (Bogotá: Arte dos Gráfico, 1994) of Rubens Gerchman.

O rei do mau gosto: Text selection

GERCHMAN, O ARTISTA QUE TESTEMUNHA E SE FAZ PRESENTE¹

Rubens Gerchman

GAM asks me a testimonial, and it could start like this: my name is Rubens Gerchman; I am 25 years old, 1.73m tall and my identity card, of Félix Pacheco, has the record: 1566-166. And I am a painter.

I always prefer to say what I do – my work –, is my *daily testimony*. Autobiographical, like saying, that I do not invent anything at all. The things are there. Only, is the need to see, learn to see. I am constantly involved by events. I wrote the other day, apropos of the things dictatorship, the following:

*Give, realistically, urban images
Multiple, stoned, simultaneous
Photo mural to be read
Adding new images indefinitely
Surrounded by events
The artist testifies
And makes himself present.*

Some facts were important to me. The first exhibition in Galeria Vila Rica, in 64, for example, was when I discovered my inner world. After that in the exhibition in Relevo in 65, where I got the crowd aware for the first time, I locate myself in the world. At that time, I painted a sable multitude, of 1.20 x 1.90 m, which grew endlessly to the edge of the frame. They rounded the corner and persisted black, against the wall.

Now, I worked in a room of 2 x 2 m. I wanted to make a tremendous crowd, who jumped the wall and involve the viewer. When I removed the work, placing it in another context – the halls of the museum, for instance, it was reduced to its true proportions. I disappointed myself. It was small, yet. But I already had set in the world.

In that same exhibition, I had another work, very important to me. I have constructed a paint, “A Cidade”, L-shaped, which divided into three parts: the city itself, in the upper L; the bus at the bottom, and a road sign, with a P of PROHIBITED. However, there was a gap in the wall, which really intrigued me. I found simply that the wall appeared there, and visually I connected the three parties (the city, the bus and the road sign) through a street’s track (zebra), black and yellow. The track interrupted itself and appeared again on the road sign.

Another important fact for me was the exhibition “Opinião-65”, now a classic exhibition for most young people. In it, I exposed for the second time in MAM; the first was in the Salão Esso, a crowd. In “Opinião-65”, I

¹ GERCHMAN, Rubens. *The artist who witnesses and makes himself present*. In: Revista Galeria de Arte Moderna, Rio de Janeiro, June, 1967. (N.O.).

presented realistically, an image of football, another beautiful, and finally a poster-paint, which I called of “Casal Fartura”.

There was commotion in “Opinião-65”. Called paintings of *poorly finished, urban folklore* and my closest peers were afraid about my new need of real. The critics did not understand the “Casal Fartura” which burst open two months later. However, was the first attempt to use the poster and the image of the newspaper or magazine in a new context - the canvas, this sacred place.

Others still, felt that the problems presented were not from here, but Americans. At that time, was beginning to speak in *Pop*, because of the case Rauschenberg, at the Bienal de Veneza².

After “Opinião-65” I performed a much stranger painting, more resembling to a street-poster. It was “Homens Trabalhando”, which sat on an easel. This painting had two sides, and the viewer had to revolve around it, differing from traditional sculpture for not having a base as such.

By that time, began to appear the reliefs in my work. It is fascinating how such process would repeat itself in my other work, “A Cidade”, consisting of a container – a bullet mold – whose various allocations, contained several heads of dolls representing the residents of a collective house. In this “object”, the viewer’s behavior was different since the bullet mold rotates to their impulse, and they stood.

The third greater significance fact was the exhibition “Pare”, in G-4, which featured a *happening* of three artists: Carlos Vergara, Pedro Escosteguy, and I. Was in this *happening*, my first experience in putting the viewer inside a wooden structure, covered in transparent plastic, within in which they stayed stuck (the plastic was then stapled) as in a cage. On the outside, I painted the plastic with color spray, making viewers disappear gradually behind the colors. Finished the painting was finished the *happening*, and the viewers had to struggle, to burst the wooden structure and free themselves. Nailed outside, there was a sign: “Elevador Social”.

“Pare”, the so-called exhibition was organized by David Zingg, who worked à besa[sic] (extremely) until the opening day in May 1966. The exhibition involved the participation of five artists – besides the three already mentioned, whose made the *happening*, were also Roberto Magalhães and Antonio Dias that is all of the various individual formations.

The exhibition was inaugurated, or rather exploded with unprecedented publicity. I do not remember ever seeing so many people in vernissage. Not sold almost anything, the criticism was omitted. Nonetheless held an event that I consider of utmost importance, and which we decided to call *happening* for the lack of a better expression.

The first, by Vergara, that forced the viewer to look through a hole in a white canvas hanging on the wall, had the following words: “The painter paints; the painter makes you think. Look here.” Behind this hole located a lower height off the ground (forcing the viewer into an uncomfortable and ungraceful position), it read something like this: “Instead of Mr. looking through this little hole in this ridiculous position, why do not look around and think about the problems that are happening around you?” Large queues were organized to look through the small hole because Carioca loves queues. And what could be read into the hole make many people laugh and leave with their tails between their legs.

² Robert Rauschenberg was awarded with the Grande Prêmio of XXXII Bienal de Veneza in 1964. (N.O.).

The second, by Escosteguy was the launching of an interplanetary rocket with a countdown and all that. The countdown initiated at 10, and when reached 0, instead of the rocket rise, jumped up from within a kite.

The third part, mine was an attempt to place ourselves, the Brazilian man, underdeveloped. Participants arrived with a suitcase, from where withdrew posters that were placed upon a black wall at the back. The first poster read: "How is Man?" Then appeared a manikin representing the male gender and in its chest was a heart with the words: "No animal fat." Second poster: "What man eats?" and appeared a menu bar (dishes made) and a portrait of a pin-up. Third poster: "Man is what he eats?" And, came out of the belly of the manikin another poster, which was exposed to the viewer: "Undernourished". Emerged either, from the manikin's belly little sachets of water and plastics of color suggesting its guts. Fourth poster: "Man is a rational animal?" And working tools were taken from the belly of the manikin. Fifth poster: "How is the animal?" Then appeared a pink pig, and behind from him the no less famous idol from TV and of the masses: our Chacrinha³ with his hooters in shape of horns, which was immediately crowned with onion braids. Screaming "What do people eat?" beans rained from the ceiling on viewers attentive and eager of sensationalism.

After this exhibition, as a result of being not organized and with theories of group, personnel dispersed, continuing its participants, however, to exhibit together but disorderly; went to Belo Horizonte and São Paulo.

An important fact, still connected to the G-4, was the exhibition of Hélio Oiticica, who had an enormous impact among the younger artists. With its environmental manifestation Oiticica gave a totally new dimension to the movement. Of this season, date the beginning of the filming "Ver e Ouvir" by Antonio Carlos Fontoura, with photography by David Zingg. The film is split into three parts. First, "Um Jogo de Espelhos" by Roberto Magalhães. Second, "Preparação para um Contra-Ataque" by Antonio Dias. Third, "Os Desconhecidos" by Gerschman. Courageous movie; made by a young man about three young painters. Fontoura filmed it on 35mm with 18 minutes of duration and in colors, performing an experience that I consider all-important. "Os Desconhecidos" was almost entirely filmed in the street with paintings and objects on the sidewalk, in the middle of traffic, people, with direct sound interviews and using the technique of reality movie. For me, this experience was vital. Regarding the way of looking at the paintings and objects made by then, I had to revise my points of views, after this contact from my work with the street.

Still in G-4, I presented "A Marmita" which for me was the first attempt at a form of greater participation by the viewer, by suggesting that he held the handle of the utensil. Also, "O Ônibus" that there I exposed, suggested that drove them – the vehicle. I establish a line of thought up to "O Altar" exhibited in "Nova Objetividade", where the viewer is forced to kneel down to perceive the object as a whole. In the same sense, I sent for the Bienal de São Paulo two works; "Sempre Perto de Ti" – where there is a bank for a couple of spectators to sit, and behind a large red heart with the title words; couples who sit on the bench may be photographed for a "lambe-lambe" that will be available to interested ones – and "A Cidade" - in which viewers, in number of two, enter in each shelter house, totally plastic and in number four; inside the shelter, of lightweight structure that can easily be displaced by the couple, one can see the outside world through a plastic visor. The four units' action takes place inside a square of 4.20 x 4.20 m, in yellow and black plastic.

Well, I tried to say here what I think of me and about the work I do at the moment. But I do not desire with this, to establish definitive concepts that result in self-limitations since I redo daily what I think.

³ José Abelardo Barbosa de Medeiros (Surubim, 1917-1988), the Chacrinha (get-together) was a great communicator of radio and television in Brazil.

ROSTOS NA MULTIDÃO (1978)¹

Sergio Santeiro

Each person may traverse the same steps that led the caves' world of one to the external that life has multiplied. We born singulars, one by one, naked, from inside our mothers, and we found, first one by one, the other, the father, then the others, relatives, friends, in groups, on an increasing scale, and suddenly we finally immersed in the reality in which we are still unique individuals but similar to thousands, millions, billions of others.

Walking in Copacabana, the first major small Brazilian metropolis, the anonymity of the crowd which in waves cross the streets, bath on the beach, live the buildings, bought and sold at various prices, appears clear as the great revelation for me, living in the tragic sixties: the anonymity is the anemia of life.

To be and not to be, when and how, is the whole tragedy. Trait that will underpin the Brazilian crisis, do not know if global, since it was also the dash questioning that I saw one day passing in front of a gallery – the Relevo – near my home, walked in the avenue, between my similar identically without identity.

This is not a nostalgic illusion like miss of the integrity of life in nature in the field I ever lived – is not the lost paradise; is babel. It is not to be me outside home the same human that I have been doing since birth, is the fear of the other. On the street, we lose the domestic identity and at least in Brazil where I exist, then not conquer another. We get lost.

It seemed that this was the identity the one I rediscover between the raisin on the avenue, me, and the author whom I see, in the painting in the shop window of the gallery, invited me to meet the exhibition. I entered. Inside of I saw with delight and confusion that these moments have, unable to extract the reasoning that only today I am, just saw, and was an encounter to see what my spirit wondered also being asked by the smashed crowds whose from the painting spied me, wanting to be someone. Not a special one, as it seems implicit in this bolero expression, but simply anyone, a being of itself, and not the millionth appearance of clay that is said to be the form of the first similar.

The exhibition² was from Rubens Gerchman, yours, and for me, the first, Rubens who later I came to know and to swap with little figures. We work together, we repeat, even if not materialize them properly in words, the common sensations which we feel and that we absorb in our existence. He passed a course of forwards, re/voltas[sin] (backwards and revolts), and I, from the Avenue, also pass through the paths that all alike cross.

In this path, he recorded the contact with the world through materials and ideas, materials, the paint, the ink, the press, the printer, the papers, the wood, the images and words. Are the words faces in the crowd of the meanings we attach to things we see? Rubens inscribes the words, the persons and things, integrated in their representation of the world.

Naming is to give face to the differences that bring closer and move away one another the people and possibilities: is to exercise it. And we inscribe on each other in the line drawing of our faces, of which we contemplate, that of witnessing, of those we love, and for all of this we give faith. Does this reflect the

¹ SANTEIRO, Sergio. *Faces in the Crowd*, May of 1978. In: *Rubens Gerchman*. Rio de Janeiro: Funarte, 1978. (N.O.).

² *Rubens Gerchman: Paintings, Objects, Drawings and Serigraphs*. Exhibition catalog. Rio de Janeiro: Galeria Relevo, 1967. (N.O.).

possibility of overcoming the crisis, the real life, out of the caves to the world will be possible not to lose what similarly unite us and define and us as equals.

To the difference of things and nature man is subject, expensive, for that capable of acting, to draw, and what the eyes see can become alike of what the mind thinks. Because of being many, we do not have to drown in the mass of inidentidades[sic] (unknown) that makes life a victim. At home or on the beach we will change the world in our feature and the affections and features, the affections.

Sergio Santeiro (Rio de Janeiro, 1944) is the author of several short films and documentaries, including *O Guesa* (1969), *Viagem Pelo Interior Paulista – 1975*, *Ismael Nery* (1979), and *Encontro com Prestes* (1987). All these assembled in the series *Brasilianas*, n. 10 (Rio de Janeiro: Funarte, 1989) and recently released in DVD. He participates actively in the foundation and administration of the Associação Brasileira de Documentaristas (ABD). With a Degree in Sociology and Politics from PUC-RJ (1967), he teaches at Escola de Artes Visuais do Parque Lage between 1975 and 1979, period in which Rubens Gerchman was the school principal. Since 1975, acts as a film professor at the Universidade Federal Fluminense (UFF).

O CORAÇÃO MANDA: É TEMPO DE PINTURA (1986)¹

Frederico Moraes

Along of one's Gerchman paintings, in his studio, I find this sentence of Guimarães Rosa: "When the heart is ordering, all the time is time." I do not know of what text it was pulled out that is, its precise meaning escapes to me. Nor could ask to the artist why was it there, armed with letters of newspaper. When I went to see his new paintings, those which are exposed here, Gerchman was traveling and who assisted me was his son, Micael.

Now here, I emphasize the words *heart and time* still not knowing what to write about the new works of Gerchman, excellent as always. Maybe because he has an exceptionally deep intimacy with his work, owing in my memory, clear, the whole iconography gerchmanian. Actually it follows me for about 20 years and, in my mind, this imagistic stream, constantly self-renewable, intertwined with the own image of Brazil, with its failures and triumphs, because Gerchman is an artist on duty before the events that have moved this country in the last two decades. And like any true artist, sometimes not even waits to happen, he anticipated himself, do his time. Nothing escapes from him; he binds to everything and gives his testimony of participating artist. In this sense, as I wrote elsewhere, the importance of his work, goes beyond the aesthetic field. This overflowing

¹ MORAIS, Frederico. *The Heart Orders: is Time to Paint*. In: Rubens Gerchman. Exhibition catalog. São Paulo: Galeria Montesanti, 1986. (N.O.).

river with images that his work, has sociological, anthropological and political implications, in the same way they speak about our imaginary and the Brazilian unconscious. What more could an artist ask?

But return to that sentence of Guimarães Rosa, I can read it like this: when the heart is open towards life, time does not count, all the time is free. And existing this time, there is an affective availability – that there is no creation without affection, statement who also applies to the criticism because every approach to the work of art impart by a loving way. It is an act of surrender. The critic cannot be, for himself and others, a lion-farm of work of art. When we dive in art, we enter into time's heart – pure vibration.

Color – action in time. I see a *cor/rel/ação* [sin] *cor/rel/ation* (color-relation-action) between time and color in the Gerchman work. Will need, one day, to categorize or put in dictionary his imagistic universe. Bring closer his pictures by subjects, ages, types of applied support, formal treatment, the changes or metamorphoses 'of each image throughout his collection, mergers etc. Work for some critic with scholastic education. Or for any anthropologist concerned to lift the Brazilian daily in the past two decades.

Let's say to simplicity that, in the beginning, his gaze was directed towards to what was happening outside, in the *urbanizations*, in the mass media. 60's, dark phase, strong images, socially marked. In the 70s, more reflective, Gerchman internalized these images, or rather, bought them on his nearest and intimate circuit as if he changed from the newspaper to the family album. In the first block, there was a hint of anger, a more critical posture, the images almost being cut in wood; as if he wanted to burden them, like the workman carries his lunch box. Aggressive cut in Brazilian social stratum. In the second block emerges his own history as an artist, his biography, a red Mercury, the son, Mira, the father, images loaded of lyricism and poetry.

Today, all these images, so ours already, are confused or diluted in its own pictorial material. The great love of Gerchman, is, always was the painting, as the air he breathes that keeps him alive, which he makes to confuse fully with his life. As if live, to him would be to produce images, that is, paintings. Because, today, freer, all in him overturn painting, of a little boy sitting on top of the stone as a little monk contemplating the graphic iris all colors in the canvas lake, or a *Petit Tarzan* crawling in the big city jungle, the boy in his mother's lap, between the legs of his father, playing plains football in any suburb of Rio, boy that vanishes to reappear later, already man, in the back seat, making love with one that has been Miss.

Mature, Gerchman's painting explodes generous, abundant, even overwhelming, without any compromise of style, sometimes growing as vegetation of arabesques, of graffiti, quasi-letters, sometimes creating compacted areas, of deaf or vibrant colors. The heart vibrates, it is time to paint. Gerchman is happy, that is what his current paint tells.

Frederico Morais (Belo Horizonte, 1936) is a journalist, teacher, curator and art critic. He organized several exhibitions and events, including *Do Corpo à Terra – Belo Horizonte*, 1970), *Domingos da Criação – Rio de Janeiro*, 1971 and the *Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro – Galeria Banerj*, 1984-1986. Like Rubens, Gerchman made part of the jury of the IV *Salão Global* and was adjudicated in the case of the artist Lincoln Volpini, convicted by the military dictatorship by the work *Penhor e Igualdade*. He is the author of *Artes Plásticas: a Hora Atual – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira*, 1979) and *Cronologia das Artes Plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994* (Rio de Janeiro: Topbooks, 1995), among other publications. Among the re-editions of his writings, please see the books *Frederico Morais*, organized by Silvana Seffrin (Rio de Janeiro: Funarte, 2004) and *Crítica de Arte no Brasil: Temáticas Contemporâneas*, organized by Glória Ferreira (Rio de Janeiro: Funarte, 2006).

NA ERA DO CONCEITO E A ANTROPOLOGIA DO DESEJO (1989)¹

Wilson Coutinho

We live in transplanted culture

Memory

Burnt perfume

Burnt poem

Proposition for a culture that would be:

non-white, non-european, non-colonial,

non-geographical

Poem of Rubens Gerchman written in New York²

Winner of the prize of Salão Nacional de Arte Moderna in '69, Gerchman stayed in New York until 1971. The '70s undoubtedly were essential to the visual arts, with the radical abandonment of a pattern of appearance called retinal, which according to the proposals of Marcel Duchamp checked, especially, the two-dimensional painting. This period cannot be considered as a break, but as a rebound of geography avant-garde of the '20s, acceleration and grasp of a process apparently forgotten in the world map of modern art. Echoed, by all the epoch, the expression "death to the painting", and new isms, or new procedures arise with the Work of art. Even the notion "work of art" no longer has an empirical conviction. During this period, the work of Gerchman also signals that time of "after-image" as referred Hélio Oiticica.

Living at Bowery, a former industrial area occupied by drunks and subsequently by artists, Gerchman runs a studio of 2000 m² its New Yorkers' works allied to the new trends, but also reactivating a bridge with the tangible and neo-tangible Brazilian avant-garde. Against the excessive spurt of images, capable of paralyze them as a critical procedure, Gerchman research signs, letters, linguistic games or structural paradigms. The decade itself seemed to be a zero mark or constitute in a clearing of styles. "The '70s – says the artist in '71 – will not define anything. It will be the decade of no-style. Things are so much wide that will not fit into simple classifications and labels. The art will be seen as a global and all-reality."

At the same time, and because of this, there is a bulimia of procedures. The image crisis demands that the artist be a voracious collector of pebbles in a dry river. Hence, he set up his bricolages; fight a battle against the image, which practically forces him to root out the sensory and intellectual means offered by painting or drawing, considered somewhat broken. Analyzing his New Yorkers' works, Oiticica will clearly say, "What interests me in this evolution of Gerchman is exactly that breakthrough of a season of major bond image

¹ COUTINHO, Wilson. *In the Era of Concept and the Anthropology of Desire*. In: GERCHMAN. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

² GERCHMAN, Rubens. *Burnt Poem*. Writings of the artist as part of his creative process for the work *Burnt Poem* (1969-1971) and published in this book (N.O.).

for the formalization of a synthesis necessary today. In Brazil, the image idolatry reaches a redundancy level and falls into a dangerous doldrums; there are like an exercise of the image's power, but that does not lead to changes and tends to turn to an aestheticism, if not for a total collection of anecdotes.”³

The production of Gerchman operates, then on two axes: the image overcoming and the semantic games accentuation, which aimed at critical connections with real, through the mental synthesis. In this case, the isolated word finding these nexus, procedures of the tangible and neo-tangible, plays a relevant role in the New York production of Gerchman. The word is also architecture and sculpture. Thereby is what happens with the work *Ar*, a sculpture to large open spaces, made of transparent acrylic glass. In the work, as there was separation between the elements of the letter, the vertical shaft of the “R” can be seen as “I”, which would give the English word “Air”. There is as well a social query: the sculpture, translucent, rises against the polluted air.

It is true that since 1966 Gerchman had his work-oriented onto three dimensions, when he produced his “marmitas” and “caixas de morar”, for example. But now the process is deliberately to stimulate conceptual relationships. In other work, it is the use of the word *sky*, dissected in *eye*, *yellow* and *line*; in another one is the union of the words *man* and *woman*; an S of dark wood on white-gray sand meanders the word *snake*, in the middle is the word *sinuous* and finally in the bottom *sign*. It is from the same period of the sculpture of letters Lute work that would be a monument to the asphalt, or the poetic *Marazul-marazul*, of transparent polyester, which should stay floating in the cove of Botafogo. Gerchman would explain his work: I do not think the word in fine arts leads to a ‘literary’ vision than it should be visual or tactile. I find important to reduce the word to the essential, the meaning alone spent. I want to relearn it. The redundancy of putting the word water written inside a cube of water excels more it gains overload information.”

The logic is of an unfolding of sense. Against oblivion, the word entered in a form concerning it accentuates its significance. It is remembered and reactivated. At the same time, there is a playful game in these relations between the word and the thing. About them, Oiticica remembers of Lewis Carroll when he refers to *às letras de bolso e às coisas de bolso* (the letters of pocket and the pocket things). “I detain a playful vision of art, to be a child would be the salvation for all of us. I propose a visual art, conceptual and tactic.” Gerchman would say when arrived to Brazil in 1971.

If many of these works rely on the date of the time, is because the Gerchman's conviction was not to separate from reality. Indeed such works, quite different of what other artists were doing at the time, they nevertheless have a critical direction. They are not a parenthesis for the joy of ideas. Even playful, such works do not avoid the initial design of the artist: this tantalization about the real object, this constant quest to capture the real, either lyrical or dramatic.

In this period Gerchman also performs the film *Triunfo Hermético*⁴, where the main question carries a symbolic approach of the earth. And, finally, falls for Levi Strauss, mainly for *Tristes Trópicos*. “I finish *Tristes Trópicos*, which is an amazing poem about Brazil. I found in the structuralism a method of analysis for Latin Americans. The problems of anthropology, the Indian discovery, the role of social disaggregation caused by the colonizer,

³ OITICICA, Hélio. *Série Aberta 1 / Gerchman*. London, c. July 30, 1969, f. August 4, 1969. Available at: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/home/dsp_home.cfm. (N.O.).

⁴ See the screenplay of *Triunfo Hermético*, published in this book (N.O.).

all this is increasingly present in all what I do.” – commented the artist. In the works influenced by the structuralist anthropologist, Gerchman uses of visual schemes, photographs, etc. to inquire himself about the destruction of a culture.

But in the mid-70s, after these experiences, Gerchman seems to refute, somewhat, his New Yorker poem, especially with regard to non-geographic spaces. There is a geographic and sentimental space that brings out the poetic gerchmanian: the venue is urban and its geography has a name: the city of Rio de Janeiro. In ‘77, bounce his original phenomenology: the development of the city mysteries. Come the loves of the “banco de trás”, the motels with neon gas, the eroticism lived in a place and a particular space. Jaime Mauricio is right when wrote about his exhibition of 1977, in the gallery Paulo Bittencourt, “I did not want to speak about sociology of the road as the artist’s highway is essentially urban he retreats to radiate its atmosphere or to pluck elements – labels of drop, a case – that integrate into the urban complex, and render it to Carioca way.” Gerchman had, near the end of the decade, rediscovered his true anthropology. It was in the decoding and the representation of the signs and the desires of a city.

Wilson Coutinho (Rio de Janeiro, 1946-2003) was journalist, curator and art critic. Write in newspapers such as the *Jornal do Brasil* (1980-1986), in where he was founder and editor of *Caderno Ideias* (1989-1992) and in *O Globo* (1994-2003), and in magazines such as *Arte Hoje*, *Gávea e Veja*. He was curator of MAM-RJ (1997). Among its curatorial projects highlights *Do Moderno ao Contemporâneo in Coleção Chateaubriand* (Chateaubriand Collection – MAM-RJ and Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, 1982) with Fernando Cocchiarale and *Opinião 65: 30 Anos*. He coordinated the publications of RIOARTE (1993-2003). About his work, please see the book *Imediações: a Crítica de Wilson Coutinho* organized by Izabela Pucu (Rio de Janeiro: Funarte, 2008).

ALGUMAS PALAVRAS SOBRE RUBENS GERCHMAN (1994)¹

Damián Bayón

“Several current findings: Most people look but not see. Many artists and contemporaries critics do not like of art because they do not like the world, of people, of things that populate this world.” Rubens Gerchman – in this today’s barren and monotonous times of fine arts – is an exception to the rule. He does nothing than to look, from morning to night and almost like a job, with a touching dedication. And for what he looks is recorded on his retina as a photographic camera, until – later on – within this collection of images will worthwhile them to create drawings, illustrations, paintings. Not literally, more like in a citation form, of transfigured remembrance to which he adds – thereupon – his personal creation, enriching, deforming, imaginative.

This crowd that appears in some of his recent works is composed of faces: with eyes, with mouths. Social critique, caricature? Not in the pejorative sense of the term, because what predominates in his performing is an act of human solidarity. Gerchman – for his own pride – is gregarious, like people, talking to them, to mingle with them. The French have an expression which – translated – means something like: “The more crazy we are, more laughs we do.” This could be a Gerchman’s motto, who loves to socialize, even with strangers. Walking, drive a car, cycle through a city with this Brazilian painter is to listen to a continuous comment of what happens around him: for him there is neither ugly nor beautiful, only the visible counts. And as he is unquestionably curious, everything is worthy of being recorded, so that, one day, a week, a month or a year later appears in, one of his works, reworked and converted into something else which we will call a painting. With the difference, that this painting, attested with abstract signs, figurative, recognizable, transposed, will function as the totality, in which there is confusion of forms, glaring colors, highlighted sometimes with an energetic black dash, that serves as the structure of this whole apparent delirium.

Is a popular painter, populist or even major-populist Rubens Gerchman? Not as much as some, want to portray him to stand out. The thing is more complicated than it seems. He is an artist who is inspired by everyday life that circulates us: advertising, cinema, television, illustrated magazines. At first glance, his attitude seems to be of a tomfoolery, of carnival festivity, although he also has his romantic side and he stays deeply moved tomfoolery with couples kissing like in the cover of photo novels from which he does not laugh, but treats to sublimate them in a possible form of art through a debugging work.

His countryman Ferreira Gullar expressed it admirably: “The pictorial language problems are the concern of a minority, but the war, the sex, the morality, the hunger, the freedom are problems of all human beings.” It is of these themes that Rubens Gerchman nourishes himself to communicate his visual euphoria which is understandable, caring and never caustic, vengeful or cruel. All Latin American countries should rely – at least – with one of those artists who are not resentful. And for defending human and humanitarian principles, do not do it distilling poison, but giving us all what we need, a hope supplement in our best values.”

¹ BAYÓN, Damián. *A Few Words About Rubens Gerchman*. In: BAYÓN Damián, ESCALLÓN, Ana Maria. *Gerchman*. Rio de Janeiro: Printz-Z, 1994. (N.O.).

Damián Bayón (Buenos Aires, 1915 – Paris, 1995) is a writer, historian and art critic. In 1937-1938 establish and directs the literary magazine *Bitácora*. In 1948 is one of the founders of the magazine of art critic *Ver y Estimar*, organized by the Argentine art critic Jorge Romero Brest. He was counselor artistic of UNESCO. In 1992, he founded the Instituto de América de Santa Fe – Centro Damián Bayón, in Santa Fe, Granada, Spain. Among the several books of poetry and art critic of his authorship, see *Aventura Plástica de Hispanoamérica: Pintura, Cinetismo, Artes de la Acción, 1940-1972* (Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1974); *Historia del Arte Colonial Sudamericano: Sudamérica Hispana Y el Brasil* (Barcelona: Polígrafa, 1989) and *La peinture de l'Amérique Latine au XXème Siècle: Identité e Modernité* (Paris: Éditions Mengès, 1990) written with the Brazilian art critic Roberto Pontual.

A ESTÉTICA DE UMA CONDUTA HUMANA (1994)¹

Anna Maria Escallón

The aesthetic attitude of Rubens Gerchman has a multifaceted performance that corresponds to a single thrust: the urban. And the reflection on this endless world that includes the deep human dimension is imbued with all the vertigo of the last half of the XX century, period in which all its fullness includes multiplicity, speed, visibility, and prepares for the next millennium, as alludes Ítalo Calvino.

The reality is a floodgate that imagination of Rubens Gerchman opens with the force of modernity. He has walked attentive, with an expression of a contemporaneous sensibility. He has given no rest to the aesthetics investigations, nor he has left the warm accommodation paralyze him.

Gerchman, gradually, formulated the “open work of art”, and is increasingly aware of the different creative attitudes and the many readings that his language implies. He is a man who has always been in the same fixed idea: the human condition. However, this idea has been accompanied by a similar logical evolution, which replaces the unique truths by others more human and versatile.

Gerchman always wanted to evaluate what is imperative to him through a mindful sensitivity to the quickness of the suffocating crowds, to the paused heat of a special sensuality, life in the midst of everyday objects, the story of human being in nature. All of these determinant conditions are essential, in the endless search for identity. Not an identity that only expresses the Brazilian identity, but also, on a larger scale, the fragmented history of existence. This possibility explains why Rubens Gerchman fully consolidated several languages in his creative world. Rather saying, the nonconformity, in its broadest sense, turned him into a man who speaks multiple languages with the same voice. Throughout his work, there is a tremendous internal coherence which, in fragments, changes its outer shape until to accommodate a freer expression that dominates his spirit in perpetual rebellion and forces him to reject the commonplace. Gerchman inwardly feels that in every aesthetic moment, inhabits other achievable circumstances and that the formalism just leads to repetition. So he follows closely what Baudrillard said: *The technology evolves, the language transforms itself, the voice changes fate compels us...* He is a transgressor who knows that *the end of the end is to live beyond the end, whatever the means*; that, in his creative world, undertakes to designate things which will never be the expression of innocence;

¹ ESCALLÓN, Ana Maria. *The Aesthetics of a Human Conduct*. In: BAYÓN Damián, ESCALLÓN, Ana Maria. *Gerchman*. Rio de Janeiro: Printz-Z, 1994. (N.O.).

and that he seeks precipitate them further the reality, in the ecstasy of his language, even so is an end in itself. Does not look for justify a plastic world, but rather to explain the possibilities that fully integrate own images. It is approaching a man and a work that have consolidated languages. And that obtained in a manner such absolute follow an imperative need to exteriorize the complexity of the existence through pulses and reflections that, on one hand, lead him to build in *crowds* abstraction loaded with graphics, with geometry majorly marked which shows synthetically with regard to sculpture. On the other hand, is the flat figuration, in the '60s, with that he sought, in a revolutionary way, expressiveness in the use and incorporation of objects and conceptual elements and now he creates in a more expressive painting.

The viewpoint of Gerchman is always the same: it is a look of *voyeur*, of a distant witness, who observes crowds from far and couples near. Like a witness who observes from social behaviors to others' intimacy. This point of view, in certain moments of distant complicity, is that who gives to his couples a special eroticism laden of seduction.

On the other hand are the elements of everyday life, the possibility that the word, or poetry of a found object, speaks of the human condition. Interest to him the symbol and the fetish. From social subjects, he starts to build new urban references. Enters and leaves from the urban social to the sociological, from anthropological signs to philosophical relations, without ever losing the sagacity that involves living suddenly between the frenzy of an era of radical changes, parallel stories, human freedoms and hellish constraints. The life convulsed of man follows trails for a time that passed through the existential crisis of the '60s, by the devastation of man in their physical environment in the '70s, through the abyss of '80s and by the arbitrariness of end-century of these '90s.

This consistent "point of view" that Gerchman adopted, has a cinematograph parallel in which Alfred Hitchcock formulated in his film *Rear Window*. From the window of his sensitivity, Gerchman has been attentive to the reality to which he belongs. It has interpreted an iconography of some Brazilian symbols, collected characteristic traits, assuming, as corresponds to any artist, a critical attitude against conjuncture moments of a complex society. We could say that his proposal is closely linked to a sociology that his central concern continually is revising social situations. "*All human life is invention, production of forms; all entire human industriousness, both the moral field, the thought and art, give way to forms, finished organic creations, endowed with purview and a self-autonomy: are shapes produced by human labor both in theoretical constructions and daily institutions and findings of technique, as well as in a painting and a poem*", observes Umberto Eco. And so it is what Gerchman finds valuable never leaves from his gaze. The urban has, therefore, many facets. The socio-individual is determined by situations that reflect themselves in spatial and temporal relations majorly determined. A conflict that has being formulated in an anarchic space, with a constructive attitude very tagged and synthetic geometry. Moreover, a critical attitude or sensory that he solves within a neo-expressionist figuration; and his commitment to the Nova Objetividade, in the dilapidation of objects ranging from values in a historical process and the recovery of the word as a harmonious and sublime shape. For him, the word is poetry. Extremes that are part of the same line, which are aspects of a same reality, instances that lead him to recognize himself in that fundamental mirror, which is that of existence.

The Beginning of Duality

Rubens Gerchman is an artist who always knew his destiny. With the imagination united from the beginning, to his artistic possibilities, pursued in practice, the development of a latent sensitivity. His parents come from the Ukrainian Russia. His family world was impregnated with artistic surroundings because his father,

who had lived in continued exile, was a draughtsman, a publicist who interpreted the trends of Art Deco and Bauhaus' geometric concerns. Mira Herschmann arrived at the port of Rio de Janeiro harassed by Nazi persecution, with the conviction that Brazil would be the land of their children. He arrived eroded by this world of persecutions. He had no passport, only one paper that identified him and arbitrarily changed his name from Gerchman to Herschmann. Thus, only with his identity franchised, speaking French, Russian and German and with a briefcase, he integrated soon in a society in expansion, which allowed him to work on his own art a day after his arrival. Rubens' mother, Sara is a Brazilian daughter of Russians from Odessa, who always found in embroidery and tapestry a way to build her world – which she sees, hopelessly as a harmonic set of patches.

Rubens Gerchman was the firstborn son of a Jewish family that made him follow the images of his culture. Reuben is the first of the twelve sons of the patriarch Jacob, those twelve who were also the tribes of Israel. According to the Bible: *Reuben, you are my firstborn, my fortress and the beginning of my strength: first in dignity, first in power.* Thereby, from the beginning, and by various circumstances that were appearing in his personal history, he will start by an enriching duality which will mark his life.

He is an upstanding Brazilian, heir of European traditions, a Jew who was educated along with Brazilian generalized version of Christianity. He is a man who has many names, from Ruben to Rubens and has inherited the arbitrary misconception of Herschmann. This entire complex microcosm personal, gathers arguments that make us think: he is an artist who, from the beginning, could assume the versatility, got use to the multiplicity and learn from childhood, to understand the distant gaze of the foreigner who observes social phenomena to understand them and, thereby integrate in their homeland. No wonder that one of his greatest works of the '60s, *Carteira de Identidade*, said: *I am 1566166, therefore I am.*

The family economic conditions were adverse. He grew up with his convictions, but at the same time pe-remptory remembers phrases from his father, telling him: "In Europe I learned that there are two kinds of art, applied art, which I do, and pure art, whose fate is the hunger." When Gerchman dreamed to draw, his father taught him to sketch on millimeter paper. Into that impossibility to integrate the ideals, opened up a lonely path.

Portraits of a Memory

To be a son of immigrants generally is synonymous of middle class. He was born in San Sebastian clinic, grew up in Ipanema, in the Street Rua Prudente de Moraes, 686, No 7, in a village house. At the corner of Montenegro with Prudente de Moraes was the Veloso bar where he went every day to buy ice cream and look, with an irrepressible curiosity, to Bossa Nova music composers. Ipanema was his world. Fundação Getúlio Vargas, Colégio Nova Friburgo, was his school. There was a drawing teacher who stimulated his sensibility through a method in which the notes depended on the amount of drawings that students made. Gerchman always took the highest grade. He performed creative drawings of landscapes, of forests and animals which copied from *Fauves'* books.

His high school friends were and remain sensitive to the letters, from that period: Armando Freitas Filho, Carmargo Mayer and Carlos Rodrigues Brandão always wanted to be poets. Sensibility that he also felt close and that adjusted to the forms that had passed to him since childhood.

The first art book, given by Isaac, a brother of his father from France who came to live with them, was about Van Gogh. Isaac was an inventor, an engineer who captivated Rubens in repair radios and the creation of

strange devices, all the time; which accumulated waste from the world in order to recycle them later. With cans of sardines, Isaac built since electronic objects to small boxes that served to him as mini-cabinets where he kept systematically all those elements from everyday life. His presence was crucial in the life of Gerchman, who with him learned to build worlds and when he died he inherited his tools and his passion for building objects. The first of these imaginary worlds was a theater, where some characters acted whom Gerchman drew on paper. He stuck them in cardboard and to sustain them, tied to a stick. His childish representations were fully connected to reality. He was not interested in inventing fantasies, but rather to interpret the news from the radio. The *Repórter Esso* was the program that related the events of the world. So the reality was already the hub of his playfully history. He lived a Brazil of military dictatorships and, although one of his passions was to reread and see a thousand times the collection of magazines from his father about the war, where carefully he learned to distinguish each of airplanes, cars and tanks, Gerchman always has been a pacifist. When he finished high school, he was admitted in the Escola Nacional de Belas Artes, course that interrupted when he had to perform military service. But, in the barracks, a commander discovered his passion and gave him the task to draw the different perspectives of the defense points of the Copacabana Fort. He for other ways returned to draw the letters that his father had taught him and that the military used for signaling all codes of the barracks.

Although he has later returned to the Escola de Belas Artes, he did not finish his studies because had formed within him a continuous dissatisfaction. Rejected the mandatory academicism, as would systematically reject what had a dictator smell.

The Commitment with Reality

Life was on Copacabana. His artistic creation had an interest in Rio de Janeiro. He worked during the day and painted at night what interested him: the urban view from his window. The space claustrophobia and the simultaneous experiences that occurred when a light was switch on, and another was off in a building led to a first season, which was pivotal because was formulated one of much restlessness that will be the axles of his work: *Moradias Coletivas*. He lived in the building 135 of Rua Barata Ribeiro. In front, was a cross section of what was urban life, the simultaneity of some buildings from whose windows everything happened. As much as that the anthropologist Gilberto Velho conducted a study about that building, the 200.

This obsession about reality and the artistic entertainment led him to get his first job at the publisher *Manchete*, where he graphically disposed the photo novels *Sétimo Céu* and other pages of that magazine. From that balcony, stepping into two realities, he focuses attention on what will be his fundamental themes: the feeling of love and commitment with reality, everything flooded by the world of words. The construction of spaces is part of his language. The completion of a sentimental inventory and another about events, with the support of black and white photographs that he gathered to the news from the newspapers, has ordered his center of attention. Gerchman watched society with a keen eye. He felt a sort of fascination and rejection at the same time for the town's conditions, for the society prototypes, by the frivolous symbols of beauty. He struggle against the advertising *slogans* which sell happiness through a smile of toothpaste. On the other hand, the popular attitude validated on him a more authentic category. Without knowing it, was committed to currents that were part of his time: the Pop Art and Conceptual Art.

He was a human being with rebellion in the skin, who looked askance at the established orders. With him elapsed the '80s, the laws of *Proibido Proibir*, were his life arguments. Of the many symbols of that time, stayed an inventory. He painted the pill and performed a portrait of *Misses* in swimsuit and with high heels

that was the clash between sensuality and criticism. Observed the sensuality of a mouth increased to the detail. The pill, he painted it as the image of freedom of the mind, and portrayed a football team looking at a picture that froze the moment of triumph.

If the passion for cinema were rampant interested him also to study the proposal of Gauguin because this artist had achieved what most interested him at that moment: the tropical sensuality and simplification of the planes of color.

Anna Maria Escallón (Bogotá, 1954) is journalist, curator and Colombian art critic. Studies Sciences of the Social Communication at the Universidad Jorge Tadeo Lozano and have a Masters in History of Latin American from the Universidad de Georgetown. She was director of the Museum of Contemporary Art at the Organization of American States, in Washington. She is a collaborator of *El Espectador*, of magazines *Credencial* and *Arte en Colombia* and digital magazine www.kienyke.com. Among his works, see *Antonio Seguí, Urban Man*, (Washington D. C.: Art Museum of the Americas, 1996); *Botero: New Works on Canvas* (Bogotá: Villegas, 1997) and *Roberto Matta: Architect of Surrealism* (Washington D. C.: Art Museum of the Americas, 2003).

RETALHOS DA CIDADE¹

Rubens Gerchman

I have lived in many cities. They bring me uncoordinated images, devoid of chronology. To me they are open maps. All, however, of great importance in the confection of my work.

At the age of 20 I learned to navigate the maps of New York. I soon discovered the colorful maze of their transports. In the Metro, I remember the hipper monkey of Torres García painted with the name of the streets of Manhattan. I quickly learned to get around with considerable speed and to reach the most distant objects accurately. Gradually I arrived where I wanted. I was delighted with this easy mobility. I took three or four different lines, changing levels several times, into unknown stations by jumping to wait for new subways. I became a sort of “rat of the underground” and, improved reader of the colorful maps, promptly knew by heart the names of almost all of the stations, the value of an “A train” or an “F train”.

A long time later, when I sold some works and put my life on time, I took a taxi and covered the entire island of Manhattan, slowly, retracing the subway underground routes. Also later I realized that the reading of so many maps encouraged me to create conceptual works like *Nova Geografia*, of 1970 and *Você é Cru ou Cozido?*, of 1972.

¹ GERCHMAN, Rubens. *Shreds of the City*. Printed document, n. p. [Rio de Janeiro], n.d. [1995]. Writings of the artist as part of the creative process for his column in the *Caderno Opinião* of newspaper *O Globo*, Rio de Janeiro, 1995. (N.O.).

Another remarkable experience in New York was held from having been a resident of the Bowery, the border region of Soho, then industrial area inhabited by artists seeking cheaper rents and larger spaces. The Bowery was occupied by hordes of *bums* (homeless), people who roaming through the corners, people from all social classes. They drank a wine with a taste sweet and cloying. They lived in groups, with their heavy coats purchased at any Army Supply Store. Slept, bathed or cut their hair in charity houses. They drank literally till drop, cutting sometimes with shards of broken bottles. One morning, trying to get out of my apartment, I could not open the door. I called a neighbor, we look across the window. The snow of the night before, very high, piled up in the doorway, blocking the passage. The body of a man, frozen, lay under the snow.

Experiences like this, added later to the experiences of Berlin and those of violence in Rio, were projected in works such as *Os Policiais da Chacina Verão Boca Mole, Barreira do Vasco* and the series *Registro Policial*.

In Chichen-Itzá, walking one day through its wide avenues, I found myself in a sports arena. More precisely in a field of “juego de pelota”, football practiced with knees and shoulders and where – as unbelievable as it may seem – the defeated were killed at the end of the decisive matches of the championship. I discovered, in the stones around it, carved figures forming a sort of strap that enveloped the whole side up on to the beacon, itself a large stone ring with the figure of a jaguar on the spot where the ball should enter.

Looking downwards in the vertical I came across with skulls and skeletons in bas-relief. One of them seemed a familiar creature: the Mickey Mouse. I stepped back in time and remembered the cropped-out figures in wood of my apartment in Ipanema, overly colorful, as in former Disney movies. Later I made reliefs in wood using not only the figure of Mickey Mouse, but the visual experience of Chichen Itzá as a whole. Were works like *Bloco Podre, Caixa de Morar, Algum, Multidões and A Marmita*.

Cities keep secrets and memories. In Berlin, after a journey of 12 hours, from Rio, I went in to a knipe[sic] (pub) to take a cold one and eat something. Inside the bar a woman feeds a giant German shepherd with the leftover food from her plate, while at the back boys were playing pool. Shortly the dog started barking, awakening the wrath of the boys, all much strong. Then they stood throwing pieces of blue chalk with which they sharpening their cues to expel the woman with the dog. Only later I realized that attended – the early ‘80s – a manifestation of a group that later would be revealed by *skin heads*.

In Berlin I experienced the closest contact with the violence of the city, with loneliness. There was something that caused, the whole time the unpleasant feeling of not belong to the city. In the neighborhood where I was accommodated there was many Turks, which helps to strengthen the notion of German xenophobia. I think I could be translate only that artistically now in my latest book, *Dupla Identidade*, about immigrants.

In Rio I always liked to walk in the streets of downtown, through Praça Mauá, Estácio, Alfândega Street. I entered into its stores, visiting small glassworks shops, frameworks stores, shops of building material and useless objects. On the outskirts of Praça Mauá, for example, I rediscovered the makers of tourist objects. I experienced the thrill of encountering again with those trays and objects filled with butterfly wings, which had seen many times in my childhood in visits to Corcovado. I bought them in all shapes and variations. In these travels, in the mid-‘60s, arise the *Rei do Mau Gosto, Bela Lindonéia, O Altar and Carnê Fartura*.

Another pivotal experience was living in number 135 of Barata Ribeiro, opposite to the famous 200. I observed it at nightfall – its lights, parallel lives, a human hive that never breathed and slept. Or slept in shifts. Copacabana was a new world to me. One day I decided to go up and down several times in one of its crowded

elevators, repeating the process to see up close the face of these figures. From these experiences came the *Moradias Coletivas*, that I painted at night in my apartment. When descending, these multitudes of 140x160 looked tiny and ridiculous. It was after these claustrophobic experiences of the zoo that appeared the boxes *Mor-AR* and finally the loneliness of the word *AR*, giant, superlative.

Despite of the long periods outside of Brazil, was in Rio, where I live until today, that I collected, in images of my youth, the physical material that further would feed my artistic production. And it is here that I hope to continue collecting these shreds of the city. I always keep the hope of, one day, be able to locate, in these cities-maps, in these works-maps, a point, a station still unknown, always anonymous: Rubens Gerchman

*City is shelter, refuge, dream,
speedy encounter. Space
to move, to live, to have fun,
forget of about you, find you again.*

*It is a poetic space, fierce dissipated in the crowd.
We are alone and with everyone in the city. The individual and the mass.
On the street, in a corner, the possibility of some times to be
fortunate. It is also possible not be alone in the crowd, as within the
football stadium. It is the possibility of being many in one
only. Cheer for the team of your heart.
In the city as in everything, all that is seen is not. Everything
that can be seen nor it is. The hidden is only what can
be perceived. There is a door, the window, the home, the building, the
slum. They are boxes to live. Where individuals live an
internal time. The city is a different time. It is the time
of the route, the go over life-work, time of scenarios,
of masks, of comings and goings. Colorful clothes,
rhythmic bodies, with an inner sun. Faces of people who
drag in their momentary trajectories, with faces
moored or smiles in the corner of the mouth.*

*City is the smell of life, is technology. It is urbanization wash away
everything, bright light, beach, hearty, drawings on the sidewalk, any
clock that marks the time stated.*

*The city is stone blocks of mountains or buildings that
are chasms of cemented stone. There are also the hills,
where the others live, with cool breezes but in deep
misery. Feeding with rhythm, sweat and funk. They make
within a day after day simply in the shift of their body trough
the dismay.*

*City
Fiercenesscity
Sensualcity*

Sensationalcity
Satiety
Violencity
Dispercity
Glimpsecity
Veracity
Clipcity
(In small smithereens to be collected and assembled)
Profilecity
Black bodies
Light of profile
White bodies
Night falls
The city sleeps

FIGURES OF THE IMPERATIVE URBAN [LINDONÉIA] (1998)¹

Paulo Sérgio Duarte

Lindonéia is a music title of Caetano Veloso², directly inspired by a work of Rubens Gerchman: *Lindonéia, a Giocanda dos Subúrbios*, of 1966. *Lindonéia*, the painting³, is an excellent symptom of the differences between American pop and New Brazilian Figuration.

The portrait of the young woman is simplified, suggests a bad printed newspaper photograph, but does not detract the graphic process. In contrast, it is painted with expressive imbalance. Her mouth, with lips slightly displaced from each other, is not serious, nor smiling; but there is nothing of enigmatic: her physiognomy implies just one of those poses where one seeks to identify the emotions into the photograph in a three by four in a “lambe-lambe” of the public square. Lindonéia certainly is not white, not black. She is mulatto, mestizo, probably: almond eyes, wide nose, short hair indefinite cut, and in its bureaucratic chips of identity should be included: “dark greyish-brown color”. But the imaginary photograph was enlarged by the artist, her identity expanded, and over the monochrome mustard background, which greatly exceeds the central face, is the

¹ DUARTE, Paulo Sérgio. *Figures of the Imperative Urban [Lindonéia]*. In: *Anos 60: Transformações da Arte no Brasil*. Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998. (N.O.).

² Gerchman, in conversation with the author, reports that Caetano wrote the song from a description of Nara Leão, and would only see the work, for the first time, some time later. (N.A.).

³ Also according to Gerchman, originally *Lindonéia* was not a “painting”, but an object, designed to be shown with supports that would present it as a picture frame, with the surface slightly sloped. However, it was never been exposed as such. (N.A.).

worked mirror frame. It is a news item – a victim of a crime of passion: AN IMPOSSIBLE LOVE/THE BEAUTIFUL LINDONÉIA OF 18 YEARS OLD DIED INSTANTLY. The alleged headline surrounds, above and below, the frame that encloses around the photograph. Among the public universe of the newspaper text and intimacy of the face founds the domestic world of the decorated frame, but at the same time, besides the spheres shift, the frame adds embossing and contrasts materially with the flat, plane, without any perspective. But in Gerchman the *ready-made* is not a Dadaist feature, does not shock nor even is ironic. Identifies the origin universe of *Lindonéia* – distant of the affluent neighborhoods, who have cultivated the design. *Lindonéia* has the style of the suburbs.

Strictly speaking, *Lindonéia* is not a portrait, despite its subtitle – *A Gioconda dos Subúrbios* – engages us in that direction. It is the fragment of the fragment of the new landscape. This one, is no more contemplated on nature, but on the newspapers' front pages. The new landscape is composed by the figures of the imperative urban: politician, crises, crimes, wars. Everything happens in the city, and *Lindonéia* would be a newspaper piece that would be a bit of the city. If it were not the frame, which tames and arrests *Lindonéia*, and allows, in principle, as one of many anonymous *Lindonéias*, that individualizes and becomes in the *Lindonéia* of Rubens Gerchman, sung by Caetano.

The plastic movement of the frame, very simple, even rude, obeys to the brutal transit of urban life, not that of cars or crosswalks, but to the everyday life identity that is bound to divide, without major subtleties in the multiple representations in the different universes which circulates: from the crowd, from the professional, from the proven. Making and remaking itself “every day (...) everything always equal” unless the tragedy stops that fate, as did with *Lindonéia*.

Lindonéia, a Gioconda dos Subúrbios, in a simplified manner, brings all the elements that form the equation semantic and formal of Rubens Gerchman in this period of the New Figuration, and is lyricism, purposely skimpy, demonstrates that the treatment of urban thematic in underdeveloped Brazil cannot share of the cynicism pop that criticizes the well-advanced consumer society.

Paulo Sérgio Duarte (João Pessoa, 1946) is a professor, curator and art critic. In 1978, alongside with Antonio Dias, was one of the founders of the Núcleo de Arte Contemporânea (NAC) at the Universidade Federal of Paraíba. He developed the Espaço Arte Brasileira Contemporânea – Espaço ABC – Funarte, 1980 -1982. He was director of the Instituto Nacional de Artes Plásticas of Funarte (1981-1983) and the Paço Imperial (1986-1990). Currently teaches at the Universidade Cândido Mendes and is responsible for the Centro Cultural Cândido Mendes (CCCM). He is the author of several publications, including *Anos 60: Transformações da Arte no Brasil* (Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998) and *Arte Contemporânea Brasileira: Um Prelúdio* (Rio de Janeiro: Sílvia Roesler, 2008). About his work, see *A Trilha da Trama e Outros Estudos sobre Arte* (Rio de Janeiro: Funarte, 2004), organized by Luísa Duarte.

ENTREVISTA COM RUBENS GERCHMAN¹

Fábio Magalhães

You project yourself as an artist in the '60s and become one of the major innovators of plastic language in Brazil, along with Antonio Dias, Hélio Oiticica and Lygia Clark, although these last two are from a generation before yours. It is a decade of significant changes, a time of utter development in the visual arts, cinema, and in the theater. You are one of the central figures of that period. Using as an example one work done it by you in the '60s, your *Carteira de Identidade*, called *Sou 1 566 166 Logo Existo*, tell us a bit about this new cultural identity that formed at that time.

Actually was created an ambiguity in my life. I have two names, that is, I do not have an identity but a double identity – expression that became the title of a work I did 25 years later about passports, giving continuity to the *Carteira de Identidade*. I have always been intrigued by the fact that people need to have a number to be identified. My family name is Gerchman, but my name on documents is Herschman. I am a son of immigrants – my father, who called Mira, lived a long time in Berlin –, and his last name was translated when he entered in Brazil and presented a piece of paper that was not exactly a passport, it was just an authorization to enter in the country. A sort of *laissez-passer*, also known as Nansen passport, for those who had lost their nationality, as was the case of my father. He arrived to Brazil on a cargo ship on a Friday and in the following Monday, he began working for the newspaper *O Globo*. I grew up visiting the advertising agency that my father formed and watched how the graphics worked, observing the designers. My father used to take me on a clichés' manufacture, the one in which he trusted, to see the templates. Dad was already performed ads and logos in Berlin, until he could work no longer and brought all the technology from there to Brazil. He was, already at the time, a qualified and modern person – Berlin was one of the liveliest and most captivating cities in the world. He forced me to draw letters and only then he left me play football. In my family, many people were connected to typography, I also had a grandfather who was calligrapher. I started working early in lithography. When I was admitted in the Escola de Belas Artes, I became interested in working on the stones and also brought to the plastic arts a little of this world of black and white, which was the advertising at the time.

The first paintings I did were in black and white, because so were the newspapers. I knew that if I did something good in black and white, when it was reduced to be published would be keen. I watched the technique that people used: it was a black foundation and you opened the white lights in the gypsum. Then I went to make engraving, I used this method, dig out the wood and open the lights.

This world of black and white was the beginning. In 1966, I made an album with Carlos Scliar, titled *Félix Pacheco 1566 166*, with five serigraphs, in which joined this work of the identity. Another excellent artist, painter and printer, Dionisio del Santo allowed each of us to use his studio for a month. *Sou 1 566 166 logo existo*. The title was the number of my identity card, due to the hardships I went through when I served in the Army at Copacabana Fort, at the time of resignation of Jânio Quadros. There, all had numbers. Some of them stayed in my memory, like Captain Dickens, who asked me to draw the defense plants of the fort. I finished my military service as marksman corporal. The Corporal 202! I looked at my identity card and thought that if I had not a number no one would recognize me.

¹ In: MAGALHÃES, Fábio. *Rubens Gerchman*. São Paulo: Companhia Editora Nacional: Lazuli Publisher, 2006. (N.O.).

It is a rich metaphor in the mass society, no? Have to be identified by a number and at the same time get lost in the middle of the mass society in search of your identity.

You touched, on a hugely pertinent point. As I said before, I worked a lot in black and white and also used materials in soil red-brown tones, and painted crowds. I was impressed when I walked in Maracanã and saw that wondrous mass, could not tell who was who, and only recognized the colors when it was goal, everything vibrates! I sat in the Flamengo fans because there all stood up producing human waves. This thing of drawing the anonymous always interested me, the human being lost in the middle of the street.

I started to post signs that read “*Proibido virar à direita*” or “*Trânsito impedido*”, it was our students faction, of protesters. All those city signs – tracks, zebras and geometric shapes – I incorporated in the drawing of a somewhat expressionistic way, and in black and white, coming from lithography and wood engraving.

You were the first artist to give emphasize to the popular culture, not from a mushy point of view, patronizing or folk, but valuating it. Your work, since the beginning, portrays this issue associated with social problems. It begins to have a very strong human aspect. You have an interest by the masses, the crowds, clustered in the center of Rio de Janeiro and the suburbs, in public transports, in queues. Your gaze turns to the folk’s day-to-day.

A work that I genuinely like said “Vai comer e morar um ano de graça com toda a família.” It was a booklet that people bought and earned the guarantee to be drew lots. I reported it as a fraud because of an Argentine who sold a type of booklet, called *Carnê Fortuna*, and then disappeared with the money, never delivering the promised basket. It was the problem of hunger in Brazil. Afterward I worked with the *Miss* pageant, with football and the identity card. I had a certain proximity to this universe because I worked on a photo novels magazine called *Sétimo Céu*, which was consumed by the society simplest classes. I extracted a great deal of this magazine.

One section that I loved was *Correio Sentimental*. People exchanged letters, and I read hundreds of them. I mixed the stories, made new biographies; from this world the first female characters emerged who were the *Miss* pageant participants. After that I made four young female teachers, the text read: “A história de um assassino ou como age um pintor jovem diante de um tema ou uma ideia sobre essas lindas criaturas” (the story of a murderer or how a young painter acts before a theme or an idea about these beautiful creatures). It was a sort of chorus of things I saw, was pervaded of this world. I thought the miss pageant an exploration. I also did a work about the Chacrinha.

Who did an auditorium show. Incidentally, this show had an outsize influence on your generation, both in painting and literature and music.

Hélio Oiticica, Caetano Veloso and Gilberto Gil were in Chacrinha’s show. He threw food to people in the audience. Actually I was the first person who realized it was a moment slightly “bread and circus”. Somehow he manipulated this issue of hunger. At the same time I admired and felt distress in relation to that. I made a dummy and asked to people in the gallery what man eats, I took from the belly of the dummy working tools. Someone shouted: “What people have?” I replied: “Hunger!” Bean collapsed over the heads of everyone in the gallery. It was the first time I have behaved towards the food theme. We used the word *happening* [acontecimento, in Portuguese]. An imported word, but the only one that explained what that action represented in an art gallery. Was not an installation, like today.

It was indeed an event in order to intervene in people's lives at ascertain times.

I remember someone shouted: "Let's go to Sachas" – a bar where could hear live music. But the personnel understood: "Let's go to draw". They began to steal all the works from the walls and some people carried works of Antonio Dias and Roberto Magalhães through the streets and took my Caixas de Morar, the painters were left without what to do.

Who are your friends of that time? With whom you discussed your art?

Mainly, Antonio Dias and Roberto Magalhães. Roberto was always present and was hugely bohemian, on the other hand Antonio was the most controversial, most politicized, including precocious, because at the age of 18 he already had an extraordinary drawing. Roberto was perhaps the best draughtsman in our group. Pedro Escosteguy was father-in-law of Dias, concretist poet who came from Porto Alegre, also highly politicized, descended from Basques, was like a Basque anarchist and joined to our group. Later, we met in a Salão de Arte Moderna Carlos Vergara, we just felt there was an affinity between our ideas and invite him to join our group.

You are also a poet, if we observe that your work is closely bound to the word. How does the poetry enters into your life?

In New York, I started to deal with a foreigner language. Here, in 1967, I had already done my grammar, which I called *Cartilha do Superlativo*. From Caixas de Morar I did *TERRA*, *LUTE*, *S.O.S.* and one *AR*, which is at the MASP. I had a box with the word *ÁGUA*, sent to cut out letters in acrylic that floating, the water flowed from the word, I said that the meaning of the words was worn, I wanted to invigorate them, restore their original meaning.

You messed with some truly innovative things at the time, the issue of significant and significance, the construction of the word as an object. Were these the questions that poetry began to treat within the Concretism?

We had no computer, we made maquettes in wood, built models and needed to arrange persons who knew the techniques. When I got to New York I went to work in an acrylic factory. I made an *AR* of cotton and acrylic, put the clouds. I began then to make a film about the elements, the words floated in the sea, caught fire, were buried.

What was your relationship with the other arts? With cinema, for example...

Joaquim [Pedro de Andrade] invited me to do *Macunaíma* [film of 1969 with Grande Otelo and Paulo José, both in the title role]. I would be the set designer and costume designer. But I won the travel abroad award, in the *Salão de Arte Moderna*, in 1967, exactly in the month that began the production works, and I had to travel, otherwise I would miss the opportunity. The Ministério da Educação e Cultura spent six months without pay me and I was afraid to lose those precious 500 dollars. Thereby, I went to New York and could not make the movie. Incidentally, in this salon, I won the painting award and Amílcar de Castro won the sculpture award. We decided to travel to New York. He flew and I boarded in a cargo ship.

When I arrived, Amílcar was waiting for me on the pier. We hardly knew each other and from that day we

began a deep-seated friendship. But, speaking of my proximity to cinema, I coexist with Glauber Rocha, who was my host once. Indeed, my apartment at 250 Bowery Street was a sort of home to all who passed by, we used to do nice food and talked a lot.

I was in your apartment at Bowery Street in 1970. You had recently opened an exhibition at Lerner – Heller Gallery, in Soho, and offered a dinner for a lot of people.

Have been also there: Lygia Clark, Sérgio Camargo, Antonio Dias, beyond Hélio Oiticica, who lived a year along with me in that apartment. There were Argentine artists, Colombian, there were musicians, in brief, was a momentous cauldron of excitement and exchange of ideas.

In New York you started to work with English words, creating a kind of poetry/object which you entitled as *pocket stuff*.

Pocket stuff was a term coined by Hélio Oiticica². I called it as poetry of the pocket, as object of the pocket and he corrected it for pocket stuff, which means “*things of the pocket*”. It also made reference to *token*, a metal chip, resembled like a coin. It served as a subway ticket and we all always had a *token* in our pocket.

The conceptual origin of this works lies in *Caixas de Morar*, where I portrait the asphyxia of small apartments in Copacabana.

The word *ar* came from *morar*. I realized that the meaning of words was impoverished, in some cases had lost their primary meaning, that is, were corrupted, pauperized. So I tried to do a new booklet, the *Cartilha no Superlativo* and build giant words...

And which revitalized their contents.

Idealistically they return to the words their meanings. The first built word was *AR*, executed in blue Formica, after *LUTE, S.O.S.* The word *TERRA* was performed in negative, with the letters buried themselves in the box. In 1967, I built *ÁGUA* – a transparent acrylic box, with large format, full of water. These works, produced prior to my trip to New York, are the *pocket stuffs'* embryos.

Only now you work with a new language.

In the United States I sought to explore the possibilities of the English language, its ambiguities. For instance, in the work *MENWOMEN* the intention was to make a relentless fence, endless – *MENWOMENWOMENWOMEN...* – with hinges, as a kind of folding screen. The letters “wo” also mean “rib”, rib, and give the biblical connotation to the word. I even knew either that in ancient English the same sound “wo” meant the melody of enchantment of male birds to attract their females.

² See the correspondence between Hélio Oiticica and Rubens Gerchman published this book, and OITICICA, Hélio. *Pocket stuff: Rubens Gerchman*. July 24 / September 7, 1969. Available at: http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbetes=4523&cod=587&tipo=2a. (N.O.).

Unlike of *Cartilha no Superlativo* (Booklet in the Superlative) the *pocket stuffs* were small dimension objects.

I thought about small boxes that could be carried in the pocket. Marlisse Simons, journalist of the New York Times, was the person who best summarized what was the *pocket stuff*.

*“Pocket Stuff is to carry
A token poem, an open poem
A talisman to have, to rub, to open, to
close.
The box is a small universe that
reminds words
on a box.”*

Hélio Oiticica also did a poem about *pocket stuffs*, but only the text of Marlisssa Simons was included in the circulation of 100 copies that I made in 1967. Unfortunately, most were destroyed in a fire in New York. Luckily, survived 40 copies previously sold. These “pocket stuff” contained various boxes.

We can view them as objects, or rather, words-objects.

There was a black cube labeled “*white*” as well as a white cube written “*black*”. Besides others, such as “*sea salt*” (a box containing salt and sand); “*sky*” (with cloud of cotton); “*men*” (three black cubes, one for each letter); “*color*” (a rectangle with colored cylinders); “*sun*” (a yellow box, containing an acrylic circle and sand); “*blood*” (a transparent box containing a red circle, like a drop of blood); “*herb*” (a transparent box full of grass – and was not marijuana).

The art, especially in the decade of the ‘70s, leaves the cloistered, of its isolation as artistic expression, and through the *happenings* begins to merge with the music, the cinema, with photography and the performing arts. And you always tried to integrate in the miscellaneous expressions.

We used and dared with everything. Even in our own videos, the first ones I made with Lygia Clark, Hélio Oiticica and Antonio Dias. Many were lost, but we have some that are preserved. Everyone used and abused of Super 8 film. Like someone said at the time, was “the finger that sees”.

Actually you had a fabulous avidity towards all technological changes, the world was changing, nurtured a new image.

Before of a being friend of painters and admitted in Escola de Belas Artes, I had poet friends, for whom I produced the covers of their books. I did the first book of Armando Freitas Filho, whom I consider a brother, called *Palavra*. I started to play with this name, make a concretism inspired by their wisdom. They were poets and I was the friend of the poets.

Ferreira Gullar had a large presence at this time. Had he any relation with you?

He was already, at that time, a fantastic person. I never missed any edition of *Revista da Civilização Brasileira* (magazine). I remember that he did a subject with me and Antonio Dias. There was a dialogue, something even harsh, but I paid upper attentiveness to what he said because it was highly relevant. There is also a curious fact. I redid four works of Gullar from drawings of Hélio Oiticica. The Gullar's wife had thrown them to the building trash, did not want to keep the poems. I redid a poem that was a blue cube. When you lift up this poem the word "*lembra*" appeared. I retraced another one with a drawer which was two white plates with the word "pássaro". When you opened it, wings appeared. Hélio Oiticica knew very well these poems that were destroyed and he guided me in their reconstruction. We included all of them in the *Nova Objetividade* [the major collective exhibition, held in Rio, in the 1960s]. It was the first time that our generation has included in an exhibition some works of the previous generation. Thus the concretists Ferreira Gullar and Aluísio Carvão, with its *Cubo-Cor*, participated in the *Nova Objetividade*.

Then Gullar went through a big change. He dropped the idea of Concretism and involved in the ideological query, politician, and produced an engaged work, focused on the issue of class struggle.

As students we were exceptionally close to this and everything that happened around us touched greatly with us. We took part against the dictatorship as artists and, in a way, within all political events of that time.

You will apply also the word as a political struggle. For example in your work *Lute*.

The Lute is the Cartilha no Superlativo. I made it to block the Rio Branco Avenue. Of course I would not block anything, but it had 8 meters long and 2,40 meters high. It was the maximum size that I could build you imagine what was like making a work of this size at that time, besides the futility of it? It stayed many years in front of the Cinemateca, until the day that caught fire there. *The Lute* was in front of a wall and the fire printed that word on it. Walter Carvalho was the only one who could enter and filmed the printed word on the wall. *The Lute* was restored and is in the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro until today. Created a life of its own and gained a meaning that had not.

In a *Salon of Arts*, if I am not mistaken in Belo Horizonte, the jury, which you belonged, was considered subversive by the military justice.

It was in 1976, in the *IV Salão Global de Inverno* performed at the Palácio das Artes in Belo Horizonte. The same salon, subsequently, was transferred to Ouro Preto and was part of the activities of the *Festival de Inverno*. I was director of the Escola de Artes Visuais of Parque Lage and was invited to be one of the jury members, along with Frederico Moraes, Carybé and Mário Cravo, the sculptor. We decided to reward the work *Pendor da Igualdade*, of authorship of a young artist named Lincoln Volpini. The work was considered subversive by the military dictatorship and was seized on the opening day by the federal police. The award-winning artist and all members of the jury were reported and incurred in the National Security Law. We were subject to arrest. We suffered a military process that lasted over a year and, finally, we were acquitted. During the trial I took the opportunity to make several sketches that resulted in a large panel with wooden reliefs, which I gave the title *O Julgamento*. There is an ironic aspect, that is, the work ended up to represent the military justice judged by the artist.

Talk about your experience as director of the Escola de Artes Visuais of Parque Lage, of which you were the first director.

I was the creator of the Escola de Artes Visuais. Before it was called Instituto de Belas Artes [IBA] and we changed to Escola de Artes Visuais [EVA] of the Parque Lage, in August of 1975. Paulo Afonso Grizolli, who was a noteworthy playwright, Tropicalist, and whose play, *Onde Canta o Sabiá*, had a massive success, was appointed the director of the Departamento de Cultura da Secretaria de Educação e Cultura of the State of Rio de Janeiro, and called me to direct the school of fine arts. He also informed me that he had invited the maestro Ayrton Escobar to the school of music and the choreographer Klaus Vianna to the school of dance. I asked for some time to decide. I newly arrived in the United States and told him that position was not my profile and I did not want to intermingle in educational activities. At the same time, I felt an enormous need for opening spaces to discuss art and reflect on cultural queries. Undecided with the invitation, I observed about it to Lina Bo Bardi whether if should accept or not, and she immediately said, "Accept! And if you feel you must leave, you resigned." Thereupon we drafted, together, a resignation letter, which was always in my pocket, signed and ready to be delivered, at any time. From August of 1975 to March of 1979 I manage the school, for many years. It was an exceedingly rich experience. We adopt an open posture, "on anthropological foundations", as Lina said. The school did a retrospective exhibition of the scenarios maquette of Hélio Eichbauer. Even the scenarios of *O Rei da Vela*. The assemblage was performed by Lina, who became being a sort of counselor. The leading artists and critics began attending the EAV of Parque Lage. Luis Felipe Noé Argentine artist, when came to Rio he passed down there. Mário Pedrosa, Ferreira Gullar, Roberto da Matta, were always present. We organized innovative performances, including even music, such as the *Verão a Mil*, with Caetano Veloso, Jards Macalé, Milton Nascimento, Gilberto Gil. The shows were organized together with the "poets of mimeograph." Xico Chaves was one of that group, as well as Bernardo Vilhena. The EAV became an open space, dynamic, multi-disciplinary. We launched the newspaper *Lampião Gay*. We open space for expressions which were repressed by the dictatorship and we suffered the consequences.

Let's talk about a figure that happened to have enormous importance after you painted her. It became a kind of *Mona Lisa* tropicalist, the *Lindonéia*. A new Brazilian muse.

Lindonéia is an invented character, but somewhat autobiographical. I had a girlfriend that was not called Lindonéia, but she was a Lindonéia. She was a dancer from Mangueira which I fell in love. I made a picture-frame of her as if she were a newspaper headline: "A bela Lindonéia de dezoito anos morreu instantaneamente" (The beautiful Lindonéia of eighteen years old died instantly), Nara Leão was of a very impressive generosity and wanted to buy or swap the work. I said I still could not disrupt of the work, had a strong emotional connection with it, standing like a picture-frame on my desk. Nara phoned to Caetano Veloso and described the work through the phone, a woman behind the mirror without anyone seeing her. *Beautiful, ugly, Lindonéia disappeared*. Caetano made the music, it was a conceptual thing between the two of us, Nara included it in her album [*Lindonéia*, record *Tropicália ou Panis Et Circensis*]³. The *Lindonéia* work took 25 years to be the cover and the muse of Tropicalism. The album cover of Tropicalism was made by me: all the artists inside a box to live with a green and a yellow ribbon. Also with green and yellow written letters reads: *Panis et Circensis*. Has no credit on the cover, was Guilherme Araújo who invited me, I am the author, but unfortunately my name did

³ See the lyrics published in this book. (N.O.).

not come out. *Lindonéia* gained life of its own, became a song. Mário Pedrosa said that she was the *Mona Lisa* from the suburb. Ten years later had a sequel, which I called *Mona Lou*, was a character from the crime pages, since it was not invented as *Lindonéia*. The *Mona Lou* was actually a character, who killed several persons with the help of her lovers.

You start, deliberately, to behave towards the bad taste. You seek to explore the middle class viewpoint, which indeed is not a class that excels for good taste. You worked a lot in that time with kitsch, perhaps influenced by the ideas of Umberto Eco.

The idea is a little teaser, tinkering with a certain bourgeoisie's arrogance, seriously to disturb. I performed the *Caixa e Cultura – o Rei do Mau Gosto*. It is the first time that appears butterfly wings and banana trees with two parrots. I think that all this climate, when Hélio coins the term "tropicália" (Tropicalism) has to do with those banana trees that after he put them in the entry.

Hélio Oiticica says in a statement that you would be his coauthor in the *Parangolés*. Is it true?

We did the *Parangolé Social*⁴ together. I helped to make many tracks, including *Estou Possuído* and *Mergulho do Corpo*. I did the letters and helped to paint.

At this time arose the interest in sensory experiences, some artists are interested in the psychological processes, is when Lygia Clark adopts a new artistic attitude and takes on a more prominent role, including for your work. You start doing the penetrable and the shelters.

It is true. Lygia and Hélio were fantastic friends of mine. Lygia told me a phrase that I never forgot: "Everything that I deny you affirm". She was always so kind to me, put on those little houses that I presented at the *IX Biennial of São Paulo*, in 1967. I also expounded *O Altar: Agora Dobre os Joelhos* and said, "Lygia you must get into the work, enter on your knees". It is a tribute to women. For you to see reflected in the work.

Was there an intercourse between these two works from the experiences of Lygia and Hélio?

There was an influence of both of them because they highly spoke about the participation of the viewer in the work of art. That came out to meet all our political ideas: take the viewer from the inertia to begin enjoying the work of art. We are slightly a product of the new cinema, it was something that influenced me a lot.

Another theme that comes up a lot in that time and your actual work is the question of the eroticism. Once again, you go to these urban romances. How do you see this?

It is a bit of adolescence memories germination, those furtive fondnesses. Yes because, today, we all look to sex with freedom and tranquility, but in our time was a conquest. Having intimacy with a girl gave a lot of work. I remember going out with an older cousin who drove the car and I was in the back seat. Thank God,

⁴ OITICICA, Hélio. *Parangolé Poético e Parangolé Social*. Available at:http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/index.cfm?fuseaction=documentos&cd_verbete=4523&cod=236&tipo=2. (N.O.).

they were mammoth cars with a real couch in the back seat. We could stop at deserted places and have some romantic moments of stillness to meet the girls – whose gave us a lot of work. The cinema also influenced me, all those films about youth with car scenes. I consider Elvis Presley an extraordinary figure, conveyed sexual liberation, the guitar with his female body and doing all that gestures.

How do you see the mixture between your much-intellectual works and others so popular in your production?

Apparently it is a contradiction, but today I see it with calmness. I still continue to write in my paintings, I like that. Maybe it is a really sturdy contradiction... I was once at the Buenos Aires airport and my aunt, who passed away just few months later, handed me a shoebox containing about 25 passports of my family, inclusive of people who were strangers to me, and a few more photographs. She said: “This is all that I carried from Russia, is our memory”. I kept that and saw that those things were my identity. We started the interview talking about identity. I am that. These passports are me. I devised a gigantic passport and print everything in lithography, a very complicated process, I went to do it in Colombia with a friend of mine who had the courage to print all those passports in plates and lithographs⁵. I found a poem from a childhood friend on split personality. There is also that people who leave their places, go to others assume new lives, identities, personalities, stamps, who marry and form families. All this moves me, I cannot separate this world from the text and thought. I do not abandon the image, I am working always with it, and the text is, for me, always intriguing.

Fábio Magalhães is a museologist, curator and art critic. He was director of the Pinacoteca do Estado de São Paulo (1979-1982), Secretary of the Culture of the Municipality of São Paulo (1983), president of Embrafilme (1988), chief curator of the MASP (1989-1994), president of the Fundação Memorial da América Latina (Memorial Foundation of Latin America) (1995-2003), curator of the 2nd and 3rd *bienais de Artes Visuais of Mercosul*, in Porto Alegre (1998-2001) and Assistant Secretary of the Ministry of Culture (2005). He taught at several institutions as the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências, at the Universidade de São Paulo (USP), the Faculdade de Arquitetura at the Universidade de Brasília, in Universidade Católica de Campinas and the Mackenzie Institute. He is the counselor of the foundations *Bienal de São Paulo* and *Padre Anchieta* and the Instituto Itaú Cultural, among others.

⁵ GERCHMAN, Rubens. *Dupla Identidade*. Bogotá: Arte dos Gráfico, 1994. Book of lithographs with text by Armando Freitas Filho. (N.O.).

ENTRE O SAGRADO E O PROFANO (2008)¹

Cauê Alves

Several contemporary artists of the late 1900s and the early 2000s centuries turned to the art non-European or non-Western. The most famous are the interests of Van Gogh by the Japanese illustrations, Gauguin by the Tahitian art and Picasso by African masks. In the field of pop music, the famous *White Album*, from the Beatles was largely composed during the journey performed by the quartet, in 1968, to India. The band decided to do a sort of spiritual retreat with the Indian guru Maharishi Mahesh Yogi, after George Harrison became interested in the practice of transcendental meditation. This album marks the vested interest of the pop band for the oriental sonority and a gamut musical scale.

Rubens Gerchman, who since his first works in the 1960s approached to pop culture and mass media, was also interested in India. It was only between 2000 and 2001 that he made two mystical trips to the country, where he made hundreds of photographic records. Even being from a Jewish family, the artist became fascinated by Hindu rituals and celebrations, as well as the spices, smells, colors and pigments of the region. The image selection which he made privileged the Kajurao temple, which has columns and facades full of erotic sculptures made in stone and terracotta.

Although in the Judeo-Christian tradition the sex and eroticism are profane, for the Hindu religion the *kama* (associated to love, to carnal pleasures and satisfaction) is one of the three pillars that are supporting the notion of the world in traditional India. Beside the *dharma*, religious merit, and *artha*, acquisition of property and wealth, *kama*, does not oppose to religion and even helps the lift of the spirit, since the man does not become a slave of sexual pleasures and learn to enjoy of richness. The *Kamasutra*, book written in Sanskrit by the noble Vatsyayana, between 100 and 400 d. C., without any guilt or sin, speaks about sex and desire.

The images made by Gerchman and that were used in 2007 to carry out the photo paintings composing the erotic series, even leave from sacred themes do not opposed to the profane. The interferences with colored pencils and dry pastel in the photographs, cause chromatic contrasts and makeup effects: or as red lipstick on meaty lips, or as cheeks flushed from a character in full sexual activity. Some interferences are more subtle and there are works where the photographic image is not completely covered. Sometimes the colors are just surface colors, used like vestments or as packages of the bodies, but in general the framings are closed, cutting out and highlighting some sensuous fragment. There is a hot air emanating from the images, a pleasure and urgency, as if they needed to be seen “before the summer ends”.

The treatment and technique of the erotic series is similar to the urban series and both approach of a pop visuality, as much as artisan that is his technique. Though they were the last works made by the artist, and because he has limited physical strength, these photo paintings are of small proportions. That is why they differ quite a lot of the recurrent large scale observed in his work of painting and installations. In this exhibition are something of intimate, and the boxes montage accentuates this private and particular fact, as in

¹ ALVES, Cauê. *Entre o Sagrado e o Profano*. In: *Rubens Gerchman (1942-2008): Fotopintura*. Exhibition Leaflet. Rio de Janeiro, Cultural Pinakothek, April 4 to May 2, 2008. (N.O.).

a kind of collages continuity and paintings made on cigar boxes, *the Caixas de Fumaça*².

Let alone stereotyped our desires are, the more they camouflage themselves as if they were private and individual. In a society like ours where everything, including sex, is transformed into a commodity and that the money seems to be the main element that enables the fulfillment of wishes, even though many of our desires are created by artificial appearances technically produced, maybe the sex as the Hindu tradition understands it, bounded to love and a spiritual dimension, whether the few holdouts which resist to the fascination produced by the commodity aesthetics. Here there is no satisfaction caused by the consumption so quickly replaced by a dissatisfaction and discontent. However, the works are nonetheless also goods available for consumption.

Like most of pop art known to benefit of contradiction and elimination through opposition between mass culture and erudite art, these works of Gerchman problematize the relationship between the sacred and the profane, not to dangle either side, reestablish an ambiguity and the art itself, something between an escape from this Western world like a rediscovery of self, a self-irony and, at the same time, an inevitable accession to the world of commodities.

Cauê Alves (São Paulo, 1977) is a master and doctorate in philosophy from the Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – FFLCH-USP at the University of São Paulo, institution in which he also acts as professor. He was assistant curator of the 8th Biennial of Mercosul (2011) and 32nd Panorama da Arte Brasileira of MAM-SP (2011), aside from the exhibitions *Mira Schendel: Averso do Averso* – São Paulo: IAC (2010) and *Quase Líquido* – São Paulo: Itaú Cultural (2008). Since 2006, is curator of Clube de Gravura of MAM-SP.

² *Caixa de Fumaça*. Exhibition catalog. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001. (N.O.).

Chronology

Rubens Gerchman

(Rio de Janeiro, 1942 – São Paulo, 2008)

In 1942

Born on January 10, son of the Ukrainian immigrant, coming from Berlin, Meer [Mira] Gerchman (Kiev, 1903 – Rio de Janeiro, 1978) and Sara Gerchman (Rio de Janeiro, 1918-2012), whose family is originally from Odessa, Ukraine. Mira, upon disembark in Brazil, had changed his original last name from the immigration to “Herschmann”.

In 1943

On June 19, born his only sister Betty Herschmann, who lives in Rio de Janeiro.

In 1951

Receives as a gift, from his uncle Isaac (1890 -1975) – who comes to live with his family from Paris – the first book of art: *Desenhos e Aquarelas de Van Gogh*. His father, Mira build a little wooden playhouse and Rubens creates scenarios and small dummies cut out to perform shadow theater, staging news extracted from *Repórter Esso* program. The family moves to Friburgo, RJ.

In 1955

The family returns to Rio de Janeiro. He studied at the Colégio Andrews and meets the poet Armando Freitas Filho. He starts to study during the night at the Escola Mallet Soares and over the morning, studies drawing at the Liceu de Artes e Ofícios. He begins to be interested in the Picasso painting and literature of Baudelaire, Edgar Allan Poe and Rimbaud.

In 1958

He works as a designer at *Manchete*, developing projects for the magazine *Sétimo Céu*. In his spare time goes to the street, drawing and painting the characters and landscapes of the everyday urban life. He starts to be interested in the correspondence sent by the readers of newspapers and magazines, originating the *Correio Sentimental* work. Purchases a lithography press, learn the technique with Antônio Grosso and began to devote more to the illustration.

In 1960

He is approved to attend the Escola Nacional de Belas Artes (NSFA), where he meets the artists Anna Maria Maiolino, Antonio Dias, Dileny Campos and Roberto Magalhães, and studied engraving with Adir Botelho. Attend free workshops from artists like Abelardo Zaluar and Plínio Cipriano, as well as he develops the first *Moradias Coletivas* and paintings with the subject area of the crowd.

In 1962

He married Anna Maria Maiolino. Abandon the course at ENBA.

In 1964

Born Micael, the first child of Maiolino and Gerchman. Alongside with Wesley Duke Lee and Antonio Dias, performs an exhibition at Galeria Vila Rica, presenting drawings and lithographs. Participates in the *Salão Nacional de Arte Moderna*, introducing a montage of *Multidões*.

In 1965

His first solo exhibition (Galeria Relevo). Receive the award-acquisition in the *II Exposição do Jovem Desenho Nacional* (MAC-USP) with the work *Proibido Virar à Esquerda*. With the works *Misses, Futebol e Carnê Fatura*, participates in the exhibition *Opinião 65* (MAM-RJ), organized by Ceres Franco and Jean Boghici. Participates in the *VII Bienal de São Paulo*, in the exhibition *La Figuration Narrative Dans L'art Contemporaine* (Paris, Gallery Europe and Creuse) and the *Salon de la Jeune Peinture* (Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris).

In 1966

Born his the second daughter, Verônica. Participates in the exhibition *Opinião 66* (MAM-RJ), presenting the *Caixas de Morar* and *Elevador Social*. With Antonio Dias, Carlos Vergara, Pedro Escosteguy and Roberto Magalhães performs the exhibition *Happening Pare* in the Galeria G-4. Participates in the exhibition *Artistas Brasileños Contemporáneos* (Buenos Aires Museu de Arte Moderno), and in *IV Resumo de Arte JB* (MAM-RJ) with the works *Lute, Ar* and *S.O.S.*. With photography by David Zingg and Antonio Carlos Fontoura, directs *Ver Ouvir*, documentary about the work of Gerchman, Antonio Dias and Roberto Magalhães, awarded at the *Festival de Brasília*.

In 1967

In January, with other Brazilian artists, he signs the *Declaração de Princípios Básicos da Vanguarda*, performs his second solo exhibition (Rio de Janeiro, Galeria Jean Boghici), and participates in the *Nova Objetividade Brasileira* exhibition with the works *Lindonéia* and *O Rei do Mau Gosto*. In the *IX Bienal Internacional de São Paulo*, presents *Abrigos (Caixas de Morar)*. He receives the painting award of the *Bienal de Cali* and the trip abroad award in *XVI Salão Nacional de Arte Moderna*, alongside with the sculptor Amílcar de Castro. He is invited to be the set designer of the film *Macunaíma*, of Joaquim Pedro de Andrade, but refused due to his travel award. Creates the film posters of the *O Bravo Guerreiro* by Gustavo Dahl and *Copacabana me Engana*, by Antonio Carlos Fontoura.

In 1968

He does the collective album cover *Tropicália ou Panis Et Circensis*, goes to New York and in the seaport is received by Amílcar de Castro. Divides a loft with the Argentine artists Cesar Paternosto, Luis Wells and Fernando Mazza. He applies for a job in the multiple processes factory of David Basanov, where he meets the Mexican artist Felipe Ehenrenberg.

In 1969

Participates in the exhibition *Fashion Poetry Event*. In protest against the cultural policy of the Center for Inter American Relation, the core of Latin American artists living in New York formed by Gerchman, Cesar Paternosto, Luis Wells, Omar Rayo, Liliana Poter, Luis Camister, among others, establish the Museu Imaginário Latino-Americano. He starts to live at Bowery with Maiolino and his two sons, where he hosts Glauber Rocha, Hélio Oiticica and Lygia Clark.

In 1970

He works on the project *Cartilha no Superlativo*, composed by sculptures with words, and with the work *Ar*, receives the sculpture award of the *Bienal de Artes Gráficas* (Cali, Museu La Tertúlia). Participates in the Galeria Jack Misrachi exhibition.

In 1971

With the collaboration of the artist Hans Haacke, he organizes the boycott to the *Bienal de São Paulo* with accession of the American artists and/or those residents in New York.

In 1972

In partnership with Wells and Camister, he creates the Integralia Corporation, a company which develops and produces multiples, being the first one the work *Pocket Stuff*. He returns to Brazil to perform the exhibition *Propostas Visuais, Verbais e Tácteis* (São Paulo, Galeria Ralph Camargo). He separates from Anna Maria Maiolino performs the film *Triunfo Hermético* and the short films *ValCarnal* and *Behind the Broken Glass*. He married Silvia Roesler.

In 1973

He performs a solo exhibition at MAM-RJ. With Claudio Tozzi, creates the album of illustrations *Post-Scriptum*. He moves to São Paulo.

In 1974

He performs a solo exhibition at MAM-SP.

In 1975

He is one of the editors of the *Malasartes* magazine (Rio de Janeiro, 1975-1976). Assume the direction of the Escola de Artes Visuais of Parque Lage (EAV), where he creates the *Oficina do Cotidiano*. Begins to build his studio in Barra da Tijuca, to where he moves in the following year.

In 1976

Alongside with Carybé, Frederico Moraes and Mário Cravo Júnior he integrates the *IV Salão Global* (Belo Horizonte, Palácio das Artes) as a member of the jury and is judged by military courts because of awarding the work *Penhor da Igualdade* by Lincoln Volpini. The jury is acquitted, but the artist was convicted for "subversive content" art. Participates in the exhibition *Arte Brasileira – Os anos 60/70* in the *Coleção Gilberto Chateaubriand* (MAM-BA).

In 1978

Before the tragic fire occurred in MAM-RJ, with the help of students from the Parque Lage, Gerchman organizes the march S.O.S. MAM and a homage to the Uruguayan artist Joaquín Torres Garcia, who sees his work destroyed. He receives the scholarship from the Fundação John Simon Guggenheim. His father Mira dies. He travels through Central America visiting the archaeological sites of pre-Columbian cultures and in Mexico City rejoins his friends Arnold Belkin and Felipe Ehrenberg. After that, he goes to New York.

In 1979

Back to Brazil, he organizes the exhibition *Espaços de Resistência, Espaços de Emergência*, his last contribution as director of EAV and separates from Silvia Roesler. In tribute to his father, produces the film *Mira, o Emigrante*, with the collaboration of João Carlos Horta and music by Jards Macalé. The film participates in the *Festival de Cinema do Jornal do Brasil*.

In 1980

He travels to Mexico at the invitation of the *Fórum de Arte Contemporânea*, participates in the collective exhibition *Pablo, Pablo!* (Rio de Janeiro, Funarte) and receives special hall in the *XXXVII Salão Paranaense* presented by Frederico Morais. Marries Viviane Andreatta.

In 1981

Lina Bo Bardi invites him by to make a tile mural for SESC Pompéia in São Paulo. He presents the exhibition *Voyeur Amoroso* (in Rio de Janeiro, Galeria Saramenha and Galeria Bonfiglioli, in São Paulo). Receives the award Golfinho de Ouro from the Governo do Estado of Rio de Janeiro.

In 1982

Born Clara Manhã, the first daughter of Andreatta and Gerchman. Participates in the exhibition *Homenagem a Mário Pedrosa*, organized by Jean Boghici, commemorating the 80th birthday of the art critic. Travels to Berlin, invited by Deutscher Akademischer Austauschdienst (Daad) and participates in the collective *Künstler aus Latinamerika*.

In 1984

Participates in the collective exhibition *Artist Call: against US Intervention in Central America*, in New York. He builds a studio in the Vale do Prata, in Mauá, Rio de Janeiro.

In 1985

Performs his solo exhibitions *Clara Manhã* (São Paulo, Galeria Paulo Klabin) and *Viva a Pintura* (Rio de Janeiro, Petite Galerie).

In 1986

Born the couple's second daughter, Stela Luz. He performs a solo exhibition at the Galeria Montesanti, São Paulo, with text by Frederico Morais.

In 1987

He performs the exhibitions *Rubens Gerchman – Obras Escolhidas (1959-1987)* in the Galeria Jean Boghici and *Rubens Gerchman – Obras Recentes* (Rio de Janeiro, Galeria Maurício Leite Barbosa). Participates in the exhibition *Nova Figuração Rio/Buenos Aires* (Rio de Janeiro, Galeria do Instituto Cultural Brazil-Argentina), with text by Paulo Herkenhoff.

In 1988

Participates in the collective exhibition *The Latin American Spirit: Art and Artists in the United States, 1920-1970* (New York, Bronx Museum).

In 1989

Performs the public art project for the Brazil square, in Volta Redonda, Rio de Janeiro and launches his first book *Gerchman*, with texts by Wilson Coutinho.

In 1991

He participates in the *XXI Bienal de São Paulo*, with the panel *Clorofila*, produced in Manchester. In the following year, exhibits his work at Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro (CCBB-RJ). Participates in the exhibition *O que Você faz Geração 60? – Jovem Arte Contemporânea Revisitada* (MAC-USP).

In 1993

He participates in the exhibition *Panorama de Arte Brasileira/93 – Pintura* (MAM-SP). In Colombia produces his lithographs book *Dupla Identidade*, with poems by Armando Freitas Filho, launched at the *Feira do Livro de Bogotá*.

In 1994

Launches his second book *Lute*, with texts by Anna Maria Escallón and Damian Bayón and releases the book *Dupla Identidade* in Madrid, on the occasion of his exhibition in the Casa das Américas.

In 1995

Participates in the exhibition *Opinião 65 – 30 Anos* (CCBB-RJ), organized by Wilson Coutinho.

In 1996

Produces the stage set of the play *No Verão de 1996*, inspired in his work and directed by Aderbal Freire Filho.

In 1997

Participates in the *I Bienal do Mercosul* (Porto Alegre, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul) and the exhibition *Estética do Futebol* (Rio de Janeiro, MNBA; São Paulo, Banco Real). Invited by the Brazilian government administers drawing and painting courses with the body motion in Asunción and Montevideú.

In 1998

Participates in the exhibitions *L'esthétique du Football* (Paris, Galerie Jerome de Noirmont) and *Trinta Anos de 68: Vanguarda, Desbunde e Utopia* (CCBB-RJ).

In 1999

Participates in the exhibition *Cotidiano/Arte: Objeto Anos 60/90* (MAM-RJ) and the *Cotidiano/Arte: O Consumo* (São Paulo, Itaú Cultural).

In 2000

Performs the exposure *TEMPO* (São Paulo, Galeria Ricardo Camargo) and launches his album of lithographs, the first volume of the collection *Cahier d'Artiste*, of Lithos Edições de Arte.

In 2001

Performs the exhibitions *TEMPO* (Museu de Arte Contemporânea of Niterói) and the *Jóias por Gerchman* (Galeria Jean Boghici), and launches his book *Caixa de Fumaça* (CCBB-RJ) with exposure in the same place in the following year.

In 2002

Exhibition *Rubens Gerchman: Four Decades* (New York, Latin Collector Art Center) in celebration of his 40 years of activity; and exhibition *Caixas de Fumaça* (MAM-BA and CCBB-RJ).

In 2003

Exhibition *Arte e Sociedade: Uma Relação Polêmica* (São Paulo, Itaú Cultural).

In 2005

Participates in the exhibition *Arte Brasileira – Coleção Museu de Arte Brasileira – Fundação Armando Álvares Penteado MAB-FAAP* (Brasília, Centro de Convenções Ulysses Guimarães).

In 2006

Participates in the collective exhibitions *Os Onze – Futebol e Arte, a Copa da Cultura* (Berlin, Embaixada do Brasil, São Paulo, Museu Brasileiro da Escultura); *Futebol: Desenho sobre Fundo Verde* (CCBB-RJ) and *Tropicália: a Revolution in Brazilian Culture* (London, Barbican Art Gallery). Launch of the book *Rubens Gerchman*, of Fábio Magalhães in the Instituto Tomie Ohtake, in São Paulo.

In 2007

Participates in the exhibition *Anos 70: Arte como Questão* (São Paulo, Instituto Tomie Ohtake), and releases the book *Eros e Tântatos*, with photo paintings inspired in his trip to India.

In 2008

During the preparations of *Eros e Tântatos*, his photo paintings exhibition, deceases in São Paulo at the age of 66. It is executed the posthumous exhibition *Rubens Gerchman (1942-2008): Fotopintura* (São Paulo, Estúdio Buck; Rio de Janeiro: Pinakothek Cultural).

In 2010

Is created the Instituto Rubens Gerchman (IRG) in Rio de Janeiro.

In 2011

Is performed the posthumous exhibition *Rubens Gerchman: Os Últimos Anos* (Rio de Janeiro, Caixa Cultural).

