

A MATERIALIDADE ARTÍSTICA DE RUBENS GERCHMAN: POLÊMICA INVENTIVA FRENTE À REALIDADE BRASILEIRA

Jocély Peixoto Osório da Rosa

RESUMO

Via de regra, a análise das obras do artista Rubens Gerchman abarca o período de 1964-67, o qual demonstrou-se vital às artes no Brasil, apesar dos impedimentos institucionais que então compunham o cenário como nova regra do jogo. Sua presença não seria suficiente para barrar a recuperação por parte do artista de uma linguagem figurativa, cujos alvos básicos haviam se tornado o encontro com a realidade cotidiana brasileira e a sua crítica, tanto possível direta.

Como se processa a inserção do artista num contexto de realidade polêmica onde estão ocorrendo mudanças políticas, econômicas e sociais, repassando à obra não apenas aspectos formais, mas seu próprio posicionamento, por vezes, engajado ou não?

Palavras-chave: Rubens Gerchman, Figura, Ditadura Brasileira.

ABSTRACT

The present analysis of Rubens Gerchman's work involves the period between 1964 and 1967, which turned to be vital to the Arts in Brazil, despite all institutional impeachments that ruled the scenario then. That situation, though, was not strong enough to prevent Rubens Gerchman from retrieving a figurative language, so as to portrait the Brazilian daily life and criticize it, as overt as possible.

How was the artist inserted in that polemic context, where political, economical and social changes were taking place; taking into consideration not only formal aspects, but also his personal attitude, at times engaged?

Key words: Rubens Gerchman, Figura, Brazilian's Dictatorship.

INTRODUÇÃO

Este estudo tem como fim verificar o processo de pesquisa e investigação do artista Rubens Gerchman seja no uso da figura ou no de objetos transpostos em materialidade artística e legitimados como obra de arte num contexto de repressão que foi após o golpe de Estado de 1964.

O período tomado por referência, 1964-1967, corresponde à afirmação profissional e abarca anos vitais à arte no Brasil, apesar dos impedimentos institucionais que então compunham o cenário como nova regra do jogo. Sua presença, entretanto, não seria suficiente para barrar a recuperação por parte do artista de uma pintura polêmica e inventiva, cujos alvos básicos haviam se tornado o encontro com a realidade cotidiana brasileira e a sua crítica, tanto possível direta. Inspirado na natureza urbana imediata com seus conflitos sociais reflete a contestação de uma época em que a nação se encontrava atônita e sufocada. A permanência dos militares acabou cerceando as ações dos cidadãos frente a uma repressão inicialmente moderada somada a um desenvolvimento econômico progressivo, cuja população urbana crescia, principalmente, devido ao êxodo rural na busca utópica de emprego e melhor condição de vida.

A primeira fase do trabalho de Gerchman, que se fecha com as multidões, enfatiza a figuração, desencadeando uma preocupação cada vez mais marcadamente social. A realidade do país e o contexto de época refletir-se-ão em sua obra que encaminha o problema da figura para um âmbito de preocupações políticas, engajamentos e de crítica social. A ela sucedem construções de objetos envolvendo variantes quanto ao tamanho, composições bi ou tridimensionais, relevos e a anexação de elementos das mais variadas procedências, criando sistemas de objetos e *assemblages*¹ cuja alusão ao mundo é direta.

1

A FIGURA COMO MEIO DE REVELAR UMA PERCEPÇÃO DE MUNDO

A definição de *arte figurativa* como sendo a que retrata, “de qualquer forma, alterada ou distorcida, coisas perceptíveis do mundo visível”² encontra-se acoplada a um conceito, mais amplo, de *figura* e de *figuração* como sendo aquela que apresenta: “formas prontamente identificáveis, visíveis”, “aspecto, aparência, configuração de pessoa humana”, é “representação reconhecível”³.

Ao esclarecer estes termos pergunta-se: o que as figuras de Gerchman revelam?

Revelam um momento histórico determinado, particularmente sensível na história do país e do mundo. Uma figuração que desejava identificar o homem brasileiro subjugado a um governo repressivo e a uma vida intensificada pela crescente expansão urbana e sua conseqüente mitologia. Desta forma, Gerchman busca uma nova figuração que desse conta da multiplicidade de universos, repensando as questões estéticas não menos contestatórias e críticas, embora mais assumidas e de prática prazerosa. Nesse contexto, o artista, sem receio, recupera e contempla uma arte figurativa, onde a arte informal dominava o mercado, expondo-se artística e socialmente:

O retorno à figura – na busca de imagens que contenham uma verdade significativa – de uma arte que busca comunicar e acredita que há maneiras de consegui-lo sem comprometer a íntegra daquilo que se tem a dizer ao mundo.

O retorno à figura na busca de uma ruptura formal com o abstracionismo, uma vez que este não conseguiria abarcar a demanda de ler e transmitir este contexto de protesto, censura e rebeldia que se instalou após o golpe militar.

O retorno à figura - na busca de um passado não muito remoto da essência da arte, mas no abandono da mímese, ou seja, não se constrói nada sem referências do passado. O artista moderno é criativo e não imitativo (Coelho, 1998:7).

Neste sentido, a figura gerchmaniana retoma referências do realismo social dos anos 30, mas não aquele descritivismo literário supranacionalista que caracteriza o realismo social. A princípio, a idéia de um “conteúdo” pode evocar certa similitude, pois há uma

2

3

afinação plástica entre ambas do ponto de vista da crítica social, ou seja, de uma expressão que pudesse ser inteligível socialmente (Gerchman apud Coutinho, 1989:14).

Na abordagem sociológica da figura, que prega a arte como agente de construção de relações sociais, expressa nas palavras de Pierre Francastel (1973): “Não é a forma que cria o pensamento nem a expressão, mas é o pensamento, expressão do conteúdo social comum de uma época, que cria a forma”.

Já Gombrich coloca que a determinação das mudanças não está diretamente associada às transformações da vida social. O esgotamento de um paradigma é, segundo ele, o verdadeiro motivo que faz com que a arte mude e tome uma orientação nova. O paradigma formal esgotado, percebido pelo artista, é que produz as transformações (Gombrich apud Coutinho, 1989:249).

A tese de Gombrich é correta, mas também as transformações do ambiente cultural servem para um artista avaliar melhor o quanto o que está fazendo já se encontra embutido em regras tão explícitas, que o ato de executá-las novamente torna-se monótono, vazio e desprovido de sentido.

Baudelaire e Walter Benjamin acreditam que o tempo presente possui uma dádiva com o passado, o que é questionado por J. Habermas. Para ele, há o abandono da visão dos modelos exemplares do passado na busca de se criarem novos padrões, mas sabedor de que resíduos sempre ficarão do que passou. E estes resíduos se fazem presentes na obra de Gerchman quando elege a figuração como a melhor forma de expressar a atualidade. O artista afirma que sua principal responsabilidade é a de mostrar uma arte de conteúdo, na qual o homem seja a medida (Gerchman, *Ibid*:15) Desta forma, o artista enquanto sujeito se encontra na pintura porque se expõe evidenciando suas articulações. E é através do poder simbólico que este material cumpre o seu caminho indiferente ao que, anteriormente, o artista tenha programado ou não.

A figura gerchmaniana é interessante, porque se mostra ao olhar através da representação de algo reconhecível, imediato, mesmo que seu sentido não se revele por inteiro, levando o observador a pensar. Geralmente, o artista utiliza contrapontos nas figuras ou no espaço de representação impondo *obstáculos* ao olhar. Outro processo de construção, assumido ou não por Gerchman, é a utilização da narrativa na pintura, ao empregar um certo agrupamento de personagens, respeitando o princípio da causalidade

narrativa, em que um elemento ou situação impulsiona acontecimentos sucessivos historiando um acontecimento (Kern, 1998:87).

Ambos os processos são verificados em: *As Professorinhas*, de 1966. (Fig.1)



“As Professorinhas”, 1966. Acrílico s/ tela. 140x80 cm. Coleção Particular.

O objetivo das operações *fragmentadas* nas figuras, cujas *rupturas* em tarjas amarelas desconstruem a visualidade numa articulação plástica, é conduzir a consciência

sobre elas mesmas e propor transgressões ao olhar. O grau de exatidão na decomposição destas figuras em relação ao acabamento foi considerado de menor valor comparado ao desejo de expor uma incerteza. Seria a ação do gesto decomposto de sua totalidade, o qual o olho humano restitui não perdendo a visão do todo. Este procedimento acaba por impor um tipo de visualidade diferente. Que tipo de visualidade? De uma nova visualidade, de um momento social que modifica a nossa visão desta realidade, nossa maneira de olhar o universo.

Ao percorrer o olhar pela obra, os *silêncios* aí contidos convidam a parar e refletir, pois sua produção está diretamente relacionada com a inserção social do artista num contexto histórico determinado e, que por meio de sua vivência pessoal destas questões polêmicas do período, as denuncia.⁴ Neste processo de elaboração da obra o próprio artista revela-se registrando os seus procedimentos, por escrito, no alto do quadro: *COMO AGE UM PINTOR JOVEM DIANTE DE UM TEMA, OU AINDA COMO O PINTOR ESCOLHE, ELIMINA E EXECUTA UMA IDÉIA SOBRE ESTAS LINDAS CRIATURAS*. Da necessidade de contar suas verdades, o artista, através da sua poética, utiliza certos procedimentos formais para *desvelar* possibilidades, implicações e as suas próprias reflexões. Gerchman relaciona seu trabalho com o campo discursivo, às vezes, incorporando diretamente o texto como narrativa imagética, em uma interpretação entre verbal e plástico. A atenção volta-se à escrita, ao uso das palavras, ao aspecto material do texto e seus efeitos no campo do sentido, como modo de produção de pensamentos novos, através desta investigação (Basbaum, 2001:15).

O ato mediador entre imagem e espectador se dá pelos *vestígios* de *memória* que permanecem associados às figuras, mesmo com a diluição destas, sem deixar que desapareçam totalmente, apenas simplificando-as.⁵ Uma memória veiculada pela imagem pintada que se refere a uma imagem natural já presente nela mesma (Belting, 1998:171-182) As figuras *sincoadas* valorizadas pela quebra de ritmo ressaltam vazios e volumes que antes poderiam passar despercebidos.

No desvendar as formas, surgem elementos importantes começando pelo hilário dos nomes: todas se chamam Maria, forma popular e tradicional de nomear as mulheres. Quem não conhece alguém que se chame Maria? Desta forma, o nome é apelativo e próximo.

De origem hebraica, Maria significa Senhora Soberana, o que para os católicos é representativo: a Mãe do Senhor, o que nos reporta, também, a condição de predominância católica no Brasil nesta época. Em seguida, o título da obra traz a associação da profissão à pura dedicação da professorinha primária em tudo, lembrando a baixa escolaridade brasileira. Outro elemento importante é a construção do espaço geometricamente definido em partes e posições semelhantes. As figuras se alongam, se brutalizam num contexto espacial que lembra o de um cartaz ou um anúncio de pessoas “desaparecidas”, historiando o acontecimento do assassinato destas professorinhas. Os aspectos formais se unem à temática denunciadora na elaboração de uma composição dúbia. Neste caso, a idéia de Louis Marin, analisada por Roger Chartier na *Teoria da Representação* reforça o poder que a imagem carrega escondida, o discurso que ela contempla na sua visualidade se coloca pela imposição de sua presença.

A figuração de Gerchman é a representação do ausente, do não aparente, do que não está representado (Chartier, 1998:175-179). Assim, o censor pouco especializado não percebia os significados que a obra ocultava por fixar-se apenas na obviedade que a envolvia.

Através da imagem, materializa-se o que se percebe da realidade. Dar forma a esta percepção percorrida pelo olhar é ressignificá-la, entendê-la. Portanto, a obra de Gerchman é linguagem⁶ e comunica. A própria descrição das imagens e dos temas da cultura popular que são abordados em suas obras convidam-nos a penetrar e a participar delas.

A *descrição*, sob a ótica de Roland Rech (1998:17), acaba sendo um dos recursos primeiros a ser utilizado no contato com obras de arte, pois é através do esforço de descrever o trabalho que se acaba vendo bem e treinando o olhar. Neste exercício de mobilizar o ver, de encontrar os termos adequados para descrever as figuras e as formas plásticas é que transformamos a obra em objeto de conhecimento. O resultado deste processo, ao longo do exercício de olhar o mundo em que se vive e as imagens que resultam dele, seria o melhor deciframento das mensagens e códigos contidos nelas. Nunca esquecendo que “a linguagem falada pela imagem é a fala de quem a olha” (Debray, 1992:1).

Sabe-se que a pesquisa histórica, ao longo dos anos, deu preferência ao documento escrito sobre os demais. A iconografia, sob o pretexto de decifrar as imagens, conduz a

leitura de textos, sem comprovar, efetivamente, se tal ou qual representação utilizada deriva do conhecimento do artista. A semiótica, que preconiza a possibilidade de uma “leitura de imagens”, ao decodificar seus signos, expandiu-se nos anos 60 junto aos meios de comunicação. Frente a estas colocações, a linguagem discursiva, qualificada nas pinturas como descritiva, tornou-se uma prática corrente difícil de se desvincular. Preconizou-se a idéia de que toda a imagem seria capturada por palavras, ocorrendo à transferência da ênfase do visível para o legível. A importância deste direcionamento recai no uso da *descrição* como uma forma de aproximar-se com a imagem. Não deixa de ser um recurso didático. Fica a premissa para aqueles que querem aventurar-se no aprofundamento da cultura visual: será este procedimento suficiente para esgotar a significação da imagem, mesmo declarando o sentido, numa primeira aproximação? (Damisch, 1996:6-10).

Parece acertado colocar também que o simbólico só se efetiva quando em grupo. Os códigos privados, subjetivos não são códigos porque não são decodificados pelo grupo perdendo sua validade. Perde-se o sentido de partilha, de fraterno, de unir estranhamentos. O não-encontro é o não-acontecimento da arte. O acidental, o acaso também tem de ser considerado, pois o sangue do artista está ali presente. A subjetividade do artista proporciona-nos uma visão para penetrarmos melhor na imagem. O uso de códigos reconhecidos por um grupo faz com que haja a aproximação, a decodificação e, muitas vezes, como resultado final, a penetração (Debray, 1992:72)

CAPTURAS _ OBJETOS E ELEMENTOS TRANSPOSTOS DO COTIDIANO E MATERIALIZADOS EM OBRA DE ARTE

O surgimento do objeto situa-se no limiar da década de 60 nas experiências do *concretismo* e *neoconcretismo* brasileiro, mas muitos foram os movimentos que utilizaram objetos e que influenciaram os artistas locais. Serão citados os que de alguma forma refletiram suas posições na poética de Gerchman.

Toda esta modificação estética em relação ao uso do objeto cotidiano advém do *Dadaísmo* da segunda década do século XX. Absorvido e aplicado a realidade de uma civilização de consumo, nos anos 50 o neodadaísmo norte americano, prossegue o uso de *ready-mades*, integrando objetos banais às suas composições pictóricas e novas

combinações de diversas técnicas estabelecendo um repertório novo, porém desprovido da carga de negação da arte que lhes foi inspiradora.

A influência do movimento da *Pop Art*, termo aplicado pelo crítico inglês Lawrence Alloway para descrever o imaginário de consumo e de cultura popular, articulado nos anos 60, chegou ao Brasil propondo a intervenção do objeto comum, apropriado, reconstruído e materializado em obra. Este novo fazer, usado como meio-mensagem de múltiplas variantes, explicitado também pelo movimento do *Nouveau Réalisme* francês, refletia uma realidade que não era a nossa, mas denunciava um sistema de acordo com o qual se moldavam novos hábitos, que foram adquiridos na ampliação de repertório, ou seja, o uso de elementos do real para atuar sobre a realidade passa a ser aplicado como meio de integração do artista e da arte na vida cotidiana brasileira (Peccinini, 1978:16).

Fundamentalmente o modelo não é nosso, mas os artistas emprestam dele a sutileza de sua motivação e sua excelência técnica. Como nova formulação visual, acabou por encontrar receptividade por parte de alguns artistas cariocas sedentos de renovação, incluindo Gerchman que faz uma ressalva: a influência é correta, mas não são as mesmas ou iguais referências. Aqui a situação é outra, semelhante na linguagem, mas tem a nossa cara, com o nosso contexto costurando-as.

Mas, como estas novas linguagens e os próprios objetos cotidianos encontram-se codificados e transpostos na obra de Rubens Gerchman?

A partir de 1966, Gerchman supera os limites convencionais do quadro na abertura para o objeto e a participação do espectador. Sua obra toma rumos diferentes. Compreende a potencialidade de expressão que os objetos comuns possuem e tenta estabelecer um processo de comunicação social através da anexação destes em seus trabalhos, não mais priorizando o padrão de visualidade chamado retiniano, calcado nos efeitos causados na retina ocular. Os critérios estéticos mudam e a apresentação de obras passa a não solicitar necessariamente o sentido estético. O artista passa a capturar e reutilizar objetos existentes que assim ganham novas funções e são enriquecidos semanticamente com idéias e conceitos. Lembra em efeito os *ready-made* de Duchamp, mas diverge quanto ao processo de escolha dos mesmos. Suas escolhas privilegiam o que a “grande arte” considera de “mau gosto”, popular (Hansen, 1983:28).

A seleção destes recursos no processo de elaboração da obra pelo artista é arbitrária. O material kitsch, de obviedade residual, “insignificante” empregado por Gerchman, escapava ao circuito artístico tradicional pela transfiguração e transposição destes objetos em outras possibilidades de interpretações e novas intervenções do público na obra. Até então a arte mantivera-se distante do público, mas, agora, passa a ter a necessidade de atuação, pois os signos só são decodificados pelo grupo que os conhece e os domina. A interpretação pressupõe um processo de apreensão dos códigos usados pelo produtor (Debray, 1992:36-37).

Diante desta nova postura artística na obra gerchmaniana, surge uma relação de identificação coletiva, a qual requer para si uma “obra aberta”. A expressão, na época na moda por influência de Umberto Eco, foi defendida por Ferreira Gullar em que diz “[...] a obra aberta é uma mensagem fundamentalmente ambígua, uma pluralidade de significados que coexistem num só significante” (Gullar In Moraes, 1986).

Portanto, “Mostrar jamais será falar”. Eis aí a capacidade expressiva e transmissiva da imagem.

Uma imagem é um signo que apresenta esta particularidade: pode e deve ser interpretada, mas não lida. Pode-se e deve-se falar de qualquer imagem; no entanto, a imagem em si mesma não é capaz de fazê-lo. Aprender a ‘ler uma foto’ não será, antes de tudo, aprender a respeitar seu mutismo? A linguagem falada pela imagem ventríloqua é a de quem a olha. Essas ‘leituras’ que nos dizem mais sobre a época considerada do que sobre os quadros são sintomas tanto quanto análises (Debray, 1992:59).

E nossa percepção e inteligência nos valem mais a uma interpretação, pois não há grau zero do olhar. A obra sendo aberta completa-se com o espectador e suas várias vivências e entendimentos no momento que são expressas e dentro das ordenações indicadas pelo artista. Compreender uma obra de arte significa recriá-la (Ostrower, 1989:25).

Na *Série Marmitas*, de 1967, e na obra *O Rei do Mau Gosto*, de 1966, Gerchman começa a trabalhar com todo um elenco de propostas que utilizava alguns procedimentos não convencionais à época (a *assemblage* e suas conseqüências) mas também incorporavam claramente objetos do cotidiano ou, pelo menos, objetos distantes do mundo tradicional da estética concretizados em experiência artística.

Constata-se na *Série Marmitas*, a presença de colagem de fotos que se fundem ao todo do trabalho. Um objeto em forma de caixa com uma alça simulando uma grande marmita evoca a situação dos trabalhadores e todos aqueles que cumprem sua jornada diurna diária sem retornar a casa. Conteúdo que deflagra a expansão de um Brasil que se quer ver moderno e urbano. Os relevos em madeira em forma de cabeças simplificadas projetam-se do plano da pintura, conjugam-se com a foto onde pessoas captadas pela linguagem fotográfica nos olham de frente, plácidas, à beira-mar; ironia do destino: uma minoria que se esbalda frente a tantos trabalhadores que ralam ao sol do meio dia.



*“Séries Marmitas”, 1967. Acrílico s/ relevos em madeira e colagem de foto.
30x60x60 cm. Coleção Jean Boghici.*

Esta construção realizada para que o espectador a pegasse e a deslocasse caso o desejasse propiciando uma participação mais efetiva, transviando a postura contemplativa

da obra de arte e da relação do observador com o quadro afixado a parede. Mesmo assim, mantinha o encaminhamento enquanto superfície destinada à pintura, apesar de não estar na parede bidimensional. Penso, eminentemente, que Gerchman seja um pintor mesmo quando tenta questionar os padrões usuais da pintura. Acaba por nunca se afastar de seus procedimentos que envolvem a cor, a tinta, o pincel, ou seja, materiais destinados ao pintar e um fundo que se expõe ao seu fazer.

Quanto ao *O Rei do Mau Gosto* encaixa-se no que Roels Jr. (1999) escreveu: “O objeto chegou incólume ou adaptado e podendo ser irônico, malévol, misterioso, sisudo, elegante, ridículo, desconcertante como um fetiche revelador de ritos secretos e interditos. Podia tanto fazer piada como enveredar por algum ramo das ciências”.



“O Rei do Mau Gosto”, 1966. Acrílico, vidro bisoté e asas de borboleta s/ madeira. 200x200 cm. Coleção Evandro Carneiro.

A presença de espelhos, semelhantes a refletores da realidade, que duplica a imagem que sobre ele se aproxima “como uma espécie de duplo do real”, evidencia a superposição de *colagens*.⁷ asas de borboleta, espelho bisoté, recortes em madeira e emblemas do Vasco revelando elementos dinâmicos que promovem choques estéticos, culturais e sociais, entrando e saindo de moda. Gerchman ao se apropriar destas manifestações populares, transforma o mau gosto em bom gosto, sofisticando o banal e o repetitivo. Para Abraham Moles, a acumulação e a abundância destes objetos vem a caracterizar o kitsch. Esta atividade do artista em recolher e agregar estes a superfície do quadro corresponde à busca de uma arte facilmente “digestiva”. O kitsch utiliza os resíduos da arte. Gerchman utiliza os resíduos do kitsch na “brincadeira” de bricolar, alternativa de uma verdadeira arte social, porque esta é permanente. É a tentativa de aproximar a arte da vida. Pois, neste domínio, o kitsch é uma arte autêntica, porque é difícil viver na intimidade com as obras-primas da arte (Morais, 1999/2000).

As formas recortadas e sobrepostas em madeira são figuras de anúncios que se encaixam se acoplando ao espaço. O olhar pulsa de uma imagem a outra como se fossem fases de uma abordagem múltipla sensorial do visível dando a percepção à idéia de volume e tudo isto dentro de uma caixa. O artista constrói pequenas repartições contendo jogos de superfície: recortes, efeitos de trama e de textura onde a madeira parece exalar e absorver fragmentos, camadas de tinta num processo de acumulação ou impressão, mesmo na bidimensão.

O Rei do Mau Gosto, seguindo a ótica de Louis Marin estrutura-se em três categorias:

O *fundo*, que se oferece à inscrição, ao aprofundamento, nada mais é do que a tela, o suporte. Esta superfície plana que ora é madeira e ora a própria tela, nunca deixou de estar presente nas obras de Gerchman mesmo quando tridimensionais.

O *plano*, que nada mais é do que o enquadramento seja aparente ou invisível, serve para organizar o olhar dentro de alguns limites impostos. Neste caso, sugestivamente são as divisões das partes que compõem a caixa. O espaço do quadro é para Gerchman um espaço de contradição, pois se encontra entre o que pode ou não ser apresentado e de que forma se farão estas escolhas.

A estrutura, o *quadro* em si, com suas fronteiras e limites serve para refletirmos a cerca do que ali está aparente ou não. Estas operações de autonomia e de visibilidade definidas se apresentam ao olhar como questões a serem pensadas e reelaboradas como foram pelo seu autor. Assim, a moldura posta e exigida pelas instituições como legitimadoras de um lugar, de um espaço artístico, se interpõe, e o artista nos questiona estes direcionamentos ideológicos como ele próprio o fez (Marin, 1994:342-363).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra de Rubens Gerchman revela uma continuidade em seu processo, não havendo dispersões de temas ou de procedimentos. Existe uma coerência: percepção do artista, inquietação sobre a realidade, recorrência ao universo urbano desdobrando-o numa composição plástica própria, revelando o kitsch ou o mau gosto, dando-lhes um sentido crítico. Mas, acima de tudo, o homem tem sido a preocupação central de toda a obra do artista, o homem e tudo aquilo que o envolve, principalmente, a solidão como consequência de um certo tipo de vida urbana e as faltas que a acompanham.

Considerando o aspecto formal, houve uma ampliação do repertório de expressão através de técnicas, materiais variados e o sentido experimental de sua produção, ocorrendo um trânsito contínuo entre imagem e palavra, entre cor e desenho, entre pintura e objeto, entre emoção e contenção, valorizados pelo lúdico. Às vezes, predomina um desses pólos, às vezes outro. O mais comum, entretanto, é o convívio.

As obras analisadas, aliadas a seus nexos, enfocaram duas presenças constantes neste período: o agregamento da figura e objetos/elementos cotidianos. Notoriamente implicou num novo exercício do olhar e numa nova estética ou antiestética, além de propiciar o desatropelamento da memória, em laços conceituais, na relação obra/espectador, arte/vida e artista/procedimentos tradicionais.

A linguagem do artista se firma, tornando-se cada vez mais objetiva, menos emocional, ainda mais crítica. Sua linguagem passa a ter uma preocupação constante com o espectador, com a vida, com o rompimento da distância que se criou entre a cultura erudita e a cultura de massa, com o cotidiano, enquanto aproximação com a realidade utilizando

objetos banais, de mau gosto, descontextualizando-os, redimensionando-os artisticamente, criando uma obra em que o espectador possa participar vivencialmente.

Desta forma, Rubens Gerchaman evidencia, através de seus personagens e referências do cotidiano, o contexto em que se insere nos anos 60 no qual viveu e filtrou elementos à sua prática. Mas sua obra, sendo contemporânea nossa, leva-nos a questionar e refletir quanto ao ontem e o hoje.

NOTAS

1. *Assemblage*. Termo que se utiliza para designar obras compostas de objetos “ensablados” e materiais diversos. O termo se fez célebre nos Estados Unidos em 1961 a partir da exposição *The Art of Assemblage* organizada pelo MoMA. BURUCÚA, José Emilio. (org.) *Nueva História Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana, v. 2, 1999, p. 116.

2. *Arte figurativa*. LUCIE-SMITH, Edward. *Dicionário de Termos de Arte*, 1990, p. 90.

3. *Figura, Figuração e Representação*. *Grande Enciclopédia Larousse de Cultura*, v.10, 1997, p. 2420 e 2419 e v.20, 1997, p.4999.

4. Os termos em itálico no texto: *fragmentação, ruptura, síncope e silêncio* provêm de MARIN, Louis. *Rupturas, interrupções e sínopes da pintura*. In: *De la Représentation*. Paris: Gallimard-Séul, 1994, p. 364-376. Tradução de Círio Simon, em abril de 2000.

5. Os termos em itálico: *obstáculos, desvelar, vestígio e memória* provêm de DIDI-HUBERMAN, Georges. *O que vemos, o que nos olha*. São Paulo: Editora 34, 1998, p. 35.

6. Uma linguagem é um sistema de signos, isto é, um conjunto de fatos perceptíveis, servindo intencionalmente e convencionalmente para evocar de forma fixa os conteúdos do pensamento, para comunicar. Muitos admitem que a arte é linguagem, pois ela pode transmitir os conteúdos das idéias. Entretanto, é comum a arte se utilizar de linguagens no sentido amplo do termo, assim as formas, as cores, etc. SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d’Esthétique*. Paris: PUF, 1990, p. 941.

7. *Collage*. Incorporação de materiais presos no pictórico, na superfície da tela ou do papel. O ato histórico que o funda é a incorporação do papel manufaturado que Braque faz em suas obras em 1912. BURUCÚA, José Emilio. (org.) *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Sudamericana, v. 2, 1999, p.116.

REFERÊNCIAS

BASBAUM, Ricardo. *Arte Contemporânea Brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BELTING, Hans. Memória e retrato: face e interface do primeiro sujeito moderno. In: RECH, Roland. *Le texte de l'oeuvre d'art: la description*. Strasbourg/ Colmar: Presse Universitaire/ Musée d' Unterlinden, 1998. Tradução Círio Simon, em 01 mai. 2000.

CHARTIER, Roger. Poderes e limites da representação. Marin, o discurso e a imagem. In: *Au bord de la falaise*. Paris: Albin Michel, 1998. Tradução de Círio Simon, em 01 out. 1999.

COELHO, José Teixeira. O fascínio da figura. In: *Figurações – 30 anos na arte brasileira*. São Paulo: Museu da Arte Contemporânea, 1998.

COUTINHO, Wilson. *Gerchman*. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

DAMISCH, Hubert. A Pintura capturada através da Palavra (prefácio). In: SCHAPIRO, Meyer. *As palavras e as imagens: semiótica da linguagem visual*. Paris: Macula, 1996. Tradução do francês de Círio Simon.

DEBRAY, Régis. Vida e Morte da Imagem. In: *História do olhar no ocidente*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1992.

FRANCASTEL, Pierre. *Sociologia da Arte*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

HANSEN, João Adolfo. Dados para identidade em RG. *Arte em Revista*, São Paulo, n. 7, ago. 1983.

KERN, Daniela; FEDERIZZI, Gisele; COSTA, Maria M et. al. A figuração na arte contemporânea: alguns exemplos. *Porto Arte*, Porto Alegre, v. 9, n. 16, mai. 1998.

MARIN, Louis. O quadro da representação e algumas das suas figuras. In: *De la Représentation*. Paris: Galilimard- Seúl, 1994.

MORAIS, Frederico. *O Consumo. Cotidiano/Arte*. São Paulo, Instituto Cultural Itaú, 1999/2000, sem paginação.

OSTROWER, Fayga. *Universos da arte*. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

PECCININI, Daisy Valle Machado (coord.). *Objeto na Arte – Brasil Anos '60*. São Paulo: Fundação Armando Penteadado, 1978.

RECH, Roland. *Le texte de l'oeuvre d'art: la description*. Strasbourg/Colmar: Presse Universitaire/ Musée d'Unterlinden, 1998. Tradução de Círio Simon.

ROELS JR., Reynaldo. *Objeto anos 60/90. Cotidiano/Arte*. Catálogo Exposição Itaú Cultural. São Paulo: jun. ago. 1999, sem paginação.