PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

"Arte não é emprego, mas projeto de vida": Gerchman na EAV

"Art is not a job, but a life project": Gerchman at EA

Fabrícia Jordão
Universidade Federal do Paraná
ORCID: 0000-0001-9177-2572

Resumo

O artigo se propõe a reexaminar a gestão do artista Rubens Gerchman na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1975-1979). Para tanto, inscreve sua atuação no contexto político da redemocratização brasileira (1974-1985) e nos esforços de institucionalização da arte brasileira contemporânea que diversos artistas visuais vinham empreendendo naquele momento. Argumenta-se que a reformulação conduzida pelo artista, no limite, se insere em um processo mais abrangente de requalificação do político e da política nas artes visuais brasileira na virada dos anos 1980.

Palavras-chaves

Rubens Gerchman. Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Arte contemporânea. Redemocratização brasileira. Anos 1980.

Abstract

The text proposes to re-examine the management of the artist Rubens Gerchman at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1975-1979). To this end, it inscribes its performance in the political context of Brazilian redemocratization (1974-1985) and in the efforts to institutionalize contemporary Brazilian art that various visual artists were undertaking at that time. It is argued that the reformulation carried out by the artist, at the limit, is part of a broader process of requalification of politics and politics in Brazilian visual arts at the turn of the 1980s.

Keywords

Rubens Gerchman. Parque Lage School of Visual Arts. Contemporary art. Brazilian redemocratization. 1980s.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Introdução: as artes visuais e o estado autoritário ao longo da redemocratização[1]

Ao longo da redemocratização brasileira (1974-1985), a relação das artes visuais com o Estado autoritário esteve diretamente conectada às tentativas de institucionalização e de desenvolvimento de um horizonte de inteligibilidade para arte contemporânea. Se até fins dos anos 1960, o ideário ético-político-estético vigente era baseado nos termos de uma cultura e vanguarda nacionais, a partir de 1970 percebe-se a conformação de um entendimento que situava o trabalho de arte e o artista como partes integrantes de um sistema de correlações político-ideológico-institucionais.

Nesse contexto, diversos artistas buscaram intervir nos processos e instâncias que determinavam a conceituação, a produção, a circulação e a inscrição social de seus trabalhos, sendo agente fundamentais para a constituição de um espaço institucionalizado para o contemporâneo nas artes visuais.

Em 1970, antes mesmo do início do processo de abertura política, já era possível identificar estratégias de intervenções no circuito artístico sendo conduzidas por artistas em diversas capitais brasileiras. Essas intervenções, via de regra, assumiam a forma de 'espaços alternativos.' Esses espaços, muito embora se posicionassem 'à margem,' são melhores compreendidos quando pensados como proposições que surgiam no e a partir do meio de arte vigente.

Ou seja, buscavam instaurar no circuito, e não à margem dele, um contexto de sociabilidade, de reflexão, de produção, de circulação e de exibição de trabalhos associados às linguagens contemporâneas. Caso do Centro de Experimentação Artística Escola de Arte Brasil: (SP, 1970-1974), da revista Malasartes (RJ, 1975-1976); do CAMBIU - Centro de Arte Marginal Brasileira de Informação e União (PE, PB, RN; c.1975-), do Centro Cultural PAU BRASIL (RN, c. 1978), do Nervo Óptico (RS, 1976-1978) e do Espaço N.O. (RS,1979-1982).

1 A introdução apresenta uma síntese das hipóteses desenvolvidas pela autora em JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989). 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Com o início do processo de transição política em 1974, o regime militar – sob o comando do general Ernesto Geisel – deu inicio a uma ampla reformulação institucional, a qual foi acompanhada por uma abertura ao diálogo com representantes do meio cultural de oposição. Essa tentativa de aproximação em muitos casos foi recebida com temor de cooptação ideológica e de dirigismo cultural. No entanto, apesar dos receios, de certo modo atendia e buscou, estrategicamente, ajustar-se às reinvindicações de diversos artistas e atores-chave do meio cultural por maior participação nas definições das políticas de Estado. Além disso, buscava minimizar as críticas à atuação vertical, pouco participativa e representativa do Estado autoritário no âmbito cultural.

Diante desse quadro, uma parcela significativa de agentes culturais, como os maiores interessados e conhecedores dos dilemas e necessidades de suas áreas de atuação, tomou para si a tarefa de implementar as reformulações necessárias, mesmo que para isso tivessem que atuar nas esferas institucionais de um Estado ainda autoritário. Operando, ao que parece, uma desconexão entre a legalidade das instituições, inexistente já que conduzidas por um Estado autoritário, e a legitimidade de suas atuações como legítimos representantes dos segmentos aos quais se vinculavam.

Assim sendo, artistas visuais que vinham desenvolvendo práticas de gestão, dinamização e articulação cultural desde os fins dos anos de 1960, passam a atuar nas esferas governamentais. Vislumbraram nessa abertura uma oportunidade de não só reformular o sistema de arte vigente, mas também definir uma política que partindo das necessidades identificadas pelo próprio campo para ele se voltasse num esforço de reformulação e fortalecimento institucional.

Desse modo, ao longo da redemocratização, vai se fortalecendo a percepção de que a atuação nos órgãos e instituições 'oficiais' – instâncias relativamente descomprometidas com o mercado de arte e com débeis bases institucionais – não só possibilitaria o desenvolvimento e implementação de políticas culturais para as artes visuais, mas também forneceriam os recursos materiais, financeiros e humanos necessários para efetivamente assegurar a institucionalização da arte contemporânea.

É nesse contexto que foi desenvolvido um novo tipo de ativismo artístico, o ativismo institucional. Uma estratégia de interferência no âmbito das artes visuais que estava conectada a três questões: a relação das artes visuais com o estado autoritário no pós-1974; o processo de

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

institucionalização das artes visuais ao longo da redemocratização e o desenvolvimento de um horizonte de inteligibilidade para arte contemporânea.

Foi por meio do ativismo institucional que artistas, ocupando postos de gestão em instituições e órgãos culturais – nos âmbitos municipais, estaduais e federais – buscaram estruturar e reformular não apenas museus, órgãos culturais e espaços de formação nas universidades brasileiras, mas, também, fazer um contraponto ao mercado e galerias existentes.

O ativismo institucional se expressou, por exemplo, com a criação do Núcleo de Arte Contemporânea da Universidade Federal da Paraíba, concebido por Paulo Sérgio Duarte e Antonio Dias em 1979. Ou com a instalação, em 1983, do Setor de Multimídia do Núcleo de Arte e Cultura da Universidade Federal do Rio Grande do Norte sob coordenação do artista Jota Medeiros. Ou ainda em 1980, com a criação do Espaço Arte Brasileira Contemporânea (Espaço ABC) da Fundação Nacional de Arte (Funarte). O Espaço ABC, com concepção e coordenação de Paulo Sérgio Duarte, inaugura um espaço voltado exclusivamente para a arte contemporânea e suas questões junto ao Instituto Nacional de Artes Plásticas (INAP). Do mesmo, as reformulações institucionais empreendidas no INAP por Paulo Sérgio Duarte a partir de 1981 e nas gestões subsequentes de Paulo Herkenhoff (1983-1984); Luciano Figueiredo (1986-1987) e Iole de Freitas (1985-1986/1987/1989) também podem ser consideradas um ativismo institucional na medida que buscaram inserir a arte contemporânea nas políticas federais.

É justamente nesse cenário que se situa a atuação do artista Rubens Gerchman a frente da Escola de Artes Visuais do Parque Lage (1975-1979). Sua gestão, iniciada um ano após abertura do processo de redemocratização política, pode ser considerada uma das primeiras expressões de ativismo institucional no âmbito estadual e ainda hoje é considerada um paradigma educacional/formativo nas artes visuais

Com a carta de demissão no bolso

Em consonância com a política de aproximação empreendida pelo Estado autoritário em 1974, Floriano Peixoto Faria Lima – escolhido pelo

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

general Ernesto Geisel para assumir o governo do Estado do Rio de Janeiro – começa a definir a equipe de primeiro escalão de seu governo. Para a direção do Departamento de Cultura, convida o diretor teatral Paulo Afonso Grisolli, com reconhecida trajetória de militância junto ao CPC e ex-redator do Jornal do Brasil, um dos veículos de impressa mais críticos ao Regime (JORDÃO, 2018; SALDANHA, 2019).

A presença de um nome respeitado pela oposição cultural chefiando o Departamento de Cultura, além da credibilidade que imprimia ao processo de transição política, possibilitaria ao governo do Estado do Rio de Janeiro se aproximar dos setores artísticos e intelectuais do campo cultural politizado. Em 1975, assim que assumiu a direção do Departamento, Grisolli convidou o maestro e compositor Aylton Escobar para dirigir a Escola Estadual de Música (SANTOS, 2000) e o bailarino e coreografo Klauss Vianna para assumir a direção da Escola de Teatro Martins Pena (MICHALSKI, 1975; DIAS 1976), dois nomes combativos, reconhecidos e legitimados na cena cultural de oposição. Tanto Escobar quanto Viana rapidamente iniciaram reformulações físicas e institucionais, bem como atualizações metodológicas e conceituais nas respectivas Escolas. No caso das artes visuais a indicação de um nome para assumir a gestão do Instituto de Belas Artes demorou mais um pouco.

Em 23 de abril de 1975, em sua coluna na *Tribuna da Imprensa*, o crítico Francisco Bittencourt[2] se ressente: "na verdade, as artes plásticas estão parecendo o 'primo pobre' no painel cultural que está se esboçando na administração do novo estado. Fala-se muito em música e em teatro e quase nada em artes plásticas". E se dirigindo ao recém-empossado diretor do Departamento de Cultura, faz o apelo: "depositamos a esperança de que sacuda o ambiente e dê as condições necessárias para a criatividade aberta e livre dos jovens artistas plásticos de real valor dessa cidade e do estado do Rio de Janeiro" (BITTENCOURT, 2016, p. 118).

Quase um ano depois, em 12 de abril de 1976, Bittencourt[3] anunciava que a Escola de Artes Visuais, vinculada ao Ineart (Instituto Estadual das Escolas de Arte), já estava em funcionamento no Parque Lage. Na avaliação do crítico era "inegável que foi instaurada uma mentalidade contemporânea de programação". E como ponto alto, destacava "a

2 Originalmente publicado em BITTENCOURT, Francisco. O espaço dos Museus. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 23 abr. 1975.

3 Originalmente publicado em BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais – O ensino renovado. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 12 abr. 1976.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

contratação de professores em dia com o que está acontecendo no mundo das artes" (BITTENCOURT, 2016, p. 236).

O responsável pela instauração de uma mentalidade contemporânea no Parque Lage foi o artista Rubens Gerchman. A nomeação de Gerchman para dirigir o Instituto de Belas Artes completava o quadro de especialistas do Departamento de Cultura do Estado do Rio de Janeiro e assegurava que a renovação que já vinha sendo implementada nos demais segmentos se estendesse ao âmbito das artes visuais.

Em entrevista concedida em 2006 à Fábio Magalhães, Gerchman comenta o convite para dirigir o Instituto Nacional de Belas Artes

> [...] 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 Aylton Escobar para a escola de música e o coreógrafo Klauss 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 [Bo Bardi] (GERCHMAN, 2013, p. 86-87).

Sobre o fato de Gerchman manter "a carta de demissão, [...] assinada e pronta para ser entregue, a qualquer momento", a análise do crítico Wilson Coutinho, em texto escrito em 1989 sobre a Escola de Artes Visuais[4], sintetiza bem a situação de ambiguidade, os dilemas éticos e a tensão vivida pelos artistas ao longo da redemocratização

> "[...] Geisel mantinha, naquela época, uma tensão permanente, embora não explícita, em todo corpo social. Mordia e soprava. Ser

4 Originalmente publicado em COUTINHO, Wilson. O jardim de oposição. In: COUTINHO, Wilson. Gerchman. Rio de Janeiro: Salamandra, 1989.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

> artista naquele período era trafegar na circulação desta alta tensão e oportunisticamente buscar espaços onde infiltrar seu trabalho, revitalizar os campos adormecidos da cultura, estimular a investigação que afugentava a norma paralisante. Espaço político tênue e movediço, cabia ao artista pavimentá-lo positivamente para um futuro que não sabia onde estava e nem quanto tempo iria levar para vê-lo esboçado no horizonte. Os artistas que durante o final dos anos 1960 e começo dos 1970 haviam transformado a rua no habitat mais privilegiado para uma crítica contundente [...] a transição, em certo sentido, levava-os de volta às galerias e, sinal dos tempos, à Funarte – a outra bem menos conhecida criação de Geisel [...]" (COUTINHO, 2008, p. 283).

No entanto, mais do que agir oportunisticamente, como propõe Coutinho, se tratava de agir estrategicamente. E agir estrategicamente nas artes visuais – e no caso de Rubens Gerchman – estava diretamente relacionado a necessidade de assegurar um contexto para a arte contemporânea e seus agentes.

Dessa perspectiva, a gestão do artista à frente da Escola de Artes Visuais (EAV) do Parque Lage, onde permaneceria como diretor de agosto de 1975 a março de 1979[5], pode ser compreendida com uma estratégia para por um lado, instituir, a partir das políticas de Estado e no interior de suas instituições, um espaço para a arte contemporânea (circulação, produção, formação e reflexão) e, por outro, interferir, direta ou indiretamente, no circuito já constituído (museus, galerias, mercado).

Ainda em relação ao impasse de Gerchman diante do convite e, muito embora, na entrevista concedida à Fábio Magalhaes, o artista argumente que não queria se "meter com atividades pedagógicas", cabe recuperar sua participação, em 1975, no Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande[6].

5 Sobre a gestão do Rubens Gerchman ver os depoimentos disponibilizados no repositório "Rubens Gerchman: com a demissão no bolso". Disponível em: <http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html>

6 O Ciclo de Debates do Teatro Casa Grande foi realizado no Rio de Janeiro. Ocorreu todas as segundas-feiras, entre 07 de abril a 26 de maio, de 1975. Reuniu, pela primeira vez depois do golpe de 1964, estudantes, profissionais, críticos e especialistas em cinema, teatro, música popular, televisão, artes plásticas, imprensa, literatura e publicidade. Na ocasião, o artista participou da mesa de artes visuais, composta pelos críticos Roberto Pontual, Frederico Morais e Olívio Tavares de Araújo. De um modo geral, a mesa problematizou as fragilidades institucionais e as configurações do meio das artes visuais naquele momento. Cf. CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. Para ter uma noção do significado simbólico desse evento, conferir a cobertura realizada pela revista Visão em: VISÃO. De volta ao livre debate. Visão. São Paulo, p. 60-61, 9 jun. 1975.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Na ocasião, o artista defendia a construção de uma história da arte que, sem se fechar às questões artísticas internacionais contemporâneas e à tradição europeia, as quais inegavelmente rebatiam em nossa produção, problematizasse nossa tradição cultural a partir de seu referente contextual local e dos processos implicados na constituição da arte brasileira.

Para Gerchman, a ausência de uma história da arte brasileira estava diretamente relacionada com a problemática do provincianismo e da dependência cultural. Assim sendo, a elaboração de uma história da arte brasileira, de acordo com o artista, poderia ser uma alternativa efetiva para nos livrar de uma "atitude de subserviência às hierarquias de valores culturais que nos são impostos de fora para dentro" (GERCHMAN, 1976, p. 107).

Ainda de acordo com a avaliação do artista, a ausência de uma história da arte também teria impacto direto na produção, "o artista na província procura o seu compromisso com a arte através de noções da história da arte e segundo esses modelos, esses critérios que lhes são impostos pelos grandes centros" (GERCHMAN, 1976, p. 107). Portanto, a construção de uma história da arte brasileira, que tivesse por base uma outra epistemologia, além de dar inteligibilidade a nossa tradição cultural – inclusive posicionando melhor os termos do diálogo que ela estabelecia com a tradição europeia – nos ajudaria a singularizar nossa produção, reposicionando-a no plano internacional para além de marcadores geopolíticos.

A partir do exposto, é possível especular que quando o artista recebeu o convite para dirigir a Escola de Artes Visuais, pesaram a favor na hora da decisão a possibilidade de modelar um espaço formativo, reflexivo e de produção - desde uma compreensão ampliada do campo artístico, a qual enfatizava a interrelação entre pesquisa teórica e prática artística. Ao que parece, a percepção de que o fortalecimento de uma historiografia local era fundamental para contrapor os discursos modeladores dos centros hegemônicos atuo como um dos elementos norteadores de sua reformulação institucional.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Por uma escola de arte contemporânea livre e experimental: o lazer-criativo e a constituição de redes comunicantes como conceito pedagógico.

Fundamentalmente comprometido com a produção e a condição do artista na contemporaneidade, Gerchman rapidamente converteu o antigo Instituto de Belas Artes – com ênfase na observação, continuidade e repetição – na Escola de Artes Visuais. Um espaço que tinha na experimentação, na integração entre teoria e prática, no convívio e formação interdisciplinar o principal método pedagógico para a produção, aprimoramento e reflexão em arte contemporânea (JORDÃO, 2018).

Implementar um projeto dessa natureza não foi uma tarefa fácil[7]. Para uma efetiva reformulação no âmbito institucional foi preciso montar uma equipe multidisciplinar, definir políticas de atuação, perfis institucionais e acomodar interesses artísticos, políticos e institucionais. As novas diretrizes e a ênfase nos aspectos contemporâneos, obviamente, foram duramente criticadas por alunos do antigo IBA. E, de acordo com Francisco Bittencourt, "houve de fato, contra os métodos de abertura e atualização de Gerchman, uma campanha sem tréguas movida pelos acadêmicos e reacionários do ensino" (BITTENCOURT, 1979). No entanto, na medida que efetivamente forneceu respostas às reinvindicações e questões que desde o início dos anos 1970 vinham sendo formuladas e amadurecidas no contexto de sociabilidade artística contemporâneo, essa proposta teve uma ampla adesão nesse seguimento.

Para Tunga, amigo próximo do artista, a experiência de Gerchman em Nova Iorque[8], teria sido determinante para a definição do perfil institucional da Escola

> eu acho que a efervescência de Nova Iorque era um lugar fascinante para os artistas, porque parecia ser uma capital do mundo naquele momento. Então levou muita gente para se congregar lá [...] na elaboração do projeto do Parque Lage, por exemplo, [...] de certo foi

7 ver BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais: quatro anos de luta. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 31 mar. 1979. In: LOPES; PREDEBON, 2016, p. 459-461.Ver ainda BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais – O ensino renovado. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 12 abr. 1976. In: LOPES; PREDEBON, 2016, p. 235-237.

8 Rubens Gerchman foi contemplado em 1967 com o prêmio de viagem ao exterior no 16º Salão Nacional de Arte Moderna (SNAM). Esse prêmio lhe possibilita viajar para Nova Iorque, onde permanece entre 1968 e 1972. Em 1978 volta para os Estados Unidos, dessa vez com os recursos da bolsa da Fundação John Simon Guggenheim.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

> determinante, porque ele tinha um modelo de escola bastante livre em Nova Iorque, que serviu como paradigma para ele trazer e adequar esse modelo, que seria importante, ele não trouxe o modelo, ele pensou a partir daquele modelo, a possibilidade de fazer uma coisa mais ampla, mais livre aqui, e mais adequada aqui (TUNGA, c. 2014-2015, entrevista).

Se a experiência em Nova Iorque, como propõe Tunga, forneceu à Rubens Gerchman um ponto de partida paradigmático, o depoimento do artista Carlos Vergara nos ajuda a pensar como esse "modelo" foi "adequado" à realidade brasileira.

Para Vergara, a presença de Gerchman na EAV se inseria nos esforços "de criação de um contexto para o nosso trabalho, então não é uma coisa – oh que generosidade grande e tal. Não, é uma visão inteligente de que você precisa de contexto para o teu trabalho repercutir" (VERGARA, c. 2014-2015, entrevista). Em consonância com Vergara, Carlos Zílio considera que os debates travados no contexto da revista Malasartes (1975-1976)[9] teriam sido importantes para Gerchman criar "uma descontinuidade", abrir "um novo modelo" (ZÍLIO, 2018, entrevista) de ensino e formação em artes visuais.

Certamente as experiências acumuladas em Nova Iorque, na formulação e a editoria da Malasartes (1975-1976), os debates travados com artistas da cena contemporânea carioca repercutiram na formulação da Escola de Artes Visuais e no compromisso declarado da Escola com um formato de ensino e formação mais adequados às práticas e debates contemporâneos.

A ideia, como declarou Gerchman à Wilson Coutinho em 1978, era "propiciar vivência com artistas e também equipar o aluno com uma visão do que seja arte contemporânea" (COUTINHO, 2008, p. 286). Na tentativa de formular um método pedagógico mais adequado às práticas contemporâneas, Gerchman se debruça sobre o problema da especificidade do processo produtivo-criativo nas artes visuais, condensando-o no conceito de *lazer-criativo*, o lazer como método pedagógico. Como destaca Wilson Coutinho, Gerchman, propunha

9 A revista Malasartes (1975-1976) surgiu um ano após o inicio do processo de redemocratização brasileira e foi editada por Carlos Vergara, Bernardo de Vilhena, Carlos Zílio, Cildo Meirelles, José Resende, Luiz Paulo Baravelli, Ronaldo Brito, Rubens Gerchman e Waltércio Caldas. Teve três edições com tiragem de 5 mil exemplares cada e distribuição nacional.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

> uma ideia estratégica de lazer. "O primeiro problema do artista" – dizia [Gerchman] – "é trabalhar em cima do lazer criativo. Não colocar terno e gravata e não precisar ir ao centro da cidade todos os dias. Por isto mesmo muita gente ainda acha que arte não é trabalho. Faço agora a minha antiga pergunta: que fazer com o lazer? A Escola de Artes Visuais vai sofrer mudanças em sua estrutura, a começar pelo nome. Tínhamos aqui uma ilha teórica e várias outras que eram estúdios. Tudo estanque e compartimentado. As aulas ocorriam em horários simultâneos, os alunos mal se encontrando nos corredores." (COUTINHO, 2008, p. 285)

A associação do lazer ao processo criativo, entendido, por sua vez como fundamentalmente experimental, fundamentará o formato e método pedagógico radicais que a Escola assumirá.

Lembrada ainda hoje como uma espécie de ilha de liberdade, como um jardim de oposição, o período Gerchman, foi marcado por grande liberdade, festividade, convívio, trocas afetivas e criativas entre artistas visuais, atores, músicos, poetas, escritores, intelectuais, dançarinos, cineastas. O depoimento do artista Luiz Ernesto, que foi aluno à época e posteriormente passou a atuar como professor da EAV, nos ajuda a compreender o clima na Escola

> porque você imagina, setenta e cinco era época de ditadura militar, era governo Geisel, então a existência dessa escola num momento de ditadura era uma anomalia, era uma coisa absolutamente imprevisível, porque essa escola era uma espécie de ilha de liberdade, cercada de repressão, da porta pra fora você tinha uma ditadura, e aqui dentro você tinha uma escola que tudo podia acontecer, então a ideia de escola livre não era só no sentido de que qualquer um podia entrar [...] mas era livre também no sentido de manifestação, de criação, porque era um período de repressão, de censura. Na saída da escola havia sempre um carro da polícia, da PM. Ficava aí vinte e quatro horas por dia e as vezes revistava alunos, então isso aqui era um lugar completamente inusitado nesse ambiente de repressão e de censura política (ERNESTO, c. 2014-2015, entrevista).

A despeito da precariedade institucional, financeira e material, a gestão de Gerchman – que nunca atuara como professor nem tampouco como gestor educacional – foi beneficiada pela rede de sociabilidade artística contemporânea, cujos integrantes foram acionados para orientar oficinas.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Na apresentação da mostra "Espaço Lúdico" (1976) de Hélio Eichbauer, Gerchman escreveu "quando concebi a nova Escala de Artes Visuais, pensei em sua estrutura como uma ampla rede comunicante, onde a informação pode fluir constantemente, modificando e reorientando as diversas áreas do conhecimento. Formou-se então uma equipe para a realização dessa tarefa" (GERCHMAN *apud* NEIVA, 1978, p. 50). Mais uma vez, o depoimento do Tunga nos ajuda a compreender como foi viabilizada essa equipe multidisciplinar

> E o Rubens chega com esse projeto, e surpreende todo mundo porque ele ocupa um lugar que era uma escola acadêmica, (...) E ele traz uma novidade eufórica, e convoca todo mundo que estava em volta. E quem era todo mundo? Eram as melhores cabeças que estavam querendo se concentrar, querendo uma transformação, então tinha gente de teatro, gente de dança, tinha gente de desenho, gente de pintura, e gente que estava querendo uma transformação, e esse Rubens é mais um deles (TUNGA, c. 2014-2015, entrevista).

Essas parcerias foram decisivas para a excelência e a efetivação do caráter multidisciplinar e experimental do programa estabelecido na EAV. Oficina de Fotografia, orientada por Celso Guimarães e Roberto Maia; Artes do Fogo, por Celeida Tostes; Caracterização com Alexandre Trik; Marcos Flaksmann e Gastão Manoel de Magalhães na oficina de Cenografia; Cotidiano e Expressão orientada pelo próprio Gerchman; 2D/Desenho com Roberto Magalhães; Gravura em Metal com Isabel Pons e Ivonne Cavalcanti; Jornal/Revista orientada por Marly Bastos; Litografia com Antonio Grosso e Susan L'Engle; Matrizes/Moldagens com Jaime Sampaio; Oficinema com Sérgio Santeiro; Hélio Eichbauer com a Pluridimensional; Projeto Gráfico com Túlio Mariante; Serigrafia/fotográfico com Maria Carmem Albanez; Serigrafia/recortes com Dionísio Del Santo; Técnicas e Materiais com Lygia Pape e Eduardo Sued; Vestuário com Rosa Magalhães; Xilogravura com Esther Neugroschel, Gravura em Metal com Gianguido Bonfanti; Joaquim Tenreiro para orientar a oficina de ensino do móvel (NEIVA, 1978; COUTINHO, 2008).

Além das oficinas, a cada novo semestre, Gerchman convidava intelectuais para ministrarem cursos. Caso de Lélia González com o curso de extensão "A arte negra no Brasil", do psicanalista M.D. Magno para discutir pensamento de Jacques Lacan e de Heloisa Buarque e Cacaso com poesia marginal (NEIVA, 1978; COUTINHO, 2008). Ainda na entrevista à Fábio Magalhães, o artista relembra o período que esteve na gestão da EAV

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

> A escola fez a exposição retrospectiva[10] das maquetes dos cenários de Hélio Eichbauer. Inclusive dos cenários de *O Rei da Vela*. A montagem foi feita pela Lina [Bo Bardi], 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. Mário 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 consequências (GERCHMAN, 2013, p. 86-87)

A diversidade das oficinas ministradas evidencia o enfoque multidisciplinar do programa. Seu esforço em efetivamente conectar as artes visuais com segmentos como o teatro, a música, o design, cinema, etc. Aqui é importante considerar que nesse momento, os artistas visuais associados às linguagens contemporâneas estavam inseridos em um sistema de atuação profissional ampliado e desenvolvia variadas atividades em áreas afins. Trabalhavam com design gráfico, faziam direção de arte, capas de discos, cenografia, fotografia, ilustrações, atuavam em agências de publicidade, em redações de jornais e revistas.

Caso de Hélio Oiticica que fez o cenário do show e a capa do disco *Legal* (1970) da Gal Costa; Luciano Figueiredo e Ivan Cardoso fizeram o cenário do show e a capa do disco *Fa-Tal Gal a Todo Vapor* (1971) também da Gal Costa. O Rubens Gerchman fez a capa e o cenário do primeiro disco do Ney Matogrosso, o Água do céu pássaro (1975)[11] e também a capa do emblemático *Tropicália ou Panis et Circensis* (1968).

Para Rubens Gerchman a fronteira entre 'arte pura' e 'arte aplicada' sempre foi bastante frágil. O artista desde cedo frequentou a agência de publicidade do pai, algo que repercutiu tanto em sua produção como na

10 Sobre a mostra Espaço Lúdico ver: BITTENCOURT, Francisco. Hélio Eichbauer. Corpo e movimento participam da arte. Correio do Povo. Porto Alegre, 21 nov. 1976. Apub LOPES; PREDEBON, 2016. p. 285-293.

11 Ver entrevista de Ney Matogrosso em MATOGROSSO, Ney. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena para o Projeto "Rubens Gerchman: com a demissão no bolso". Disponível em <http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html> .

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

sua futura atuação profissional. Inclusive, o primeiro trabalho do artista foi como diagramador da revista Manchete

> cresci visitando a agência de publicidade que meu pai formou e ficava vendo como funcionava a parte gráfica, observando os desenhistas. [...] 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 (GERCHMAN, 2013, p. 77-78).

A atuação em áreas afins acabava sendo a saída para que muitos artistas visuais conseguissem ter alguma estabilidade financeira e continuassem a produzir. Como lembra Gerchman

> Vários artistas da minha geração – ao menos eu e outros como Antonio Dias, Carlos Vergara, Roberto Magalhães, Hélio Oiticica e o Pedro Escosteguy – trabalhávamos. Experimentamos um pouco dessa coisa da sobrevivência. Para fazer "arte pura" e livros de poesia, nós tínhamos de ter um trabalho fixo. Comecei desenhando capas de revistas, diagramando fotonovelas [...] eu estava sempre dividido entre fazer uma grana e poder fazer minha arte. Desenhar capas de revista lá por 1964 foi minha experiência como jornalista [...] Eu tinha amigos poetas, convivi muito com poetas jovens, como Armando Freitas Filho, Mauro Gama, para os quais fiz as capas de seus livros. Era outro ramo do concretismo que tinha no Rio de Janeiro. Acabei transitando entre a legenda, a imagem e desenhar letras, à mão livre – experiência que tive por conta de meu pai criar alfabetos [...] Eu queria ter uma visão da realidade brasileira. Havia as histórias em quadrinhos, que todos nós líamos, do Antonio Dias, por exemplo, um excelente desenhista de histórias em quadrinhos. Já o Roberto Magalhães ganhava a vida fazendo rótulos de cachaça e ilustrações de bulas de remédios. O Vergara era químico, trabalhava na Petrobrás e foi o último a chegar ao grupo, dois anos depois. [...] A gente não queria fazer só uma coisa, só pintura, por exemplo. Arte não era uma profissão para nós, era um engajamento com a vida, uma opção de vida. Era uma coisa muito mais séria, mais visceral. Ninguém vendia nada, passamos mais de dez anos sem vender nada. Lembro o dia em que o Gilberto Chateaubriand entrou no ateliê e disse que havia acabado de comprar 30 desenhos do Vergara e soube que eu fazia uns objetos, queria comprar de mim. Eu estava com A Bela Lindonéia, um porta-retrato com flores de plástico, e falei que não queria vender

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

> aquilo. Ele se interessou também por uma pasta cheia de desenhos, mas falou que só levaria a pasta se eu vendesse o porta-retrato também. Aí eu tive de ceder e a Lindonéia foi-se (GERCHMAN, 2005).

A partir do exposto é possível perceber como muito embora o mercado de arte não assegurasse uma sobrevivência para os artistas visuais, eles tinham uma inserção profissional em áreas afins. Também é importante lembrar que, pelo menos, desde os anos 1960 a produção em artes visuais, vinha assumindo um caráter crescentemente intermídia, de modo que os artistas visuais transitavam por outros campos. Inclusive, cabe destacar, que a pouca abertura do mercado para as produções contemporâneas exigiu que os artistas, muitas vezes, atuassem em todas as esferas de produção e circulação de seu trabalho.

Como lembra Vergara, nesse momento, caberia ao próprio artista falar sobre o trabalho, trazê-lo para uma esfera pública, fazê-lo circular, enfim cuidar de todos as etapas de inscrição social de sua produção

> obrigou com que/a gente fazia o trabalho, escrevia o texto e levava no jornal, quer dizer, a gente fazia tudo [...] a gente tinha que fazer o trabalho e criar o contexto pro trabalho não ficar oco, perdido do espaço, então a criação do contexto/nós não estamos sozinhos. [...] As aproximações foram feitas por essa vontade de criar um contexto onde o trabalho da gente pudesse crescer (VERGARA, c. 2014-2015, entrevista).

Portanto, essa carteira diversificada de oficinas que a EAV oferecia assegurava para o artista visual um tipo de formação, experiência e diálogo com campos afins nos quais ele poderia atuar profissionalmente. Inclusive as oficinas de Cenografia, com Marcos Flaksman, e de Projetos Gráficos, com Tulio Mariante, visavam "objetivamente à profissionalização e tem alcançado esse objetivo graças à assimilação de ex-alunos pelos mercados artísticos específicos" (NEIVA, 1978, p. 49).

Do mesmo modo, também possibilitava ao artista visual incursionar em áreas que poderiam potencializar o desenvolvimento de suas produções. Ou seja, se no antigo Instituto de Belas Artes, os artistas visuais eram instrumentalizados tecnicamente para o exercício de sua 'profissão', na EAV o artista recebia um tipo de orientação que não só potencializava sua produção, mas também lhe fornecia conhecimentos mínimos sobre áreas diretamente envolvidas na circulação de sua produção e lhe instrumentalizava para atuar no mercado de bens simbólicos.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Espaço de emergência, espaço de resistência: a requalificação do político e da política

Nesse ponto é importante mencionar que ao longo da redemocratização brasileira, a formação de uma identidade 'artista contemporâneo' esteve diretamente associada a uma atitude de ação – a interferência dos artistas nos processos e nas esferas de institucionalização de sua produção – e a uma requalificação do político – o deslocamento do âmbito partidário e, consequentemente, dos instrumentos e formas de fazer política, para o sistema das artes visuais, percebido, nesse momento, como essencialmente ideológico e político.

No caso da Escola de Artes Visuais essa requalificação do político se expressou na ideia de resistência atrelada ao conceito pedagógico e operativo da EAV. A esse respeito, o depoimento de Luiz Ernesto, que foi aluno da escola durante a gestão Gerchman, é elucidativo do que seria esse espaço de resistência instaurado na Escola

> era uma espécie de resistência ao sistema (...) E então havia também uma/essa ideia, o Gerchman chamava a escola de espaço de resistência, de vez em quando ele pregava umas etiquetas ai pelas paredes falando desse espaço, da resistência (...) Eu não me lembro da escola ter tido nenhuma atitude ou projeto ou evento especificamente político, relacionado a ditadura militar, quer dizer, eu acho que a resistência que a escola mostrava era artística, a arte é política em essência, então o que acontecia aqui era uma resistência pela arte, pela liberdade, pela criação, pelas coisas que aconteciam aqui, mas não eram (...) É, eu acho que a resistência que a escola propunha era uma resistência artística, e não fazer movimentos contra ditadura, vamos pra rua, fazer passeata, talvez o evento, que não era uma questão só política, foi na época do incêndio do MAM, ai realmente houve uma manifestação enorme, os alunos foram todos pra lá com faixas, a gente passou uma tarde aqui escrevendo as faixas, preparando os cartazes, ai foi realmente uma manifestação, mas era sempre no sentido da arte, então a resistência aqui eu acho que era no sentido da liberdade de criação, e isso se opunha a todo um ambiente político que havia, sem necessariamente, explicitamente fazer uma campanha contra – vamos fazer manifestação política na rua – na época, o Gerchman e alguns professores tinham que ir lá explicar porque o filme tal passou, porque tal evento aconteceu, eram coisas pontuais, mas que não chegavam a ser realmente uma repressão a escola, ou uma invasão a escola. Isso realmente não aconteceu (ERNESTO, c. 2014-2015, entrevista).

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais
v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

Ou seja, o aspecto da resistência estava relacionado com o compromisso institucional em assegurar um espaço de livre experimentação e vivência artística. Um ambiente no qual pudesse existir uma sociabilidade heterogênea, uma formação multidisciplinar e intermídia em artes visuais. Também dizia respeito ao desejo de inscrever a produção contemporânea no processo social e lhe assegurar se não uma esfera, pelo menos um espaço público. De colocar a arte contemporânea e suas questões em perspectiva cultural, de fazê-la repercutir socialmente.

Essa ideia de resistência foi objetificada no programa e no formato da escola. Em linhas gerais, a reformulação empreendida por Gerchman se estruturava em dois núcleos: um Depósito de Informação e um Centro Experimental de Artes Visuais. O primeiro núcleo atuaria como repositório de informação e permanente fonte de atualização sobre as artes visuais. Concentrava cursos teóricos livres, de curta duração, constantemente alterados e conectados às oficinas. Previa ainda a organização de um Centro de Documentação Brasileira para a formação de um acervo de arte brasileira. O segundo núcleo, ofereceria cursos básicos, oficinas de experimentação e centro de lazer. Todas essas atividades, realizadas de maneira interconectada, alcançaria uma dimensão pública por meio de eventos, exposições, seminários, espetáculos, mostras (BITTENCOURT, 2016, p. 235-237). Em 1979 Rubens Gerchman deu um depoimento[12] avaliando sua gestão.

> Imaginava-se um espaço aberto que acolhesse e incorporasse as novas tendências e o espraiar da arte contemporânea [...] novas técnicas exigidas pelo avançar da consciência plástica [...] por onde, sem dúvida, tem crescido a possibilidade e a responsabilidade do artista contemporâneo. A questão era construir esse espaço de possibilidades [...] com pouco, pouquíssimo, que nos foi dado, tornou-se possível reunir um belo acervo de intervenções sob a forma de oficinas, cursos, mostras, exposições, espetáculos, filmes [...] acreditamos ter ampliado a opção de trabalho nas artes para os que, iniciando-se, vieram buscar não tanto o saber codificado mas da gestação a um tempo da arte e do seu saber. Foi este período [....] fecundo em permitir que a Escola de Artes Visuais se tornasse, como queríamos, um espaço de emergência e um espaço de resistência (GERCHMAN, 1979 *apud* BITTENCOURT, 2016, p. 460-461).

12 O depoimento foi concedido à Francisco Bittencourt e Originalmente publicado em BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais: quatro anos de luta. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 31 mar. 1979.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

A partir desse depoimento é possível perceber como a atuação de Gerchman, desde o principio, tinha um caráter estratégico e um objetivo claro: abrir espaço para a arte contemporânea. Por seu caráter representativo, pela radicalidade das reformulações implementadas e pelo fato, do artista, atuando estrategicamente em uma instituição estadual, conseguir efetivamente assegurar um espaço, ainda hoje em funcionamento, comprometido com uma política da arte, com o experimentalismo e a interdisciplinaridade artística.

A reformulação conceitual, estrutural e pedagógica empreendida por Gerchman e seus colaboradores converteu o antigo Instituto de Belas Artes em uma dinâmica Escola de Artes Visuais. O programa e o formato adotado pela EAV asseguraram a incorporação de "novas tendências e o espraiar da arte contemporânea". Do mesmo modo, a escola, convertida em um "espaço de possiblidades", se transformou, "como queríamos, um espaço de emergência e um espaço de resistência", fundamentalmente comprometido com arte contemporânea e suas questões.

Em matéria realizada por Graça Neiva sobre a atuação da EAV, a jornalista informa que "no segundo semestre de 1977 a EAV aceitou matriculas de 400 alunos [...] sem preocupação com nota, sem oferecer diplomas, a proposta da escola só alcança os alunos realmente interessados" (NEIVA, 1978, p. 49). O levantamento fornecido por Francisco Bittencourt[13] sobre os 4 anos da gestão do Gerchman nos dá uma dimensão quantitativa do que foi realizado.

De acordo com o crítico em 1976 foram realizados 83 cursos e 49 eventos. Um ano depois, em 1977, houve 59 cursos e 88 eventos e no penúltimo ano da gestão, em 1978, organizaram-se 80 cursos e 100 eventos (BITTENCOURT, 1979 *abup* LOPES; PREDEBON, 2016). Quando, em 1979, Gerchman encerrou sua gestão, EAV oferecia "65 oficinas, capacitadas para atender 1100 alunos", com cinco áreas de atuação: "apoio, desenho arquitetônico, cênica, cinema 2D (duas dimensões), gráfica, lazer e teórica" (COUTINHO, 2008, p. 286).

O artista Rubens Breitman, ao assumiu a direção da escola em dezembro de 1979, avaliou a gestão de Gerchman: "ele conseguiu romper com o espírito acadêmico [...] temos alunos aqui há seis, sete anos, para quem a Escola é um útero, um lugar bonito, com empada gostosa, cigarro

13 Originalmente publicado em BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais: quatro anos de luta. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 31 mar. 1979.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

do amigo, e não um lugar de passagem, de produzir, de chegar a uma opção de vida" (COUTINHO, 2008, p. 287). Já para Paulo Sérgio Duarte a gestão do Gerchman foi emblemática porque se iniciou

> [...] criando alicerces que são... tem o efeito de demonstração para os sucessores [...]. É um chão muito solido, complexo, rico que serve de referência para os andares que foram montados, tanto é referência que sempre se retorna nas discussões, sobre a Escola de Artes Visuais, a esse período do Gerchman, se retorna por quê? Porque ela não começou pequena, ela começou grande, ela começou importante já. Então esse fato de ter começado importante, complexa, com uma espessura muito densa, não é uma referência de uma origem remota, mas sim de uma origem que se faz eternamente presente, entendeu? (DUARTE, c. 2014-2015, entrevista).

Considerações finais

Em consonância com a avaliação de Duarte, ao longo do texto procuramos descrever fundamentos operativos e conceituais que foram estruturantes para modelo educacional radical adotado por Rubens Gerchman ao longo de sua gestão. Um formato de escola de artes visuais que se propôs – em um momento de instabilidade política – instaurar um contexto de sociabilidade, de reflexão, de produção, de circulação e de exibição de trabalhos associados às linguagens contemporâneas durante o inicio da redemocratização brasileira.

Nesse sentido, nos interessou demonstrar como a atuação de Gerchman, desde o principio, teve um caráter estratégico e um objetivo claro: abrir espaço para a arte contemporânea. Para tanto, o artista defendeu uma escola de arte livre e experimental, na qual o problema da especificidade do processo produtivo-criativo do artista contemporâneo foi condensado no lazer-criativo como método pedagógico e na constituição de redes comunicantes como conceito pedagógico. Como resultado desses esforços, foi instaurado um espaço que – pautado em uma noção experimental e não hierárquica de ensino-aprendizagem-formação – teve na integração entre teoria e prática, no convívio e formação multidisciplinar os vetores para formação, produção, circulação e reflexão em arte contemporânea.

Nesse ponto é importante recuperar que nesse artigo, a compreensão da formação de uma identidade 'artista contemporâneo' ao longo da

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

redemocratização esteve diretamente associada a uma atitude de ação – a interferência dos artistas nas esferas de circulação e institucionalização de suas produções –– e ao deslocamento da noção de arte política do âmbito político-partidário para o político cultural, especificamente para o sistema das artes visuais.

Em consonância com essa compreensão, procuramos demonstrar como a Escola de Artes Visuais – atuando como um espaço de emergência e de resistência no inicio da redemocratização brasileira, efetivou uma requalificação do político e da política nas artes visuais. Nesse sentido, procuramos demonstra como o aspecto de sua propalada "resistência" esteve menos relacionada a um confronto político com o regime ditatorial e mais relacionada ao seu compromisso institucional de assegurar um espaço de livre experimentação e convivência artística. Também dizia respeito ao desejo de inscrever a produção contemporânea no processo social e lhe assegurar se não uma esfera, pelo menos um espaço público. Ou seja, de colocar a arte contemporânea e suas questões em perspectiva cultural, de fazê-la repercutir socialmente.

Por seu caráter representativo, pela radicalidade das reformulações implementadas e pelo fato, de Gerchman, atuando estrategicamente em uma instituição estadual, conseguir efetivamente assegurar um espaço comprometido com o experimentalismo e a interdisciplinaridade artística, com as especificidades de uma política e do político nas artes visuais, com uma nova forma de inserção e relação da arte contemporânea com a instância pública, sua atuação pode ser considerada como um ativismo institucional e sua gestão como um paradigma no campo da formação e educação em artes visuais.

Considerando caráter descontinuo e pouco duradouro das iniciativas desenvolvidos no âmbito institucional no campo artístico, o fato da Escola, decorridos mais de quarenta anos e a despeito de seus altos e baixos, continuar em funcionamento, mantendo, inclusive a mesma vocação institucional, demonstra não só a força e a pertinência dessa proposta, mas suas contribuições no processo de adensamento e inteligibilidade institucional da arte contemporânea brasileira. Pela coerência de seu programa com as linguagens associadas à arte contemporânea e suas questões, seu formato ainda hoje serve de base para a formulação de propostas institucionais no meio das artes visuais.

Por fim, cabe mencionar que longe de pretender esgotar as múltiplas perspectivas que envolvem o debate sobre a formação do artista ou sobre

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

a atuação da Escola de Artes Visuais durante a gestão de Gerchman[14], o artigo teve como propósito trazer à tona alguns aspectos sobre a constituição de um debate acerca do que significava ser uma escola de arte contemporânea, bem como sobre o que significava ser um artista contemporâneo no início da redemocratização brasileira.

Referências

BITTENCOURT, Francisco. O espaço dos Museus. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 23 abr. 1975. In: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Artistóteles (Org.). Francisco Bittencourt /Arte-Dinamite. Rio de Janeiro: Tamanduá-Arte, 2016. p. 118-119.

BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais – O ensino renovado. Tribuna da Imprensa. Rio de Janeiro. 12 abr. 1976. In: LOPES, Fernanda; PREDEBON, Artistóteles (Org.). Francisco Bittencourt /Arte-Dinamite. Rio de Janeiro: Tamanduá-Arte, 2016. p. 235-237.

BITTENCOURT, Francisco. Escola de Artes Visuais: quatro anos de luta. *Tribuna da Imprensa*. Rio de Janeiro. 31 mar. 1979. In: LOPES; PREDEBON, 2016, p. 459-461.

COUTINHO, Wilson. Jardim de Oposição. In: PUCU, Isabel (org.). Imediações: a crítica de Wilson Coutinho. Rio de Janeiro: Funarte, 2008, p. 283-287.

DIAS, Ida Flores. Sem vestibular, uma escola de sonhos. Última Hora. Rio de Janeiro. 14 dez. 1976. Caderno UH Revista.

DUARTE, Paulo Sérgio. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena, entre 2014-2015, para o Projeto "Rubens Gerchman: com a demissão no bolso" Disponível em: <http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html >

14 Em 2019 o Instituto Rubens Gerchman em parceria com a Escola de Artes Visuais do Parque Lage compilou em uma publicação falas, documentos, cartas, recortes de jornal, material gráfico e depoimentos sobre a gestão de Rubens Gerchman. Conferir: GERCHMAN, Clara; NUNES, Isabella Rosado, COHN, Sergio (Orgs). Espaço de Emergência, Espaço de Resistência: Escola de Artes Visuais do Parque Lage 1975/1979, uma experiência radical e coletiva idealizada e dirigida por Rubens Gerchman, Rio de Janeiro: Azogue Editorial, 2019.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

ERNESTO, Luiz. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena, entre 2014-2015, para o Projeto "Rubens Gerchman: com a demissão no bolso" Disponível em: < http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html >

GERCHMAN, Rubens. Entrevista a Fábio Magalhães. GERCHMAN, Clara (Org.) Rubens Gerchman: o rei do mal gosto. São Paulo: J.J. Carol, 2013. P.75-90.

GERCHMAN, Rubens. Palestra. Debate Artes Plásticas. In: CICLO DE DEBATES DO TEATRO CASA GRANDE. Rio de Janeiro: Editora Inúbia, 1976. p. 106-108.

GERCHMAN, Rubens. Depoimento ao Conselho Editorial da Revista E em 18 de novembro de 2005. Disponível em: < https://www.sescsp.org.br/online/artigo/compartilhar/3607-ENCONTROS

JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989). 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MICHALSKI, Yan. Escola Martins Pena: nova visão do ensino teatral. Jornal do Brasil. Rio de Janeiro. Fev. 1975.

NEIVA, Graça. Na escola do Parque Lage, a nova forma de ensinar. Arte Hoje. Rio de Janeiro. Ano 1, no. 8, fev. 1978. p. 48-50

SALDANHA, Claudia Werneck. Escola de Artes Visuais do Parque Lage: a formação do artista. 2019. 74 f. Tese (Doutorado em Artes) - Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2019.

SANTOS, André Andrade dos. O projeto politico pedagógico da escola de música Villa Lobos. 2000. 64f. (Monografia). Centro de Letras e Artes. Curso de Educação Artística (Hab. Música). Universidade do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2000.

TUNGA. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena, entre 2014-2015, para o Projeto "Rubens Gerchman: com a demissão no bolso" Disponível em: < http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html >

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

VERGARA, Carlos. Entrevista concedida a Clara Gerchman e Bernardo Vilhena, entre 2014-2015, para o Projeto "Rubens Gerchman: com a demissão no bolso" Disponível em: < http://www.institutorubensgerchman.org.br/entrevistas.html >

ZÍLIO, Carlos. Entrevista concedida a Fabrícia Jordão no dia 01 de fevereiro de 2018. Disponível em: JORDÃO, Fabricia Cabral de Lira. As atuações e contribuições institucionais de artistas e intelectuais no campo das artes visuais durante o período da redemocratização brasileira (1974-1989). 2018. Tese (Doutorado em Teoria, Ensino e Aprendizagem) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

PORTO ARTE
Revista de Artes Visuais

v.27 n.47
Set 2023
e-ISSN: 2179-8001

FABRÍCIA JORDÃO
Curadora e professora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná. Desde 2020 coordena o Laboratório de Imaginário Radical (UFPR), onde se dedica a pensar sobre o lugar e as possíveis formas que as imagens, a política e o político da arte assumem no contexto de hegemonia do imaginário capitalista.

Como citar: Jordão, F. (2023). "Arte não é emprego, mas projeto de vida": Gerchman na EAV. *PORTO ARTE: Revista De Artes Visuais (Qualis A2), 27*(47).

Doi: https://doi.org/10.22456/2179-8001.136285