

IVENS MACHADO

O Cru Do Mundo
Raw Of The World

Curadoria
Curated By
Kiki Mazzucchelli

Textos Complementares
Complementary Texts

Set—Out, 2016

Brutal pureza

Paulo Sergio Duarte

Pois na medida
É preciso também o brutal,
Para que o puro se reconheça.

Hölderlin!

O íntimo da paisagem

O arco de Ivens Machado está lá. No centro do Rio de Janeiro, abrindo a rua Uruguaiana, onde terminam a da Assembléia e a São José, bem defronte ao largo da Carioca, e onde começa a rua de mesmo nome. A um minuto da escultura *O Passante* de José Resende. Um vê o outro. A confusão é grande. Gente vem de todas as direções, carros e ônibus passam em frente, trânsito de coisas, homens, mulheres, crianças. Como se não faltasse mais nada, buzina-se: há o barulho, ruído não, barulho infernal, com todos os sons imagináveis, motores de veículos, sermão de pastor evangélico, pregão de camelôs em suas barracas, choro de pirralho, música de lojas de disco, pedintes e vendedores de literatura de cordel. Silenciosos, mesmo, somente aqueles que passam apressados – funcionários e profissionais liberais –, o espetáculo do homem que cospe fogo, *O Passante* e o arco de Ivens. Parecem seres de todas as espécies, não sabemos mais se estamos numa página de um conto de João Antônio, no terreno de um ensaio antropológico, ou experimentando, ao vivo e em cores, a zoologia fantástica de Borges. À noite chegam os mendigos bêbados, as famílias miseráveis de pais ainda adolescentes, e os trabalhadores pobres que, depois do fim do dia, não têm dinheiro para pagar a passagem para ir para casa durante a semana: os moradores de rua. O arco está preso nessa teia complicada com a qual nos habituamos, apesar de não a suportarmos. Está preso? Não, aderiu, escolheu dela fazer parte.

Soberanos, apenas a igreja e o velho mosteiro de Santo Antonio, que do alto do que restou do morro, rasgado nos anos 50 para abrir uma avenida e iniciar o aterro da Glória, contemplam a cena urbana – bem mais altivos que os grandes edifícios das empresas estatais que os cercam. O resto é puro chão que se move entre o asfalto, o cimento, a pedra, e as bocas do metrô que cospem e engolem gente.

Salvo aos domingos, quando o Centro é deserto.

O arco desperta, sozinho, e se impõe: é torto, ou melhor, potencializa a conhecida torção neoconcreta, aquela sutil, e a evidencia num passo brutal e deselegante de quem tem pressa. Mas pára, estático: não avança, nem recua. Como se estivesse arrependido de sua adesão precoce àquela rede viva e mal tecida. Dependendo do ponto de vista do observador, quer ir para a praça – o largo da Carioca – ou seguir em frente, na rua Uruguaiana. É forte, tosco e atarracado, no cimento aparente, como um sertanejo de Euclides. Não se conforma com a elegância de uma estética tão bem assimilada pelo *design*. Dos construtivos herdou o movimento, a abstração, e só; mas potencializando-os para a escala da desordem do mundo onde tem que se inscrever.

Conhecemos os arcos do triunfo. Eles inauguraram no Ocidente a idéia do que viria a ser o monumento: pontuaram o Império Romano. O arco de Constantino, ainda está lá, em Roma, a mostrar o uso laico e político da obra de arte para comemorar o feito que o imperador já antevia com o que, mais tarde, os humanistas viriam a chamar de histórico. Obra feita para relembrar, no futuro, a vitória do poderoso. Visão prospectiva, novidade a se diferenciar da tradição helênica, invenção latina². O arco de Ivens nasce do desejo do poder moderno de pontuar a cidade com a obra de arte, para, pretensamente, humanizá-la, camuflando o desastre, do mesmo modo que um médico que quisesse curar uma metástase com pequenos enxertos de tecido "saudável". O arco contemporâneo sabe bem que não é de nenhum triunfo; ambíguo, não se conforma com a derrota, é obra de arte estranha. Não tenta a sedução, tampouco se inibe: faz-se presente e, depois do domingo, apesar da confusão do dia-a-dia, não se confunde e aparece, individualiza-se. Mas ao mesmo tempo se recusa à ordem, ou melhor, à encomenda do poder; quase se esconde, não cai na tentação de estetizar o espaço humano caótico e miserável. O arco de Ivens será sempre um antimonumento radical. Solidário, um íntimo da paisagem, contido na sua massa, não comemora nada, tampouco abre novas vistas. Nunca haverá, aqui, a perspectiva que culmina no Triunfo, através do vão do Carrossel, com as Tulherias, o Obelisco da Concórdia e os Campos Elíseos no meio. O olhar não termina na Estrela, aqui a praça é outra.

Mas já havia antecedentes dessa minha experiência diante do arco no Centro do Rio de Janeiro.

O despudor da forma crua

Lembro-me bem. Foi na Bienal de São Paulo de 1981. Vi um grande pedaço de concreto armado, numa forma ovóide, propositalmente imperfeita no movimento e no acabamento; estava suspenso por diversos cabos de aço que o atravessavam e se abriam, em leque, em direção aos suportes de madeira, mais altos, sustentados por pirâmides de perfis de ferro. Era cravejado de cacos de vidro em toda a superfície – aspecto tão comum ao alto dos muros que protegem propriedades no Brasil –, numa ameaça ao corpo do candidato a transgressor; limite físico, a evidenciar o início de um espaço privado. As lâminas dos cacos brilhavam na sua transparência esverdeada e marrom. A forma fálica insistia em fixar-se com todo peso, agressiva em suas articulações brutais, sem nenhuma virtualidade: era pura presença. Evidenciava a matéria-prima e o trabalho, com o sacrifício da forma que o senso comum esperava. Mas estava longe de ser amorfa. Digamos que, se pudéssemos reduzi-la à oposição cru/cozido, estaríamos no mundo das formas cruas. Entretanto, de uma crueza perversa, invertida, porque antinatural, calculada, escolhida nos seus detalhes, para se inscrever, como negação, no território herdado das formas precisas do construtivismo. Para complicar, estranheza e familiaridade comiam no mesmo prato.

Essa minha experiência, diante do trabalho, na Bienal de 1981, iria se confirmar a cada vez que me confrontava com novas obras de Ivens Machado.

Notei que, junto com as metáforas, esses sentidos evidentes que sua crueza dispara

em duas direções claras – a arquitetura urbana de populações pobres e o universo sexual –, bem ao lado, metonimicamente, por contigüidade, produzem outros sentidos na sua estrutura física. Insisto, a cruzeta digere a herança construtivista, num sentido crítico, no contexto histórico do momento pós-construtivo, do Brasil: na economia dos materiais, na sua presença substantiva; antes materializa do que qualifica significados, à maneira dos melhores textos secos e duros, sem adjetivos, difíceis de serem plenamente realizados. E, sobretudo, nas regras de suas articulações, nos seus movimentos, numa gramática de sintaxe clara, como uma escrita que dispensa o luxo das figuras de retórica, para tornar-se explícita no seu léxico e nas conexões formais entre seus elementos. Mas escrita com caligrafia grosseira, despudorada, e sem os requintes da boa joalheria. Eduardo Jardim, em 1979, já observava com pertinência:

“Contra um projeto que se despreocupou da definição dos propósitos e da função da arte, a obra do Ivens representa um bloqueio. Esta a primeira razão dos cacos de vidro sobre o muro. Fronteira que limita ‘contra’. À primeira vista trata-se da restauração de uma diferença tradicional. À primeira vista apenas, e eu vou dizer por quê. Contra a idéia de uma arte tátil, em que a obra seria o acomodamento do gesto e da experiência, os objetos do Ivens nos impedem qualquer intimidade. As coisas não podem ser tocadas. Se eu as toco me firo. O afastamento do tátil, do suave manuseio, da boa brincadeira é materialmente necessário. Aqui, ao mesmo tempo que o limite nega, afasta, ele também instaura. E é este o dado fundamental desses trabalhos. A obra do Ivens constitui os marcos iniciais de um território que é o território da arte. Ao dizer



sem título/untitled . 1990 . concreto armado e madeira/concrete and wood . 360 x 120 x 110cm



Ingres, Jean-Auguste-Dominique . *Júpiter implorado por Têtis/Jupiter Beseached by Thetis* . 1811 . óleo s/tela/Oil on canvas . 327x260 cm . Museu Granet, Aix-eu-Provence



Bernini, Gian Lorenzo . *Êxtase de Santa Tereza/St. Theresa's Ecstasy* . c. 1645-52 . mármore e bronze/marble and bronze . alt/height.c.350 cm . Capela Cornaro, Igreja de Santa Maria Vitória, Roma. Itália/Italy

'eu não sou', ela diz também: a partir daqui a produção artística tem o seu espaço próprio. Esta é a segunda razão da presença dos cacos de vidro. Em primeiro lugar defesas; em segundo, fundações. Então tudo funciona como um muro – que é ao mesmo tempo um divisor e aquilo que cerca o terreno onde se constrói a casa."³

Este o rigor crítico de Ivens Machado, que pode ficar eclipsado pela coragem de expor, de modo bruto, tensões sociais em simbiose com tensões sexuais. Não são poucas as questões apresentadas. Vejamos, primeiro, o eclipse, aquele que inibe a leitura do rigor estrutural, e atua a favor dos sentidos que, impropriamente, chamei de evidentes, e davam, à forma estranha, seu aspecto familiar. Sentido evidente é aquele que queima as mediações, que se entrega escancarado, dispensa a imaginação, evoca os sentidos de modo imediato. Mediações existem, nesse trabalho, e são muitas. Por que me deram a impressão de estarem ausentes? Acredito que, primeiro, pelos materiais que atuam poderosos na obra porque não têm nada de inusitados, são banais mesmo, os encontramos todos os dias.⁴ Depois, pela ostensiva presença da forma crua que se quer excessiva, um exagero, mas, paradoxalmente, com frequência discreta, como veremos nos desdobramentos futuros. Ela cresce quando elimina o acabamento esmerado, procura se identificar com detalhes da precariedade despojada e feia das habitações pobres, que se espalham nas favelas e periferias das grandes cidades do Brasil, nas quais o essencial materializa-se pela necessidade. Forma tão contrária à essencialidade abstrata, mínima, ditada por valores religiosos e morais, dos belos objetos, mobílias e arquiteturas rurais das seitas puritanas dos Estados Unidos que proliferaram na colonização.⁵

Em Ivens, o concreto armado aparente – ora puro, cinzento, modelado sem a exatidão das fôrmas planas, ora misturado com pigmentos coloridos, o tão conhecido pó *Xadrez* – evoca a pobreza dessas casas e biroscas que nos rodeiam, como atestados de subdesenvolvimento do mundo arrogante globalizado. Parte do "brutalismo" que aparece como estilo da arquitetura moderna e, no entanto, dele se distancia pelo acabamento rústico dos pobres. No entanto,

esses corpos, que se afinam com os materiais usados pelos condenados da terra, rejeitam qualquer traço de humildade: são corpos revoltados, a partir das erupções de sua própria pele, até suas configurações estranhas ao ambiente, sem a busca de uma comunicabilidade leviana.

Estão ali, de certa forma, para incomodar. Não seria tão melhor se tivéssemos parado no tempo, na época da Bossa Nova, nas inteligentes e sutis torções neoconcretas? Estaríamos, ainda, no campo das sublimações, no melhor sentido do termo. Para quem pensa assim, depois, tudo teria descido ladeira abaixo, nos lúdicos experimentalismos, na politização das figurações baratas, na desmaterialização conceitual. Mas surgem obras como as de Ivens Machado – que não estão sozinhas – e, sem rejeitarem o momento reflexivo do conceito, fazem questão de se materializar com contundência plástica que não dá uma continuidade pacífica à tradição – característica que acompanha a melhor arte contemporânea do Brasil e da Itália, nesse período. Tudo isso sem compactuar com o estardalhaço “pós-moderno”. Seu excesso, quando examinamos o desdobramento da obra no tempo, com frequência, é discreto, reservado, resultado da subtração, mas sem timidez. Mas nisso ele se enfraquece no comércio das formas. E, ainda por cima, o quê de “primitivo” que ele nos traz é uma escolha refinada, não tem nada de ingênuo. Persiste uma crença num humano universal, uma espécie de Kant possível, que só se torna viável com a troca do sinal de Rousseau: o mau selvagem – o artista contemporâneo erudito produzindo nas condições que o mundo lhe oferece e que ele tem que reinventar. Essa consciência embutida na obra afirma sua identidade, mas enfraquece sua circulação. O mercado e o *show-business* dos curadores não gostam disso, não lhes basta o excesso contido, para eles falta o estardalhaço.

Revelar para desenvolver

Pesa mais a dimensão sexual. Esta ofende, pela maneira como manipula os preconceitos, maneja os tabus, rompe com a falsa hipocrisia, expõe o fracasso da plena realização do desejo.

Não adianta denegar, afastar para um plano secundário a aparência da obra. Em certos momentos, como na exposição da galeria Saramenha, no Rio de Janeiro, em 1979, e na Bienal de São Paulo de 1981, são verdadeiros pesadelos eróticos que tomam forma diante dos nossos olhos. E aqui, de novo, nas associações ao corpo e à ordem fálica, a obra vem se opor ao imaginário farto e fácil da sociedade de consumo, tão em sintonia com os requintes astuciosos da publicidade, por meio da sensualidade crua e bruta. É fácil constatar que a intimidade física, com esses corpos/esculturas, dilacera e sangra. Aí está, talvez, o que se esconderia por trás do manto de Júpiter, sentado no seu trono, implorado por Tétis – a mais bela das cinquenta Nereidas – a seus pés. Ato que, como se sabe, não se consumou pelo medo do macho da profecia, segundo a qual, da união nasceria alguém ainda mais poderoso. Cena pintada por Ingres, num quadro, hoje, ícone da dominação do masculino sobre o feminino.⁶

Essa seria uma outra revelação da obra de Ivens. Tomemos aqui a palavra, não no sentido que lhe dão os teólogos e filósofos, mas os fotógrafos da língua portuguesa.

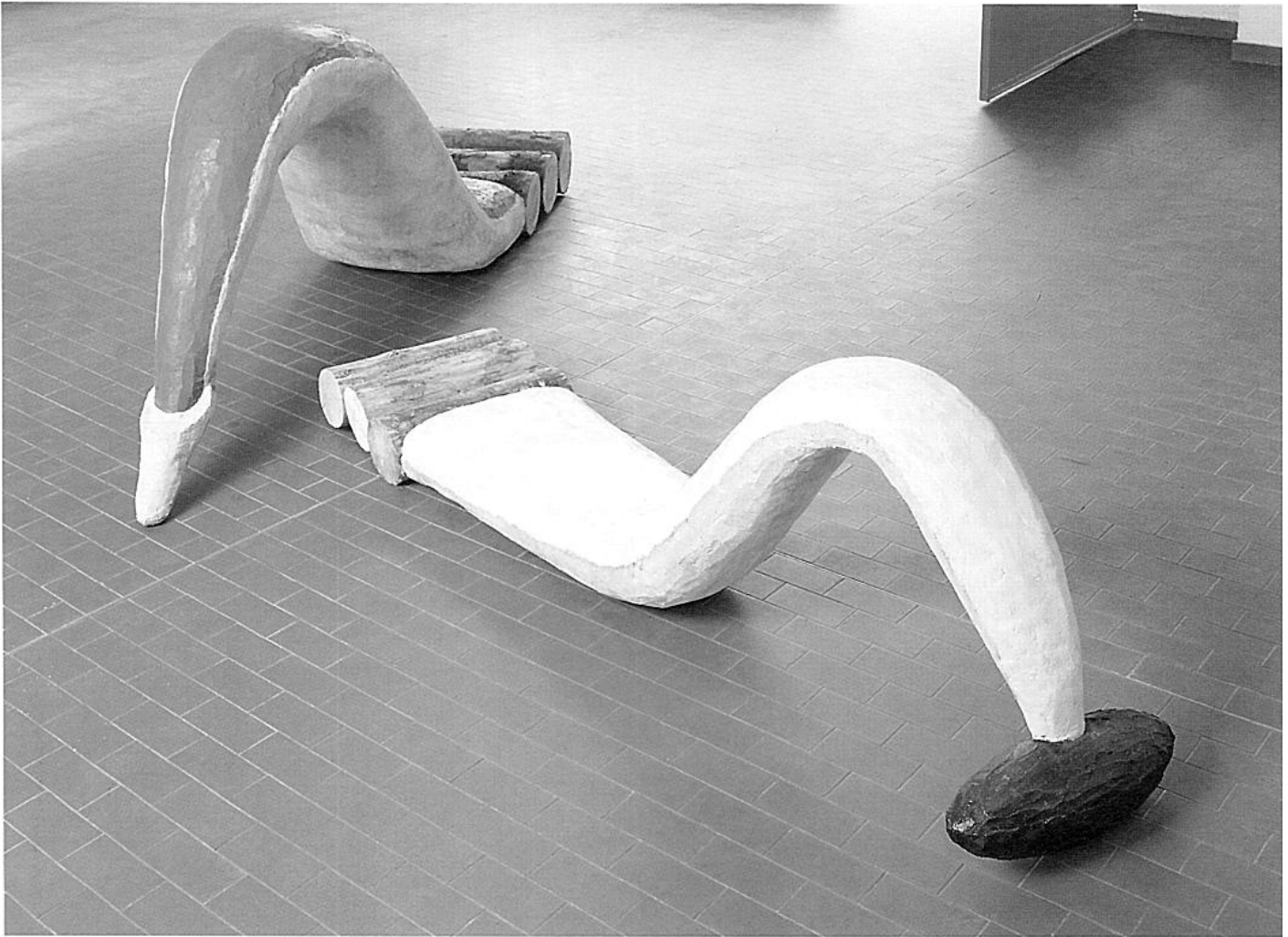
(Já, italianos, franceses, ingleses e outros – “mais técnicos” – preferem “desenvolvimento” para definir os procedimentos químicos que transformam, no escuro, a película sensibilizada pela luz em imagem captada na superfície do filme.) Ficamos nós, no português, com a revelação do mistério no laboratório, a guardar, na palavra, a mágica da fotografia, antes que os recursos digitais a transformem, definitivamente, em peça de museu. Então, revelar, para Ivens, funciona como desrecalcar, e, diga-se logo, o que os psicanalistas sabem: desrecalcar não é o retorno do recalcado. É operação na qual se expõe o material recusado com seu sintoma. Trabalha-se os dois juntos – material e sintoma –, com todo o direito às associações livres. Mas operação sutil, que a mentalidade engenheira, tão operativa, demora a entender. Desrecalcar é um desenvolvimento, no sentido da técnica fotográfica, de uma situação, cuja imagem-síntese bem poderia ser aquela pintada por Ingres: revelado o quadro, quem surgiria e tomaria corpo, em três dimensões, seria o *Consolador* de Ivens. Zeus metamorfoseado na sua forma significante. A bela Tétis – que quase se apaga na sua ação – desapareceria, numa atitude inversa àquela de *O êxtase de Santa Teresa*, do Bernini, expondo a solidão narcisista do deus macho, numa inversão da teoria freudiana da sexualidade feminina. A meu ver, esse é um dos centros poéticos da dimensão erótica na obra de Ivens.

Poética que se engrandece quando encontra seu meio de expressão e, também, seu outro centro de gravidade, na identidade distante com os materiais e a fisionomia das casas pobres. Vejam bem: o deslocamento do significante traz consigo a dimensão social, mas não por meio de uma afinidade prosaica, fácil e banal. Esta aconteceria se houvesse individualização da questão social e socialização da sexual. Estaríamos no terreno de um culturalismo vulgar. Ou, pior, num regressivo retorno à representação. Não há mimese de casas pobres, mas o deslocamento de seus materiais e de suas tecnologias construtivas para o campo estético. Compreender a interação dessas dimensões é uma das chaves para o conhecimento da obra de Ivens. A começar pela persistência da autonomia dos dois campos – social e sexual –, acasalados, simbioticamente, na forma. Caminho árduo que, certamente, exigiu uma integridade e uma sensibilidade difíceis de serem conquistadas.

Uma das tentações do cientista social contemporâneo, aqui no Brasil, poderia ser a de interpretar a solução formal de Ivens por meio da “hibridização” de Canclini.⁷ Entretanto, seria esta uma marca recente da história da arte e, mais ainda, característica das culturas latino-americanas? Parece-me que não é bem este o caminho. Como entender o conhecido *Les Demoiselles d’Avignon* e a série de estudos que o precedem e o sucedem? Não estaríamos, ali, num dos pilares da arte moderna, já em pleno território cultural híbrido, na medida em que exigências, diferentes daquelas formais, deslocam as máscaras africanas para o rosto das moças? E o que dizer das colagens cubistas que têm início em 1912? Além da revolução formal, que consoma o projeto de Cézanne, mais longe da afirmação da verdade planar e sua complexa grade gráfica, produtos banais da indústria cultural, e da indústria *tout court*, não estão sendo mobilizados, como matéria-prima – páginas de jornal, partituras musicais, reclames de lojas, rótulos de bebidas e maços de cigarro? Não há nenhum movimento de emancipação desses



sem título/untitled . 1985 . concreto armado, pigmento, ferro e tubos galvanizados/*concrete, pigment, iron and galvanized tubes* . 120 x 350 x 70 cm . col. João Sattamini



sem título/untitled . 1990 . concreto armado, pigmento e madeira/ *concrete, pigment and wood*
90 x 210 x 50 cm . col. João Carlos Figueiredo Ferraz . 85 x 190 x 50 cm . col. Karin Stempel . Alemanha

materiais; a potência formal cubista permite que eles participem, muitas vezes, *in natura*, com seus “conteúdos” rebaixados à condição de meros coadjuvantes da experiência poética. No entanto, aqui, também, não basta denegar, em nome do rigor formalista, o que está evidente na pura visibilidade: estão presentes fragmentos da realidade urbana, ou, melhor, a realidade feita em pedaços, que tantos supõem ser um traço pós-moderno. Então, a forma moderna, em algumas das suas manifestações paradigmáticas, do ponto de vista de uma sociologia da cultura, já nasce híbrida e constatando o caráter fragmentado da realidade. Nem tudo é Mondrian e Morandi na arte moderna.

Se a cultura híbrida não é suficiente, metáforas contrabandeadas da ciência tampouco satisfazem. Na leitura racional da mecânica, trata-se de um corpo anômalo, este que gravita entre dois centros. E, também, não resolve a metáfora do campo magnético para designar os índices social e sexual presentes na obra, porque estes aparecem unidos num só corpo íntegro e problemático. Não estão atraídos um pelo outro; estão objetificados num só. Também, não vamos encontrar a falsa saída topológica para evitar mais uma “impostura intelectual”.⁸ O preço dessa engenharia de Ivens é caro: não se trafica com os conceitos com facilidade, não se encerra naquilo que os pragmáticos querem – uma prática de resultados imediatos em que se encontram formas bem definidas e distribuídas como os sintomas num quadro nosográfico.

Diversos de patologias “puramente” orgânicas, aqui, o corpo e a existência, coesos, seriam os sintomas de cada caso que só se entregariam no inteiro processo de sua apreensão. Como um corpo que não se enquadra no saber médico, no momento em que a obra se con-forma, ao mesmo tempo, se revolta. No processo da obra de Ivens, é possível que seu conhecimento se encontre na experiência de formação/de-formação capaz de ser compreendida dentro do binômio conformação/revolta. Já aponte a impossibilidade de a questão ser resolvida de modo apressado por causa de sua resistência ao enquadramento na perspectiva de um culturalismo barato. Seria muito fácil atribuir à dimensão social, no trabalho, algo equivalente ao princípio de realidade e, à dimensão sexual, a presença do princípio do prazer que, na sua exacerbação, revelaria a pulsão de morte. Tudo seria muito próximo de uma metapsicologia de almanaque: esquemático e “claro”. Vamos reservar o manejo desses conceitos para os profissionais da livre escuta.

O percurso da obra

É melhor, por um momento, nos afastarmos da violência simbólica e procurarmos nos deter na genealogia da obra. Esta pode nos ensinar como o trabalho negocia em regiões perigosas sem se desestruturar nem cair em representações banais.

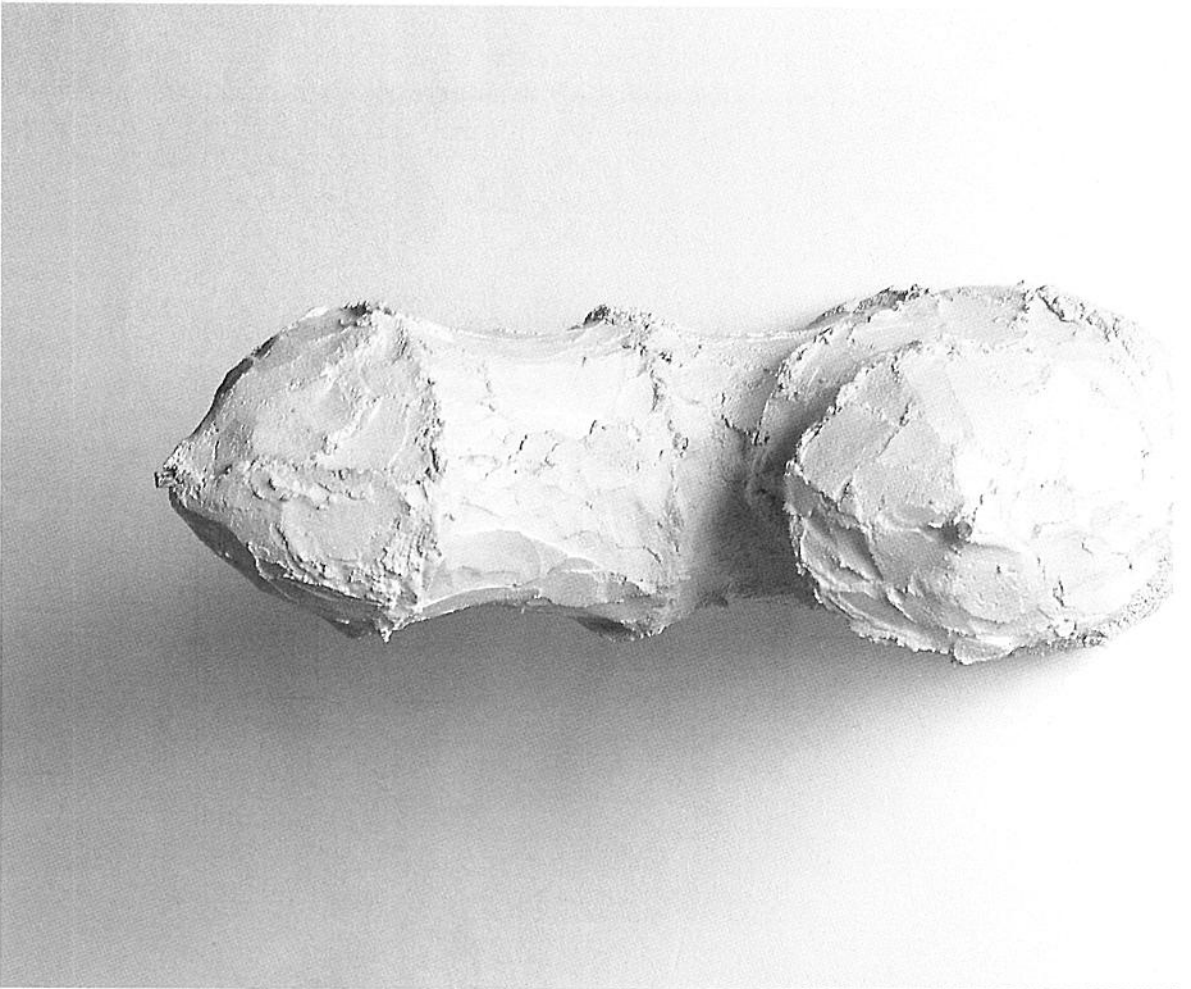
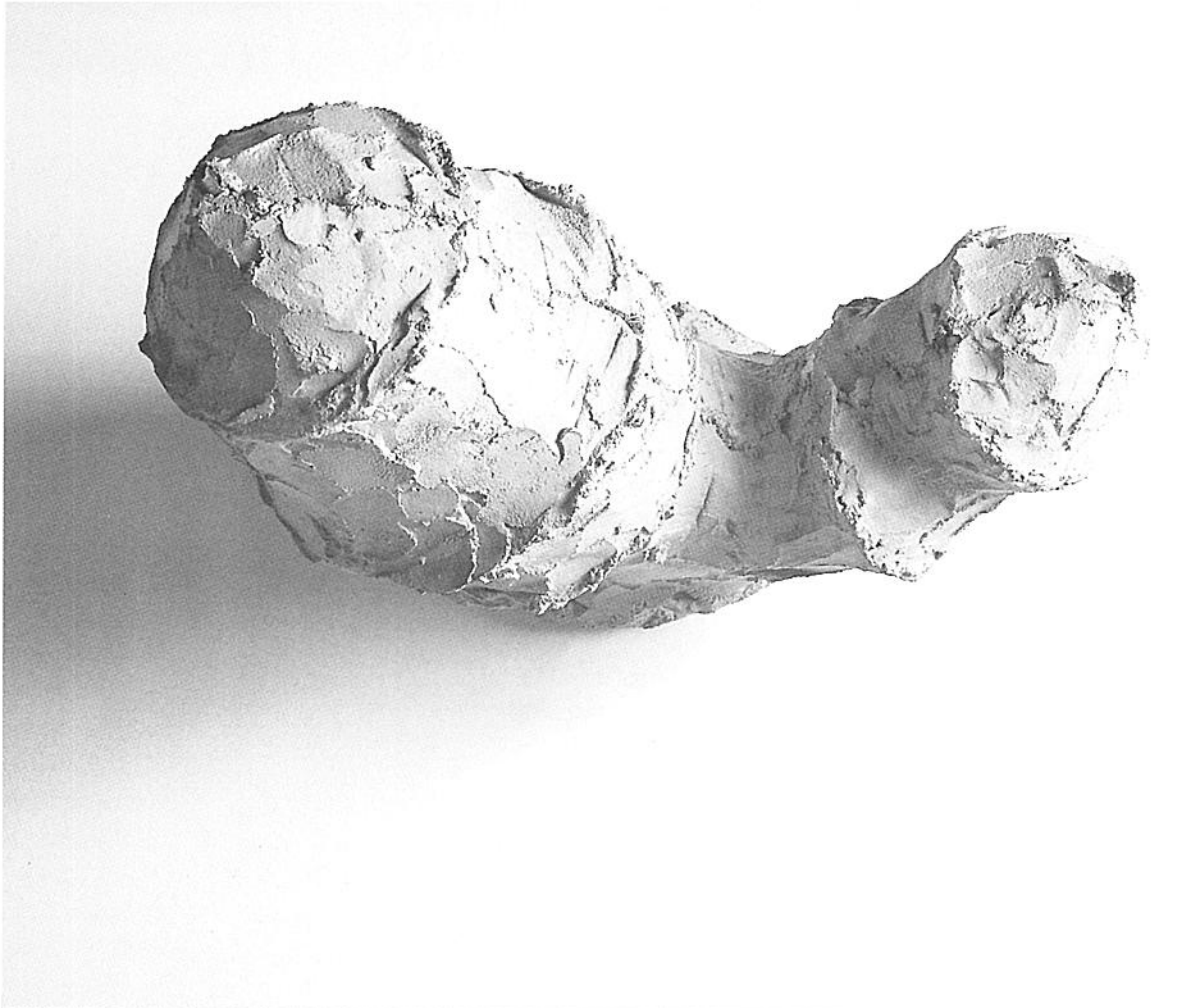
Em 1974, na sua primeira exposição individual, na Central de Arte Contemporânea,⁹ Ivens Machado apresentou os desenhos conceituais que trabalhavam com o papel pautado comum aos cadernos escolares. Estes possuíam, ainda, uma fatura artesanal que, mais tarde, no final dos anos 70, será substituída por uma interferência direta nas máquinas de impressão da pauta no papel. As questões centrais dessas séries de trabalhos foram analisadas por Fernando Cocchiarale como, por exemplo, nessa passagem:

“Os desenhos de Ivens – 1974 – reproduzem fielmente, em uma primeira olhada, as pautas de um caderno. A atividade de desenhar reduz-se à monotonia do gesto que organiza o espaço segundo as exigências da escritura. A folha é ocupada em sua totalidade, conforme o ponto de vista desta lógica. Malha cerrada que aparece com toda força do que ela pode instrumentalizar. De repente, nos damos conta de que alguma coisa aconteceu. A folha de caderno não funciona como deveria. São, por exemplo, poucas linhas que se romperam ficando penduradas, como uma armadilha virtual para escritura. Em outro desenho, aparecem linhas que quebraram e foram emendadas por um pequeno nó. À lógica do poder deste espaço marcado para a escritura, o artista impõe outra lógica. São páginas de caderno que jamais serão escritas. A totalidade de seu espaço está comprometida pela disfunção de uma de suas partes. As linhas rompidas quebram a lógica que as regulava. Jamais serão escritas, porque, além disso, apresentam-se deslocadas de seu contexto habitual, resguardadas pelo novo estatuto que possuem – o estatuto de arte.”¹⁰

Mas nesses desenhos, reduzidos à materialidade mínima, em que o campo semântico parece se apagar, já não existe a revolta das linhas mal comportadas? Rebelia, por sinal, já detectada sob a forma de transgressão da norma, por Cocchiarale, em outra passagem do seu texto. Essa indisciplina calculada do trabalho é preservada como índice da função da arte e de sua possibilidade no mundo contemporâneo, como se a existência, para ser explorada em sua plenitude, dependesse sempre da negatividade em relação às regras do mundo. Aí está a linha que costura o trabalho desde sua origem até hoje. Linha nem sempre tão ostensiva como aparece nas esculturas com cacos de vidro.

Vimos os desenhos. É preciso lembrar que as esculturas com cacos de vidro, que têm início em 1979, são o momento de extroversão do trabalho, antes contido numa trama estritamente conceitual e crítica. Transformação substantiva diante da contenção anterior, sempre retida num quadro ascético. Mas outros procedimentos já lidavam com a experiência do espaço e, numa certa medida, com o volume e, no seu centro, o corpo. Por meio de documentos e de entrevistas com Ivens, tomo conhecimento da exposição de 1975; realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que estava dividida em dois espaços. Na primeira sala iluminada, estão construídos diversos muros em alturas crescentes. Estes são comentários da arte sobre os muros reais encontrados na cidade, cujas amostras estavam documentadas nas fotos fixadas na parede do museu. Um vídeo reproduzia continuamente uma ação do artista saltando um obstáculo. No outro espaço, num ambiente de penumbra, encontravam-se, na parede, as marcas do “desempenho” possível do artista: Ivens dava sucessivos pulos com o braço levantado, riscando na parede sua “marcas” de altura. São novos desenhos, não aqueles da caligrafia caprichada dos aprendizes da escrita que deve se conter nos limites das margens e da pauta e que já haviam sido criticados e contestados, por Ivens, nos desenhos anteriores. Ao contrário: são desenhos traçados nas fronteiras do corpo em ação.

Já nesses trabalhos, alinhados com as investigações conceituais típicas da época,





sem título/untitled . 1990

concreto armado, pigmento e madeira/*concrete, pigment and wood* . 70 x 130 x 60 cm . 55 x 100 x 55 cm . cortesia gal. Thomas Cohn

estão presentes os fundamentos que serão explorados de modo permanente: arquitetura e corpo como limites. Entretanto, na base está, do ponto de vista formal, uma investigação oposta àquela que se desdobra até hoje. Há uma continuidade temática, com uma violenta metamorfose da linguagem a partir de 1979. Por exemplo, quando se tornam, evidentemente, móveis, cadeiras, na exposição da Funarte, no Rio de Janeiro, em 1988. Essas peças são esquisitas e incômodas, antes de tudo para o olhar. Além disso, contracenam com seu contrário, a escultura *in situ*, de grande porte, imóvel no canto, em três elementos que tanto se desdobram quanto se interpenetram. Exposição que retira parte de sua força não apenas das obras individuais, mas do conjunto apresentado numa montagem rigorosa, que lhe dá uma dupla vida: a de obras isoladas e de uma instalação. Aos poucos, vemos o trabalho extrair lições de seu passado ascético, dosando a revolta numa rebeldia que se consolida na forma. Passado que lhe ensinou as regras de uma estrutura bem articulada e que permitiu suas interações perigosas sem risco de se desagregar.

Num dos mais recentes trabalhos – uma instalação para a exposição do Paço Imperial, em dezembro de 2001 –, Ivens retoma a memória de uma tecnologia patrimonial da arquitetura rural brasileira: a parede de barro socado. A técnica construtiva não estará ali inteira. Por razões de adequação ao espaço de exposição, no lugar da estrutura de pau-a-pique, é usada uma malha metálica para sustentar a argamassa de barro. Sobre a superfície dessa parede, construída pelo artista, estão fixadas esculturas que se projetam no espaço. Estas são de cimento e têm fragmentos de telhas coloniais incrustados. Como vem ocorrendo na obra de Ivens, desde 1979, material e forma trabalham juntos, sem dissociação, na produção de sentido. E este sempre pressupõe uma trama complexa: memória social (técnica construtiva de casas rurais pobres) atravessa a memória histórica (telhas coloniais); forma contemporânea e autonomia moderna dialogam com outras esferas da cultura, sem critérios hierárquicos, num jogo de efetiva reciprocidade. A presença da memória social no muro é contínua, numa superfície bem mais ampla que a encontrada nas construções reais, enquanto a memória histórica apresenta-se em pedaços nos cacos cravejados no material moderno – o cimento. O muro da casa do trabalhador rural – sem tempo, sempre o mesmo, até hoje – é o campo de sustentação dos estranhos volumes que se destacam, projetados, e trazem, visíveis, as telhas despedaçadas da casa-grande cimentadas no presente.

Encontramos a persistência desta conquista: a dimensão histórico-social presente nos materiais, sem os apelos aos conteúdos panfletários, entrelaçada com a dimensão formal. Esta, tampouco, faz concessões às figurações populistas, sejam àquelas políticas, sejam às do universo da mercadoria. Sua fisionomia mantém o brutalismo e estranheza que se impõem como uma identidade própria à obra do artista.

Na grande feira em que se transformou a arte contemporânea, não se pode subestimar as conseqüências formais dessas escolhas aparentemente técnicas e materiais. Elas agem na produção de significados e contrastam com o clima de parque de diversões para especialistas que a curadoria pós-moderna quer imprimir na visão da

arte como variedade cultural destituída de fundamento histórico: o museu de arte como a nova loja de departamentos. A obra de Ivens nada contra essa corrente.

Momento paradigmático desse equilíbrio conquistado e do diálogo com a própria história se encontra na instalação permanente realizada no Palazzo di Lorenzo, em Gibelina, Itália, em 1990. Milton Machado lembra que “objetos incomuns, cuja solidez, peso e volume determinam essa monumental quase-arquitetura, são, apesar de tronchos, como *Trambolhos* e *Murunduns*, surpreendentemente graciosos.”¹¹ A graciosidade, ali em Gibelina, se distancia dos *Consoladores*, *Trambolhos* e *Murunduns*, quando, pelo nome, o artista indicava seu desvio em relação à norma construtivista e assumia, de forma inequívoca, um partido pelo incômodo. No Palazzo Lorenzo, há um acatamento da memória arquitetônica, diferente do respeito e da conversa íntima com a realidade dos pobres, ao transpor, para os módulos de sua instalação, a fisionomia dos contrafortes medievais. Exatamente os elementos estruturais que, na catedral gótica, tornavam-se visíveis do exterior – as conhecidas vértebras expostas que escoram o edifício. Mas, em Ivens, como disse Milton, é “quase-arquitetura. (...) E, se fossem plantas, seriam carnívoras.”¹² Na verdade, é obra de arte, só, e, na gratuidade, não sustenta nada além de si própria. Traz consigo a memória: tal como os muros construídos no MAM-RJ, em 1975, obedecem a uma seqüência de alturas crescentes. Se reparamos na sua arteficialidade, apreciamos logo a coerência; estamos diante do mesmo brutalismo da arquitetura pobre, perseguido ao longo de anos, agora disciplinado por uma exigência formal que continua a não se entregar de modo pacífico ao entendimento. Insiste em trazer na superfície erupções e cores, as marcas que não se conformam, na conversa das pedras encrostadas com as suas velhas irmãs aparentes nas paredes do Palazzo. Por fim, o mais alto dos “contrafortes”, aquele que iria se impor como a lembrança do último dos muros de 1975, não se levanta. A instalação é inaugurada com ele ainda deitado. É outra escultura, autônoma, e pode ser vista divergindo da lembrança de si mesma: o contraforte. Não simula a sustentação, apenas dorme, sem exercer nenhuma força além daquela do seu peso sobre o chão. A forma domina a revolta, esta controla a forma.

Será que construo uma ficção exagerada a partir da fotografia? Não estive em Gibelina. Vejo a reprodução do trabalho e me dou o direito de falar sobre o que não experimentei diretamente. Mas como? Por que vi tantas outras coisas de Ivens? Na realidade, se leio a partitura e não escuto a música estaria mais perto da obra do que quando vejo a fotografia e nunca me encontrei com a escultura e seu espaço ou com a tela e suas pinceladas? Seria essa a constante diferença? Quem me dirá isto será meu corpo. As épuras do ouvido são diferentes daquelas do olho.

Só sei que o trabalho, que se exorbitou revoltado, agora é de uma brutal pureza.

Rio de Janeiro
agosto de 2001



sem título/untitled . 1987

concreto armado e pigmento/concrete and pigment . 150 x 80 x 40 cm . col. João Sattamini/ Museu de Arte Contemporânea da Prefeitura Niterói

Notas

1. *Denn unter dem Masse/Des Rohen brauchet es auch./Damit das Reine sich kenne.* Do poema "Os titãs" (*Die Titanen*), in HÖLDERLIN, *Poemas*. Prefácio, seleção e tradução de Paulo Quintela, 2.ed., revista e ampliada, Coimbra, Atlântida, 1959, p. 435.

2. Cf. ARGAN, Giulio Carlo, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*. Curso en el Instituto Universitario de Historia de la Arquitectura, Tucumán, 1961. Tradução, introdução e notas de Líliliana Rainis, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973, p. 64.

3. JARDIM, Eduardo. *Demarcar o território da arte*, in *Ivens Machado*. Rio de Janeiro: Galeria Saramenha, 1979.

4. A estatúaria acadêmica já havia incorporado o concreto armado. Obras construtivas formidáveis, como os muros monumentais de Sergio Camargo, no auditório do Palácio Itamaraty, em Brasília, e na sede do grupo Itaú, em São Paulo, são realizados a partir de módulos de concreto.

5. Aliás, seria bom, se ainda não o fizeram, os historiadores e sociólogos da arte norte-americana explicarem o sucesso do minimalismo, também, por esse viés cultural.

6. *Júpiter implorado por Tétis*. Óleo sobre tela. 327 x 260 cm. 1811. Coleção Museu Granet. Aix-en-Provence.

7. Cf. CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Tradução Ana Regina Lessa e Heloísa Pezza Cintrão/São Paulo/Edusp./1997. Não se trata de descartar facilmente a contribuição de Canclini à compreensão dos fenômenos culturais contemporâneos nas sociedades latino-americanas, mas de relativizá-la na sua aplicação ao campo estético valendo-se da própria história da arte. A investigação de Canclini, num ensaio brilhante, claro e elegante, é a síntese do melhor pensamento de toda uma geração que se dispersou nos discursos das especialidades acadêmicas.

8. SOKAL, Alan D., "Transgressing the boundaries: toward a transformative hermeneutics of Quantum gravity", in *Social Text*, 46/47, Durham, Duke University Press, primavera/verão 1996). O artigo gerou uma polêmica sobre a ética acadêmica, entretanto, serviu para desmascarar a indigência teórica travestida de terminologia pedante, tão inacessível quanto incoseqüente. Mais tarde, Sokal voltaria ao ataque, dessa vez num livro, escrito com um colega, intitulado *Imposturas intelectuais* (cf. BRICMONT, Jean e SOKAL, Alan, op. cit., Rio de Janeiro, Record, 1999).

9. Galeria da Veste Sagrada, Ipanema, Rio de Janeiro.

10. COCCHIARALE, Fernando, "Saber blefar", *Ivens Machado*, op. cit.

11. MACHADO, Milton, *Projeto Ciclo de Escultura: perspectivas recentes da escultura contemporânea brasileira: Ivens Machado*, Funarte, Rio de Janeiro, 1988.

12. Idem, *ibidem*.

*For, in a measured way,
The brutal is also necessary,
For the pure to recognize itself.
Hölderlin¹*

The intimate of the landscape

Ivens Machado's arch is there – in downtown Rio de Janeiro, at the entrance of Uruguaiana Street, where Assembléia and São José Streets both end, facing Largo da Carioca, where the homonymous street starts. A one-minute distance from José Resende's sculpture *O Passante* (The Passerby). They can see each other. Great bustle, people coming from all directions, cars and buses rushing by, a transit of things, of men, women, children. As if it were not enough, drivers honk their horns: a din, not a noise, a hellish din, with all the imaginable sounds – vehicle motors, preacher sermons, street vendors in their stalls advertising their wares, brats whining and whimpering, music pouring out of from cd stores, beggars and pulp fiction sellers. In a silent way, only those that hurry past – employees and liberal professionals – the spitfire showman, *O Passante*, and Machado's arch. They seem like beings of all species, we don't know any more if we're in the middle of a page of a short story penned by João Antonio, or in the realm of the anthropological essay, or if we are experiencing – live and in color – the fantastic zoology created by Borges. With the evening arrive the drunken beggars, the destitute families of teenage parents and the poor workers who, at the end of the day, don't have the money for the fare to go back home during the weekdays – the street dwellers. The arch is caught up in this complicated web with which we have grown used to, although we can't stand it. Caught up? No, it has adhered, it has opted for participation.

Only the old, stately church and monastery of Santo Antonio, from atop the remnants of the hill, torn down in the 50s to open up an avenue and to initiate the landfill at Gloria, contemplate the urban scene – more dignified than the huge buildings of the surrounding state-run enterprises. The rest is pure ground, moving between the asphalt, the cement, the stone and the subway mouths that spit and swallow people.

Except on Sundays, when the city center is deserted.

The arch wakes up, alone, imposing itself – it's slanted, or better, it potentialises the well-known neo-concrete torsion, that subtle one, making it evident in a brutal and inelegant stride of someone in a hurry. But, static, it stops – it doesn't go forward nor backward. As if sorry for adhering so precociously to that living, and poorly woven, net. Depending on the viewpoint of the observer, it wants to go to the open space – Largo da Carioca – or it wants to go on down Uruguaiana Street. With the reinforced concrete showing, it's rough and tough and stocky, like a countryman described by Euclides da Cunha.² It's not in conformity with the elegance of an aesthetic so well assimilated by 'design'. From constructivism it inherited movement, abstraction, that's all; but potentialises them for the scale of disorder in the world it will have to be inscribed into.

We know triumphal arches. They inaugurate in the Western world the idea of what a monument was to be – they punctuated the Roman Empire. Constantine's arch is still there in Rome, displaying the lay and political use of an artwork to celebrate the anticipated Emperor's feat – humanists would later on call it historical. A work made as a memento, for the future, of the victory of the powerful. Prospective vision, a novelty, different from Hellenic tradition, a Latin invention.³ Ivens Machado's arch springs from the wish of modern power to punctuate the city with artworks to, purportedly, humanize it, camouflaging disaster, much in the same way as a doctor trying to heal metastasis with small grafts of 'healthy' tissue. The contemporary arch knows that it is not about any triumph – ambiguous, it doesn't accept defeat, it's a strange work of art. It doesn't try seduction, yet it doesn't shy away – it makes itself present and, after Sunday, despite the daily bustle, it doesn't get mixed up with the rest and it shows up, individualizing itself. Yet, at the same, time refusing order, or better, what is commissioned by power, it almost hides itself, it doesn't fall into the temptation of aestheticizing the chaotic and destitute human space. Machado's arch will always be a radical anti-monument. Sympathetic, an intimate of the landscape, contained in its mass, it doesn't celebrate anything neither opens new vistas. There will never be, here, the perspective that culminates in the Triumph, through the clearance of the Carousel, with the Tuileries, the Concorde Obelisk and the Champs-Élysées in the middle of it. The gaze doesn't end at the Étoile – it's another public space here.

But there had been antecedents of this experience of mine facing the arch in downtown Rio de Janeiro.

The impudence of the raw shape

I remember it well. It was at the 1981 São Paulo Biennial. I saw a big chunk of reinforced concrete, an ovoid shape, purposefully imperfect in its movement and finishing – it hung suspended by various steel cables that transpierced it

and fanned out towards the higher wood beams supported by iron-sheet pyramids. It was studded with broken-glass shards all over its surface – the common aspect of the tops of outer walls enclosing properties in Brazil – a threat to the body of the candidate to transgression – physical limits evidencing the beginning of a private space. The blades of the shards sparkled in their greenish, brownish transparency. The phallic shape insisted on fixating itself with all its weight, – aggressive in its brutal articulations, no virtuality at all: it was sheer presence. It evidenced the raw material and the work, with the sacrifice of the shape that common sense waited for. But it was far from being amorphous. Supposing that we could reduce it to the opposition raw/cooked, we would be in the world of raw shapes. Yet, of a perverted, inverted rawness, for it is anti-natural, calculated in its details, to inscribe itself as denial within the territory inherited from the precise shapes of constructivism. To render it more complicated, strangeness and familiarity coexisted.

My experience with that work in the 1981 Biennial would confirm itself each time I was confronted with new works by Ivens Machado.

I noticed that, along with the metaphors, these evident meanings that its rawness shoots out in two clear directions – low-end urban architecture and the sexual universe – they side by side, metonymically, by contiguity, produce other senses in its physical structure. I insist that rawness digests the constructivist inheritance, in a critical sense, within the historical context of Brazil's post-constructivist moment: in the economy of materials, in the substantive presence; rather materializing than qualifying meanings, in the manner of the best hard and dry texts, with no adjectives, difficult to be totally realized. And, above all, in the rules of its articulations, in its movements, in a clear-syntax grammar, as a scripture that discards the luxury of figures of rhetoric to make itself explicit in its lexicon and in the formal connection between its elements. But written with rough, impudent calligraphy, without the fineries of good jewelry. In 1979, Eduardo Jardim pertinently observed:

"Against a project that is not worried about the definition of purposes and the function of art, the works by Ivens Machado represent a blockage. This is the first reason for the broken-glass shards on the walls. A frontier that limits *against*. At first sight, it's about restoring a traditional difference. At first sight only, and I will say why. Against the idea of a tactile art, where the artwork would be the accommodation of gesture and experience, the objects made by Ivens Machado prevent any intimacy. Things cannot be touched. If I touch them, I will get hurt. It's materially necessary to shy away from the tactile, from the smooth handling, from the good playfulness. It occurs that here the relation artwork/public is retrieved in a different sense as it is held in tradition. Here, at the same time that the limit denies, shuns, it also instates. And this is the fundamental trait of these works. Ivens Machado's output constitutes the initial landmarks of a territory that is the territory of art. When it says 'I am not', it's also saying: henceforth artistic production has its own space. This is the second reason for the presence of the glass shards. In the first place, defenses; in the second place, foundations. So, it all works as a wall – that is at the same time a divider and that which fences in the plot of ground where the house is built."⁴

Such is the critical rigor of Ivens Machado, which may be eclipsed by the courage to expose, in a brutish way, social tensions in symbiosis with sexual tensions. The issues presented are not so few. Let's first examine the eclipse, that which inhibits the reading of structural rigor and acts in favor of the senses that I improperly called evident and that gave to the strange shape its familiar aspect. Evident meaning is that one that burns off mediation, one that overtly surrenders, dispensing with imagination, evoking the senses in an immediate fashion. Mediations exist in this work and there are many. Why did they give me the impression of being absent? I believe that, firstly, it's because of the materials that powerfully act in the work, for they have nothing unusual in them, being rather trivial, we come across them every day.⁵ Then, for the ostensive presence of the raw shape that wishes to be excessive, an exaggeration, but paradoxically, with a discreet frequency, as we shall see in future unfoldments. It grows when it eliminates polished finishing, it seeks to identify with details of the bare and ugly precariousness of low-class habitations spreading throughout the slums and the outskirts of Brazil's big cities, where the essential is materialized by necessity. A form so opposed to the abstract, minimal essentiality dictated by the religious and moral values of the fancy objects, furniture and rural architectures of puritan denominations in the U.S. that proliferated during colonial times.⁶

In Machado, the visible reinforced concrete – sometimes pure, gray, cast without the exactitude of planar molds, sometimes mixed with color pigments, evoking the poverty of those shacks and joints that surround us – underdevelopment certificates in the arrogant globalized world. Departing from 'brutalism' which emerges as a modern architectural style, yet moving away from it by using the coarse finishing of low-end architecture. However, these bodies attuned with the materials used by them, reject any trace of humility – they are bodies in revolt; from the eruptions in their own skins up to their configurations that are strange to the ambient, not seeking frivolous communicability.

They're there to disturb, in a certain way. Wouldn't it be much better if time had stopped at the Bossa Nova days, at the intelligent and subtle neo-concrete torsion? We would still be in the sublimation field, in the best sense of the term. For those who think so, everything subsequent to it fell downhill, in ludicrous experimentalisms, in cheap figuration politicization, in conceptual dematerialization. But some works, like those by Ivens Machado, emerge – and they are not alone – that without rejecting the reflexive moment of the concept, make it a point to materialize with a plastic

poignancy that does not allow for peaceful continuity of tradition – a characteristic that accompanies the best production in contemporary art both in Brazil and in Italy, in this period of time. All this without any pact with ‘post-modern’ hullabaloo. Its excess, when we examine the development of his oeuvre over time, it oftentimes discreet, reserved, resulting from subtraction, but without any shyness. But in this, he gets weakened in the trade of forms. And, above all, that dash of ‘primitive’ that he conveys to us is a refined choice, not a naive one. A belief in the universal human persists, sort of a possible Kant, that is only rendered viable with the change of Rousseau’s sign, the bad savage – the contemporary learned artist producing according to the conditions the world offers him and that he has to reinvent. This built-in awareness embedded in his work asserts its identity but weakens its circulation. The market and the curatorial show-business don’t like that – restrained excess does not suffice them, for the hullabaloo is lacking.

Revealing to develop

The sexual dimension is weightier. It is offensive in the way it manipulates prejudices, the way it handles taboos, the way it breaks up with false hypocrisy and exposes the failure of the full accomplishment of desire.

It’s no use negating the visual aspect of the work, putting it on a secondary plane. At certain moments, as in the show at Galeria Saramenha in Rio de Janeiro in 1979 and at the 1981 São Paulo Biennial, they are actual erotic nightmares that take shape before our very eyes. And here again, in the associations with the body and with phallic order, the work comes in opposition to the plentiful and easy imagery of consumerist society, so much in tune with the witty refinements of publicity, by means of a raw and brutish sensuality. It’s easy to realise that physical intimacy with these bodies/sculptures will cause slashing and bleeding. There we have, perhaps, what would be concealed under Jupiter’s cape. Sitting on his throne, with Thetis, the most beautiful of the fifty Nereids at his feet, beseeching him. An act that, as we know it, was not consummated due to the fear of the male in relation to the prophecy, according to which someone even mightier would be born from such a union. A scene depicted by Ingres, on a painting which is today an icon of the male domination over the feminine.⁷

This would be another revelation in Ivens Machado’s oeuvre. Here, the word is construed, not in the sense ascribed to it by theologians and philosophers, but by the photographers of the Portuguese language. (The Italian, the French, the British and others – more ‘technical’ – prefer ‘development’ to define the chemical procedures that transform, in the darkness, the film sensitized by light into an image captured on the film’s surface.). We, in Portuguese stick to the revelation of the mystery in the lab, keeping the magic of photography within the word, before digital resources turn it definitively into a museum item. So, to reveal, for Ivens, works as unrestraint, and let’s say what psychoanalysts know: unrestraint is not the return of the repressed. It’s the operation in which the refused material is exhibited alongside its symptom. They are worked out together – material and symptom – fully entitled to all free associations. But it’s a subtle operation, that the engineering mentality, so operative, takes long to grasp. Unrestrainednt is a development, in the sense of photographic technique, of a situation, whose synthesis-image might as well be that one depicted by Ingres – the picture revealed, who would show up and flesh out in three dimensions would be Machado’s *Consolador* (Dildo). Zeus metamorphosed in his significant form. Fair Thetis – who is almost effaced in her action – would vanish in a reversed attitude to that in *Saint Theresa’s Ecstasy* by Bernini, exposing the narcissistic loneliness of the male god, in an inversion of the Freudian theory on feminine sexuality. To my mind, this is one of the poetic cores of the erotic dimension in Ivens Machado’s output.

Poetics that gets aggrandized when it finds its expressive means and also his other gravity center, in a distant identity with the materials and the visual aspect of the houses of the poor. Let’s observe that the dislocation of the significant bears in it the social dimension, but not via a quaint, easy and banal intimacy. This would happen if there was an individualization of the social issue and a socialization of the sexual one. We would be on the grounds of a vulgar culturalism or, worse, on a regressive return to representation. There’s no mimesis of low-end houses, but a dislocation of their materials and their constructive technologies to the aesthetic field. To grasp the interactions among these dimensions is one of the keys to get to know Ivens Machado’s works. Starting with the persistence of autonomy in both fields – the social and the sexual – symbiotically mated through form. A rough path that has certainly demanded an integrity and sensitivity that are hard to be conquered.

One of the temptations of the contemporary social scientist here in Brazil might be the one of interpreting Machado’s formal solution via Canclini’s ‘hybridization’⁸. Would this be a recent milestone in art history, and more than that, characteristic of Latin-American cultures? It seems that this isn’t exactly so. How to understand the well-known *Les Demoiselles d’Avignon* and the series of studies that both precede and succeed it? Wouldn’t we be, there, on one of the pillars of modern art, well into sheer hybrid cultural territory, in the extent where demands, other than the formal ones, dislocate the African masks to the girls’ faces? And what to say about the cubist collages starting from 1912? Beyond formal revolution, which accomplishes Cézanne’s project, further away from planar truth and its complex graphic grid, banal products of cultural industry, and of industry *tout court*, are not being mobilized as raw material? Newspaper pages, musical scores, shop ads, liquor labels and cigarette packs? There’s no emancipation movement of

these materials; the cubist formal power allows them to participate oftentimes *in natura*, with their 'contents' downgraded to the position of mere supporting roles in poetic experience. However, here also, it's not enough to refute, in the name of formalist rigor, what's evident in pure visibility – fragments of urban reality, or better, reality made into pieces, which many assume as a post-modern trait. So, modern form, in some of its paradigmatic manifestations, from the standpoint of a sociology of culture, is already born hybrid and ratifies the fragmented character of reality. Not everything is Morandi and Mondrian in modern art.

If hybrid culture is not enough, metaphors smuggled from science do not suffice likewise. In a rational reading of mechanics, it is an anomalous body, this one that gravitates between two centers. And the metaphor of the magnetic field is no solution to designate the social and sexual indexes that are present in the work, because they show up united as one whole and problematic body. They are not attracted to each other – they are objectified in one whole. We will not also find the false topological exit to avoid another 'intellectual imposturê'.⁹ The price of Ivens Machado's engineering is high: concepts are not easily trafficked, and it is not contained in that which the pragmatic wing wants – a practice of immediate results in which well-defined and well-distributed forms are to be found, as the symptoms in a nosological case history.

Diverse from 'purely' organic pathologies, here, body and existence, cohesively, would be the symptoms of each case and would only surrender in the full process of their apprehension. Like a body that does not fit into medical knowledge, at the moment that the work conforms with it, it rebels against it. In the process of Ivens Machado's works, its knowledge possibly lies in the experience of formation/deformation, capable of being understood within the binomial conformity/revolt. I have already pointed to the impossibility of this issue being solved in a hasty way due to its resistance to be framed within the perspective of cheap culturalism. It would be too easy to ascribe to the social dimension, in the work, something equivalent to the principle of reality and, to sexual dimension, the presence of the pleasure principle, that in its exacerbation would reveal the death wish. Everything would be very close to comic book meta-psychology – schematic and 'clear'. Let's put aside the handling of such concepts to the professionals of free-listening.

The itinerary of the work

For a moment, the best thing is to get away from symbolic violence trying to pore over the genealogy of the work. It can teach us how the artwork negotiates in dangerous terrain without de-structuring itself nor falling into trite representations.

At his first solo show in 1974 at Central de Arte Contemporânea¹⁰, Ivens Machado exhibited the conceptual drawings that dealt with ruled paper, common in school notebooks. They possessed, moreover, a handicraft facture that, in the late 70s, would be replaced by direct interference in the rule-printing machines. The central issues of these series of works were analyzed by Fernando Cocchiarale, as for instance, in this excerpt:

"The drawings by Ivens – 1974 – faithfully reproduce, at a first glance, the ruled lines in a notebook. The drawing activity is reduced to the monotony of a gesture that organizes space according to writing's requirements. The sheet is occupied in its entirety, in conformity with this logic's viewpoint. Tight mesh displayed with all the possible forcefulness of its instrumental rendition. All of a sudden, we become aware that something has happened. The notebook page doesn't function as it should. There are, for instance, a few severed lines that hang like a virtual trap for writing. On another drawing, disrupted lines were reunited by a small knot. To the logic of power of such a space marked out for scripture, the artist imposes another logic. Pages of a notebook that will never be written on. The entirety of their space is compromised by a dysfunction of one of its parts. Disrupted lines break the logic that regulated them. Moreover, they will never bear any writing on them because their presentation is dislocated from their usual context, safeguarded by the new statute they possess – the statute of art."¹¹

But in these drawings, reduced to minimal materiality, in which the semantic field seems to get erased, there's no more the revolt of the ill-behaved lines? Rebelliousness, by the way, had been already detected under the form of transgression of the norm, by Cocchiarale, in another passage of his text. This calculated lack of discipline in the work is preserved as an index of art's function and its possibility in contemporary world, as if existence, to be explored in its fullness, depended always on negativity regarding the rules of the world. There we have the thread that sews his work since its origins until today. A line not always so ostensible as in the glass-shard sculptures.

We saw the drawings. It's necessary to bring to mind that the glass-shard sculptures, which started in 1979, are a moment of extroversion in his work, formerly contained within a strictly conceptual and critical weaving. Substantive change when confronted with the previous restraint, always retained within an aseptic framework. But other procedures had already dealt with the experience with space and, to a certain extent, with volume, and at its core, the body. Via documents and interviews with Ivens, I got to know about the 1975 exhibition at the Rio de Janeiro Museum of Modern Art, which was split into two spaces. In the first bright ambient, several walls are erected in increasing heights. Artistic comments on real-life walls found throughout the city, samples of which were documented by photos

affixed on the museum wall. A video continuously reproduced the action of the artist jumping over a hurdle. In the other space, a dimly lit ambient, there were marks of the artist's possible 'achievement' on the wall: the artist kept continuously jumping with his arm raised, scribbling his height 'marks' on the wall. New drawings, not those with the tidy calligraphy of writing apprentices contained within the limits of the margins and the ruling lines, and which had already been criticized and questioned by Ivens in his earlier drawings. On the contrary: these are drawings traced on the borders of the body in action.

In these works, aligned with the typical conceptual investigations of their time, the fundamentals of what is to be later explored in permanence are already there – architecture and the body as limits. At its base there is, from the formal point of view, an investigation that is opposed to the one that has been unfolding up to our days. There is a thematic continuity, with a violent language metamorphosis starting in 1979. For instance, when they evidently become furniture, chairs, at the Funarte show in 1988 in Rio de Janeiro. These works are weird and annoying, primarily to eyesight. Besides that, there is an interplay with their opposite, the large-scale sculpture *in situ*, motionless in a corner – three elements that are unfolding as well as interpenetrating. This exhibition draws part of its forcefulness not only from the individual works, but from the whole, displayed in a rigorous setting, imparting a double life to it – isolated works and an installation. Little by little we see the work learning lessons from its aseptic past, dosing its revolt in a rebelliousness that gets consolidated in form. A past that taught the rules of a well-articulated structure which permitted its dangerous interactions without the risk of collapse.

In one of the most recent works – an installation for the show at Paço Imperial in December 2001 – Ivens Machado takes up the memory of patrimonial technology from rural Brazilian architecture: the wattle-and-daub adobe wall, though not making full use of this constructive technique. In order to adequate to the exhibition space, instead of the wattle-and-daub structure, a metallic net is used as groundwork for the clay mortar. On the wall surface, which was built by the artist himself, affixed protruding sculptures project outwardly into space. These are made with cement and bear fragments of colonial-period roof tiles. As it has been occurring in Ivens Machado's work since 1979, both material and form work together, without dissociation, for the production of meaning. And this always presupposes a complex weaving; social memory (rural low-end construction techniques) intercrossing with historical memory (colonial roof tiles); contemporary form and modern autonomy in a non-hierarchical dialogue with other cultural spheres, in a game of effective reciprocity. The continuous presence of social memory in the wall is continual (on a larger surface than as encountered in real constructions), whereas historical memory shows up in pieces, as shards studded on a modern material – cement. The farmhand's house wall – timeless, always the same, so far – is the sustaining groundwork for the strange projected volumes that jut out, visibly bearing shattered roof tiles from the colonial manor house cemented into the present.

We acknowledge the persistence of such a conquest: the social-historical dimension is present in the materials, no appeal to pamphleteering content, intertwined with the formal dimension. No compromise with populist figuration, be it political, be it from the universe of the merchandise, sticking to a brutalism and a strangeness that impose themselves as features of the artist's work identity.

Amidst the great fair which contemporary art became, one cannot underestimate the formal consequences of such apparently technical and material options. They act towards the production of meanings, in contrast with the amusement-park atmosphere for specialists, as post-modern curatorship wishes to impart to a vision of art as a cultural variety bereft of historic foundation: the art museum as the new department store. Ivens Machado's oeuvre swims upstream.

A paradigmatic moment of this conquered balance and of the dialogue with his own story is the permanent installation at Palazzo di Lorenzo in Gibelina, Italy, in 1990. Milton Machado recalls that "such unusual objects, whose solidity, weight and volume determine this monumental quasi-architecture are, though rustic, like *Trambolhos e Murunduns* (Encumbrances and Entanglements) surprisingly graceful." ¹² Gracefulness there in Gibelina is far from the *Consoladores* (Dildos), *Trambolhos e Murunduns* when the artist indicated by the name his deviation regarding constructivist norm, taking an overt stand in favor of the annoying. At Palazzo di Lorenzo, there is abidance to architectural memory, different from the respect and the intimate conversation with the reality of the poor, when he transposed to the modules of his installation the semblance of the medieval buttresses. Precisely the structural elements that, in Gothic cathedrals, were visible from the outside – the well-known exposed vertebrae that support the edifice. But in Ivens Machado, as Milton Machado puts it, it is "quasi-architecture. (...) And, if they were plants, they would be carnivore." ¹³ In fact, it is just a work of art and, as it is, it does not support anything, save itself. Memory is borne in it – such as the walls erected at MAM-RJ in 1975, they follow a sequence of increasing heights. If we take notice of the craftsmanship, we promptly appreciate the coherence – we are facing the same brutalism of low-end architecture, pursued along the years, now disciplined by a formal demand that keeps on not surrendering peacefully to understanding. It insists in bearing in its surface eruptions and colors, the marks that are not in conformity, in the conversation of the crusty stones with their older sisters, visible on the Palazzo walls. Finally, the tallest 'buttress', which would impose itself as the remembrance of the last of the 1975 walls, does not stand up. The installation is inaugurated with

it still lying on the ground. It's another sculpture, an autonomous one, and it can be seen diverging from the remembrance of itself – the buttress. It does not simulate any supporting action, it just sleeps, without exerting any strength besides that of its weight against the floor. Form dominates revolt, and this one controls form.

Would I be building up an exaggerated fiction originating from the photo? I've never been in Gibelina. I see the reproduction of the work and I feel entitled to talk about something I haven't directly experienced. How come? Because I have seen many other works by Ivens Machado? If I read the musical score and I don't listen to the music, would I be closer to the artwork than when I look at the photo, never having met the sculpture and its space, or the painting and its brushstrokes? Would this be the constant difference? My body will say it to me. The *épures* of the ear are different from those of the eye.

I only know that the work, which has transgressed its orbit in revolt, is now one of brutal purity.

Rio de Janeiro, August 2001

Notes:

1 – *Denn unter dem Masse/Des rohen brauchet es auch,/Damit das Reine sich kenne*. From the poem *Die Titanen* (The Titans), by HÖLDERLIN.

2 – Reference to Brazilian writer Euclides da Cunha (1866-1909). Civil engineer and journalist, depicted the war at Canudos in a book that is a milestone in Brazilian literature: *Os Sertões* (The Backlands) (1902).

3 – Cf. ARGAN, Giulio Carlo, *The concept of architectural space from the Baroque era to our days*. A course at Instituto Universitario de Historia de la Arquitectura, Tucumán, 1961.

4 – JARDIM, Eduardo. *Demarcating art's territory*, in Ivens Machado, Galeria Saramenha, 1979.

5 – Academic sculpture had already incorporated reinforced concrete. Extraordinary constructivist works such as the monumental walls by Sergio Camargo for the auditorium at Itamaraty Palace in Brasília, and at the head office of Itaú group in São Paulo, are made from concrete modules.

6 – It would be worthwhile, in case it hasn't been done yet, for North American art historians and sociologists to explain minimalism via this cultural bias too.

7 – *Jupiter beseeched by Thetis*. Oil on canvas 327 x 260 cm. 1811. Granet Museum collection, Aix-en-Provence.

8 – Cf. CANCLINI, Néstor García. *Hybrid Cultures – Strategies to enter and to leave modernity*. The question is not to easily discard Canclini's contribution to the understanding of contemporary cultural phenomena in Latin American societies, but to evaluate them in relation to their applicability in the aesthetic field, taking recourse to art history itself. Canclini's investigation, in a brilliant, clear and elegant essay is the synthesis of the best thinking of a whole generation that got dispersed in the discourses of academic specialities.

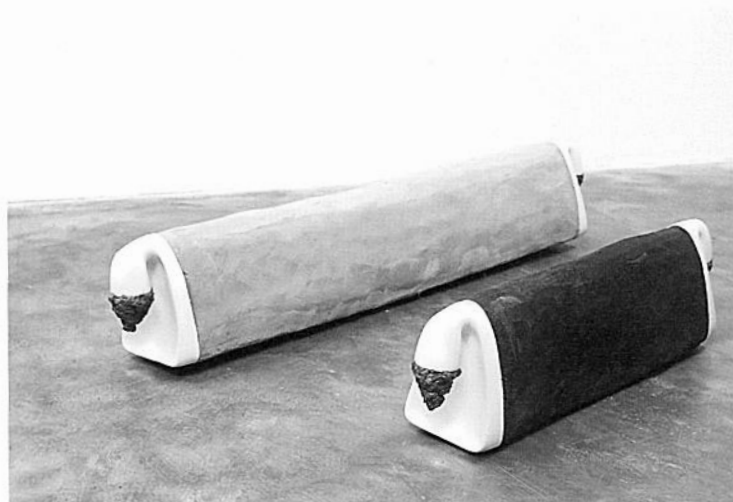
9 – SOKAL, Alan D. "Transgressing the boundaries: toward a transformative hermeneutics of Quantum gravity", in *Social Text*, 46/47, Durham, Duke University Press, spring/summer 1996). The article generated a polemic on academic ethics, serving however to unmask theoretical indigence disguised as pedantic terminology, as unattainable as inconsequential. Later on, Sokal would strike again, this time with a book, written in collaboration with a colleague, titled *Intellectual Impostures* (cf. BRICMONT, Jean and SOKAL, Alan, op. cit., 1999).

10 – Galeria da Veste Sagrada, Ipanema, Rio de Janeiro.

11 – COCCHIARALE, Fernando. "Knowing how to bluff", in MACHADO, Ivens, op.cit.

12 – MACHADO, Milton. *Sculpture Cycle Project: recent perspectives in Brazilian contemporary sculpture: Ivens Machado*, Funarte, Rio de Janeiro, 1988.

13 – Idem, ibidem.



sem título/untitled . 1988 concreto armado, pigmento e arrandela de louça/concrete, pigment and ceramic wall fixture
20 x 90 x 16 cm . col. Luisa Strina . 20 x 60 x 16 cm . col. Marcantonio Vilaça

IVENS MACHADO

Outline Plan for a Text on the Work of Ivens Machado

Possible titles: Vênere

Homonymous Boomerang

A lot of Tabu for so little Totem

Possible topics:

1. MAM, Rio 1973: an installation, cold white tiles and cool light fitted with appliances and the asepsis worthy of any hospital, where one bowed — flattered — worshipped — cured — or where one wanted to eat? — a huge bloody hunk of bovine looking meat hanging in the air from butcher's hooks. Yet the meat was not meat, but a synthetic material shaped and colored, and the hospital was not a butcher's, but an area duly authorized and classified as an exhibition space in the museum.

Faced with this new aesthetic dissection of disgust, Rembrandt, Goya, Soutine, Bacon and Barrio, satiated, put down their knives and forks. No danger of the most famished vandals sinking their sharp teeth into all that cloth and paint. The desire to eat that indigestible hunk was a simple representation of hunger-imminence of the desire to eat. Whoever insisted on taking a bite would run the risk of abrading his gums, of bleeding and eating his own flesh. Besides the representations, only the disgust was completely real, only the real representations and disgust guaranteed the impunities: those of the work and our own.

2. Saramenha Gallery, Rio 1979: Ivens points to that incredibly heavy, solid, cylindrical mass of steel and concrete, threateningly covered with chips of glass, to which he refers — with a certain affection — as "o cacetão" (*). Through a corporeal path between the tactile and the mental, I try to induce my sensibilities to become fully aware of my own member, seeking some reference for identifications between that phallus that I do not know and my own, intimate and familiar. Shuddering fears of castration follow, sensations of being cut, pain. No. That aesthetic phallus does not fit well between the legs, better send it to some museum of codes, or even better, try to insert it among madame's best porcelain, transformed into a utilitarian dildo, gigantic, decorative, perverse and ornamental. Surrounded by the preventive protection of polka-dots sofas, perhaps upholstered and chintz patterned cushions, which guarantee it (us) impunity.

3. Dicionário "Parlagreco" di Italiano: "VÈNERE: n.f. (mit.) Venus/ (art.) grace, beauty (gener. plur.)/(astr.) Venus / (ant. chim.) copper, Venus/ VÈNEREO, adj. venereal, erotic/ VÈNEREALMENTE, adv. erotically."

4. Saramenha Gallery, Rio 1987: Ivens refers to his work process as the sickly discharge of gonorrhea and other venereal pathologies. He feels contented with the modes of waste: "I do not aspire to the position of 'reproducer', paternity does not pre-occupy me, though I recognize its existence; basically the work is an 'orphan' and 'impotent'; I do not aspire to the ultimate coitus..."

Well, Ivens any coitus with your well-endowed glass-chip phalluses would be ultimate... and in this case the risk of bleeding gums would be a pin prick in comparison.

5. Iron, cement, glass, wood. Ivens Machado's sculptures are constructions just like houses, buildings, bridges, but they are architectural works without a plan. Prototypes of themselves, they are designs, with no Design in view. Such a repertoire of constructions might herald the expression of a certain modernity and in fact they do so, but the forms that result from this anti-design seem to deliberately contradict any idea of norms, control or discipline, and in this sense are "retrograde". They are, so to speak, primitive, prior and opposed to any system. There is a lot of the maniac and excentric naturalism of a Gaudi; but its symbolic apprehension goes back to other origins. Contemporary dolmens and menhirs, they are like monuments erected

(*) "the big cock"

(**) "encumbrances and lumps"

(***) "Modernidade": a recent important Group-show of Brazilian modern and contemporary artists.

(****) "machado" means axe

to celebrate nameless divinities. Unusual objects whose solidity, weight and volume determine this monumental quasi-architecture, they are, despite the twists — "trambolhos e murunduns" (***) (Thomas Cohn Gallery, Rio 1985) — surprisingly graceful. At times they rest on the ground with the lightness of a heron; at times they fit into corners like an intricate cobweb; at times they blend into flat surfaces like green caterpillars on leaves. And were they plants, they would be carnivores.

But in fact, besides this mimetism of appearances one does not perceive in this attempt at another visual order any intentional reference to a previous "nature", which makes it difficult for us to resort to possible metaphysics. What we are dealing with is a new concept of physics, stark and rough hewn, matter appropriated empirically and directly from the phenomenon and the emergence. There are no laws of formation or of procedures that provide models for an appropriate classification of this botany of Venus. But, even being nothing, these sculptures are Things, and if they seek their own identity and meaning, it is because they cannot go against the inevitable destiny that we demand from all things. Sterile and unnatural fruits, born of a very personal non-categoric psychology, can at the most establish a narcissistic Self regarding order, private and non-public, it being up to us to politicize them.

6. Paris 1988: in "Modernidade" (***), "Boomerang", 1979 was displayed surrounded by low wooden barriers whose function — well intentioned, one assumes — was to avoid possible accidents: cuts on the hands, the feet, the eyes, the soul and other parts of the body of the less attentive — perhaps minor — spectators who might get too close to the chips of glass that cover the whole surface of the sculpture. This terminal precaution had the end result of giving the object a type of de-virtued, concrete, visible and exterior "anti-Benjaminian aura" which in practice *tended* to destroy the possibility of its integral existence as a work of art, with all the ingredients of imminence — including that of danger — which the work makes use of to express itself. Thus encircled and circumscribed, the work as displayed was little different from when it was "still an object", moveable and subject to handling — in that case inevitably — by the staff involved in its transport, packing and erection. This was not Ivens' "Boomerang" — a brutal sculpture — that the French saw, but an almost banalized mass of concrete and glass, surrounded by wood — a civilizing cage — on all sides. A one-way boomerang that never returns, a strange and untimely inversion of roles between the hunted and the hunter.

7. "Mapa-mudo", 1979: area of national security: if 3 Flags with encaustic overlay flying in solidarity are a North-American icon, worthy and elegant like the Empire State, why cannot a map of Brazil cut from rough cast cement and covered with chips of glass be a Brazilian icon, vulgar and tasteless like the top of a suburban wall?

8. All Ivens' sculptures are totems. All Ivens' sculptures act by way of inversion. All Ivens' sculptures strive to exorcise one and the same tabu of impunity.

9. Duly wrapped up in social cellophane, Ivens' sculptures do the rounds of Salons and salons (the glasses and bottles of Scotch elegantly lined on the shelves behind the bar and the waiters' trays suddenly started shaking. They all shook because they feared that in some possible future they might be turned into chips of glass, knowing that impunity, no matter the care and precautions that one takes, is never total or guaranteed.

10. São Paulo, 19th Biennial, 1987, pages 191 and 192 of the catalogue: between Ivens and me there is a thin sheet of paper, separating and uniting us. Between Ivens and me there are more differences than the use that we make of sheets of paper and iron. Between Ivens and me there is more in common than a remote divergence of families (****).

Milton Machado
artist
Rio, June 1988

translated from Portuguese by
Geoffrey Lloyd Gilbert



Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

A DIGITAL ARCHIVE AND PUBLICATIONS PROJECT AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

ICAA Record ID: 1111209

Access Date: 2015-11-19

Bibliographic Citation:

MACHADO, Milton; GILBERT, Geoffrey Lloyd. Outline plan for a text on the work of Ivens Machado: possible titles: Vènere; Homonymous boomerang; A lot of tabu for so little totem. Projeto para um texto sobre o trabalho de Ivens Machado: "Vènere"; "Bumerangue homônimo"; "Muito tabú pra pouco totem". In: *IVENS Machado*. Rio de Janeiro: Galeria Anna Maria Niemeyer, 1988.

Synopsis:

The art-making process undertaken by Ivens Machado is outlined here by another artist, Milton Machado. The purpose of the text was to introduce an exhibition of work by Ivens as part of a program Ciclo de Escultura, organized by FUNARTE (Fundação Nacional das Artes). The program covered began with an exhibition at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) in 1973 and ended with his participation in the Eighteenth São Paulo Biennial (1987). Milton Machado observes that Ivens' work struggles with issues such as "disgust" and "eroticism," standing in open opposition to the way the market absorbs artwork. In a direct reference to the artist's sculptures of iron and cement, Milton states: "these are constructions (...) or architecture without a blueprint, they are 'designs' without plans (...), anti-drawings (...)." When talking about Ivens' work *Mapa Mundo*, Milton considers it "a map of Brazil assembled out of rough cement blocks covered with pieces; [in other words,] it is a Brazilian icon that is vulgar and brazen."

NOTICE: This document is protected by copyright. All rights reserved. Reproduction or downloading for personal use or inclusion of any portion of this document in another work intended for commercial use will require permission from the copyright owner(s).

AVISO: Este documento está protegido bajo la ley de derechos de autor. Se reservan todos los derechos. La reproducción o descarga para uso personal o la inclusión de cualquier parte de este documento en otra obra con fines comerciales requerirá permiso de quien(es) posee(n) dichos derechos.

Please note that the layout of certain documents on this site may have been modified for readability purposes. In such cases, please refer to the first page of the document for its original design.

Por favor, tenga en cuenta que el diseño de ciertos documentos en este sitio pueden haber sido modificados para mejorar la legibilidad. En estos casos, consulte la primera página del documento para ver su diseño original.



Documents of 20th-century Latin American and Latino Art

A DIGITAL ARCHIVE AND PUBLICATIONS PROJECT AT THE MUSEUM OF FINE ARTS, HOUSTON

ICAA Record ID: 1110960

Access Date: 2015-11-18

Bibliographic Citation:

Herkenhoff, Paulo. "Ivens Machado: objetos identificados." *Módulo* (Rio de Janeiro, Brazil) 84 (March 1985).

This document is
y copyright. All
ved. Reproduction
ding for personal
ision of any portion
ment in another
ded for commercial
ll require permission
opyright owner(s).

ICIA: Este docu-
protegido bajo la
chos de autor. Se
dos los derechos.
cción o descarga
rsonal o la inclusión
r parte de este
en otra obra con
comerciales re-
miso de quien(es)
dichos derechos.

that the layout
ocuments on this
y have been modi-
dability purposes.
es, please refer to
ge of the document
nal design.

enga en cuenta
ño de ciertos
s en este sitio
n haber sido
s para mejorar
ad. En estos casos,
primera página
nto para ver
iginal

Synopsis:

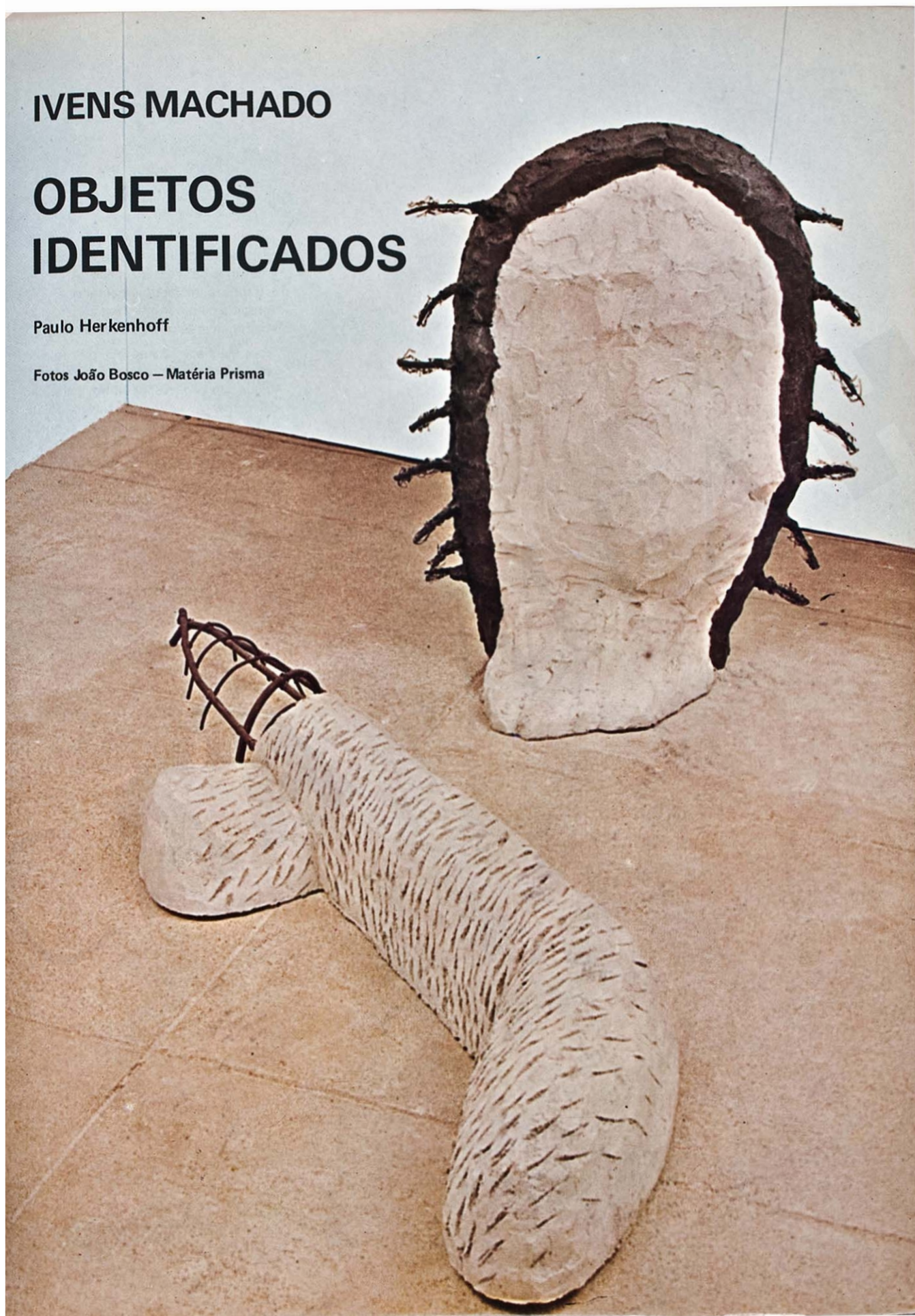
The diversity of Ivens Machado’s artwork is the central theme in this article by the art critic Herkenhoff. The text focuses on the sculptures executed by the artist during the 1980s using construction materials. Concrete slabs were linked to the areas outside the cities and the favela;” however, these pieces, while precarious, were neither paternalistic nor populist, and were certainly not kitsch. To Herkenhoff, based on their cracks and contingencies, sculptures rendered by Machado were always breaking with pre-established standards. The writer tries to prove this theory by referring to artwork created many years before by Machado. In Herkenhoff’s opinion, the artist’s work creates a constant tension between the body and the work, as well as between art and the system.

IVENS MACHADO

OBJETOS IDENTIFICADOS

Paulo Herkenhoff

Fotos João Bosco – Matéria Prisma





Objetos identificados essas estranhas esculturas de Ivens Machado. A estranheza inicial do espectador é enlaçada pelo perigo e tensão imediatamente percebidos na obra.

Ivens Machado é sempre o mesmo e sempre outro. Recurso a técnicas e linguagens diversas: desenho, instalação, performance, vídeo-arte, relevo, objeto escultura para novas questões. É out numa nova produção. Recorrência d problemas em níveis de aprofundam e transformação. É o mesmo, que se concentra. Hoje o outro Ivens Macha faz esculturas-construção-civil enqua Ivens Machado, o mesmo, reincide n mergulho sobre a norma.

“Toda vez que eu estou fazendo um trabalho é como se eu estivesse começando, como se não tivesse memória”. Negativa da memória como valor acumulado (Ivens Machado, o outro).

O artista expõe o seu método de construir. Cimento armado. Vergalhões. Oficinas da construção civil. Artimanhas de construções de subúrbio e favela. Tensão. Esse volume/espaco se ergue

**2.50m alt.
concreto, ferro, azul
isopor e pigmento**

em habitação do olhar. A coluna que encontra seu equilíbrio, as conchas que se abrem, a matéria, incomum, tudo capta o olho. O barraco que fica em pé no morro. Jeito: surpreendentemente, essas peças são estáveis.

“A completa expressão da escultura é espacial — é a realização tridimensional de uma idéia, através da construção do espaço ou da massa. Os materiais da escultura são ilimitados na sua variedade de qualidade, tensão e vitalidade” (Barbara Hepworth).

A ordem arquitetônica popular: seus recursos, o jeito, matérias e materiais oferecem-se como um repertório de possibilidades. O artista age como arquiteto de sua obra.

Cimento

Vergalhão

Azulejo

Cacos de vidro

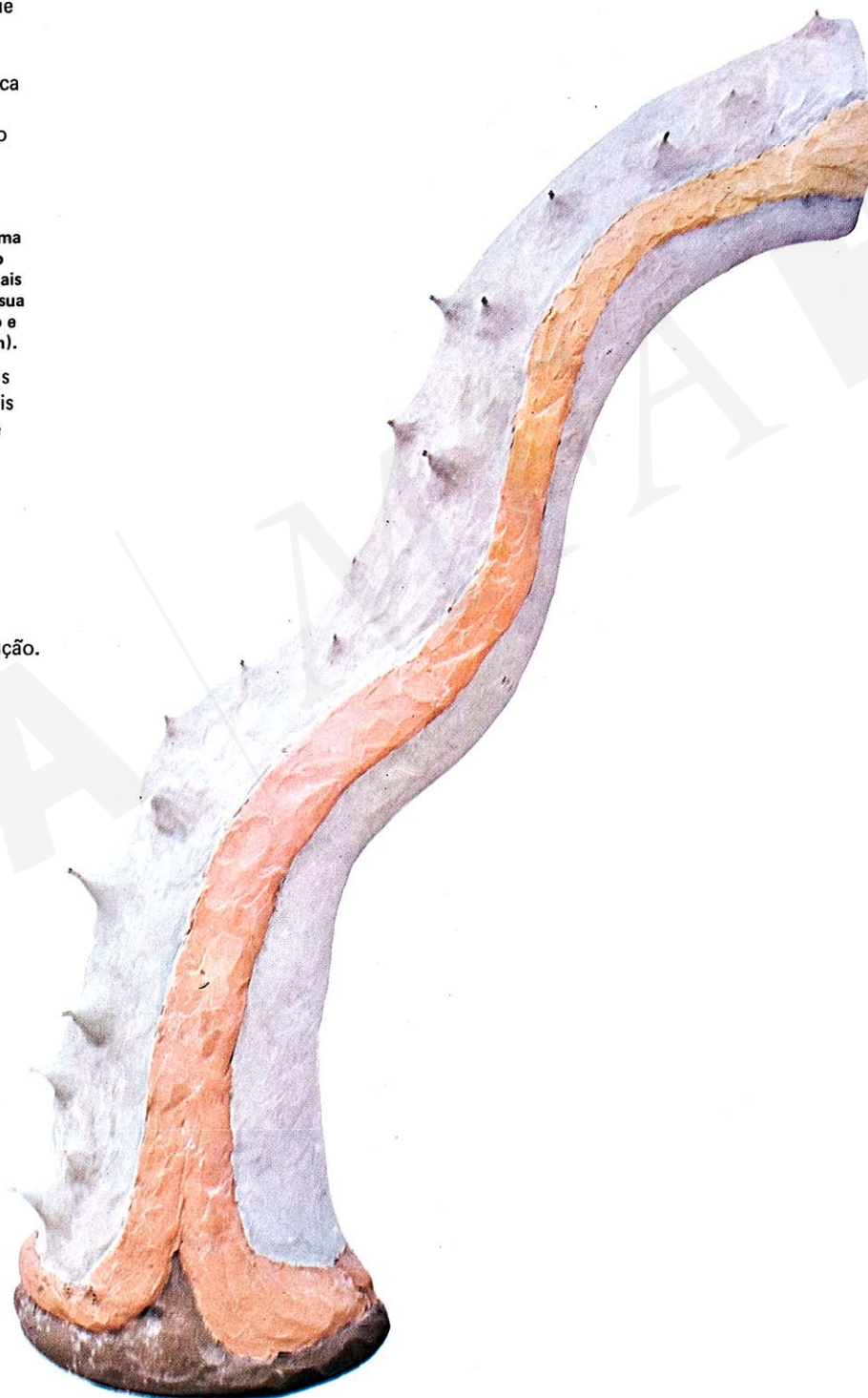
Tela de arame

Tudo é matéria/material de construção.

O mestre de obras pré-ordena a

escultura e vai em busca de sua

presença no mundo: equilíbrio.



2,50m alt.
concreto, ferro e
pigmento

Peso no espaço.

“A matéria é o primeiro adversário do poeta da mão. Ela tem todas as multiplicidades do mundo hostil, do mundo a dominar” (Bachelard).

O ferro é estrutura, sustentação. É sem segredo o osso dessas massas – corpo. Vergalhão a olho nu.

Ao criar seus espaços/volumes, Ivens recusa o recurso a esses materiais como visita ao paraíso Kitsch. Nunca New Wave. Ou elegia paternalista do popular. Recolhe a sensualidade plástica da matéria e a atitude de construção através do precário. Extração de um saber. Reelaboração numa outra ordem. Arte de artista.

Redes de arame/controle da fuga e da entrada. Véu do olhar. Malha. Inversão. Na obra é matéria flexível, o que prendia é captado por volume de cimento. O que era prisão é prisioneiro.

Alvenaria. Ivens, incorporador de signos. A pá do pedreiro acumula quantidades de matéria de cores diferentes. O escultor faz o espaço de argamassa, produz a escultura. Nasce a dimensão, como a pincelada cézanniana estabelece a sua obra em espaço e matéria. Chapisco. Caminho do todo, como cada tijolo constrói a casa.

“As dificuldades de Cézanne são aquelas da primeira palavra” (Merleau-Ponty).

Essas esculturas têm a sua cor própria. Argamassa, pó-xadrez, azulejos: impregnação da cor na massa. Não se trata de maquiagem nem de pintura de parede. Cores da terra.

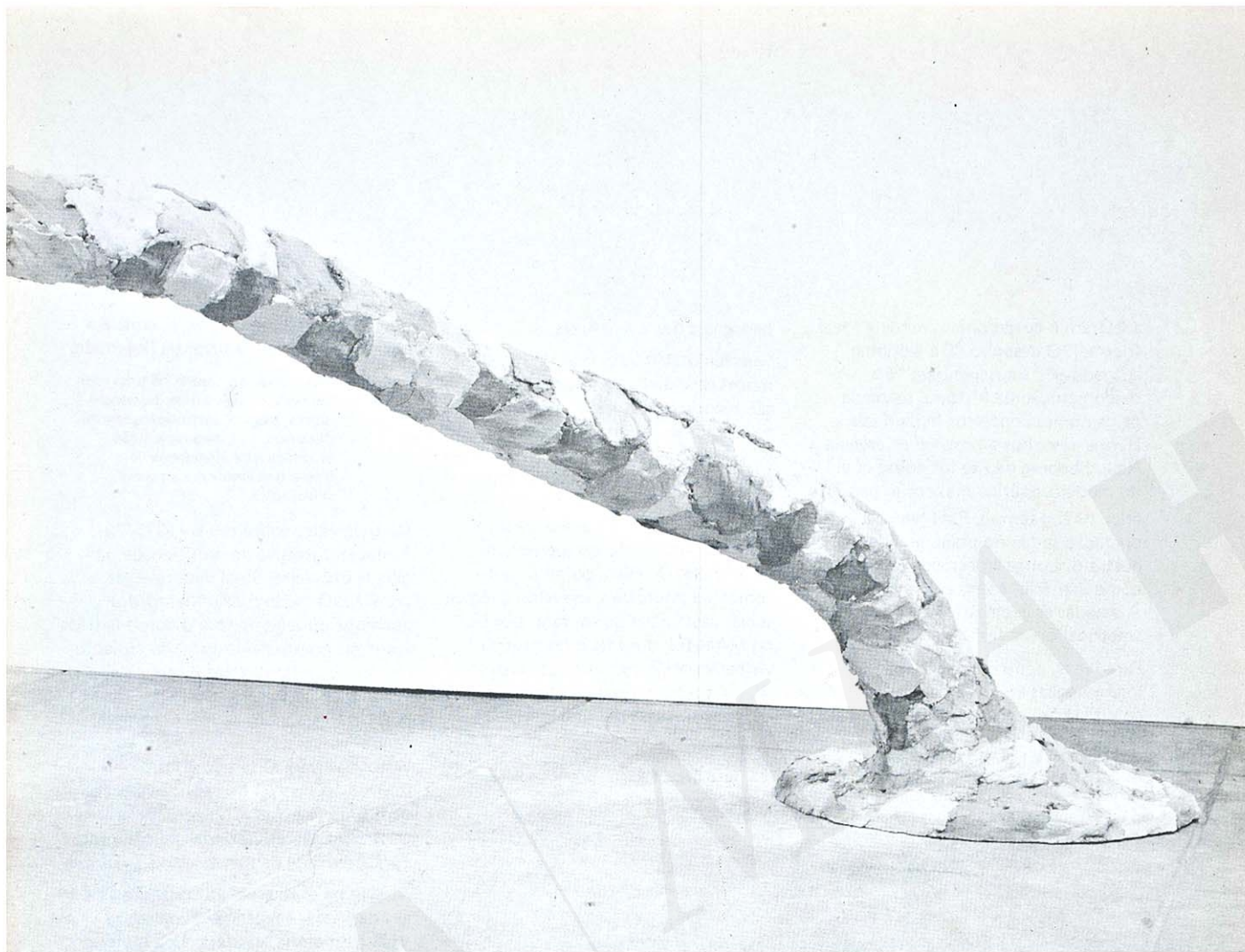
“A arquitetura e a escultura estão ambas tratando das relações de massas” (Henry Moore).

As atuais esculturas podem ser referidas ao desenvolvimento da obra de Ivens Machado nos últimos doze anos. O artista estabeleceu uma vertente: a questão da norma. O conjunto será melhor compreendido quando historicamente situado em relação aos anos da ditadura e da repressão no Brasil. Leitura no tempo das metáforas.



acima, ferro, concreto e pigmentos – 4.00m x 1.30m
abaixo, 1.20 x 0.90m, concreto, ferro e pigmentos



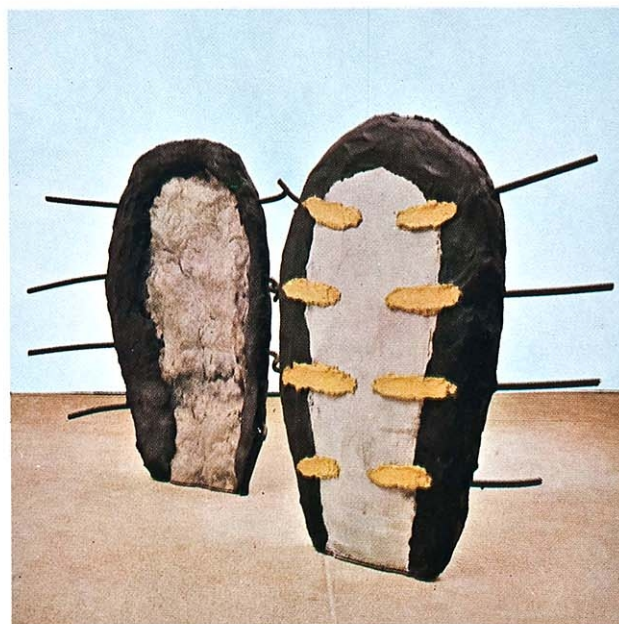


abaixo, 1.20 x 2.00m, concreto, ferro e pigmento

Relevos de azulejo (1972/3). Estes azulejos não seriam nunca os da casa de Jean-Pierre Raynaud. O quadrado propõe a malha que o prego, o gancho, o bueiro interrompem como maculação da matemática, como fissuras na assepsia.

O artista desenhou folhas de papel pautado ou utilizou rolos de papel impressos por máquinas pautadeiras (1974-5), cujas penas são desviadas de seu curso. O artista intervém no espaço: desenho e gesto são a quebra da norma, o desvio da linha, da bitola, da pedagogia. Intervenção no tempo: interrupção do infinito das linhas paralelas. Quebra do ritmo do olhar: intervenção no corpo do outro.

Na série de desenhos de linhas impressas que são rasuradas/desfeitas, Ivins opera a desconstrução da norma, dos condutos tradicionais da caligrafia que



adestram o corpo para o modelo ideal (norma). O desenho "De Kooning apagado por Rauschenberg" é a desconstrução da história, marcada pelos nomes concretos individuais. Nesses desenhos a possível referência a Rauschenberg não se faz como cópia do modelo estético mas como padrão ético de um tempo. Para Ivens, a operação se faz no plano geral e abstrato. Longe a perspectiva recusada como artifício, como edifício da arte. Afastadas as geometrias das distâncias (métrica) ou da linha reta (projetiva). Para Ivens, dedo e borracha são os instrumentos de um desenho que recusa ao artista um corpo domesticado pela

pedagogia das Belas Artes.

Obstáculos/Medidas (MAM-RJ/1975): muros da cidade, de alturas diversas, são reconstruídos no Museu, num crescendo de interdições do corpo e do olhar. O ordenamento do espaço segue a regra da ampliação do Não. Muro — proteção da privacidade e da propriedade contra a presença do outro. Constituição do segredo. Opacidade. O artista pulou o muro, rompeu a interdição, desvelou a lógica social nesta zona de sombra. Dentro do MAM-RJ, durante o horário de visitação, atrás do muro: um espaço simbólico conquistado pelo sujeito/ artista através da delinquência, da

obscenidade e da escatologia, contra a norma/castração — a favor da liberdade.

"Na cidade carcerária há uma rede múltipla de elementos diversos — muros, espaço, instituição, regras, discursos. (...) uma repartição estratégica de elementos de diferentes naturezas e níveis" (Foucault).

Caco de vidro sobre muro (1975/79). Proteção agressiva da propriedade na cidade brasileira. Sinal decifrável da punição. O medo do ferimento/dor aprisiona do lado de fora o corpo-ladrão. Ivens faz grandes esculturas de cimento revestidas de ponteados cacos de vidro: mapa do Brasil, tapete, boomerangue, consolador. O caráter simbólico desses objetos + caco de vidro = aflição. O feitiço contra o feiticeiro. O corpo do espectador não nega uma resposta. Cuidado e contração. Defesa. Sobrevivência frente à agressividade da norma.

A regra na obra atual de Ivens são as leis da física, a regência da natureza. Vida da matéria, existência da matéria no mundo. Tempo/espaço/equilíbrio que através da norma alcançam a sua poética.

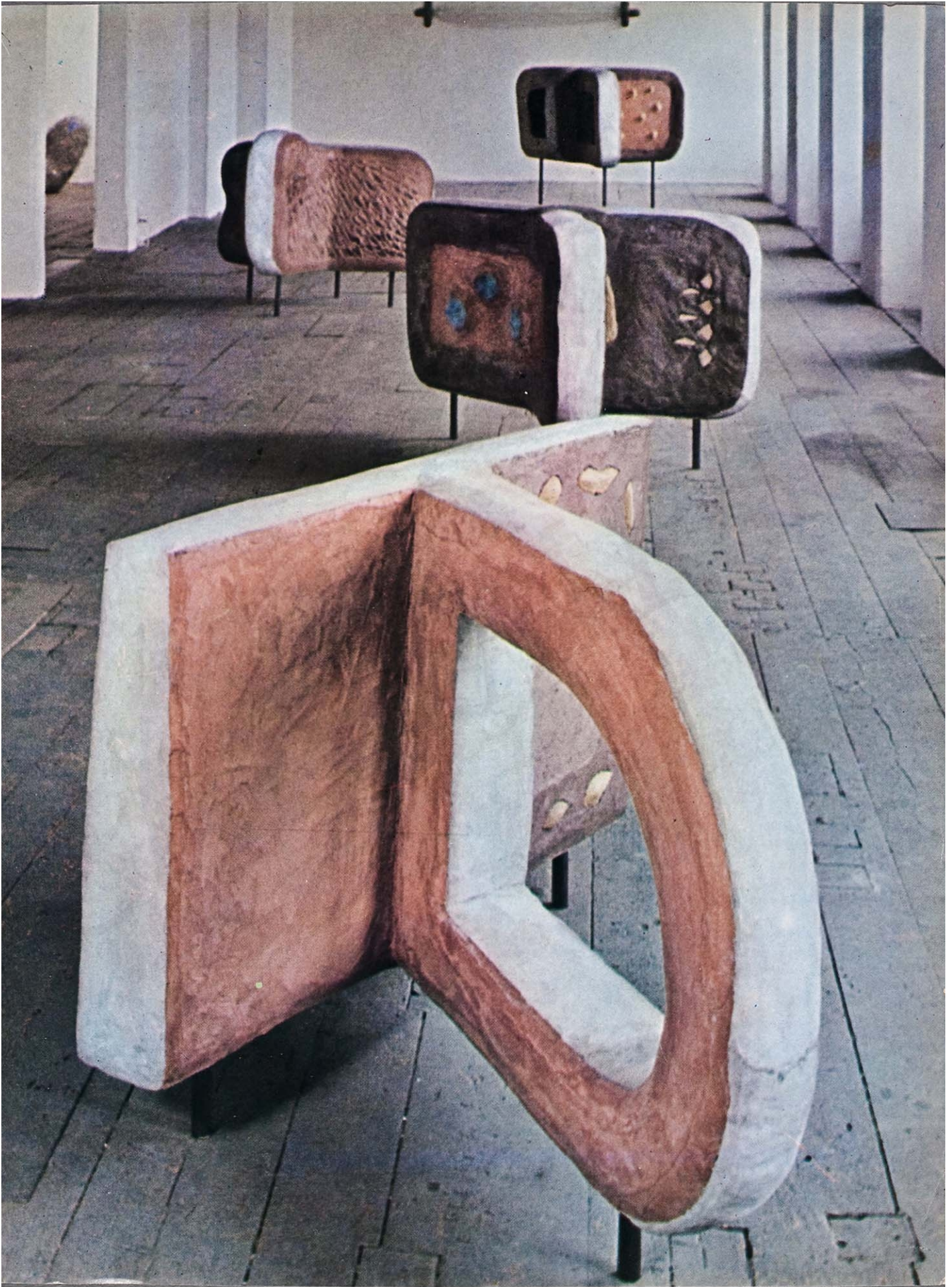
A obra de Ivens na sua ansiedade opera o fulcro, o momento que já não se faz apenas no mundo do equilíbrio físico (massa/volume/peso) ou estético (harmonia formal) Seu campo é a ansiedade, latente no espectador, e gerada pela impotência diante do desequilíbrio iminente, da regra transgredida. A aflição do olhar reside nas fantasias e fantasmas diante do objeto estático que pode recusar sua condição, despertar da sua imobilidade, realizar seu destino.

Ivens expõe a norma como ocultação e interdição, prescrição e pena. Poder que intervém como hipótese sobre o olhar/corpo do espectador. Paradoxalmente sua arte opera no campo real do não-ver. A alma diante da obra torna-se prisão do corpo (Foucault): incorpora a norma que doma o corpo.

"Não me interesso em me relacionar com a história da arte" (Ivens Machado).

abaixo, 1,20 x 1,20 x 2,00m, concreto, ferro e pigmento
ao lado, instalação galeria Tucci Russo, Turin, 1983 — foto Enzo Ricci





Vestir fantasias e desejos

Melhor andar pelado do que mal vestido

A imagem de si mesmo é irrealizável, exige uma observação distanciada do outro em paralelo, uma frustração anunciada que nos forma e excita, vestindo fantasias que parecem identidades. São contrariedades. Abordagens técnicas ou científicas deixam a nu um corpo misterioso, implausível; a indumentaria tem significações irreconhecíveis. Um cheiro. A biologia como geometria vestem fantasias, transfigurando o desejo, tentam suplantam incompletudes sempre deixando de fora uma ponta do cabide. O corpo sem dono está solto. Disfunções.

A sexualidade é da ordem do mental e pouquíssimo sensual, a pulsão que subjaz aos comportamentos e formalismos desta reafirma uma verdade arcaica. Está radicalmente infiltrada aonde não é manifesta e independe de representação. É.

Wearing fantasies and desires

Better go naked than badly dressed

The image of oneself is impossible to achieve; it requires detached parallel observation of the other – an announced frustration that shapes and excites us, wearing customs that seem like identities. Setbacks. Technical or scientific approaches lay bare a mysterious, implausible body; garments have unrecognizable meanings. A smell. Biology, like geometry, wear customs, transfiguring desire, trying to overcome incompleteness, always leaving one end of the hanger out. The unowned body is on the loose. Dysfunction. Sexuality is of the mental order and hardly sensuous, and the throb that underlies its behaviors and formalisms reaffirms an archaic truth. It is radically infiltrated where it is not manifested and independent of representation. It is.

Ivens Machado

Identified objects

These strange sculptures by Ivens Machado are identified objects. The viewer's initial sense of strangeness is seized by the danger and tension immediately perceived in the work.

Ivens Machado is always the same and always the other. The use of different techniques and languages: drawing, installation, performance, video art, relief, object, sculpture for new questionings. He is the other in a new production. Recurrent problems in deepening, transforming levels. He is the same concentrated self. Today, the other Ivens Machado makes building-construction-sculptures while Ivens Machado, the same, keeps exploring the idea of norm.

"When I'm making a work it always feels like the beginning, as if I had no memory."
Denial of memory as cumulative value (Ivens Machado, the other).

The artist exposes his building method. Reinforced concrete. Rebar. Building trade skills. Tricks of the inner-city and favela constructions. Tension. This volume/space is erected into a dwelling of the gaze. The column that finds its balance, the shells that open up, the matter, unusual – everything captures the eye. The shack that stands upright on the hill. The knack: these pieces are surprisingly stable.

"Full sculptural expression is spatial - it is the three-dimensional realization of an idea, either by mass or by space construction. The materials for sculpture are unlimited in their variety of quality, tenseness and aliveness."
(Barbara Hepworth).

The order of vernacular architecture: the resources, the knack, matters and materials constitute a repertoire of possibilities. The artist acts as the architect of his work.

Cement

Rebar

Tile

Glass shards

Chicken wire

Everything is construction matter/material

The foreman pre-arranges the sculpture and then seeks its worldly presence:
balance.

Weight in space.

"Matter is the first opponent for the poet of the hand. It contains all the multiplicity of the hostile world, of a world to be tamed." (Bachelard)

Iron is structure, support. It is overtly the bone of such masses – bodies. Rebar to the naked eye.

By creating his spaces/volumes, Ivens refuses to use these materials as an allusion to a kitsch paradise. Never. New Wave. Or paternalist elegy of the vernacular. He takes on matter's plastic sensuousness and his building attitude by means of precariousness. Borrowing knowledge. Re-creating into something else. Artist's art.

Wire nets/escape and entrance control. Veil of the gaze. Mesh. Inversion. Flexible matter in the work; what was holding back is captured by a cement volume. Prison becomes prisoner.

Masonry. Ivens, gatherer of signs. The builder's trowel accumulates quantities of matter in different colors. The sculptor uses space as mortar and produces the sculpture. Dimension is born just as Cézanne's brushstroke sets his work in space and matter. Rough-cast plastering. The way of wholeness, how each brick builds the house.

"Cézanne's hardships are those of the first word." (Merleau-Ponty).

These sculptures have their own color. Mortar, pigment powder, tiles: impregnation of color into the mortar. It's not make-up nor wall-painting. Earthy hues.

"Architecture and sculpture are both dealing with the relationship of masses." (Henry Moore).

Recent sculptures refer to the development of Ivens Machado's work over the last twelve years. The artist has forged a path: the question of normalization. His body of work will be better understood when historically situated in the context of the period of dictatorship and repression in Brazil. Reading in the time of metaphors.

Ceramic tile reliefs (1972-73). These tiles could never be those of Jean-Pierre Raynaud's house. The squares form a mesh that the nail, the hook, the drain interrupt as a maculation of mathematics, as fissures in sterility. The artist drew sheets of ruled paper or used rolls of paper printed by line-ruling machines (1974-75), diverting the pen from their course. The artist interferes in space: drawing and gesture break the norm, diversion from the line, from the track, from pedagogy. Intervention in time – interruption of the infinite parallel lines. Breaking the rhythm of the gaze: intervention on the body of the other.

In the series of drawings of printed lines that get erased/undone, Ivens operates the deconstruction of the norm, of the traditional conduits of calligraphy that condition the body for the ideal model (norm). The drawing 'De Kooning erased by Rauschenberg' is the deconstruction of history, marked by the individual, concrete names. In these drawings, the possible reference to Rauschenberg doesn't come through as a copy of the esthetic model but rather as an ethical pattern of a time. To Ivens, the operation takes place in the general and abstract planes. Away from the idea of perspective as artifice, as the pillar of art. Away from the geometry of distances (metric) or of the straight line (projective).

To Ivens, finger and eraser are the instruments of a drawing that refuses the artist's body as tamed by Fine Arts pedagogy.

'Obstáculos/Medidas – Obstacles/Measurements' (MAM-RJ/1975): city walls of different heights are rebuilt inside the Museum, in a crescendo of barriers to the body and to the gaze. The organization of space follows the rule of the enlargement of the 'No'. Wall – privacy protection against the presence of the other. Constitution of the secret. Opacity. The artist jumped over the wall, broke off interdiction, unveiled societal logic in this shadow zone. Inside MAM-RJ, during visiting hours, behind the wall: symbolic space conquered by the subject/artist via delinquency, obscenity and scatology - against the norm/castration – in

favor of freedom.

“At the center of [the carceral] city, and as if to hold it in place, there is, not the “centre of power,” not a network of forces, but a multiple network of diverse elements -- walls, space, institution, rules, discourse; (...) a strategic distribution of elements of different natures and levels. (Foucault)

Glass shards on wall (1975-79). Aggressive protection of property in Brazilian cities. Decipherable sign of punishment. The fear of the wound/pain locks out the thief-body. Ivens makes large cement sculptures studded with sharp glass shards: Brazil's map, carpet, boomerang, dildo. The symbolic character of these objects + glass shards = distress. Witchcraft against witch. The viewer's body does not deny response. Caution and concentration. Defense. Survival in the face of the aggressiveness of the norm.

The rule in Ivens's current works are the laws of physics, nature's ruling. Life of the matter, existence of matter in the world. Time/space/balance attaining their poetics via the norm.

Ivens's works, in their anxiety, operate the fulcrum, the moment that no longer comes about only in the physical (mass/volume/weight) or esthetic (formal harmony) balance. Their field is anxiety, latent in the viewer, generated by impotence before the imminent imbalance, the trespassed rule. The distress of the gaze lies in the fantasies and phantoms before the static object that may refuse its condition, awoken from its immobility, accomplish its fate.

Ivens exposes the norm as occultation and interdiction, prescription and penalty. Power that intervenes as hypothesis on the gaze/body of the spectator. Paradoxically, his art operates in the actual field of non-seeing. Before the artwork, the soul becomes the prison of the body (Foucault): it incorporates the norm that tames the body.

“I am not interested in a relationship with art history.” (Ivens Machado).

In his work, the artist is often searching for relations outside the field of art. This is set in tension through the challenges that Ivens offers the art circuit. Market and Museums are urged to face uncommon weights and dimensions, the ephemerality of the artwork or the complexity of its re-installation, hostile or fragile materials. Ivens tests the ability of dealing with objects in a context where the artist's time is condemned to be materialized through sensitivity and reason. Knowing how to relate to these works is to step through the threshold of the knowledge they propitiate. It's to know art where the short-sighted only sees burdens.

Ultimately, what are these works by Ivens Machado? Columns seeking their support. Identified objects. Things that claim their place in space, the attention of the gaze, the response of the body. They are like landings. Burdens and accumulations.

Paulo Herkenhoff

Translated by Paulo Andrade Lemos

Originally published in *Módulo* magazine, no 84, Rio de Janeiro, 1985.

Saber blefar

Fernando Cocchiarale

A veiculação dos poderes na sociedade e a manutenção da dominação deixam suas marcas profundas nos espaços concretos que a constituem. A configuração destes espaços, o modo pelo qual são concebidos e distribuídos, são parte inseparável do exercício do poder, revelando em sua materialidade as regras do jogo e o lugar de seus jogadores. Cidades, edifícios, prisões, estádios, escolas, hospitais etc., ao regularem sua construção de modo a assegurar o bom desempenho das funções às quais estão destinados, disciplinam o espaço, organizando-o segundo a ótica da dominação.

Compreender o caráter político da espacialidade é essencial para a leitura das *intervenções gráficas* de Ivens Machado. Seus desenhos, seus cadernos, as séries de *Fluidos Corretores* etc., não estão relacionados ao espaço de modo passivo – tributo tradicional que as artes visuais pagaram pelo fato de a representação necessitar de um suporte/espaço para sua produção. As *Intervenções* tampouco pretendem discutir, pura e simplesmente, o suporte, e a questão da representação, ou mesmo sua inserção nos espaços institucionais do Circuito de Arte. As *intervenções gráficas*, embora não ignorem estas questões, situam-se mais adiante e tratam a espacialidade de um ponto de vista muito mais amplo. Nelas, o que está em pauta é a revelação mesma do caráter político da distribuição normalizadora dos espaços.

A pauta é elemento constante nas *Intervenções* do artista. Aparece num primeiro olhar, com toda a carga e familiaridade de uma vivência fundamental em nossa sociedade – a vivência escolar.

Pauta, papel quadriculado, cadernos são superfícies marcadas pelo exercício do aprendizado da escrita, da matemática etc. Espaços reservados para o adestramento e para o registro dos saberes transmitidos. Lugar onde uma experiência comum a todos é vivida pelo envolvimento físico do ato de escrever e, por isso mesmo, lugar de profunda intimidade. Daí, talvez, a sensação de estranheza que possamos sentir, as pautas não estão em seu lugar tradicional – estão expostas em outro circuito, cuja marca e familiaridade nos levam a esperar outro tipo de coisas.

O deslocamento da pauta para outro circuito – o circuito de arte – é, sem dúvida alguma, uma característica chave nestas *intervenções gráficas*. O que ocorre, porém, não é o puro deslocamento de um produto acabado para outro contexto que não o seu. A intervenção de Ivens é mais abrangente. Muitas das pautas são desenhadas, outras produzidas pela manipulação direta da máquina de pautar etc. O sentido deste deslocamento passa por outras questões: O que está sendo deslocado? Como está sendo deslocado? Que relações mantém o contexto originário com o novo contexto?

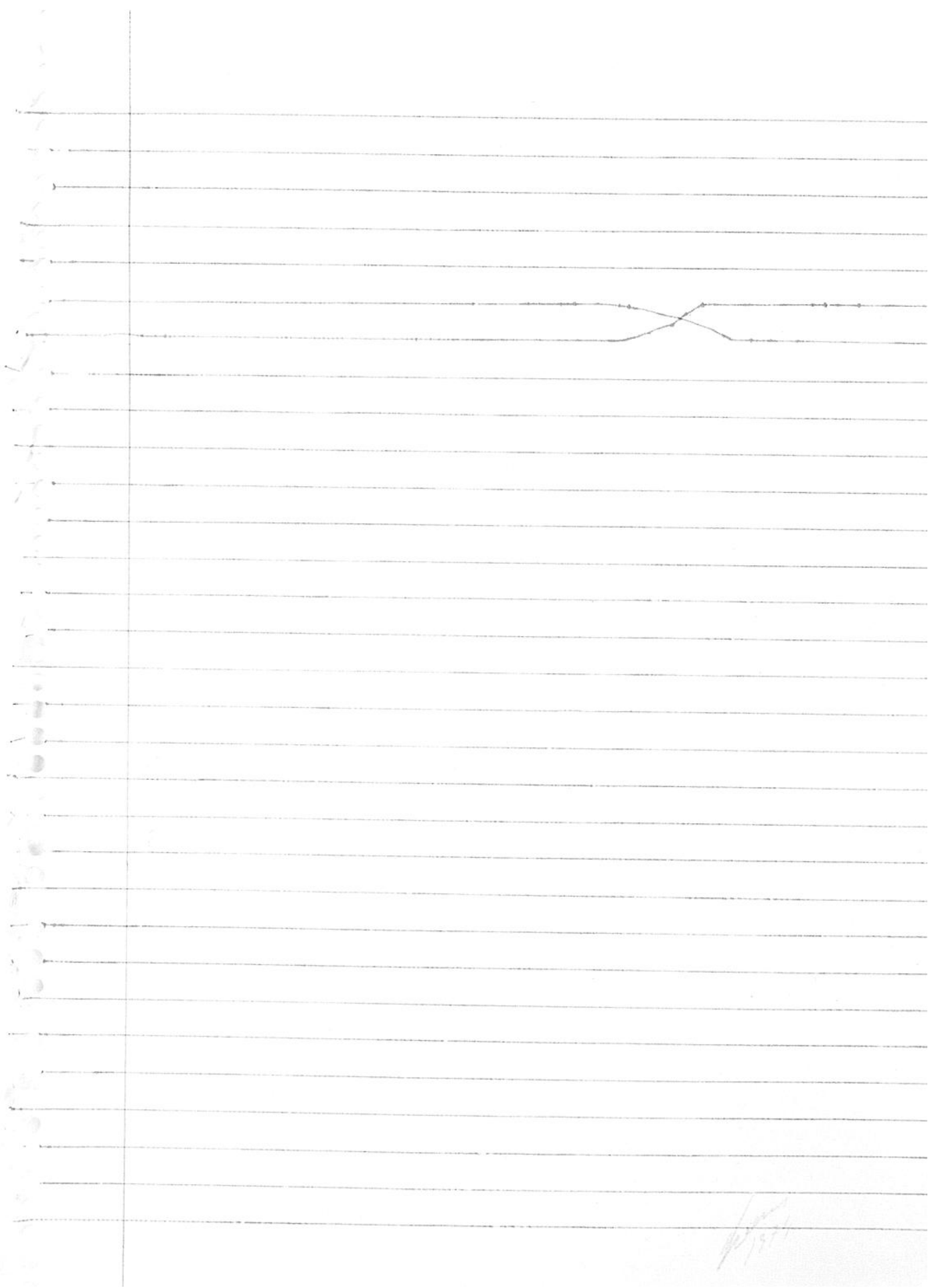
A pauta disciplina a superfície lisa do papel preparando-a para sua finalidade. Sua disposição horizontal e paralela indica que nossa escrita desenvolve-se em certa direção. A margem à esquerda da página, o espaço maior no topo da folha mostram-nos em que

sentido devemos utilizá-lo. Prescrevem, enfim, toda uma série de normas que devem ser cumpridas para o domínio da escritura. Este domínio é um dos pressupostos para a transmissão dos saberes – função da instituição escolar. Portanto, o domínio da arte de escrever implica em relações de poder. Relações que estão inscritas, mesmo no momento em que as páginas em branco de um caderno sugerem-nos a neutralidade de seu silêncio aparente. Justamente isto é que o artista desloca. Esta é a carga lançada de fora para dentro do circuito da arte. Na tensão decorrente deste procedimento, reside o sentido crítico das *intervenções* de Ivens. Tensão decorrente da estranheza causada por um objeto deslocado. Tensão viabilizada, por outro lado, pela identidade material do espaço em discussão.

Embora institucionalmente Escola e Arte ocupem espaços diversos, o suporte material da escritura e o suporte material das artes gráficas é o mesmo – o papel. O modo pelo qual a arte concebeu o uso desta superfície modificou-se. Mesmo quando este uso viu-se liberado da rigidez do cânon acadêmico – permitindo ao senso comum compreender a arte moderna e contemporânea como indisciplinada, subjetiva, criativa – o que estava em questão eram novas maneiras de organizar o espaço. Maneiras conflitantes, é claro, mas que não abriam mão de prescrever com precisão o tratamento da superfície. Modos precisos para transformar o silêncio do suporte em linguagem – linguagem da arte. A ocupação e o domínio do espaço do papel, mesmo no momento em que passa a ser compreendida como linguagem, continua a pensá-la normativamente. Garantir com rigidez a especificidade da linguagem da arte é garantir um determinado território de poder – território material e institucional. Espaço marcado, diferenciado de outros, integrado a uma política territorial mais ampla, que assegura a eficácia da dominação, também ao nível da espacialidade.

A identidade material de dois suportes diferentes – superfícies pedagógicas e superfícies gráfico/artísticas – funciona nas *intervenções* de Ivens como um cavalo-de-troia. O papel viabiliza o deslocamento da pauta para dentro da cidadela da arte. Viabiliza a tensão e o enfrentamento entre dois espaços de poder pelo questionamento de suas fronteiras. Revela, a partir deste estratagema, em sua produção, os mecanismos políticos da espacialidade. Questionamento que quebra o espaço esquadrihado pelo poder, usando e abusando de suas próprias regras.

Os desenhos de Ivens – 1974 – reproduzem fielmente, em uma primeira olhada, as pautas de um caderno. A atividade de desenhar reduz-se à monotonia do gesto que organiza o espaço segundo as exigências da escritura. A folha é ocupada em sua totalidade, conforme o ponto de vista desta lógica. Malha cerrada que aparece com toda força do que ela pode instrumentalizar. De repente, nos damos conta de que alguma coisa aconteceu. A folha de caderno não funciona como deveria. São, por exemplo, poucas linhas que se romperam ficando penduradas, como uma armadilha virtual para a escritura. Em outro desenho, aparecem linhas que quebraram e foram emendadas por um pequeno nó. À lógica do poder deste espaço marcado para a escritura o artista impõe outra lógica. São páginas de caderno que jamais serão escritas. A totalidade de



1/19/11

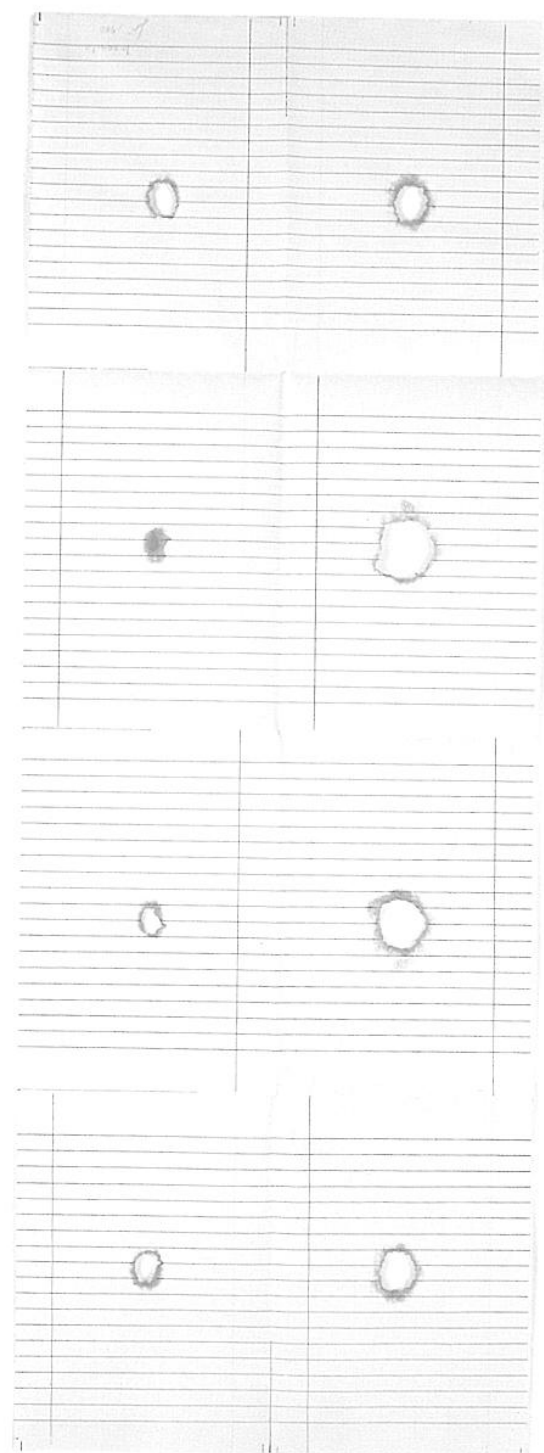
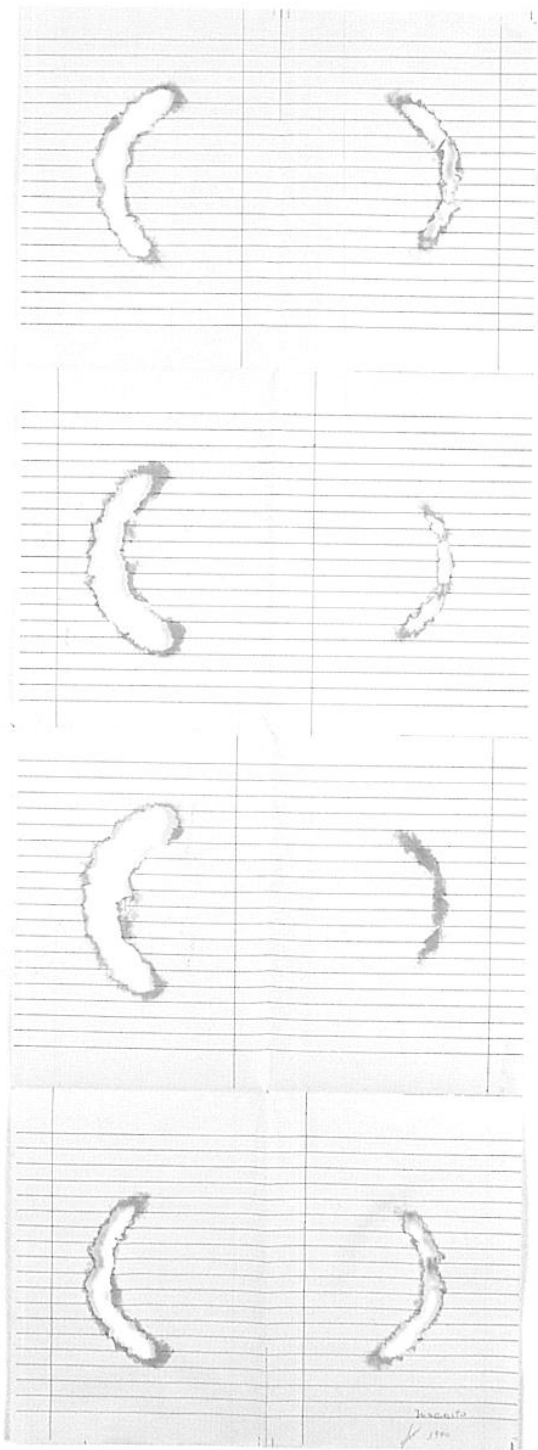
seu espaço está comprometida pela disfunção de uma de suas partes. As linhas rompidas quebram a lógica que as regulava. Jamais serão escritas, porque, além disso, apresentam-se deslocadas de seu contexto habitual, resguardadas pelo novo estatuto que possuem – o estatuto de arte.

Posteriormente, o artista amplia suas *intervenções*. Passa a trabalhar diretamente com a máquina de pautar. De novo, a disfunção comparece como elemento crítico. O próprio uso da máquina é feito incorretamente. O resultado destes procedimentos torna-se o registro de interferências fora do funcionamento esperado para a máquina. Em 1975, produz séries de trabalhos a partir das falhas existentes em cadernos comprados em papelaria. São *Situações Encontradas*, onde a exceção vira regra, tornando-se critério organizador por excelência desta apropriação/deslocamento. Seria importante lembrar um segmento desta produção – a simples exposição das estruturas em sua quase totalidade. Neste segmento a ação do circuito de arte – conseqüentemente a realização de sua ideologia – é indispensável para a conclusão da obra.

As correções – *Fluidos Corretores* – são feitas a partir da intervenção sobre materiais de papelaria, materiais não artísticos. Folhas pautadas, ainda não cortadas para a confecção de cadernos, são corrigidas, retificadas, apagadas por corretores usados em processos de reprodução, ou mesmo borracha. Estes materiais de uso corretor, instrumentos concebidos para conjurar o erro, comparecem nesta série com um sentido inverso ao qual se destinavam. Sua intervenção anula, apaga, corrige. Mas corrige o quê? Corrige erros que estariam fora das normas de escriturar? Não, o que se “corrige” é justamente o pressuposto gráfico fundamental do espaço destinado a escrever. São pautas que estão veladas. Pautas que sinalizam a impossibilidade de sua utilização, imprestáveis que estão para o cumprimento de sua finalidade. Materiais que foram concebidos como elemento recuperador de acidentes possíveis na escrita são usados como elemento causador de uma nova regra – indesejável para o bom funcionamento de uma superfície pedagógica.

Colocar para dentro da instituição Arte superfícies pertencentes a outro circuito tem um sentido preciso. Em ambas – a pedagógica e a das artes gráficas – a linha é o elemento constitutivo de seu esquadramento, o papel a principal condição material de sua possibilidade. Ao deslocamento sobrepõe-se esta proximidade, de feição entre os dois circuitos. A estratégia das *intervenções gráficas* tira partido desta proximidade. Produzindo pautas, cadernos, que não cumprem sua finalidade, sabotando pela falha a plenitude de um poder virtual contido nestas superfícies, o que se revela é a vocação política deste espaço. Dar estatuto de Arte – pelo deslocamento, por sua inserção no circuito da arte – a estas intervenções, é propor uma relação ativa, tensa, política, com aquilo que a tradição consagrou como o lugar por excelência das artes plásticas – o espaço, as superfícies de inscrição da visualidade. Ivens Machado aceita as regras do jogo, para em seguida desrespeitá-las. Aceita o poder destas regras para em seguida neutralizá-lo instaurando novas relações. Relações que colocam o artista em uma disputa, na qual a vitória da norma não está de antemão assegurada.

Texto publicado originalmente no catálogo da exposição *Linha de Corte*, Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1979.



série inscrito *Machucado e curado*/inscribed series **Bruised and cured** . 1980
papel pautado e mercúriocromo/ruled paper, and Merthiolate . 22 x 62 cm cada/ each

Knowing How to Bluff

The diffusion of power in society and the maintenance of domination leave deep marks on the concrete spaces that constitute it. The configuration of such spaces, the way in which they are conceived and distributed are inseparable from the exercise of power, revealing the rules of the game and the positions of the players in their materiality. Cities, buildings, prisons, stadiums, schools, hospitals, etc., follow building regulations to ensure the good performance to which they are destined, they discipline space by organizing it according to the viewpoint of domination.

Understanding the political character of space is a fundamental prerequisite for reading of Ivens Machado's graphic interventions. His drawings, his notebooks, the series of "Fluidos Corretores/Corrective Fluids", etc., are not related to space in a passive way – traditional levy that visual arts have paid: its representation needs a support/space for its production. Neither do the Interventions aim at discussing, plainly and simply, the support and the issue of representation, or even their insertion into institutional spaces within the Art Circuit. The graphic interventions, without ignoring such questions, place themselves beyond that, treating spatiality under a much broader viewpoint: what's at stake is the very revelation of the political character of the normative distribution of spaces.

The ruling line is a constant element in the artist's Interventions. At a first glance, they are charged with the familiarity with one of the most basic experiences in our society – schooling.

Ruling lines, graph paper, notebooks are surfaces linked to the learning process of writing, of mathematics, etc. They are spaces reserved for training and recording transmitted knowledge. Places where an experience shared by all happens through the physical involvement of the act of writing and, for this reason, a deeply intimate place. This may be what causes the feeling of strangeness one may have, for the lines are not in their usual place – they are presented in another circuit, although their sense of familiarity lead us to expect something else.

Shifting the ruling line into another circuit – the art circuit – is doubtlessly a key feature in these graphic interventions. What happens, however, is not the sheer dislocation of a finished product into another context. Ivens's intervention is broader. Many of the lines are hand drawn, others are produced by direct manipulation of the ruling machine, etc. The meaning of such shift touches other questions: what is being shifted? How is it being shifted? What is the relationship between the original context and the new one?

The lines discipline the paper's smooth surface, making it ready for its purpose. Their horizontal and parallel arrangement indicates that our writing evolves in a certain direction.

The margin on the left side of the page and the larger space at the top show us in which direction we should use it. They ultimately prescribe a series of norms that must be followed in order to master writing skills. This mastering is one of the pillars of knowledge transmission – role of the scholastic institution. Therefore, mastering the art of writing implies power relations. Relations that are inscribed, even at the moment when the blank pages of a notebook suggest the neutrality of their apparent silence. This is precisely what is shifted by the artist. This is the load brought from the outside into the art circuit. Within the tension created through this procedure lies the critical meaning of Ivens' interventions. Tension triggered by the strangeness caused by a shifted object. A tension that is made possible through the material identity of the space in question.

Although School and Art occupy distinct institutional spaces, the material support for writing and for the graphic arts is the same – paper. The way art has conceived the use of this surface has changed. Even when it managed to liberated itself from the strictness of the academic canon – allowing common sense to apprehend modern and contemporary art as undisciplined, subjective, creative –, what was at stake were new ways of organizing space. Conflicting ways, of course, but always prescribing the treatment of the surface with precision. Precise ways of turning the silence of the support into language – art language. The occupation and the mastering of the space of the paper, even when it starts to be understood as a language, is continues to see it as a normative terrain. To strictly guarantee the specificity of art language is to guarantee a specific territory of power – material and institutional territory. Marked-out space, differentiated from others, integrated to a broader territorial policy that ensures the efficacy of domination, also at the spatiality level.

The material identity of the two different supports – pedagogic surfaces and graphic/artistic surfaces – functions in Ivens's interventions as a Trojan Horse. Paper renders viable the dislocation of the ruled lines into art's citadel. It renders viable the tension and the confrontation between two power territories through the questioning of their frontiers. Due to this stratagem, it reveals the political mechanisms of spatiality. Questioning that disrupts the space scanned by power, using and abusing its own rules.

The drawings by Ivens – 1974 – faithfully reproduce, at a first glance, the ruled lines in a notebook. The drawing activity is reduced to the monotony of a gesture that organizes space according to writing's requirements. The sheet is occupied in its entirety, in conformity with this logic. Tight mesh displayed with all the possible force of that which it can instrumentalise. All of a sudden, we become aware that something has happened. The notebook page does not function as it should. There are, for instance, a few severed lines that hang like a virtual trap for writing. On another drawing, disrupted lines were reunited by a small knot. To the logic of power of such a space marked out for scripture, the artist imposes another logic. Pages of a notebook that will never be written on. The entirety of their space is compromised by a dysfunction of one of its parts. Disrupted lines break the logic that regulates them. Moreover, they will never bear any writing on them because they have been shifted from their usual context, safeguarded by the new statute they possess – the statute of art.

Later on, the artist broadens his interventions. He starts working directly with the line-ruling machine. Again, dysfunction appears as a critical element. The machine is improperly used. The result of such procedures becomes the register of interferences other than the expected functioning of the machine. In 1975, Ivens produces a series of works appropriating the flaws in notebooks bought in stationery shops. "Situações encontradas/Encountered situations", where exception becomes rule – the organizational criterion for this appropriation/dislocation. It is worth recalling a relevant part of this series: the simple presentation of the structures in their quasi-totality. In this segment, the action of the art circuit – consequently the achievement of its ideology – is indispensable for the conclusion of the work.

The corrections – "Fluidos corretores/Corrective fluids" – are interventions on stationery materials, non-artistic materials. Ruled sheets for notebooks, still uncut, are corrected, rectified, erased by means of corrective agents used in reproduction processes, even an eraser was used. Such corrective materials, instruments conceived to fix mishaps, participate in this series with a meaning opposed to the one they were destined to. Their intervention annuls, erases, corrects. But corrects what? Errors that would not comply with the writing norms? No, what's being 'corrected' is precisely the fundamental layout of a space designed for writing. Veiled lines. Lines that signal the impossibility of their utilization, being useless for the achievement of their purpose. Materials that were conceived to amend possible accidents in writing are used as elements that establish a new rule – a rule that is undesirable for the good functioning of a pedagogic surface.

To bring surfaces that belong to another circuit into the Art institution has a precise meaning. In both of them – pedagogic and graphic art surfaces – the line is a constitutive element of the grid, and the sheet of paper is the main material condition for their existence. This affinity of features between the two circuits overlaps the shift between disciplines. The strategy in the graphic interventions takes advantage of this affinity. By producing ruled lines, notebooks that do not meet their purposes, sabotaging the plenitude of the virtual power contained in these surfaces, what is revealed is the political drive of such a space. Imparting the statute of Art – by dislocation, by its insertion into the art circuit – to such interventions is to propose an active, tense, political relationship with what tradition has designated as the place par excellence of the visual arts – the space, the surfaces for inscription of visual signs. Ivens Machado accepts the rules of the game and then disrespects them. He accepts the power of such rules to neutralize it by setting up new relations. Relations that place the artist in a dispute, in which the victory of the norm is not guaranteed beforehand.

Fernando Cocchiarale

October 1979

Translated by Paulo Andrade Lemos

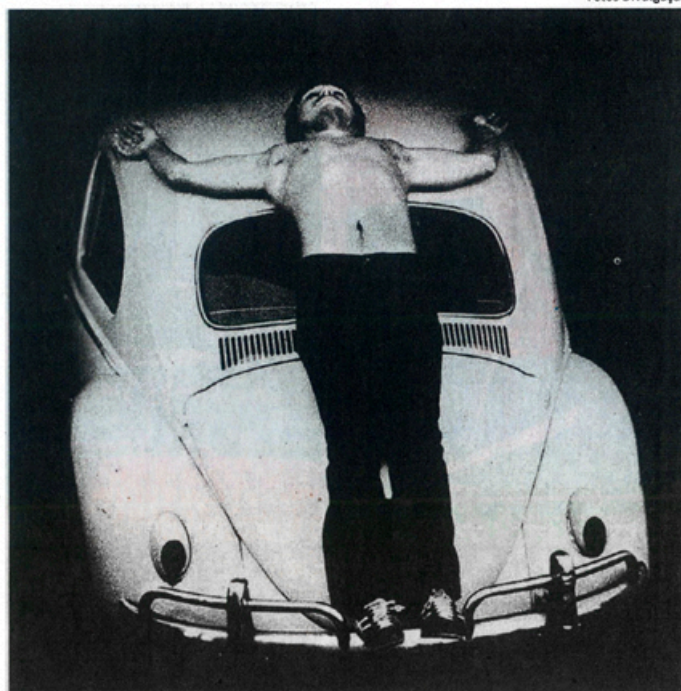
Originally published in the exhibition catalogue *Linha de Corte*, Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1979.

ARTES PLÁSTICAS

Fotos Divulgação



Escultura sem título (1988), de Ivens Machado



"Trans-fixed" (1974), de Chris Burden

2

Paralelas no infinito

Chris Burden e Ivens Machado se foram na mesma nuvem

RESUMO Dois artistas que, à primeira vista, parecem ter pouco em comum morreram em dias sucessivos no mês passado. Apesar das diferenças, tanto o brasileiro Ivens Machado quanto o americano Chris Burden produziram obras contundentes em que exploram situações ligadas ao corpo masculino, à sexualidade e à política.



MARCIA FORTES

ESTAMOS FALANDO de dois artistas plásticos nascidos em meados do século 20, um na América do Norte e o outro na América do Sul. Ambos crentes e praticantes do caráter transgressivo da arte. Ao longo de suas carreiras, um estava armado da soberania do sucesso enquanto o outro batalhava pelo reconhecimento do seu valor.

Certa hora, ambos se depararam com um obstáculo inexorável chamado câncer, que a todos iguala. Um sucumbiu à ele, o outro conseguiu vencê-lo, mas tinha outro monstro no armário, chamado álcool. Ambos morreram em maio passado, um no domingo, 10, o outro na segunda, 11. Tinham, respectivamente, 69 e 73 anos de idade. Chris Burden e Ivens Machado, quem diria, foram na mesma nuvem. Era cedo para ambos.

A princípio, esse pensamento parece prepóstero — a pretensão de aproximar dois artistas, tão distintos em suas trajetórias, em reação à mera coincidência trágica. Burden e Machado não se conheceram pessoalmente nem expuseram juntos. Um primeiro olhar não revela similaridades nítidas em suas obras. No entanto é possível traçar analogias legítimas.

Burden e Machado foram agentes ativos da arte enquanto performance, tendo o corpo humano

como assunto e veículo da obra. A genealogia de ambos desenvolve-se sobre a história da escultura, mas primeiro tomaram o comportamento do corpo como material, em tempo real ou em vídeo.

No âmbito histórico, formaram-se em meio ao conturbado quadro social e político dos anos 60 e 70: nos EUA, movimentos de massa pediam a liberdade sexual e a igualdade racial, enquanto no Brasil lutava-se pela liberdade sob a censura da ditadura militar. Entre 1970 e 75, Burden e Machado emergiram no circuito com uma intensa produção na qual se sentia, latente, o denominador comum do questionamento das formas de autoridade e do desafio aos limites.

Burden tomou um tiro em nome da arte em 1971 (“Shoot”), colocando-se na frente do atirador que atingiu seu braço esquerdo. Munido de provocação e vulnerabilidade desconcertantes, ele relegava poder absoluto ao outro. Uma referência à Guerra do Vietnã que assombrava o imaginário masculino nos EUA? A obra durou centésimos de segundos, mas reverbera através das décadas numa corrente de associações livres.

Em “Through the Night Softly” (1973), Burden rolou sobre um chão de cacos de vidro. O título lírico, “através da noite, suavemente”, é pervertido em precisos sete segundos de dor e sangue numa ação filmada e depois veiculada como um anúncio de TV.

No mesmo ano, correspondendo (em frequência mais baixa) ao autoflagelo de Burden, Machado apresentou performance com o corpo inteiramente contido em bandagem cirúrgica, testando com a gaze outras conotações de privação e dor. No vídeo “Escravizador/Escravo” (1974), Machado — seu corpo ariano branco — atua

Eles emergiram no circuito com uma produção na qual se sentia, latente, o denominador comum do questionamento das formas de autoridade e do desafio aos limites

com um ator negro, encenando tortura e dominação e arremessando referências críticas ao mal velado vernáculo racista nacional.

Antagônico e complementar, ainda nesse ano apresenta o vídeo “Versus”, no qual o corpo branco aproxima-se do preto, sugerindo a fusão dos dois. “Versus” chegou a ser censurado por (talvez) aludir a um beijo homossexual.

Em “Trans-fixed” (outra obra de 1974), Burden concebeu sua própria crucificação com pregos prendendo suas palmas ao teto de um fusca. O motor do carro foi acelerado a toda velocidade por dois minutos — “gritando por mim”, na definição do artista.

Machado gritou de forma menos hiperbólica mas não menos assombrosa. Apresentou no Museu de Arte Moderna do Rio a “Cerimônia em Três Tempos” (1973) — três mesas capengas de azulejos brancos desmoronando sob o simulacro de uma grande coxa de carne que pendia de um gancho do teto —, narrativa violenta enunciando, entre outras leituras possíveis, o páthos da ditadura.

ESCULTURA Machado migrou do território desmaterializado da performance para a escultura antes de Burden, que só o fez no final dos 70. A partir daí, seus trabalhos seguiram vetores assimétricos, o erotismo nominando o primeiro, e a bravura, o segundo. Mas ambos seguiram autores e atores em manifestações físicas com significados e efeitos perturbadores.

Em “Consolador/Dildo” (1979), Machado nos aflige com uma forma roliça revestida de grossos cacos de vidro, típicos dos muros de casas brasileiras. Nesse mesmo ano fez “Mapa Mudo”, escultura em concreto com o formato do mapa do Brasil cravejado de cacos de vidro, uma obra-prima que salta da forma para o mais contundente argumento político. Ao longo dos anos 80 e 90, construiu formas estranhas de concreto, pigmento, pedras, ferro. Machado dizia que construía o visível e que “o estranhamento que causam deve ser relativo à nossa própria estranheza”.

Já Burden canalizou o espírito Houdini de desafio mortal de suas primeiras obras para proezas técnicas em escalas imponentes.

Se primeiro ele expôs seu próprio físico, mais tarde colocou à

prova outros corpos. “Samson” (“Sansão”, 1985) é uma obra meio escultura, meio performance constituída de um macaco mecânico entre duas grossas toras, ligado a uma catraca na entrada do espaço expositivo. Cada vez que o fluxo de pessoas impele a catraca, ela faz com que as toras empurrem as paredes, testando o limite da engenharia do prédio, potencialmente destruível pela engenhoca.

Em “Beam Drop”(1984/2008), aproximadamente 60 vigas de aço usadas na construção civil são jogadas verticalmente de um guindaste sobre uma vasta cova de cimento molhado. A gravidade imprime sua força dramática, e as vigas se fixam em ângulos aleatórios dentro do concreto, formando uma gigantesca escultura.

A sublimação sexual é marcada nas formas de Machado, assim como no coito das vigas penetrando cimento adentro de Burden (a obra hoje está na coleção do Instituto Inhotim, assim como “Sansão”). O limite físico de Burden e o psicológico de Machado, ou vice-versa. Os limites são transmutáveis.

“‘Limites’ é um termo relativo. Como ‘beleza’, está frequentemente nos olhos do espectador”, disse Burden. O caráter extremo permeia as obras dos dois artistas, ainda que Machado se apegasse mais às impressões sensoriais, e Burden, ao espetaculoso.

Burden praticava a figuração direta, usando uniformes policiais, carros, guindastes, submarinos, arranha-céus e até barras de ouro. Exercitando um imaginário de TV americana, produziu esculturas que imprimem fortes imagens nar-

rativas. Um escultor cinemático.

Já a obra de Machado fala mais ao instinto selvagem. Ele materializava a forma sem floreá-la excessivamente de significações. A forma em si parece falar, como se suasse algo que o espectador absorve. A escultura transpira.

Uma escultura sem título de 1988, de concreto e pigmento, pendente de um cabo de aço na parede, apresenta cor de língua e superfície áspera de cuja ponta brotam pedras pontiagudas. Remete ao pênis, ao saco escrotal. Uma obra que opera como síntese e como metáfora.

Ao longo dos últimos 15 anos, Burden produziu peças de alumínio e blocos de concreto típicos de módulos de brinquedos para replicar cada parte de famosas pontes, resultando em obras que são como as pontes em forma condensada.

A prática de acumulação e repetição ecoa na obra de Machado no mesmo período, quando empregou toneladas de toras de madeira e pedras em trabalhos de notória força poética, alguns em escala ambiciosa. Enquanto Burden explorou a indústria, Machado voltou-se para a terra — explorou o peso da pedra, construiu elevações de toras como ocas espiraladas e grandes rodas recheadas de cimento.

Burden praticava o domínio dos elementos em sua obra, enquanto Machado empregava materiais que fugiam ao controle absoluto.

Tanto Burden como Machado são produtos da própria cultura. Um respondia à matéria-prima e à instabilidade, o outro à indústria e à riqueza. No entanto, transparece nas produções de ambos o gênero masculino que as construíram.

Sente-se o pulsar da testosterona nas obras. Ambos produziam arte de macho. Eram garotos em uma clássica relação física com o mundo, olhando para coisas de menino como os materiais de construção.

Burden morreu em sua casa em Los Angeles. Deixou em cartaz uma mostra de novas obras na filial de Paris da poderosa franquia Gagosian Gallery — a exposição foi estendida até 19 de setembro. Lá está, entre outros trabalhos de grande escala, o impressionante “Porsche with Meteorite”(2013), no qual um automóvel Porsche e um meteoro estão suspensos, em um equilíbrio tenso e tênue, por uma balança industrial.

Machado morreu em sua casa no Rio. Não exibia obra nova desde 2010, embora tenha participado de exposições esparsas, incluindo uma coletiva na também poderosa Hauser & Wirth, em Zurique. Morreu deixando sua arte desvalorizada, em estado de semiabandono.

Burden partiu reconhecido, influente e imitado. Machado estava na pior, ainda que também influente e imitado. Dois escultores, um tecnológico, um orgânico. Um meio pop, outro meio “povera”. Ambos de qualidade superior — dois dos melhores que se foram. ◀

Cimento, papel e cinza

Laura Erber

19.05.15

Sem título. Ivens Machado, 1970.

—
Conheci Ivens Machado há mais de vinte anos, quando passou a frequentar a casa de meus pais. Vinha quinzenalmente discutir trabalhos de escultura e instalações que minha mãe desenvolvia na época. Esses encontros duraram cerca de seis anos com algumas interrupções. No início eu acompanhava as conversas pelas bordas, apenas observando seu efeito no processo e no trabalho realizado. Rapidamente me interessei pela atmosfera, pelo tipo de interlocução que se estabelecia ali, e passei a participar mais de perto. Havia um modo tranquilo, às vezes álcere, sempre agudo de intervir e comentar, sugerir e provocar.

Quando fiz dezoito anos, meu presente de aniversário foi um encontro de supervisão com Ivens. Pela primeira vez reuni um grupo de exercícios que me pareciam críticos do ponto de vista da arte contemporânea, mas que apontavam em direções tão diversas quanto contraditórias. Ivens sublinhou a importância do contato com o espectador, do vazio e do excesso como elementos estruturantes daqueles exercícios, e conversamos bastante durante alguns meses sobre esses dois modos de operar. Sem me forçar ou induzir a optar entre um ou outro caminho, propôs uma nova série de exercícios que me fizeram aprofundar as duas direções. Os trabalhos eram ainda incipientes e talvez ingênuos, o que não impediu Ivens de analisá-los com seriedade e com uma generosidade nada complacente, levantando questões que me acompanham até hoje. Minha videoinstalação *O livro de silhuetas* (2004) foi pensada a partir de questões sinalizadas por ele muito antes que eu pudesse percebê-las surgindo. Em 2012, enquanto preparava uma individual na Galeria Mercedes Viegas, contei a Ivens que a exposição se chamaria *Antes que um pensamento se conclua*, mas que o seu verdadeiro nome era *Puxando o fio partido dos anos setenta*, pensando em Ivens Machado, já que os trabalhos eram todos eles desentranhados de um dos cadernos com pautas desviadas que Ivens realizou nos anos setenta. Ele apenas riu um largo riso e disse que não era importante, que estava cansado, e que gostava das minhas pautas porque não eram apenas partidas, eram descabeladas.

Série Machucados e curados. Ivens Machado, 1980.

—
A sensibilidade estética de Ivens se expressava de modo franco e direto. Independentemente do material ou da mídia utilizada, quando reconhecia algo que lhe parecia potente, fazia questão de pontuar, de admirar. Fosse o que fosse, certa curvatura de enseada, o dorso de um operário trabalhando, uma escultura povera que o havia impressionado. A mesma intensidade dos elogios comparecia na irritação com a falta de vigor de muitos artistas contemporâneos. Livre de preconceitos e poses, ficava profundamente tocado pela irrupção de um acontecimento estético, capacidade que existe virtualmente em cada um de nós, mas que em geral se perde por atrofia do sensível.

Ao perdermos Ivens, perdemos também esse precioso e cada vez mais raro modo de “ver com olhos livres” a que se referia Oswald de Andrade, e que, no caso dele,

Ivens, provinha de uma relação vital com a potência das formas e com a beleza do informe. Dessa relação advinha sua arte, que em vários momentos lembra, no misto de rudeza e graça, certas manifestações pré-históricas.

Sem título. Ivens Machado, 1994.

—
Dito de modo mais vulgar, Ivens “tinha olho”. Parece pouca coisa, mas é algo que infelizmente falta a grande parte de nossos jovens artistas e críticos. Basta pensar na frouxidão visual de certas pinturas atuais, de artistas que se pretendem herdeiros do construtivismo ou do expressionismo abstrato.

Ivens gostava de se apresentar como um grande intuitivo, e o era de fato. Sua relação com o artístico não se dava através da informação, da história ou da teoria da arte, sua inteligência plástica surgia do contato com a brutalidade de certas “formas de ser”, para usar a expressão de Catherine Malabou. Criava no contato com a pulsão violenta da forma, com a energia e a beleza nua dos materiais pobres. Interessava-se pela possibilidade de manifestá-los no mundo como presença, e fazia isso não para denunciar ou imantar a pobreza ou a crueldade do mundo, mas para desentranhar, liberar forças que só são visíveis quando adquirem peso e se precipitam no tempo e no espaço.

Fluidos Corretores. Ivens Machado, 1978. (Coleção Gilberto Chateaubriand / MAM-Rio)

—
O convite de sua individual na Galeria Saramenha, em 1987, vinha com um pequeno texto do próprio Ivens que falava sobre a dimensão arcaica e improdutiva da criação. Situava o trabalho “em um tempo onde o prazer escorre pelas coisas sem objetivo”, dizendo-se avesso à posição de reprodutor, e completava: “A paternidade não me pré-ocupa, embora reconheça sua existência. Não estou circunscrito pela razão ou pela informação e prefiro o fazer difuso e assistemático. Essencialmente o trabalho é ‘órfão’ e ‘impotente’, não aspiro a coito definitivo.”

Embora trabalhasse com materiais rudes e por vezes ásperos e pontiagudos, seus objetos nada têm de inacabado, de borrado ou de sujo, também não há neles nenhuma demagogia ou vontade de fazer o material transportar a fórceps alguma metáfora social. Seus trabalhos são eloquentes e remetem a algo fundamental mas que não sabemos definir plenamente. Nos raros momentos em que a forma é alçada à condição de imagem interpretável, como em “Mapa Mudo” (1979), há uma crisperação crítica que não deixa esgotar as possibilidades de leitura.

Mapa mudo. Ivens Machado, 1979.

—
Por outro lado, essa imagem do artista espontâneo e instintivo acabou por sombrear sua sensibilidade crítica e a abertura para apreciação de processos alheios. Nascido em Florianópolis, Ivens chegou ao Rio em 1965 como jovem professor de artes. Criou uma escolinha para crianças em Laranjeiras nos anos setenta, projeto ao qual se referia com frequência e que certamente teve impacto sobre suas opções por materiais baratos e acessíveis, sobretudo quando olhamos os trabalhos com caixas de papelão e folhas de jornal.

Numa apreciação mais aprofundada de sua ação formadora, Ivens será lembrado com muita saudade por todos aqueles que o tiveram como interlocutor crítico, e me refiro aqui tanto àqueles que se tornaram artistas quanto àqueles que investiam em pesquisas artísticas sem a pretensão de fazer parte do sistema. Ivens, aliás, não fazia diferença entre artistas profissionais e amadores, o que interessava era a contundência do que se produzia e a disponibilidade para radicalizar processos e procedimentos.

Sem título. Ivens Machado, 2002.

—
Além do arrebatamento das formas que fazia surgir de materiais ordinários, mas de complicado manuseio, impressionam também no seu trabalho as alianças surpreendentes entre o frágil e o brutal, o peso da matéria e a leveza das formas. Trabalhava, com a mesma desenvoltura, tanto com pequenos papéis quanto com toras de madeira, vergalhões de ferro e concreto armado. Mesmo suas grandes formas escultóricas, em geral produzidas por acúmulo, pressão e encaixe trazem uma componente de fragilidade e risco, sem a qual tudo facilmente se reduziria ao exercício estilístico do grotesco.

Absolutamente honesto consigo mesmo e com sua produção, Ivens teve uma vida artística mais tortuosa do que merecia. Falava com um misto de arrependimento e ironia de suas brigas de juventude com alguns críticos brasileiros. O fato é que, apesar da importante projeção nacional e internacional, mais de uma vez Ivens se viu obrigado a destruir suas obras. Sobretudo nos últimos anos, queixava-se da falta de uma estrutura com a qual pudesse contar para preservar suas esculturas, instalações e desenhos. Esse fato por si só tão lamentável também diz algo sobre o momento contraditório da arte brasileira. Enquanto proliferam megagalpões, galerias-ostentação, e fala-se euforicamente da internacionalização e do boom artístico, acervos e obras fundamentais vão se degradando, e desaparecerão por falta de interesse ou cuidado adequado.

No ambiente atual em que boa parte da arte brasileira se debate entre estranhas hierarquias culturais, oscilando entre a frivolidade de um devir-perfumaria e a ilusão de felicidade de uma missão sociológica, a figura de Ivens, seu modo de vida e sua obra simbolizavam uma resistência genuína. Resistência ao esvaziamento estético e ao grande jogo das cartas marcadas e das figurinhas repetidas ad infinitum. Resistência à coqueteria que sobredetermina a circulação e a visibilidade dos artistas. Suas encrencas, seu desregramento, seu ressentimento, isso tudo, muito mais do que a configuração de uma personalidade intensa ou indócil, marcava um lugar artístico no mundo e um modo de ser contemporâneo.

Ivens manteve-se absolutamente fiel à sua tormenta, a força, a violência das formas que criava, a estridência dos seus materiais prediletos integravam esse modo caótico e drástico de viver, de não caber em si e desvairar. Suas obras parecem falar de uma ancestralidade que se comunica com a infância, uma plasticidade singela e franca, mas que também pode repentinamente reverter para a monstruosidade desesperada de um desejo em forma bruta, que talvez seja o nosso único totem possível.

Gênesis

Destroços encenam corpos rudes
Agrupando eventos
Persigo estas composições
Espantalhos tranquilizadores
Mundos que não sabem o silêncio
Gritam
Seres ásperos
Tramam e transmutam-se
Pedindo abrigo
Representam gestos insensatos
Guardiães
Imagens protetoras e protegidas
Filhos possíveis
Fragmento
Habitam
E nascem em mim
Alegres

Ivens Machado

Genesis

Wreckages stage rude bodies
Grouping events
I search for these compositions
Reassuring scarecrows
Worlds that don't know silence
They scream
Rough beings
Weaving and transmuting
Asking for shelter
They represent senseless acts
Guardians
Protecting and protected images
Possible offspring
Fragment
They inhabit
And are born in me
Happy

Ivens Machado