



DANIEL DE ALBUQUERQUE CAVALCANTI RIBEIRO

IVENS MACHADO: DESENHOS

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio.

Orientador: Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Rio de Janeiro
maio de 2021



Daniel de Albuquerque Cavalcanti Ribeiro

Ivens Machado: desenhos

Dissertação de Mestrado

Dissertação apresentada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-graduação em História Social da Cultura do Departamento de História da PUC-Rio. Aprovada pela Comissão Examinadora abaixo.

Prof. Sérgio Bruno Guimarães Martins

Orientador/ Departamento de História – PUC-Rio

Prof. Luiz Camillo Dolabella Portella Osório Almeida

Departamento de Filosofia – PUC-Rio

Profª. Laura Rabelo Erber

University of Copenhagen

Rio de Janeiro, 4 de maio de 2021.

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial do trabalho sem a autorização da universidade, do autor e do orientador.

Daniel de Albuquerque Cavalcanti Ribeiro

Possui Bacharelado Design de Moda pela Universidade SENAI-CETIQT e especialização em Arte e Filosofia, pela Pontifícia Universidade Católica (PUC-Rio).

Ficha Catalográfica

Ribeiro, Daniel de Albuquerque Cavalcanti

Ivens Machado: desenhos / Daniel de Albuquerque Cavalcanti Ribeiro; orientador: Sérgio Bruno Guimarães Martins. – 2021.

114 f. : il. color. ; 30 cm

Dissertação (mestrado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Departamento de História, 2021.

Inclui referências bibliográficas

1. História – Teses. 2. Ivens Machado. 3. Desenho. 4. História da arte. 5. Crítica de arte. I. Martins, Sérgio Bruno Guimarães. II. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Departamento de História. III. Título.

Agradecimentos

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.

Agradeço ao meu orientador Sérgio Martins pelo edificante acompanhamento, além da leitura atenta e paciente dos meus textos ao longo desse processo. Agradeço também ao CAPES pelo auxílio, pois sem ele seria ainda mais árduo fazer essa pesquisa. Estendo meus agradecimentos aos amigos e colegas de Pós-Graduação em especial aos queridos Cristiane Vieira, Camila Medina, João Paulo Quintella e Matheus Drumond, além de todos os funcionários do Departamento de História, sempre tão solícitos.

Sou bastante grato também a Ademar Britto e Victor Gorgulho que intermediaram o contato com Mônica Grandchamp, responsável pela preservação da obra e memória de Ivens Machado através do *Projeto Ivens Machado*. Mônica se tornou uma grande amiga e, de forma muitíssimo generosa, abriu o acervo, esclareceu dúvidas e esteve sempre disponível para a troca.

Resumo

Ribeiro, Daniel de Albuquerque Cavalcanti; Martins, Sérgio Bruno Guimarães.
Ivens Machado: desenhos. Rio de Janeiro, 2021. 114p. Dissertação de Mestrado
– Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

Esse trabalho de mestrado visa localizar historicamente e pensar em termos críticos a produção em desenho de Ivens Machado. O autor considera que a contribuição do artista para a história da arte, em especial no contexto brasileiro, é evidenciada pelas temáticas abordadas, além das inovações formais contidas em suas obras. A ditadura civil-militar, contexto no qual o artista produziu, também é fator decisivo para essa constatação, uma vez que muitos trabalhos explicitam a relação da subjetividade com a opressão do sistema educacional e político a época. Essa dissertação delimita sua análise aos trabalhos produzidos da década de 1960 ao ano de 1980. Apesar do foco serem os desenhos, entram em pauta trabalhos em escultura e vídeo como forma de pensar o princípio norteador da poética de Machado. Os assuntos abordados nos desenhos, assim como alguns elementos formais, são apreciados a luz de teorias antropológicas e históricas, assim como são pensados em paralelo a produção de artistas contemporâneos a Ivens Machado.

Palavras-chave

Ivens Machado; desenho; história da arte; crítica de arte; revisão histórica.

Abstract

Ribeiro, Daniel de Albuquerque Cavalcanti; Martins, Sérgio Bruno Guimarães (Advisor). **Ivens Machado: drawings**. Rio de Janeiro, 2021. 114p. Dissertação de Mestrado – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

The dissertation aims to historically locate and think in critical terms the production in drawing by Ivens Machado. The author considers that the artist's contribution to the history of art, especially in the Brazilian context, is evidenced by the themes addressed, in addition to the formal innovations contained in his works. The civilmilitary dictatorship, the context in which the artist produced, is also a decisive factor for this observation, since many of his works explain the relations between subjectivity and the oppression of the educational and political system of the time. The author focuses its analysis on works produced from the 1960s to the year 1980. Despite the focus being placed on the drawings, works in sculpture and video are also approached, as a way of thinking the guiding principle of Machado's poetics. The subjects covered in the drawings, as well as some formal elements, are appreciated in the light of anthropological and historical theories, as well as thought in parallel with the production of contemporary artists to Ivens Machado. The text follows an essayistic approach, respecting, to a large extent, the order of appearance of the insights and approximations made.

Keywords

Ivens Machado; drawing; art history; art critic; historical review.

Sumário

1. Introdução	10
2. Primeiros desenhos e série <i>Trompe L'Oeil</i>	
2.1 Início	15
2.2 Outras perspectivas	17
2.3 Colagem	20
2.4 Os elementos sutis	24
2.5 Os vídeos	26
2.6 Linhas	28
3. Ivens Machado e seus pares históricos	
3.1 Anna Maria Maiolino, Lygia Clark e a Caixa	31
3.2 Machado e Maiolino	34
3.3 Série <i>Linhas Desviadas</i>	40
3.4 As pautas	41
3.5 O caderno	43
3.6 Desenho e matéria	44
4. Contextualizando Machado	
4.1 Movimento Neoconcreto e seu legado	46
4.2 Machado e Pape	49
4.3 Grids	53
4.3.1 O grid e a História da Arte	55
4.3.2 Eva Hesse	58
4.4 A linha gráfica	61
4.5 Linha masculina e linha feminina	63
4.6 Ivens Machado e Anna Bella Geiger	65
5. Considerações Finais	68
6. Bibliografia	70
7. Anexo 1: Lista de figuras	75
8. Anexo 2: A trajetória de Ivens Machado	100

Lista de Figuras – Anexo 1

- Figura 1	
Ivens Machado – <i>Sem título</i> , c. 1965 (desenho de uma figura feminina retratada com 3 cabeças e 7 seios)	75
- Figura 2	
Ivens Machado – <i>Sem título</i> , 1965 (desenho de um personagem com rostos no lugar dos olhos)	76
- Figura 3	
Ivens Machado – <i>Sem título</i> , 1975 (série <i>Trompe L'Oeil</i>)	77
- Figura 4	
Ivens Machado – <i>Consolador</i> , 1979	78
- Figura 5	
Ivens Machado – <i>Mapa Mudo</i> , 1978	79
- Figura 6	
Ivens Machado – <i>Painel de Azulejo</i> , c.1973	80
- Figura 7, 8 e 9	
Ivens Machado – frames do vídeo <i>Versus</i> , 1974	81
- Figura 10	
Anna Maria Maiolino – <i>Em cima da linha</i> , 1976 (da série <i>Desenhos/ Objetos</i>)	82
- Figura 11	
Anna Maria Maiolino – <i>Linha solta</i> , 1975 (da série <i>Desenhos/ Objetos</i>)	83
- Figura 12	
Ivens Machado – <i>Sem título</i> , 1976 (da série <i>Linhas desviadas</i>)	84
- Figura 13	
Ivens Machado – <i>Desenho executado em três minutos</i> , 1974	85

- Figura 14 a 21	
Ivens Machado – ensaio gráfico intitulado <i>Desordem</i> , 1974-2001	86
- Figura 22	
Eva Hesse – <i>Sem título</i> , 1966 (aguadas em papel quadriculado)	94
- Figura 23	
Eva Hesse – <i>Sem título</i> , 1967 (desenhos de círculos feitos de caneta em papel quadriculado)	95
- Figura 24, 25 e 26	
Anna Bella Geiger – <i>Diário</i> , 1974 (da série <i>Cadernos</i>)	96
- Figura 27	
Anna Bella Geiger – <i>Equações</i> , 1978	97
- Figura 28	
Ivens Machado – <i>Fluidos Corretores</i> , 1974	98
- Figura 29	
Ivens Machado – <i>Machucado e Curado</i> , 1980	99

1.

Introdução

Em suas obras mais conhecidas as soluções formais são pouco usuais, mas facilmente reconhecíveis pelo fato de o artista lançar mão de recursos plásticos e construtivos amplamente usados pela arquitetura modernista brasileira. Elementos empregados ora se apresentam como coisas cotidianas (cascalho, pedra portuguesa, concreto, madeira), ora nos levam a apreciações distintas - desde sensações a assimilações corpóreas, a fluidos corporais e até mesmo o coito. É uma característica do trabalho do artista se valer de materiais cotidianos facilmente reconhecíveis associados a formas que desafiam seus usos originais. Como dito por Paulo Sérgio Duarte:

“Este é 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.”¹

Ivens Machado foi um artista brasileiro nascido no ano de 1942, em Florianópolis, Santa Catarina. Nesta dissertação, busco rememorar de forma crítica uma parte importante da obra deixada por Ivens Machado. O artista, falecido em 2015, é uma figura importante para a compreensão da História da Arte no Brasil pela diversidade de suportes que utilizava (desenhos, vídeo, performance, fotografia, escultura e instalações, além de obras públicas), pelas inovações formais e materiais, além dos temas abordados (em especial política, sociedade e sexualidade). Não bastasse o corpo de obra, que já seria por si merecedor de atenciosa pesquisa, diversos artistas de gerações posteriores manifestam o impacto de sua influência em suas produções – cite-se Adriana Varejão, Ernesto Neto e Erika Verzutti. Além disso, ao avaliar a produção de Machado à luz de artistas de outros países, é interessante perceber que os interesses conceituais e formais dele sempre estiveram em sintonia com os de pares como Eva Hesse e Alighiero Boetti, apenas para mencionar alguns nomes. É interessante perceber que esse diálogo travado entre as produções internacionais com a de Machado se dá, muitas vezes, no mesmo momento, o que demonstra como o artista era sensível às questões que circulavam no campo da arte na época. Além disso, o trabalho de Machado promove reflexões bastante interessantes sobre problemas de fundamental importância para a arte produzida no Brasil. Tomemos

¹ DUARTE, 2004, p.110.

como exemplo a linha. Elemento importantíssimo da poética de Lygia Clark, a linha orgânica é um conceito desenvolvido pela artista que ultrapassou as barreiras das mais distintas classificações de objeto artístico encontrando ressonância na pintura, na escultura e, posteriormente, em suas proposições. A *linha orgânica* não é construída por ninguém, ela se forma pelo encontro de duas superfícies (planos, coisas, objetos, corpos ou, até mesmo conceitos)². O elemento aponta para um pensamento que supera a contradição entre verdadeiro ou falso, sem esperar que a síntese das partes anteriores evolua como tal³. Para Lygia Pape, o conceito de linha teria outras conotações e, por consequência, outros desdobramentos. A série denominada *Tecelares*, por exemplo, compreende xilogravuras que exploram através dos veios da madeira o contraponto com a linha gráfica. As séries de desenhos que foram iniciadas por Machado na década de 1970, pelo que noto, podem ser situadas numa relação de continuidade histórica com estas preocupações neoconcretas. Em relação à Clark na elaboração do elemento linha, como quando ela protagoniza os “enganos do olho” (*Trompe L’Oeil*), ou em situações em que o mesmo elemento é criado pelo encontro de dois planos (o melhor exemplo na obra de Ivens Machado é a série de *Painéis de Azulejo*, 1974). O paralelo que encontro entre a pesquisa de Machado e a de Pape, se dá pela elaboração de linhas gráficas e linhas intencionais. No caso de Pape, a linha gráfica é feita intencionalmente na madeira, suporte orgânico que revela suas texturas ao imprimir os papéis. No caso de Machado, o que é dado são as linhas paralelas do caderno pautado onde o artista intenciona fazer linhas livres que vencem a ordem da retidão ao entortá-las e desviá-las. Também vale lembrar as experimentações feitas por Anna Maria Maiolino que, no início da década de 1970, usou o papel rasgado e linhas de costura para suturar e emendar estes papéis. Apesar de alcançar resultados bastante distintos, Machado, assim como Maiolino no mesmo período, produziu “feridas” no papel e utilizou materiais de costura como forma de pensar a linha e, por consequência, o desenho.

A cautela necessária ao avaliar a produção de Ivens Machado se dá por conta de que, por mais conscientes que fossem as falas do artista, elas também eram de alguma maneira cifradas e, por vezes, tautológicas. Eventualmente, alguma motivação ou relação com conceitos externos era apontada e, apesar da declarada falta de interesse pela História da Arte, certas referências aparecem em sua poética e, inclusive, algumas vezes, em títulos de trabalhos ou séries (como no caso da série *Trompe l’Oeil*). Ivens Machado foi

² BASBAUM, in ALBERRO & BUCHMANN, 2006.

³ Idem.

um artista que defendeu, à sua maneira, uma crítica imanente; ele acreditava que o trabalho falava por si. E, de fato, suas obras são bastante eloquentes: os materiais utilizados suscitam as mais diversas memórias. As formas biomórficas se valem de sustentações e estratégias arquitetônicas, a referência à arte e a situações e elementos que, até aquele momento, não eram tradicionalmente assuntos tematizados pelas artes visuais (como a homossexualidade, as questões de raça, dentre tantos outros assuntos que podemos relacionar ao nos depararmos com os trabalhos do artista).

Apesar dos poucos textos críticos que existem sobre a obra de Ivens Machado, foi possível encontrar alguns que apresentaram exposições, escritos do próprio artista que foram publicados, artigos em revista e uma tese de doutorado, além de algumas entrevistas em vídeo. Grande parte dessa informação foi compilada no livro *Engenheiro de Fábulas* de 2001, organizado por Ligia Canongia. O livro é uma publicação monográfica sobre a produção de Machado onde, além de textos e imagens de obras, há uma linha do tempo comentada que é fundamental para resguardar com bastante clareza a memória da produção do artista. Os apontamentos e a localização histórica dos trabalhos feitos por Canongia nos permitem entender os percursos, alguns encontros, importantes interlocuções, viagens, além de projetos e o modo como a obra de Ivens Machado foi recebida no Brasil e internacionalmente. Os textos contidos no livro são, em sua maioria, apresentações de exposição. Há algumas leituras criticamente articuladas sobre a obra e com *insights* valiosos; no entanto, exceto por uma tese feita nos EUA, não encontrei material de teor acadêmico ou crítico dedicado à pesquisa mais aprofundada da produção de Machado.

Nesta dissertação irei me dedicar especialmente às séries de trabalho sobre papel. Considero os trabalhos de desenho fundamentais para a compreensão do corpo de obra deixado por Ivens Machado. Apesar da grande influência que esses trabalhos têm em produções artísticas mais recentes, considero que houve pouca dedicação da crítica em relação a eles. Os primeiros trabalhos de Machado que são reconhecidos e expostos em contexto institucional⁴ são desenhos figurativos que, segundo o próprio artista, têm influência Surrealista e Expressionista⁵. Acredito que a relação com a linha e o papel, na produção do artista, resguarda traços do raciocínio e da ética de trabalho que

⁴ Em 1966, Ivens Machado participa do *Salão Nacional de Arte Moderna* e da *I Bienal da Bahia*.

⁵ O que pode ser notado em algumas características marcantes de obras daquele período, como a presença de figuras fantasmagóricas, além da paleta bastante reduzida e contrastada.

posteriormente aparecerá também em esculturas, vídeos e instalações suas⁶. Trata-se de uma aproximação que entende as relações entre as regras sociais e o desejo do corpo.

A maneira que encontrei de apresentar essa faceta da obra do artista foi através de um texto que, não deixando de se valer de rigor metodológico, privilegia uma escrita ensaística. Trata-se de uma dissertação que apresenta os trabalhos em contexto histórico, discorre sobre percepções de seus materiais e relaciona a produção do artista com outras produções contemporâneas. Encontrei na aproximação temática e formal dos trabalhos de Machado com os de outros artistas o entendimento das trocas que se travavam, e percebi nas distinções detalhes que mostravam uma abordagem bastante própria.

No primeiro capítulo, dedico minha análise ao início da trajetória de Ivens Machado, falo das séries que foram apresentadas no ano de 1966. Esse ano marca seu início pois são esses desenhos os primeiros trabalhos de Machado reconhecidos e expostos em contexto institucional⁷. São trabalhos que, como dito pelo artista, têm forte influência “expressionista e surrealista”, algo possível de perceber pelo estilo e temas abordados. Ainda no primeiro capítulo, analiso a série *Trompe l’Oeil*. Nessa série, iniciada no começo da década de 1970, o artista faz uso de elementos anexados à folha de papel, jogando com a funcionalidade de fitas adesivas e fios de lã. São trabalhos que apontam para as próximas séries que abusam da linha e de suas implicâncias conceituais. Algumas dessas relações são explicitadas por dois vídeos que o artista produziu no ano de 1974. *Versus* e *Dissolution* são descritos e postos em relação com a produção de desenho. Encerro o capítulo analisando as linhas pela perspectiva de Tim Ingold, antropólogo que procede de forma a criar uma taxonomia desse elemento em seu livro *Lines: a brief history* (2007).

No segundo capítulo, encontro no objeto relações que se desdobram na prática de Ivens Machado. A série *Desenhos/ Objetos* de Anna Maria Maiolino é um paralelo interessante, por elaborar questões semelhantes as de Machado: a folha como material compositivo e não como suporte, e a linha de costura como elemento gráfico são algumas das importantes convergências do trabalho de ambos, que de modos distintos tencionam o estatuto do desenho e do objeto. O trabalho de Lygia Clark é trazido para a discussão para elaborar a questão da caixa na arte brasileira. A quebra da moldura operada pela artista inaugura o debate no país. Esse gesto insere o objeto no mundo, pois rompe a

⁶ O tratamento mais aprofundado dessas obras demandariam uma pesquisa e elaboração que escapam às possibilidades da presente dissertação. É de meu interesse, no entanto, dar continuidade à análise crítica das obras do artista em um desdobramento futuro da presente pesquisa.

⁷ Em 1966, Ivens Machado participa do *Salão Nacional de Arte Moderna* e da *I Bienal da Bahia*.

membrana que o mantinha isolado. Outro objeto caro à Machado, e que também é abordado neste capítulo, é o caderno. Em 1974, o artista começa a se valer das folhas pautadas do caderno escolar, interferindo em suas linhas paralelas para desenvolver suas *Linhas Desviadas*. A linha ganha, a partir de então, outros contornos na prática de Machado.

O terceiro capítulo visa entender Ivens Machado em termos de continuidade histórica. Começo a análise por um marco do Movimento Neoconcreto, a “Teoria do Não-Objeto” de Ferreira Gullar. O texto - e suas respectivas leituras posteriores - aponta para a falência do modelo contemplativo das artes visuais e como isso se deu pela elaboração dos artistas integrantes do movimento em suas produções. Recorro aos *Tecelares* de Lygia Pape e exponho algumas questões desses trabalhos para refletir sobre os cadernos e folhas pautadas de Machado. Ainda nesse capítulo, falo do *grid*, elemento gráfico utilizado para fins técnicos, mas que foi introduzido como linguagem visual nas artes visuais no início do século XX e, posteriormente, amplamente utilizado nos anos de 1960 e 1970. Trago para fins de análise algumas perspectivas acerca da obra de Marcel Duchamp e Eva Hesse. Encerro o capítulo abordando o diálogo travado entre os cadernos produzidos por Anna Bella Geiger em meados dos anos de 1970 e os feitos por Ivens Machado no mesmo período.

Esta pesquisa poderia se estender muito além do que me propus inicialmente. Mesmo com um recorte temporal relativamente reduzido (de 1965 a 1980) é complexo aprofundar todas as questões suscitadas pelo encontro com o desenho de Ivens Machado. A opção por encerrar a pesquisa com uma aproximação das práticas de Machado e de sua professora Anna Bella Geiger é motivada porque algo acontece no momento de encontro de uma obra com a outra: as produções são equiparadas e entram em diálogo. Esse momento não hierarquizado entre duas pessoas que tiveram uma relação de mestre e aluno parece ser um bom momento para encerrar a pesquisa no âmbito do mestrado. Como o autoritarismo do processo educativo é uma questão importante para muitas das séries de desenho apresentadas, finalizar o texto em um encontro horizontal é uma conclusão que traz a análise mais para perto das motivações da própria obra.

2. Primeiros desenhos e Série Trompe L'oeil

2.1 Início

O desenho há muito tempo sustenta as pressões da prática material e da abstração cognitiva, ainda que sem dissolver a tensão entre elas estabelecida. Essa é uma característica já encontrada na palavra italiana *disegno*, onde a aparição da imagem é concebida a partir de uma relação de forças com a ideia mental⁸. A mídia (*médium*) sempre foi historicamente utilizada como forma de anotação mental durante processos criativos; como projeto para execução de trabalhos em pintura, escultura e arquitetura; e também tem seu lugar garantido como obra de arte. Para o historiador da arte britânico Ed Krcma, o desenho pode inclusive articular formas de atenção e organização que desafiam a banalidade de modos de consumo prevalentes⁹. Não se trata, para ele, de colocar o desenho como forma privilegiada dentre as outras formas de fazer arte, mas tão somente mostrar algumas modalidades que esse é capaz de assumir. Krcma entende que a modesta condição material da mídia e a “retórica” nela implícita permitem que o desenho sustente demandas radicais, distinguindo-se assim de formas de expressão como a pintura e a escultura, que tiveram de carregar consigo aspirações que abrangem o desenvolvimento social, político e econômico¹⁰. Ou seja, o desenho demanda menos mediação em função de ser algo que só depende de um suporte prosaico (geralmente o papel) e um utensílio de inscrição (lápiz, caneta, carvão e assim por diante). Há também mais espontaneidade ali devido às expectativas mais modestas em relação à prática. Para Pamela Lee, por sua vez, o desenho ocupa um lugar ambivalente na historiografia da arte por ser considerado fundamental e periférico, central e marginal ao mesmo tempo¹¹. Apesar de chamado de a “mãe das artes”¹² por geralmente antecipar a produção em outros suportes, o status institucional do desenho não é o mesmo das outras categorias às quais ele, por vezes, dá origem.

⁸ KRCMA, 2015. p. 377.

⁹ Idem. 2007. p.38.

¹⁰ Ibid. p.39.

¹¹ LEE, Pamela in: BUTLER, 1999. p. 3.

¹² BARZMAN, Karen-Edis *apud* LEE, Pamela in: BUTLER, 1999. p. 31.

Talvez pela menor importância dada a essa mídia ou mesmo pela sutileza das obras, os trabalhos em desenho de Ivens Machado não receberam a mesma atenção que a sua prática escultórica. Mas o fato é que, mesmo antes de fazer as conhecidas esculturas e obras públicas, o artista começou a obter reconhecimento justamente por trabalhos em papel. Em suas primeiras exposições de maior projeção, Machado mostrou desenhos que figuravam formas de inspiração surrealista e expressionista¹³. É curiosa a declaração do artista sobre estes trabalhos numa entrevista dada à Silvana Leal em 2007: "... é engraçado que isso remete de alguma maneira a umas coisas meio surreais que eu fiz. Quer dizer, eu desprezo isso"¹⁴. O desprezo alegado pelo artista não invalida o interesse de seus primeiros desenhos, no entanto, especialmente se considerarmos que as inquietações que se revelam nesses trabalhos reapareceram, de outras formas, em seus trabalhos posteriores (sejam eles em desenho, escultura, instalação ou vídeos). Aparentemente, há algo de autobiográfico nessas imagens, que manifestam questões bastante íntimas. Apesar de ser possível localizar essas obras no início da carreira artística de Machado, a análise delas não tem como finalidade demarcar o começo de uma trajetória progressiva. Estes trabalhos são importantes como memória, isto é, como uma primeira abordagem de assuntos fundamentais na poética do artista.

Não é difícil notar que os primeiros desenhos de Ivens Machado demonstram uma primazia da mão. São trabalhos que, pela avaliação dos dados compositivos (linha, manchas, cores, contraste e etc) e temáticos, evidenciam uma certa crença na expressividade gestual. De toda a forma, a potência dos trabalhos reside no fato de que parece haver pouca mediação racional ali; são trabalhos que apresentam as imagens de forma pouco elaborada em termos conceituais, um pouco como expurgos. Figurações fantasmagóricas que se assemelham a gravuras de Iberê Camargo e a cenas do Expressionismo Alemão¹⁵. Há também, figuras distorcidas, tais como imagens oníricas,

¹³ Como descrito por Ligia Canongia. CANONGIA in: MACHADO, 2001. p. 148.

¹⁴ C.f. https://www.youtube.com/watch?v=_pnHtZsW3A0. Encontros – Um e Outro – Silvana Leal e Ivens Machado, parte 1 (nossa transcrição).

¹⁵ Na definição de C. G. Argan: "O Expressionismo se põe como antítese do Impressionismo, mas o pressupõe: ambos são movimentos *realistas*, que exigem a *dedicação* total do artista à questão da realidade, mesmo que o primeiro a resolva no plano do conhecimento e o segundo no plano da ação. Exclui-se, porém, a hipótese simbolista de uma realidade para além dos limites da experiência humana, transcendente, passível apenas de ser vislumbrada no símbolo ou imaginada no sonho. Assim se esboça, a partir daí, a oposição entre uma arte *engajada*, que tende a incidir profundamente sobre a situação histórica, e uma arte de *evasão*, que se considera alheia e superior à história. Somente a primeira (a tendência expressionista) coloca o problema da relação concreta com a sociedade e, portanto, da *comunicação*; a segunda (a tendência simbolista) o exclui, coloca-se como *hermética* ou subordina a comunicação ao conhecimento de um *código* (justamente o símbolo) pertencente a poucos iniciados. O Expressionismo nasce não em oposição às correntes modernistas, mas no interior delas, como superação de seu ecletismo, como discriminação entre os impulsos autenticamente progressistas, por vezes subversivos, e a retórica progressista, como concentração da pesquisa sobre o problema específico da razão de ser e da função da

de forte influência Surrealista¹⁶. Em um desses desenhos, por exemplo, uma figura feminina é retratada com três cabeças e sete seios (figura 1); já em outro, um personagem com rostos no lugar dos olhos parece encontrar um demônio (figura 2). Os trabalhos dessa época têm uma paleta de cores bastante reduzida; são desenhos que, em sua maioria, fazem uso do preto e do branco, além de escalas de cinza. Nestas obras, a influência Expressionista é evidenciada pelo exercício de luz e sombra, e a Surrealista pela utilização de personagens fantasmagóricos e de aspecto mítico. Esses trabalhos são a produção inicial de um artista que investigava diversos assuntos e buscava uma linguagem própria. Se quisermos, podemos ver neles os interesses de um jovem Ivens Machado. Foram desenhos desse tipo que foram apresentados no *Salão Nacional de Arte Moderna* e da *I Bienal da Bahia*, ambos no ano de 1966 – eventos que marcam aquele ano como o das primeiras aparições institucionais do artista.

2.2

Outras Perspectivas

O início da década de 1970 marca uma mudança significativa na produção de Ivens Machado. O tom dos novos trabalhos tem uma linguagem menos pessoal. A nova postura do artista em relação a sua obra, no entanto, não se exime do caráter autobiográfico, como veremos mais adiante. Tal mudança se dá justamente pelo contato de Machado com a artista e professora Anna Bella Geiger¹⁷. A partir de 1972, ele começa a frequentar a casa de Geiger como aluno, integrando um grupo que, na época, contava também com os então artistas Paulo Herkenhoff e Fernando Cocchiarale. É na casa de Geiger que Machado entra em contato ainda com outras figuras relevantes daquela geração artística, como Letícia Parente e Sônia Andrade. A partir desse ano, veremos em sua produção trabalhos

arte. Pretende-se passar do cosmopolitismo modernista para um internacionalismo mais concreto, não mais fundado na utopia do progresso universal (já renegada pelo socialismo 'científico'), e sim na superação das contradições históricas, começando naturalmente pelas tradições nacionais." (ARGAN, 1992. pp. 227 – 228).

¹⁶ Também na definição de C. G. Argan: "Do ponto de vista da técnica, o Surrealismo se apropria da desinibição dadaísta, quer no emprego de procedimentos fotográficos e cinematográficos, quer na produção de objetos 'de funcionamento simbólico', afastados de seus significados habituais, deslocados (o ferro de passar cheio de pregos, a xícara de chá forrada de pele). Todavia, também se utilizam as técnicas tradicionais, principalmente entre os artistas mais interessados no conteúdo onírico das figurações, seja porque, sendo de uso corrente, prestam-se muito bem à 'escrita automática', seja porque a normalidade ou mesmo a banalidade da imagem isolada ressalta a incongruência ou o absurdo do conjunto (como quem narra as coisas mais incríveis da maneira mais normal e aparentemente objetiva)." (Ibid. p. 361).

¹⁷ Anna Bella Geiger é uma artista brasileira nascida no Rio de Janeiro em 1933. Geiger, além de ter uma produção artística reconhecida internacionalmente, contribuiu com a cena local lecionando cursos em sua casa para pequenos grupos de artistas e no MAM-Rio na década de 1970. Ainda hoje atua como professora na EAV do Parque Lage.

mais maduros e conectados com as questões históricas do momento. Para analisar os trabalhos de Machado, é preciso atenção ao fato de que o artista, além do contato com o grupo citado, se aproximou e trocou com expoentes vinculados a tendências tão distintas quanto o movimento Neoconcreto e o Abstracionismo Informal, como veremos no próximo capítulo.

Mesmo após a fase de inspiração surrealista e expressionista, momento no qual Ivens Machado se dedicou exclusivamente ao desenho, esse tipo de prática continuou como parte importante de sua produção ao longo de sua trajetória. Em 1972, com o início da série *Trompe l'Oeil*, o artista marca uma ruptura clara com a figuração nos moldes da qual vinha se dedicando na década anterior. Essa mudança sugere que há um ganho ao optar por uma linguagem que flerta com a abstração em detrimento da figuração mais evidente, como se essa espécie de informalismo ampliasse a possibilidade de leitura das obras, uma vez que o artista, nesse momento, não apresenta mais ilustrações de cenas. De certa forma, no entanto, mesmo o conceito de abstração não é claramente aplicável aos novos desenhos. As figuras de fato não aparecem mais a partir da nova série, mas as linhas dos *Trompe L'Oeil* são bastante evocativas de sentimentos e situações humanas (abandono, desamparo, a impossibilidade de comunicação, etc), o que, de certa forma, ainda indica alguma eficácia figurativa. A inflexão dos trabalhos está, em parte, no fato de que as linhas remetem a sentimentos e, portanto, se humanizam; os elementos colados e costurados no papel, por serem reconhecíveis, evocam uma materialidade da linha desenhada que engana a percepção visual - fatores que poderiam ser tomados como figuração. Por outro lado, o artista cria uma relação abstrata entre a linha desenhada que aparenta ser uma linha de costura e elementos como a linha de lã, o que coloca em suspense a realidade material de ambos elementos; isso fica claro, por exemplo no trabalho *Sem título* de 1975¹⁸ (figura 3). Trata-se de uma série que, de forma metalinguística, contempla de uma vez questões caras à História da Arte e aos interesses do artista.

Apesar da grande diferença visual entre o que era feito na década de 1960 e o que passou a ser feito na de 1970, isso não significou um abandono da influência surrealista que aparecia em sua série anterior; esta referência segue presente na medida em que o artista se vale do "engano do olho" (*trompe l'oeil*) para desenvolver uma de suas séries de desenho de maior complexidade conceitual. São trabalhos que tensionam a realidade e a

¹⁸ Apesar de sido feito um pouco depois, esse desenho faz parte da série iniciada em 1972.

virtualidade do desenho não através da clássica maneira de criar profundidade a partir do ponto de fuga, mas estabelecendo uma relação entre um dado gráfico (a linha riscada no papel) e um elemento que é propriamente um material de uso cotidiano (as linhas de costura, elásticos, fitas adesivas e fios de lã). As linhas, especialmente neste caso, problematizam a condição de abstração por se apresentarem, justamente, como linhas - e não como uma ferramenta para a construção de uma imagem. A condição da linha como elemento não representativo vislumbra uma autonomia. Tal autonomia leva à apreciação do todo compositivo, o papel. Ou melhor, a folha branca deixa de ser suporte neutro da imagem e se revela como dado material, o que é reforçado pelos materiais que são colados e que atravessam a folha. Segundo Bernice Rose, a partir de meados dos anos 1950 ocorre "um processo gradual de libertação do desenho como autografia ou confissão grafológica e um arrefecimento emocional da marca básica, a linha".¹⁹ Poderíamos então supor que, na série em questão, Ivens Machado estaria apontando justamente para esse local ao abrir mão de imagens de forte teor narrativo que figuravam em suas obras dos anos de 1960. No entanto, há questões que apontam para uma reminiscência afetiva na série que se iniciou em 1972. Alguns desenhos dessa série, por exemplo, foram executados em página de caderno, o que conota domesticidade. A rebarba mantida mesmo após a retirada da folha do caderno de espiral é, portanto, um dado poético importante, pois confere aos trabalhos a condição paradoxal de fazer convergir, na mesma obra, neutralidade de linhas soltas não representativas, intimidade do cotidiano e espontaneidade. Esses trabalhos são um bom exemplo de que Ivens Machado dedicou sua obra e pesquisa à materialização de intuições poéticas, articulando a sabedoria do uso ordinário de determinados elementos com elaborações correntes acerca do desenho.

À primeira vista, em comparação com a produção inicial, parece haver uma cisão formal nesses trabalhos. No entanto, essa é uma leitura ainda superficial, uma vez que podemos entender, a começar pela titulação de sua nova série como *Trompe l'Oeil*, uma relação direta com um recurso visual amplamente utilizado pelo movimento Surrealista, nominalmente citado por Machado como influência para seus primeiros trabalhos. A dimensão da intimidade presente nessa série pode ser observada pelas sutis colagens feitas a partir de experiências simples como juntar uma linha de algodão ou um pedaço de elástico a um desenho de linhas de caneta nanquim. Há algo que remete ao universo infantil nessa associação feita pelo artista; os novos trabalhos contêm uma atitude análoga

¹⁹ ROSE, Bernice *apud* DE ZEGHER, 2011. p. 68.

a de crianças com seus diários, onde são guardados e colados pequenos elementos em suas páginas que podem remeter a alguma memória, a uma situação importante, ou mesmo algum desejo. Essa similaridade de que falo é um dado reiterado inclusive pela escala desses trabalhos, que remete à anotação íntima. Apesar da série de trabalhos de 1972 utilizar da mesma referência que os desenhos feitos na década de 1960, a nova série resguarda características muito próprias. É interessante perceber que os desenhos de Machado se consolidam como maduros, ou amadurecidos, justamente a partir dessa série que tem uma decisão que poderia ser encarada como regressiva. Esses desenhos aparentam ser simplórios se comparados a produção anterior, que se valia de técnicas sofisticadas como aguadas de nanquim, linhas feitas com caneta de pena muito finas e, por vezes, litogravuras. Mas, por trás dessa simplicidade aparente da série *Trompe l'Oeil*, este é o início do tratamento, por Machado, de questões como o uso da colagem, por exemplo.

2.3 Colagem

As primeiras obras que surgem dessa época são desenhos com linhas azuis que aparentam estar rompidas. Nesses desenhos, o artista lança mão de elementos externos e do procedimento de perfurar o papel. Os elementos em questão são a fita adesiva, que aparece colada, e pedaços de lã e elástico, que passam por furos e são amarrados por trás da folha, sobrepondo-se às linhas desenhadas. Dessa forma, é criada uma relação entre o que está desenhado nos papéis, esse elemento aglutinador (a fita adesiva ou o fio de lã) e os furos. A partir desses elementos externos ao léxico gráfico usualmente utilizado em obras de desenho, as linhas desenhadas sobre o papel ganham um caráter de *trompe l'oeil*, tornando difícil a distinção entre o que é marca gráfica e o que são os elementos colados na folha. Há ainda desenhos onde a perfuração aparece em relação direta com o desenho (e não como recurso de passagem para os fios e elásticos); as linhas feitas em nanquim azul conectam esses furos, “enganando o olho” e propiciando a sensação de que há uma costura sendo feita por um fio, diferentemente daquilo do que realmente se trata: uma linha desenhada na superfície do papel, que vai até a margem do furo. Assim, na série *Trompe l'Oeil*, a virtualidade do desenho não se dá por efeitos de sombreados e volumes tridimensionais sobre a folha de papel (como em alguns dos ditos desenhos surrealistas e expressionistas), mas por um recurso tradicionalmente alheio à produção de desenhos: a colagem e a perfuração. Ao perfurar o papel para passar um fio, ou mesmo ao usar a

superfície do papel para colar a fita adesiva, a página em branco perde o caráter virtual de suporte de ação do desenho e ganha, dessa forma, uma dimensão material. Há uma tensão, portanto, entre o fato do papel ser suporte da projeção virtual do desenho e plano no espaço do mundo.

Lançando mão de recurso similar ao utilizado pelo cubismo, porém de maneira mais sutil, a colagem de Ivens Machado se vale de elementos do cotidiano para tensionar a natureza da linguagem gráfica e do material associado a ela em suas colagens. Mas, diferentemente do partido cubista, que incorpora elementos a um só tempo evidentemente cotidianos e remetidos à lógica figurativa da obra, Machado tem claro e manifesto interesse em confundir o observador, criando volumes tão discretos que podem passar despercebidos caso não sejam olhados com muita atenção. Segundo Catherine De Zegher, a colagem cubista tensiona a planaridade da tela (bidimensional) e a construção literal da realidade a partir do uso de materiais diversos como pedaços de jornal, comerciais e outros papéis encontrados²⁰. Ainda de acordo com a autora, os espaços entre o desenho e as bordas dos objetos recortados somente enfatizam a continuidade inteira do plano. Esse tipo de composição pode ser denominada colagem ou assemblagem devido à forma com que esses trabalhos foram concebidos; a junção de elementos, dessa forma, cria neles uma unidade. A série *Trompe l'Oeil*, da mesma maneira que a colagem cubista, cria uma unidade a partir de elementos não usuais ao léxico do desenho. A confusão visual quanto à natureza das linhas em função da parca materialidade dos elementos de costura empregados, confunde não só os materiais (linhas de caneta nanquim e fios), mas a categoria do trabalho. Estamos lidando com desenhos ou colagens?

A dubiedade articulada na série *Trompe L'Oeil* antecipa a lógica amplamente utilizada pelo artista em suas esculturas: a apropriação de elementos reconhecidamente usuais do ambiente doméstico ou da construção civil, sem que houvesse nenhum tipo de dissimulação quanto a sua natureza cotidiana. O que acontece é a transposição de elementos do mundo para o contexto das artes visuais. Nas esculturas de Machado, é recorrente o uso de elementos como cacos de vidro, material originalmente usado sobre os muros para a proteção da propriedade privada (como é o caso do *Consolador* [1979] e do *Mapa Mudo* [1978], figuras 4 e 5, respectivamente); no uso do azulejo, material utilizado para acabamento de “áreas molhadas” (banheiro, cozinha, área de serviço) (caso

²⁰ DE ZEGHER, 2011. p. 27.

do *Painel de Azulejo* [1973], figura 6) ; ou mesmo o material mais utilizado nas esculturas de Machado: o concreto armado, amplamente utilizado na construção civil.

Como já argumentado, os desenhos de linha azul não são projetos. Os elementos colados nas folhas de papel servem como recurso para a composição visual. Com o uso da fita adesiva, material de escritório, funcional por excelência, e com o fio de lã, Ivens Machado parece atestar que elementos cotidianos podem estar a serviço da arte. Afinal, nesses trabalhos, elementos de natureza funcional servem somente à criação da imagem desejada: a fita adesiva não cola nada, o fio de lã não tece nem costura e o furo só serve à simulação de passagem de um fio simulado. Como dito, esses são dados que evidenciam um ganho de maturidade artística na produção de Machado. Enquanto seus primeiros trabalhos são tributários à lógicas plásticas previamente elaboradas, porquanto aparentam tentar se enquadrar em uma discussão já legitimada e historicizada, a nova série estabelece suas próprias regras. O exercício de experimentar com a linha desenhada em consonância com elementos de uso cotidiano parte de uma percepção material da visualidade; o papel passa a assumir um duplo caráter: se passa por suporte – afinal, como folha branca, se presta a receber os riscos da caneta de nanquim –, e, sobretudo, afirma-se como papel: matéria passível de ser furada, costurada e colada.

2.4

Os elementos sutis

Ao avaliar o contexto das artes visuais daquele período, o que fica claro é que as decisões poéticas de Ivens Machado traçam diálogos com trabalhos de artistas que estavam produzindo no Brasil e no exterior. Ana Maria Maiolino e Eva Hesse, por exemplo, pensavam a linha no âmbito do desenho, assim como a conquista material e espacial desse elemento. Pensar a linha de costura como elemento gráfico, essa espécie de transmutação do fio na linha, seguramente não é uma inovação trazida por Machado, todavia é por ele reelaborada de forma bastante peculiar. A maneira com que o artista emprega a linha distingue-se da de grande parte de seus pares históricos, ainda que pela confusão estabelecida entre o que é desenhado e o que é o elemento físico apresentado. O trabalho é pensado a partir da sutil relação entre a linha desenhada e a colagem - o que engana o observador. É necessário olhar atentamente para esses trabalhos para entender como a imagem foi construída. Além disso, o título acrescenta um dado conceitual importante: a titulação reitera a confusão causada pela expectativa do observador, que

antecipa em seu imaginário algo que não se concretiza no que se apresenta. Chamar de *Trompe L'Oeil* essa série é, em alguma medida, revelar o truque visual praticado pelo artista, mas também é a apresentação de um enigma, dada a não tão óbvia materialidade compositiva do trabalho. Mas por que lançar mão de um recurso como esse para um efeito tão sutil?

A resposta parece estar no desdobramento da obra de Machado, que, a partir da série de desenhos seguinte aponta para a normatização da escrita através de um objeto pedagógico, o caderno escolar. O artista se utiliza de pequenas interferências nas pautas que apontam para a maneira com que a repetição funciona como forma de naturalização do controle social. A série que introduz a página pautada é chamada pelo artista de *Linhas Desviadas* e é apresentada pela primeira vez em 1974 (me deterei na análise dessa e de outras séries no próximo capítulo). De toda a maneira, o que os desenhos de páginas pautadas revelam sobre a série *Trompe L'Oeil* é que Machado articulava já nas suas primeiras investidas não figurativas o questionamento das estruturas. Por um lado, enquanto as *Linhas Desviadas* apontam para uma dimensão mais ampla e de preocupação social, neste caso a violência do sistema educacional (segundo declaração do próprio artista); os trabalhos da série *Trompe L'Oeil* elaboram sobre questões próprias da arte: destrincham o desenho em sua condição mais básica e fundante, no problema da linha, para refletir sobre o estatuto da mídia desenho.

Como em seus desenhos iniciais, a influência expressionista e surrealista permanece em suas séries da década de 1970. No entanto, não é difícil perceber, a partir desse ponto, a irrupção de influência de outras correntes artísticas na produção de Machado. De toda a forma, diferentemente dos desenhos da década anterior, as novas séries não buscam figurar nenhuma imagem, mas elaborar problemas como a emancipação da linha de seu caráter figurativo no desenho, algo que também foi uma busca dos artistas que integravam o grupo minimalista americano, como aponta De Zegher. A busca pela “desproficiência” (*deskilling*), ou seja, “o rebaixamento das habilidades artísticas tradicionais”²¹, tem como exemplo o uso do grid por esse movimento artístico. De alguma forma, pela relação com os materiais compositivos desses trabalhos, as linhas podem ser compreendidas como representação da linha de costura. Em função da economia dos elementos e do tipo de linha que a caneta nanquim permite fazer, as marcas nesses desenhos não poderiam ser chamadas de gestuais, ainda

²¹ DE ZEGHER, 2011. p. 78. (nossa tradução). Em inglês: “the downgrading of traditional artistic skills”.

que haja expressividade neles. Se fossemos avaliar esses trabalhos à luz dos acontecimentos históricos que se passavam no início da década de 1970, poderíamos projetar na falta de continuidade das linhas associadas a precariedade dos elementos que visualmente as mantem unidas a questões como a fragmentação do corpo, a impossibilidade de comunicação e, por que não, a própria fragilidade de ser homossexual em um contexto tão violento e repressor quanto a ditadura militar. A ausência de figurações e a utilização de elementos tão genéricos quanto as linhas, possibilita uma série de elaborações. Afinal, o assunto não está circunscrito por um tema. Essas aproximações que trago estão inseridas no que é possível ver no corpo da obra deixada por Ivens Machado. Em termos temáticos, esses trabalhos parecem ser elaborados a partir da biografia do artista, assuntos que incidem diretamente sobre suas condições mais íntimas. Se formos avaliar em termos formais, como os dados compositivos dessa série são muito delicados e sutis, poderia ser dito que está nos detalhes a aproximação dos trabalhos com movimentos artísticos tais como o Minimalismo, pela utilização de material industrial; o Surrealismo, pelo princípio de “enganar o olho”; e o Conceitualismo, pelo uso do título da série como enunciado de um problema que o trabalho evoca.

De toda a forma, o ganho histórico que pode ser atribuído a esses desenhos tem a ver justamente com o fato de que os trabalhos se utilizam de vários procedimentos caros a distintos movimentos artísticos para o desenvolvimento de algo que não somente reproduz o que foi proposto em outros contextos. O trabalho de Machado se afirma, a partir desse momento, além de outras coisas, como um problematizador das questões das artes visuais. Como bem colocado por De Zegher,

“Ao favorecer outros sentidos que não a visão, os artistas renovaram seu compromisso com a materialidade e a taticidade, ao mesmo tempo em que desafiaram o desenho anônimo, sistemático e mecânico, sua retirada da referência figurativa, encontrou sua contraparte na inversão de parâmetros do privado para o público, de duas para três dimensões e da presença mediada à não mediada. Essas oposições acabariam se cruzando em um espaço relacional de experiência recentemente reconhecido. A capacidade de responder ao outro, um senso de responsabilidade e reciprocidade, tornou-se primordial no uso da linha para rastrear elos conectivos dentro de um espaço imaginado como intersticial.”²²

²² DE ZEGHER, 2010. p. 78. (nossa tradução) Em inglês “Favoring senses other than sight, artists renewed their commitment to materiality and tactility, while also challenging the anonymous, systematic, mechanical of drawing, its withdrawal from figurative reference, found its counterpart in a reversal of parameters from private to public, from two- to three-dimensionality, and from mediated to unmediated presence. These oppositions would ultimately intersect in a newly acknowledged relational space of experience. The ability to respond to the other, a sense of responsibility and reciprocity, became paramount in the use of line to trace connective links within a space imagined as interstitial.”

As afirmações contidas no excerto acima são evidenciadas nas obras de muitos artistas pelo uso dos materiais e por certas contravenções frente ao que tradicionalmente se entende como desenho. A explicitação das ditas contravenções se dá tanto na utilização dos materiais compositivos das obras quanto na titulação (que muitas vezes atua como uma espécie de enunciação do que se apresenta), o que ocorre de maneira semelhante em algumas obras de Anna Maria Maiolino produzidas na década de 1970 (tratarei desses trabalhos ainda neste capítulo). Os trabalhos produzidos por Machado nessa década operam a partir do que De Zegher aponta como espaço “relacional da experiência”. Há um mistério que é desvendado em termos visuais e materiais pelo espectador - algo calculado pelo artista. É importante também demarcar a operação feita pelo artista para criar uma imagem ao juntar linhas de costura, elástico e furos com linhas feitas por caneta. O desenho é composto a partir de uma relação que extrapola o uso tradicional do papel e dos elementos do desenho, apesar de tais usos se manterem ocultos à primeira vista, o que demanda do observador algo além da contemplação. A dimensão relacional se dá também no âmbito da experiência de observar esses trabalhos. Os *Trompe L’Oeil* funcionam nessa lógica dupla: enganam o observador em uma primeira aproximação, além de obedecerem a uma lógica compositiva interna.

Como já dito, há paralelos conceituais entre os primeiros desenhos e os *Trompe L’Oeil*. Entretanto, o desenho não será mais tematizado a partir da ilustração de uma cena ou da figuração, mas do procedimento junto aos dados materiais, ou seja, o artista passa a encarar a mídia e com ela aborda questões análogas agora pela via de uma economia formal. Essa “ultrapassagem” temática atinge o suporte, a composição, os materiais empregados nos desenhos e o título da série. Questões que eram evidenciadas em seus primeiros desenhos agora aparecem de forma mais sutil e aprofundada. De uma maneira muito própria, a economia empregada no desenvolvimento desses desenhos apresenta uma enorme eloquência. O mundo interno e as questões psicológicas que se manifestavam em meados da década de 1960 em figuras monstruosas e cenários oníricos, agora aparecem condensados no espaço delimitado pela página e na maneira pela qual o artista a ocupa. Os registros íntimos anteriores que se valiam de recursos já estabelecidos por movimentos como o surrealismo e o expressionismo, agora experimentam outras formas de apresentação mais discretas. A maturidade dos novos desenhos de Machado pode ser relacionada a sua própria maturidade pessoal, em um momento em que o artista passa a entender o mundo como território de atuação poética condicionado à realidade política e social.

Colocar trabalhos de Machado de suportes distintos em relação pode ser útil para pensá-los. Os vídeos também feitos na década de 1970, por exemplo, possibilitam uma compreensão mais ampla dos desenhos. Eles permitem refletir de forma interseccional a produção como um todo, o que revela a complexidade do legado de Machado. Os vídeos demonstram as preocupações pessoais acerca de como o corpo e o desejo, além de questões de identidade e de alteridade, atuavam impregnando sua produção.

2.5

Os Vídeos

Dois vídeos de Ivens Machado são especialmente interessantes por introduzir questões que podem ser pensadas no âmbito da análise dos desenhos e, em especial, da série *Trompe L'Oeil*. São trabalhos que considero basilares para a compreensão do corpo de obra do artista como um todo. Esses vídeos foram feitos apenas alguns anos depois do início da série iniciada em 1972 e parecem ser elaborações acerca de assuntos que se apresentaram ainda de forma muito cifrada no que podemos chamar de “desenhos de linha”. É possível avaliar os desenhos da década de 1960 e 1970 como conjuntos distintos. As relações entre as séries podem ser mapeadas por uma investigação das falas do artista e pelas relações históricas (como já fizemos nesse capítulo). No entanto, não há nenhum trabalho que seja transição entre uma fase e outra. Não que eu venha por meio dessa apresentação buscar um elo perdido, mas é interessante perceber como os caminhos de uma coisa para a outra se apresentam de forma não linear.

De toda forma, vamos aos vídeos. *Versus* (figuras 7, 8 e 9) é um trabalho em vídeo feito em 1974 que, assim como muitos outros trabalhos do artista, tem no título a enunciação da questão do trabalho. Os títulos de Machado são, de forma geral, óbvios; os trabalhos, de alguma maneira, mostram exatamente o que o título introduz. Como se sabe, *Versus* é uma palavra de origem latina que designa oposição e, no âmbito do esporte, a competição entre duas pessoas ou times que buscarão a vitória. O trabalho em vídeo é iniciado apresentando dois homens enquadrados da cintura para cima com os torsos nus. O artista, que é um homem branco, está posicionado de frente a um homem negro. A câmera se movimenta enquadrando uma hora um personagem e outra hora o outro. O movimento da câmera, com o passar do tempo, fica cada vez mais rápido, fazendo com que os dois corpos se tornem borrões. A respiração dos homens é o som predominante do vídeo, o que confere à imagem forte conotação sexual. Em dado momento, a câmera para

de se movimentar focando o que seria o espaço central, enquadrando simultaneamente os dois homens que estão ofegantes no momento. Ambos se olham e dão um passo à frente, há uma tensão no ar que parece preceder um beijo (o artista inclusive toca o quadril do outro homem) e o filme acaba assim.

Em *Dissolution*, outro trabalho em vídeo feito no mesmo ano de *Versus*, Machado procede da mesma maneira que no vídeo anterior: enuncia o que irá acontecer através do título. *Dissolution* é, portanto, um vídeo sobre a dissolução. Logo no início, a câmera mostra um quadro onde a mão do artista segura um lápis sobre um caderno. A palavra DISSOLUTION é escrita em letras de forma e em seguida o nome da pessoa que filmou a ação, o país onde foi concebido o trabalho (Brasil) e o ano (1974). A página do caderno é virada e o artista escreve seu nome completo em letra cursiva. Há um barulho forte ao fundo, mas ainda assim é possível ouvir o barulho das folhas sendo viradas. O artista segue escrevendo seu nome completo a cada folha em branco virada; no entanto, as letras de seu nome, legíveis em um primeiro momento, começam a perder contorno. Quanto mais rápido o artista vira as páginas, mais ilegível se torna a escrita do seu nome. Por fim, na última página, o artista faz somente uma linha e o vídeo termina.

A aproximação de *Dissolution* com os desenhos é evidente. Inclusive, poder-se-ia dizer que esse vídeo opera como um elo entre os desenhos da década de 1960 e os iniciados no ano de 1972, em que pese o vídeo ter sido feito posteriormente, em 1974. Fato é que questões acerca de figuração e abstração acompanharão Ivens Machado ao longo de toda sua trajetória. De toda a forma, o que o artista demonstra de maneira bastante didática é que sua própria identidade seria passível de dissolução caso o procedimento de escrita fosse dissecado em seu elemento mais básico, a linha. Machado demonstra que a inscrição do nome próprio, aquilo que identifica um sujeito, nada mais é do que uma linha conformada em letras organizadas de tal forma que compõem uma palavra. Algo que parece ser acontecido *ipsis litteris* no desdobramento de seus desenhos. De maneira menos óbvia, *Versus*, ao ser analisado em termos de imagem - e é interessante pontuar que os vídeos de Machado, ao menos nesse período, estão lidando com as imagens em sequência, como uma espécie de apresentação desvinculada de elaborações mais profundas acerca da imagem em movimento - apresenta dois homens com os torsos nus para depois, em função do movimento da câmera, os transformar em uma mancha indiscernível e, porque não dizer, abstrata.

De toda a forma, *Dissolution* e *Versus* apontam para questões que foram elaboradas alguns anos antes disso. Em especial, como o artista parte de uma imagem

reconhecível, figurativa, para uma representação mais abstrata. As questões que *Dissolution* toca serão reelaboradas ao longo de toda a trajetória de Ivens Machado, mas o grande paralelo com sua produção em desenho está justamente na virada das obras feitas em meados da década de 1960 para as do início da década de 1970. *Versus*, por outro lado, pontua a introdução de outras questões que ainda não haviam sido abordadas pelo artista, em especial a homossexualidade e as relações interracialais. A maior implicação de lidar com esses assuntos naquele momento histórico foi tornar o trabalho, para além de um ato de resistência criativa, um ato político. Não à toa, *Versus* foi censurado por fazer apologia à homossexualidade. As aberturas provocadas por esse vídeo e as imagens explicitadas, além da insinuação sexual, possibilitam uma leitura mais complexa das obras que Machado fez de meados para o final da década de 1970 (e toda a produção posterior), como veremos mais à frente.

2.6

Linhas

Nos desenhos há uma tensão entre dois tipos de atitude que se fazem ver através das linhas desenhadas, uma distinção entre as que são gestos, linhas “livres”, e as linhas feitas pelos fios, que aparentam ser linhas “apressadas”²³. Essa avaliação da possibilidade de compreensão de linhas de natureza distintas, feita pelo antropólogo Tim Ingold, define que as linhas feitas de forma solta, como curvas feitas no espaço, são intrinsecamente dinâmicas e temporais. Ingold cita Paul Klee ao dizer que o artista considerava esse tipo de linha a mais ativa e autêntica. Essas linhas, segundo Ingold, são livres para ir de um ponto a outro tendo o movimento como propósito norteador. A linha que tem pressa é de outro tipo, conecta pontos já previamente demarcados. Diferente da linha que está liberta e cria um percurso com o olhar, nos conduzindo de um ponto a outro, a linha dita apressada, é uma “série de conexões”²⁴ simultâneas de pontos. Para Klee, enquanto a linha livre está, essencialmente, em movimento, a linha “apressada” é a “quintessência do estático”²⁵. Por ter pressa, esse tipo de linha conecta um ponto ao outro na menor distância possível, ou seja, através de uma linha reta. A linha apressada é, portanto, uma sequência

²³ INGOLD, 2007. pp. 72-73.

²⁴ Ibid. No original: “The appearance of this line, says Klee, is ‘more like a series of appointments than a walk’. It goes from point to point, in sequence, as quickly as possible, and in principle in no time at all, for every successive destination is already fixed prior to setting out, and each segment of the line is pre-determined by the points it connects.”

²⁵ KLEE, Paul *apud* INGOLD, 2007. p. 73.

de pontos ligados por linhas retas. O fato de os segmentos dessa linha serem tão retos, coloca a linha como um todo no território da abstração. Não é possível subentender uma ação da mão humana livre nesse tipo de linha, nem ao que ela possa figurar vindo da natureza. Ou seja, a linha reta é um conceito abstrato na medida em que é uma idealização e que, portanto, precisa de instrumentos de precisão para ser executada. Nos desenhos da série em questão, onde o papel é perfurado e as linhas azuis, feitas em caneta nanquim, simulam um fio que entra pelos buracos, podemos entender os buracos como demarcações pontuais e a trajetória dessas linhas gestuais (nada retas) como um desafio da rapidez esperada da linha que conecta pontos. Nesses desenhos, as linhas são frouxas, relaxadas, o que nos dá a dimensão temporal que se leva de um ponto a outro. Da mesma forma que os desenhos da série onde uma fita adesiva se sobrepõe à linha desenhada criam contraste entre a marca do nanquim e a fita adesiva – essa que fixa as linhas, ainda que através de uma ação "falsificada".

Um desenho de Machado é especialmente fascinante por conseguir conciliar a linha que tem pressa com a linha livre, gestual. Trata-se do trabalho *Sem título*, de 1975 (figura 3). Apesar de ter sido feito 3 anos após os primeiros desenhos, Machado o considerava da série *Trompe l'Oeil*. Nesse desenho, as linhas feitas pela caneta nanquim se adensam num ponto central da página branca criando uma curva. São várias linhas repetindo o mesmo formato, mas, por terem sido feitas à mão livre, são irregulares e distintas. Ao lado dessas linhas, na parte onde elas estão mais próximas, dois buracos redondos determinam onde a linha "apressada" irá se instalar. Esse elemento é designado pelos buracos, mas sua imagem é composta por um pedaço de lã. A linha "apressada" cumpre a "necessidade" de juntar e fixar visualmente as linhas que vagam, que deambulam e conduzem o olhar livremente.

Há outras séries de Ivens Machado que irão lidar com as linhas azuis (como veremos nos próximos capítulos), e, em todas elas, a começar pela série *Trompe L'Oeil*, há um questionamento que consistentemente é encontrado na produção do artista: para que serve? E é a obviedade dessas respostas – pois todos os elementos que encontramos na produção dele são facilmente localizáveis no cotidiano e no território da arte – que gera uma certa dificuldade de definição da obra que está na nossa frente. Se o servir está no âmbito do mundo prático, ele traz à nossa apreciação estética, território da contemplação, um dado do real, porém submetido à composição estética. Essa série traz à tona uma questão importante de forma muito sutil: como os elementos que compõem a imagem são riscos e coisas, a delimitação dos trabalhos dessa série não se encaixa no que

tradicionalmente entendemos como colagem, afinal linhas, elásticos e furos não são imagens virtuais como desenhos, mas geram imagens em consonância com o que está inscrito no papel. De maneira discreta, os trabalhos saem da esfera do desenho e tocam no estatuto do objeto pelo uso dos elementos cotidianos. E isso remete a questões que já vinham sendo elaboradas tanto em termos críticos quanto na produção artística.

3.

Ivens Machado e seus pares históricos

3.1

Anna Maria Maiolino, Lygia Clark e a Caixa

No mesmo momento que Ivens Machado refletia sobre as condições do desenho, Anna Maria Maiolino deu início à série *Desenhos/ Objetos*. Para além do título remeter à questão que Machado vinha tensionando (a relação entre desenhos e objetos), essa série de Maiolino se vale de alguns recursos semelhantes tais como a linha de costura e a compreensão do papel como matéria, e não somente como suporte. Para compreender um pouco mais da articulação poética que se fez nesta série da artista, recorro a alguns de seus esclarecimentos contextuais.

Em entrevista ao historiador da arte Michael Asbury em ocasião de sua exposição individual na Whitechapel Gallery em 2019 em Londres²⁶, Anna Maria Maiolino discute sobre a natureza doméstica da produção de seus trabalhos. Estão no cotidiano do que é atribuído ao feminino pela lógica patriarcal as analogias e imagens mais próximas da produção da artista. Maiolino alega que não consegue distinguir sua obra do seu dia a dia, e que, portanto, decidiu assumir todos os aspectos de sua vida desde o início de sua trajetória. Além disso, outro fator que a artista considera decisivo para a avaliação do trabalho de arte é o contexto histórico. Diz a artista

"Quando falamos da obra de um artista, de uma vida de um artista, temos que ter presente o momento que se deu. Não dá para a gente olhar para um artista a partir dos olhos de hoje. É se botar naquele momento histórico, e pensar o que que acontecia."²⁷

Tendo isso em mente, dentro desse momento de extrema contenção que foram os anos 1970, a artista produziu de forma experimental e prolífica.

"Os anos (19)70 foram ricos em experimentação. Ou seja, eu sou uma artista que trabalha com as mãos na cozinha do ateliê. Eu digo cozinha porque o ateliê sempre me remete a uma cozinha. E também, sou uma artista com sentimento político e social que se expressa com as performances e os vídeos e com as escritas. Então os anos (19)70, vocês podem

²⁶ C.f. *Anna Maria Maiolino in conversation with Michael Asbury*. In: <https://soundcloud.com/whitechapel-gallery/anna-maria-maiolino-in-conversation-with-michael-asbury> (nossa transcrição).

²⁷ Ibid. (nossa transcrição).

ver lá em cima (no espaço expositivo), toda uma parte com experimentação com papel no que eu digo da cozinha do ateliê.”²⁸

Os trabalhos citados por Maiolino são algumas séries desenvolvidas na década de 1970. Como dito no início dessa sessão, para a nossa análise, irei me deter na série intitulada *Desenhos/ Objetos* (figura 10 e 11) por considerar que esses trabalhos elaboram questões históricas bastante pertinentes, além de vê-los em um diálogo íntimo com a série de desenhos *Trompe L’Oeil*, de Ivens Machado. Os *Desenhos/ Objetos*, como dito, começam a ser feitos a partir do início da década de 1970. Esses trabalhos marcam o começo da relação de Anna Maria Maiolino com o papel de uma maneira outra que o simples suporte de uma imagem²⁹: a partir daqui ele passa a ser tratado como matéria. Os trabalhos da série são compostos por papéis sobrepostos rasgados, eventualmente com algumas interferências de tinta, linhas, fios e, em alguns deles, desenhos gráficos. Ao sobrepor os papéis, Maiolino o faz de forma que eles não fiquem diretamente uns sobre os outros; há um elemento que proporciona uma pequena profundidade, uma distância entre uma folha e outra, dessa forma, os furos rasgados se apresentam como pequenos buracos. A caixa, onde o trabalho é exposto, é um elemento importante, pois dá aos papéis a condição de um objeto uno - não se trata de uma mera moldura. Mas, mais do que isso, o assunto “caixa” já vinha sendo elaborado na produção artística nacional. Há uma “predileção dos artistas brasileiros, durante um longo período que se estendeu desde o final dos anos 1950 até o novo milênio, pelos formatos de ‘caixa’ e de ‘livro’”³⁰. A caixa, em seus limites físicos, condição facilmente apreendida, delimita exterior e interior apontando para o índice poético contido dentro dela. A caixa segue a lógica do raciocínio ordenador do construtivismo geométrico³¹ por ser um paralelepípedo ou cubo, ou seja, uma forma geométrica. Frente a essa composição ordenada por paredes paralelas e vértices, poderíamos colocar que esse elemento está em “um incessante confronto com nosso caos permanente”³². Isso significa dizer que há um contraste entre a caixa e a realidade social, política e econômica do Brasil; ou, em termos mais gerais, que esse objeto demarca a distinção entre arte e vida.

²⁸ C.f. Anna Maria Maiolino in conversation with Michael Asbury. In: <https://soundcloud.com/whitechapel-gallery/anna-maria-maiolino-in-conversation-with-michael-asbury> (nossa transcrição). (nossa transcrição).

²⁹ Em seus trabalhos da década de 1960, a artista deu ênfase a xilogravuras figurativas.

³⁰ BRETT, 2012. p. 11.

³¹ Ibid. p. 12.

³² VENÂNCIO, Paulo apud BRETT, 2012. p. 12.

Pode parecer um tanto superficial falar sobre essa distinção que para nós é tão clara atualmente, mas, historicamente, artistas que precederam Machado e Maiolino, buscavam a ruptura com os meios tradicionais e, em última instância, forçaram o limite entre arte e vida. Lygia Clark, nesse sentido, é um marco fundamental. Hélio Oiticica diz que Clark teve um processo que se deu de forma muito lenta. Segundo ele, a artista ia “abordando as estruturas primárias da ‘obra’ (como espaço, tempo etc.) para a sua resolução”³³, enquanto artistas que produziram após esse momento, tiveram processos que ocorriam “de modo cada vez mais rápido e eclosivo”³⁴. Cabe lembrar um pouco da trajetória de Lygia Clark e alguns ganhos ocorridos em consequência do rigoroso processo da artista. O primeiro ponto é que esteve na compreensão da moldura como dado material o marco que inaugura a caixa na arte brasileira. Ao experimentar romper a moldura, “que representa a fronteira entre a pintura e ‘o resto do mundo’, o objeto estético e a ‘vida’”³⁵, Lygia Clark abre o caminho para entendimento da obra de arte emoldurada como objeto. A artista esteve durante toda sua trajetória mais interessada na inserção do objeto no mundo do que propriamente nas questões que envolvem a dimensão estritamente pictórica. A preocupação com o que se dá entre o mundo e a obra começa a aparecer na série denominada *Descoberta da Linha Orgânica* de 1954, onde a artista entendeu a construção da linha a partir do encontro de dois planos (o espaço entre a tela e a moldura). Alguns anos depois, em *Ovo*, de 1958, Clark radicaliza a relação entre a pintura e o mundo ao abrir a moldura e permitir que um toque o outro. Para Oiticica, os artistas mais novos retornavam às mídias tradicionais já tendo em mente os ganhos elaborados pela geração anterior. São artistas que “enfrentam o quadro, o desenho, daí passam para o objeto (sendo que quadro e desenho são tratados como tal)”³⁶. Sendo assim, a abordagem deles não seria em nada próxima do reacionário, mas recorre a um uso tradicional de forma consciente dos ganhos anteriores, partindo de outra concepção do objeto artístico, compreendido em sua inteireza e remetido a sua presença no mundo. A obra não é encarada como imagem de uma ideia, mas em suas condições próprias de existência. O fato de não ser necessário criticar ou ir a fundo na desconstrução dos trabalhos considerados modernos acontece porque para essa nova geração “o conflito já se apresenta mais maduro no processo dialético geral”³⁷.

³³ OITICICA, Hélio in FERREIRA, 2006. p. 156.

³⁴ Ibid.

³⁵ BRETT, 2012. p. 15.

³⁶ OITICICA, Hélio in FERREIRA, 2006. p. 160.

³⁷ Ibid.

Muitos dos trabalhos em desenho de Machado não tiveram definição de montagem prevista pelo artista, essa falta de resolução quanto a como as obras seriam finalizadas tem a ver com o fato de que o artista passou por muitas dificuldades financeiras e emoldurar um trabalho, ou buscar qualquer forma de *display* significa, necessariamente, investimento financeiro. É possível perceber também, pela variedade de séries datadas em um mesmo período, que Machado avançava e revia conquistas previamente feitas em anos anteriores. Isso significa dizer que o artista produzia séries muito distintas ao mesmo tempo. Esse processo de ir e vir pode ter contribuído, além da questão financeira, para que trabalhos ficassem sem aparente solução. Essa espécie de desapego do artista em relação às próprias conquistas indica uma forma naturalizada de produzir arte, algo rápido, como se a reflexão sobre a obra que vinha sendo produzida fosse dada a passos largos. Essas mudanças “rápidas” de direção, algo facilmente perceptível na obra de Machado, só foi possível devido ao esforço de outros atores que, em momentos anteriores, de maneira bastante criteriosa e gradual se estabeleceram enquanto autoridades no circuito artístico e desafiaram, através de descobertas contidas em obras executadas em mídias bastante tradicionais, essa própria tradição que os havia legitimado, como no caso já citado de Lygia Clark.

3.2

Machado e Maiolino

Os trabalhos de Ivens Machado produzidos no início da década de 1970, assim como os feitos por Anna Maria Maiolino parecem dar continuidade à pesquisa desenvolvida por Lygia Clark. Para Clark, o entendimento do encontro entre o plano pictórico e a moldura abriu a brecha para a compreensão da linha orgânica; essa fissura levou a uma abertura que posteriormente possibilitou que a artista pensasse sua produção em relação ao observador, prática que tem seu ápice nos objetos relacionais e nas proposições. No momento em que Machado e Maiolino propõem seus trabalhos, já havia a precedência das conquistas de Clark. O papel, nesse momento, é entendido como material, não mais como mero suporte, por consequência, os artistas compreendem a arte como espaço de atuação no mundo. Por conta disso é possível fazer o caminho inverso, do mundo para o objeto artístico, e trazer elementos de uso cotidiano para dentro da obra.

A aproximação entre os *Trompe L'Oeil* e os *Desenhos/ Objetos* se dá, em um primeiro momento, pela condição material dos trabalhos, mas é possível também traçar um paralelo conceitual. Pode-se dizer que assim como as caixas de Maiolino, os cadernos e páginas de Machado são objetos que criam uma evidente distinção entre o fora (o mundo) e o dentro (o espaço da obra). Quanto às diferenças entre as séries, a primeira delas consiste que enquanto Machado elaborou a série *Trompe L'Oeil* a partir de condições íntimas, algo que remete ao diário, inclusive, por conta dos materiais empregados, os desenhos de Maiolino se filiam a outra corrente, apontando para questões como a caixa e o livro. A elaboração conceitual de que os *Desenhos/ Objetos* são desenho, inclusive, ao meu ver, parece uma provocação da artista ao que seria o estatuto do desenho, pois, apesar de estar lidando com questões que tangem essa mídia, não há construção de uma imagem reconhecida, e nem sempre há a utilização do ferramental tradicionalmente utilizado para criação de linhas. A linha, elemento básico do desenho, na maioria das vezes, é composta por linhas de costura ou pelo contraste entre as camadas de papel que se sobrepõem e pelas rebarbas desse elemento rasgado. São trabalhos que estão no limite do que pode ser considerado desenho e daquilo que pode ser entendido como objeto. O que designa o caráter gráfico desses trabalhos são os elementos que confundem o que é visto em sua realidade objetual (os fios, por exemplo) com os elementos característicos do desenho (como a linha). E aquilo que delimita o trabalho no âmbito do objeto é a moldura e o vidro, que juntos compõem a caixa. A maneira com que as linhas de costura são utilizadas na produção de Machado e Maiolino são bastante distintas. A começar pelo fato de que Maiolino deixa clara sua intenção de gerar autonomia para o elemento, mostrando que o caráter virtual da linha inscrita sobre o papel pode ganhar fisicalidade e flutuar no trabalho; Machado, ao optar por uma operação mais discreta e sutil, opta por reiterar a condição apresentada pelo título, confundindo o que é desenho e o que é material. Ambas as séries se alimentam da história de colagens e apropriações de elementos pelos movimentos de vanguarda do início do século XX, mas fundam sua relevância contemporânea de forma distinta: Maiolino apresenta seu trabalho dentro de uma moldura, tomando-a como dado poético fundamental e, dessa forma, evidencia a condição da obra de arte em relação ao mundo. Machado atualiza a discussão das vanguardas ao cruzar termos e ganhos plásticos de diversos movimentos, inserindo-os no contexto contemporâneo para servir às suas intuições.

O problema que Anna Maria Maiolino aborda já no título da série é justamente a dicotomia histórica que muitos artistas nas décadas de 1960 e 1970 investigavam. A importância da moldura nesses trabalhos é a mesma que Simmel nota no ensaio *A moldura*, de 1902. Segundo o autor, a moldura possibilita o distanciamento entre o quadro e o observador do objeto artístico, uma situação necessária para que a arte seja "apreciável esteticamente"³⁸. A moldura, ainda segundo o autor, gera unidade e apresenta o quadro como um todo absoluto. Apesar de produzir mais de meio século depois do postulado simmeliano, Maiolino lança mão da moldura como recurso conceitual para reforçar o caráter de seus *Desenhos/ Objetos*. A moldura reitera os dados materiais que compõem essa série por contradição. Coisas pouco usuais como papel rasgado e linha de costura são alçadas ao lugar de obra de arte justamente por conta deste elemento que tradicionalmente delimita alguns objetos artísticos. Em um primeiro momento parece que não há conciliação entre o objeto e o desenho além do fato de que o desenho pode anteceder o objeto enquanto esboço de uma ideia. De toda forma, enquanto mídia, o amparo material do desenho é tido, tradicionalmente, como algo secundário, uma vez que este tipo de trabalho se destina a uma prática mais comumente associada à anotação ou registro mental. Nesse sentido, tanto a série *Desenhos/ Objetos* quanto a série *Trompe L'oeil* fazem apontamentos para a condição material do desenho. No caso dos *Trompe L'oeil* a incorporação de dados materiais diversos a natureza tradicional do desenho serve a lógica do desenho. Aqui cabe lembrar que Hélio Oiticica entende antiarte como o objeto artístico que, por pressuposto, tem a iniciativa de desafiar os ditames estabelecidos; são obras concebidas a partir de uma lógica ético-individual e de acordo com contingências sociais gerais³⁹. Esse pressuposto se apresenta de várias formas, inclusive a partir de uma abordagem crítica às mídias tradicionais. É por essa ótica que entendo a série *Trompe L'Oeil* e os *Desenhos/ Objetos*, como empreendimentos visuais, propostas de como pensar o desenho e o objeto.

Se avaliarmos os desenhos dos Grandes Mestres do Renascimento, por exemplo, poderemos afirmar que esse tipo de produção está estritamente relacionado ao processo artístico⁴⁰ como forma de projeto ou esboço. A condição de esboço, as marcas, os apagamentos, os traços, a sensação de incompletude enquanto trabalho finalizado, além do fato de ser estudo para obras que posteriormente serão executadas como pintura ou

³⁸ SIMMEL, 2016.

³⁹ OITICICA, Hélio in FERREIRA, 2006. p. 167.

⁴⁰ Pamela Lee in BUTLER, 1999. p. 26

escultura dão a dimensão do processo implicado nesses desenhos. Há, no entanto, uma diferença quando vamos avaliar o que chamamos de arte processual na contemporaneidade. Geralmente é atribuída uma dimensão material aos trabalhos de arte processual⁴¹, o que exclui, ao menos em uma primeira aproximação, os desenhos de tal entendimento. Como posto por Pamela Lee,

“A claridade serpenteante de um Ingres, afinal, não tem muito a ver com a repetição absurda de um desenho de (Eva) Hesse; e por mais fluida e líquida que a tinta possa ser, por mais frenética ou esmaecida que seja a aparência das marcas de um lápis, essas propriedades dificilmente se aproximam da qualidade viscosa de um trabalho de (Linda) Benglis.”⁴²

Por entendermos convencionalmente a arte processual em sua conformação material, as condições gráficas do desenho, “o contorno gráfico, a modelagem, o claro-escuro – toda a variedade das técnicas de desenho”⁴³, contradizem o senso-comum do que se entende como resultado do processo. É interessante perceber que no mesmo momento, Anna Maria Maiolino e Ivens Machado apresentam trabalhos considerados por ambos os desenhos, mas que tratam o papel, que é tradicionalmente utilizado como suporte, como material. Nos *Desenhos/ Objetos* de Maiolino fica evidente uma discussão sobre o processo, especialmente se levarmos em consideração que os papéis resguardam em seu corpo os traços da ação de rasgar, perfurar e suturar. Por isso, os trabalhos dessa série se apresentam como desenhos feitos a partir de objetos (linhas e papéis). São trabalhos que produzem uma análise crítica dos dados compositivos do desenho, uma vez que todos os elementos que tradicionalmente o compõem estão tensionados por uma espécie de corporificação daquilo que geralmente é apresentado de forma gráfica nesse tipo de mídia. Essa separação dos dados compositivos do que se entende por desenho é recurso para criação de imagens. Pode-se traçar nesses trabalhos paralelos psicológicos como a dimensão do trauma e as marcas deixadas no corpo. No caso de Machado, há também pensamento sobre os elementos compositivos do desenho, mas por uma via do entendimento daqueles próprios elementos enquanto agentes. Em última análise, a questão colocada por Machado é: podemos desenhar com materiais ordinários que não

⁴¹ Pamela Lee in BUTLER, 1999. p. 27

⁴² Ibid. (nossa tradução)

Em inglês: “The serpentine clarity of an Ingres, after all, does not sit well with the absurdist repetition of a Hesse; and however fluid and liquid ink might be, however frenetic or scumbled the marks of a pencil, such properties hardly approximate the glutinous quality of a Benglis.”

⁴³ Ibid.

são tradicionalmente usados para o desenho? O papel para Maiolino é um corpo e seus rasgos, marcos e suturas são materialização do trauma; para Machado nessa série específica o papel é um espaço a ser ocupado pelas linhas desenhadas ou apresentadas como fios e elásticos. A ação de Maiolino é um processo catártico, já a ação de Machado reflete sobre o processo do desenho.

“Quanto à linha, ela agora passava livremente entre o plano frontal e a estrutura mais abrangente, ultrapassando os limites da tinta para aparecer em fios ou na sutura de uma dobra, na borda de um corte, na projeção de uma sombra. Confundindo espaço, pensamento e corpo, desafiando as dicotomias determinantes em que os limites se tornam barreiras, Maiolino evidenciou uma atividade conectiva em ambos os lados do que poderia ser considerado uma divisão binária, sensibilizando o espectador para possibilidades além da realidade convencional, do lugar comum. Em alguns trabalhos, sua linha sugere um sistema digestivo que flui entre a boca e o esfíncter, evocando processos vitais de transformação. Em vez de descrever a vida como constituída na forma orgânica, ela encarna a vida como criando um impulso - como uma gênese permanente, no mundo e na arte.”⁴⁴

As semelhanças da série *Desenhos/ Objetos* de Anna Maria Maiolino com a de Ivens Machado têm a ver com a associação material entre o papel, em ambos os casos utilizado de forma material e não como suporte da ação de desenhar ou riscar algo, e as linhas, que também em ambos os casos se materializam em fios. Isso sem falar nas perfurações da série de Machado que encontram ressonância nos furos e buracos da série de Maiolino. A partir dessa aproximação, percebemos que ambos os artistas, naquele momento em que os trabalhos foram produzidos, sentiam uma forte necessidade de romper com a virtualização do ato de desenhar, algo, como foi visto, apontado por Hélio Oiticica como uma tendência da nova geração de artistas que começou a aparecer na segunda metade da década de 1960. No caso de Machado, isso se torna especialmente interessante, porque diferentemente de Maiolino, que deixa evidente como a imagem apresentada é composta por elementos tridimensionais, o artista desafia a noção de representação quando na série *Trompe l'Oeil* ludibria quem contempla a obra. É um trabalho que tem influência conceitual, mas que, para além da racionalização pura, utiliza

⁴⁴ DE ZEGHER, 2011. p. 73 (nossa tradução). Em inglês: "As for line, it now passed freely between frontal plane and encompassing structure, moving beyond the limits of ink to appear in thread, or in the seam of a fold, the edge of a cut, the cast of a shadow. Conflating space, thought and body, challenging the determining dichotomies in which limits become barriers, Maiolino evinced a connective activity on either side of what might otherwise be considered a binary division, sensitizing the viewer to possibilities beyond conventional, common place reality. In some works her line suggests an alimentary canal flowing between mouth and sphincter, evoking vital processes of transformation. Rather than describing life as constituted in organic form, it incarnates life as creating impulse - as permanent genesis, in the world and in art."

as condições materiais para abordar assuntos que lhe interessavam. De toda a forma, é necessário perceber que os dois artistas tocaram, intencionalmente ou não, na discussão da arte processual.

Voltando ao desenho *Sem título*, de 1975, mencionado anteriormente, podemos perceber que a margem esquerda do papel revela que a folha foi extraída de um caderno de espiral. A referência ao caderno escolar, que aparece aqui reforçando o caráter material dos dados compositivos da obra, problematiza a ação de desenhar sobre um espaço que traz dados de outro contexto. Se a folha de papel já era lançada à condição de material pelo fato de haver ações que a tratavam como tal (a perfuração e a colagem de fitas adesivas, por exemplo), as rebarbas intensificam a questão e apontam para o fato de que o suporte das investidas do artista pode ou não ser neutro. Sendo mais claro, ao trazer para a série *Trompe L'Oeil* uma folha de papel que tem em sua estrutura a evidência de sua procedência, o artista traz à tona a condição material do papel, como já vinha sendo feito em seus desenhos, e sua procedência. Avaliando esse trabalho em contraste com os outros dessa série, parece natural o questionamento do estatuto da folha branca.

É recorrente na obra de Ivens Machado a reelaboração de determinados elementos compositivos, mas abordando questões diferentes das trazidas anteriormente. O artista entendia a polissemia como possibilidade de coerência e ruptura: sendo a primeira característica o que permitia a identificação de uma linguagem própria do artista, a segunda foi o que permitiu uma constante reelaboração e atualização das questões abordadas em sua obra. A coerência formal e de suporte na obra, como poderemos ver no decorrer da análise de seus trabalhos, de forma alguma engendra a apreensão de quem a contempla. Estas “migrações” semânticas não representam nada além de uma grande coerência interna: o trabalho tem uma lógica própria e o artista se mostrou, desde o início de sua produção, bastante atento aos problemas que seus trabalhos traziam à tona. Ao falar sobre o uso de cacos de vidro (importante elemento da poética do artista, amplamente utilizado em suas esculturas), por exemplo, Machado deixa claro esta possibilidade de múltiplos usos e leituras de um determinado elemento na totalidade compositiva de suas obras. “Os cacos de vidro aqui têm outro sentido, um sentido aqui muito mais decorativo, de brilho, de tudo. Não são os cacos de vidro do *Mapa Mudo*⁴⁵,

⁴⁵ *Mapa Mudo* (FIGURA 5) é uma escultura de 1979. Consiste num volume não muito alto (as dimensões do trabalho são 8x140x133cm, sendo a altura 8 centímetros), originalmente apresentado diretamente no chão, na forma do mapa do Brasil cravejado por cacos de vidro. Há nessa obra uma referência clara aos muros de residências populares que têm em seu topo cacos de vidro como forma de preservar as casas e garantir segurança.

não tem nada a ver. Aqui são muito mais uma matéria, um *decor*.”⁴⁶ Nos desenhos não era diferente. As questões que começaram a ser elaboradas na série *Trompe L’Oeil* continuaram sendo objeto de pesquisa de Ivens Machado. O papel, a linha e os furos seguiram despertando o interesse do artista como veremos nos próximos capítulos.

3.3

Série Linhas Desviadas

O uso do caderno na prática de Ivens Machado tem início no ano de 1974 e se estende até os últimos desenhos executados pelo artista em 2007. Esse é, portanto, um assunto da mais alta importância e que, por mais que o desenho para Machado não resguardasse apenas valor projetual (como dito no Capítulo 1), questões fundamentais que apareceram em suas obras escultóricas, fotográficas e de vídeo foram elaboradas também nos trabalhos em desenho. O *grid* apresentado em forma de cadernos quadriculados (papel gráfico) se repete nas esculturas e em relevos revestidos de azulejos quadrados posicionados lado a lado; os “machucados” da série *Inscrito*, por exemplo, se relacionam com o corpo do artista enfaixado por ataduras que aparece na série de registros fotográficos de sua performance com bandagem cirúrgica de 1973; a progressão do nome escrito até se dissolver do vídeo *Dissolution* (1974) encontra espelhamento conceitual nas linhas destacadas e simultaneamente canceladas da série *Fluidos Corretores* (1974).

A análise crítica do trabalho de Ivens Machado é particularmente complexa devido ao fato de muitas séries de trabalho utilizarem os mesmos elementos, ainda que o ímpeto de cada série seja sempre bastante particular a cada uma delas. As questões e possíveis análises deles decorrentes, no entanto, não se excluem ou evoluem progressivamente, mas ganham outros contornos. Em sua maneira de trabalhar, por exemplo, as séries não são elaboradas de forma a se encerrarem em determinado período ou recorte temporal. O artista pode retornar a questões que foram elaboradas em anos anteriores dificultando uma análise cronológica, como é o caso da série *Trompe l’Oeil*, iniciada em 1972. Há exemplos dessa série de desenhos datados de 1975 que operam da mesma forma, articulando o desenho sobre o papel e algum elemento externo (como apresentado no Capítulo 1). Em outros momentos, há uma espécie de pulo conceitual, como se um *insight* particularmente incisivo subitamente rompesse com a lógica

⁴⁶ C.f. Ateliê Catálogo, de Marcos Ribeiro (nossa transcrição). In: <https://www.youtube.com/watch?v=jhQ4jOv1bwM>.

previamente construída pelo artista. É o caso das interferências feitas com canetas e tinta branca nas pautas do papel na série *Fluidos Corretores* (remetendo ao que poderíamos apontar como mancha pictórica), que surge no mesmo ano em que o artista deu início às *Linhas Desviadas*, onde a alteração é da mão do artista agindo diretamente sobre a estrutura da página - tanto num período inicial da série, em que a folha de papel era inteiramente construída pelo artista, quanto quando começou a ir às gráficas que produziam os cadernos para executar os desenhos interferindo diretamente nas máquinas pautadoras. O interesse pelos objetos também ganhou forma, caso dos *Cadernos 1, 2 e 3*, que foram distribuídos em 1979 em sua exposição individual na Galeria Saramenha. Nos *Cadernos 1 e 3*, por exemplo, a imagem do papel gráfico é trazida à baila. Ainda sobre esses cadernos, há o dado da progressão: as alterações na estrutura da folha gráfica são feitas gradativamente. Enquanto a primeira folha se apresenta tal qual ela pode ser encontrada em um caderno quadriculado, na segunda já há uma pequena alteração, e assim por diante até que, na última página, a estrutura da folha se encontre inteiramente subvertida.

Ainda nesse capítulo, irei me dedicar à análise desses desenhos a partir de considerações sobre as pautas, as linhas e os grids. As obras em questão foram executadas em períodos distintos, mas abordam questões pertinentes a esta análise. A produção dos trabalhos se estende de meados dos anos 1970 até 1980 (essa última produção será analisada de forma mais aprofundada no Capítulo 3).

3.4

As pautas

No ano de 1974 foi a primeira vez que a série de desenhos baseada nas folhas pautadas de cadernos foi mostrada. A exposição na qual essas obras foram apresentadas foi sua primeira individual na Central de Arte Contemporânea, galeria que funcionou por curto período de tempo no Rio de Janeiro. Esses trabalhos são uma série de desenhos realizados com o maquinário gráfico que faz as folhas pautadas dos cadernos escolares (figura 12), os desenhos são, portanto, páginas repletas de linhas azuis horizontais, paralelas e equidistantes, porém com alterações intencionais. Na ocasião, o artista apresentou alguns desses trabalhos com as rebarbas do papel, o que evidencia a retirada das páginas da espiral do caderno. Essas folhas de caderno, como é a convenção, são cortadas no canto esquerdo por uma linha vermelha (a margem). Outros trabalhos dessa

mesma exposição são as bobinas de papel, intituladas *Desenho executado em três minutos* (1974), que nada mais são do que rolos de páginas pautadas que não foram cortadas para o uso e, por isso, apresentam um grande comprimento (figura 13).

Os desenhos feitos a partir das páginas de caderno com rebarba Ivens Machado chamou de *Linhas Desviadas*. Nesta série, a pauta azul de cadernos escolares se embola em percursos que desafiam a linearidade, cuja função é disciplinar a escrita à mão livre, fazendo com que as palavras e frases fiquem niveladas. Cabe ressaltar que as pautas paralelas horizontais são ferramenta básica para o processo de alfabetização nas escolas. No comentário de Fernando Cocchialare sobre estes trabalhos, lê-se:

“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 da arte.”⁴⁷

As linhas desviadas da sua regra paralelamente ordenada transgridem a permanência e a estabilidade, fragilizam a convicção de que esse objeto ou ferramenta do processo educativo é neutro e inviolável. A produção de Machado é bastante múltipla e, como podemos perceber em seus trabalhos em escultura, vídeo e performance, o artista constantemente retorna à reflexão sobre o mundo como, por exemplo, utilizando materiais da construção civil e de outros elementos como o caco de vidro⁴⁸ (caso de esculturas como o *Mapa Mudo* de 1978 [figura 5]); e de questões étnicas e homossexuais (como no caso do vídeo *Versus* de 1974⁴⁹). Ao longo de sua trajetória como um todo, o artista incorpora elementos reconhecíveis e que se destinam a finalidades práticas (construção civil e pedagogia, por exemplo) no âmbito das artes visuais, tensionando o que seria o valor de uso a partir de uma discussão que adentra o campo estético. No caso dos trabalhos em desenho, o valor de uso é colocado em questão por um gesto sutil que entende a lógica da página pautada e convoca um elemento que serve a função didática para uma experiência estética.

⁴⁷ COCCHIARALE, Fernando. *Saber Blefar*. In: *Engenheiro de Fábulas*. pp. 36-37.

⁴⁸ Elemento popular instalado sobre muros residenciais como forma de preservar propriedades privadas de invasão.

⁴⁹ Trabalho em vídeo que apresenta o artista (que era um homem branco) e um homem negro, “em certo ângulo da parede, em que a câmera vai de um rosto a outro, em velocidade, até que eles quase se encontrem, tentando a fusão de imagens.” (CANONGIA, Ligia in MACHADO, 2001. p.150).

3.5

O caderno

Ao ver a imagem que primeiro aparece quando diante dos desenhos da série *Linhas desviadas*, poderíamos nos perguntar: mas por que usar cadernos escolares como suporte para um assunto da ordem da poética como as artes visuais? E ainda mais, qual o estatuto do suporte, o papel pautado? Uma imagem tão icônica como essa se prestava a que? Tratava-se de um tema ou de um suporte? As respostas não são unívocas, mas poderíamos, grosso modo, falar de contextos específicos na cena internacional para entender a quantidade de artistas brasileiros que se valeram de tal imagem para desenvolver parte substancial de suas produções. Na Itália, por exemplo, a motivação para a apropriação de elementos ordinários, como feita por muitos artistas ligados à *Arte Povera*⁵⁰, era a compreensão social do uso de objetos industriais para o desenvolvimento de uma linguagem artística a partir do que estava à mão, do que era possível ser feito. De acordo com o curador Germano Celant, o “que aconteceu (na Itália) é que o lugar comum entrou na esfera da arte. O insignificante começou a existir – de fato, se impôs. A presença física e o comportamento se tornaram arte.”⁵¹

A proposta da *Arte Povera*, de acordo com Celant, era radicalizar as condições de presença do objeto artístico através de um “empobrecimento” de suas pretensões conceituais. Em detrimento de uma elaboração discursiva, a arte se apresentaria em termos materiais. Em termos gerais, sem entrar no mérito da produção de cada artista, de acordo com Celant, o estatuto pretendido pela arte produzida nesse momento e nesse contexto por esse grupo na Itália é o da pura presença e de um apontamento para a realidade, portanto.

No Brasil, o uso do elemento caderno na produção artística tem a ver com a problematização do acesso à educação e a construção de parâmetros abstratos para além de um racionalismo positivista. A questão da pedagogia era algo que preocupava a intelectualidade da época. A ditadura militar no Brasil não poupou esforços para desarticular projetos como o de Paulo Freire e Anísio Teixeira. Daí o interesse dos artistas em utilizar o elemento mais emblemático da educação: o caderno escolar. Mas não somente isso: no caso de Machado, mais especificamente, há uma espécie de diálogo com questões acerca da linha, elemento tão elaborado na tradição artística brasileira, em

⁵⁰ “Em 1967 o crítico de arte italiano Germano Celant cunhou o termo *Arte Povera* para descrever o trabalho de uma geração de jovens artistas italianos que usavam a simplicidade da ‘pobreza’ de gestos e materiais para explorar a relação entre arte e vida.” CHRISTOV-BAKARGIEV, 2005. (nossa tradução)

⁵¹ CELANT, 1985. (nossa tradução)

especial no movimento Neoconcreto (assunto que retomarei mais adiante). As particularidades da produção de Ivens Machado, no entanto, não o deixaram alheio ao contexto internacional. Em entrevista, Anna Bella Geiger, que durante alguns anos orientou Ivens Machado em aulas que ministrava em sua casa, afirma que o artista acompanhava a produção artística de fora do Brasil através de revistas especializadas em arte que ela possuía.⁵² De toda forma, as questões abordadas por Ivens Machado a partir desse elemento tão cotidiano e repleto de significados como o caderno escolar, que opera como índice simbólico da educação, da pedagogia e do autoritarismo, conferem a essas obras o caráter de crítica social e política, fazendo desses trabalhos mais do que somente a reprodução de uma imagem reconhecível ou uma brincadeira com a estrutura das pautas e dos grids.

3.6

Desenho e matéria

Na série *Linhas Desviadas*, por se tratar de linhas sobre o papel, não nos resta dúvidas de que estamos frente a desenhos. Mas seria somente isso? Daí a relevância do problema que o artista nos traz: é fácil identificar referências para a construção do objeto artístico no mundo cotidiano, afinal esses desenhos são folhas pautadas de caderno, mas, ainda assim, algo em sua sutileza cria um problema para o que poderíamos ter como convicção. Na prática de Machado, e em especial nas séries de trabalho que utilizam da imagem da folha pautada, é como se a arte pudesse se alimentar do senso comum. Essa possibilidade não se deve estritamente a um exercício mimético. No entanto, é também de mimese que se trata; não fosse isso, não identificaríamos a folha de caderno e, por extensão, não haveria a alusão ao ambiente educacional e todas as possíveis interpretações dessa série. O trabalho, no entanto, serve como base de um comentário, advindo do campo da poética, sobre ordem e contravenção; não se trata do puro virtuosismo de construir algo verossímil, apesar da verossimilhança ser um dado importante nessa obra por nos ambientar em meio ao reconhecível e, em um segundo momento, evidenciar as interferências feitas pelo artista.

Diz Machado sobre as séries de folhas de caderno:

“Do próprio processo de educação eu acho que vem esses deslocamentos que eu fiz depois com as folhas pautadas. Que era uma coisa que eu vivia muito no sistema

⁵² Em entrevista concedida ao autor em 29 de janeiro de 2019.

repressivo das escolas. Todo meu projeto em cima do caderno, ele é em cima um pouco de uma representação social. O caderno na verdade é um elemento controlador e repressor no sentido de que ele controla tua escrita.”⁵³

A importância de um trabalho que remete, segundo o artista, a uma situação como a repressão infantil pelo sistema educativo, se dá em função de que social, política e artisticamente havia comportamentos considerados balizas de atuação. O cenário político, em especial a ditadura, período histórico onde esses trabalhos foram feitos, era uma baliza social e política⁵⁴. A história da arte ocidental e os movimentos artísticos brasileiros, como a conjuntura política, também eram parâmetros para o pensamento artístico de Machado.

⁵³ C.f. MACHADO in Encontros – Um e Outro. Silvana Leal e Ivens Machado, parte 1 (nossa transcrição). <https://www.youtube.com/watch?v=pnHtZsW3A0>

⁵⁴ Os trabalhos feitos a partir de páginas pautadas têm início no começo da década de 1970. Ivens Machado produziu séries que utilizavam folhas pautadas como suporte até os anos 2000, mas foi entre as décadas de 1970 e de 1980 que foi feita a maior parte desses trabalhos.

4.

Contextualizando Ivens Machado

4.1

Movimento Neoconcreto e seu legado

Em termos históricos, as considerações sobre a relevância e a morte de elementos na obra de arte sempre foram levantadas. No Brasil, artistas do Movimento Neoconcreto⁵⁵ (1959-1961) discutiram com contundência sobre a natureza da linha, mas há uma questão que aparece junto com essa busca e que se relaciona a ela por outros desdobramentos. De acordo com Sérgio Martins, a “Teoria do Não-Objeto” de Ferreira Gullar, elaborada em 1959, é a espinha dorsal teórica do Movimento Neoconcreto⁵⁶. O texto de Gullar, para além das formulações acerca da natureza do Não-Objeto, é uma revisão histórica da arte moderna a partir da hipótese da “Morte da Pintura”. No próprio texto, Gullar cita Maurice Denis como marco zero da percepção da pintura como superfície plana e, como consequência, da morte da categoria. Lê-se: “um quadro – antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou alguma anedota – é essencialmente uma superfície plana coberta de cores dispostas de certa maneira.”⁵⁷

A importância da reflexão sobre a “Morte da Pintura” para o movimento Neoconcreto se relaciona diretamente com a posição do grupo perante seus pares paulistanos, concretistas originários do grupo Ruptura. Em um primeiro momento, a constatação do que os neoconcretos consideravam uma falência do modelo simplesmente contemplativo da arte se deu na ordem do objeto artístico. Sérgio Martins considera que está na cor um dos passos para a ruptura com o quadro no Movimento Neoconcreto⁵⁸. O autor encontra na retórica de Gullar o indício de que, na pintura de Aluísio Carvão, provavelmente na série *Cromática*, a “cor é aquilo que erode todos os tipos de resistência: a linha, a forma, o plano e, finalmente, o objeto”⁵⁹. É seguindo essa lógica de questionamento dos limites entre o objeto artístico e o sujeito, ou melhor, a contradição

⁵⁵ “O Manifesto Neoconcreto é claro: trata-se de uma tomada de posição crítica ante o desvio mecanicista da arte concreta. Mas trata-se também de defender uma arte não-figurativa, de linguagem geométrica, contra tendências irracionais de qualquer espécie.” (BRITO, 1999, p. 8)

⁵⁶ MARTINS, 2013. p. 17.

⁵⁷ DENIS, Maurice apud GULLAR, Ferreira in: AMARAL, 1977, pp. 85-94.

⁵⁸ No texto *The Pulp of Color* (MARTINS, 2015), Sérgio Martins elabora a questão da cor como importante marco da quebra do plano pictórico no Movimento Neoconcreto. O autor também elabora a questão, refletindo sobre cor e linha, em *Creating an Avant-Garde* (capítulo 2: MARTINS, 2013).

⁵⁹ MARTINS, 2015. p. 118

sujeito-objeto, que o Movimento Neoconcreto elabora suas propostas. Mais tarde, essas ideias iriam influenciar o rompimento da barreira arte/vida em proposições que previam a participação do público.

Apesar da aparente coesão do grupo, isso se deu em um momento específico, e muitas inquietações individuais de cada artista integrante do movimento já se manifestavam em suas produções mesmo antes da elaboração do manifesto. Esse é o caso da primeira série de trabalhos considerados maduros de Lygia Pape, obras realizadas entre meados dos anos 1950 e o início dos anos 1960⁶⁰. Os trabalhos em questão são xilogravuras, desenhos e monotípias que foram nomeados de *Tecelares*. Tendo como base a madeira, a artista utiliza o contraponto entre a precisão do corte da lâmina e os veios naturais. Diz a artista sobre os *Tecelares*:

“A integração orgânica do positivo/negativo da gravura neoconcreta vem ao encontro da qualidade primeira da xilogravura, isto é, o preto e o branco devem ter o mesmo valor expressivo, estar num plano bidimensional, funcionar como forma numa solução da justaposição. Aos poucos, dentro dessa integração do positivo/ negativo, o espaço se amplia, rompendo as tensões formais, mas sem perder o caráter de gravura. O espaço ainda é forma, as formas isoladas dinamizam esse espaço, dão-lhe um conteúdo expressivo, chegando aos limites da gravura - ou seja, à fronteira da pintura.”⁶¹

Uma leitura possível do trabalho de Pape é compreender os *Tecelares* como uma espécie de apontamento de dois polos tão distintos quanto ciência e natureza - encarnadas nessa série pelos veios das madeiras.

É interessante perceber que, para Pape, as descobertas referentes ao pensamento artístico se dão na própria prática, no processo de feitura dos trabalhos. A lógica de uma série se dá através das descobertas feitas durante o processo. Há coerência, por exemplo, na prática de Pape, mesmo antes das impressões dos *Tecelares*. Essa coerência está na forma com que a artista chega à composição das matrizes, como aponta Sérgio Martins. “Pape experimentou a construção de matrizes compostas de vários elementos para seus blocos de impressão, em vez de usar uma única prancha, na qual o grão de madeira atua como um padrão unificador orgânico.”⁶²

⁶⁰ NELSON, 2014.

⁶¹ PAPE in AMARAL, 1977. p. 275. Lygia Pape para Suplemento Dominical do "Jornal do Brasil" de 22/3/1959.

⁶² MARTINS in: CANDELA, 2017. p. 28 (nossa tradução). Em inglês: “Pape experimented with the construction of multi-element matrices for her printing blocks instead of using a single plank, in which the wood grain acts as an organic unifying pattern.”

Ao aproximar matrizes xilográficas e estampá-las simultaneamente, lado a lado, no papel, a artista criava linhas e muitas dessas linhas formavam formas geométricas. Os planos, portanto, não eram fechados, mas conformados pelo encontro de linhas que ocorre naturalmente pelo encontro das matrizes. A própria artista entendia essa configuração planar como aberta. Disse mais tarde: "Eu vim do Neoconcreto e desse tipo de engajamento com a estrutura aberta"⁶³.

John Rajchman, ao analisar essa série de trabalhos, também nota a importância das escolhas e estruturações contidas nos *Tecelares* na produção da artista

“Nisso reside uma primeira semente fértil no início das ideias artísticas de Pape. À medida que o novo espaço no qual as geometrias abstratas aparecem tornou-se aberto ou ilimitado, deixando de contê-las ou excluí-las, o novo tempo de sua rotação, movimento ou repetição vital tornou-se livre, não mais ordenado com antecedência, como nos meios mecânicos ou industriais.”⁶⁴

Apesar de ser uma resposta contundente destinada ao grupo Ruptura, que atuava na cidade de São Paulo e apregoava uma aproximação poética com o objeto artístico que suprimisse a expressividade em detrimento de "meios automáticos e cores industriais"⁶⁵, Pape logo percebeu que o Manifesto Neoconcreto demarcava a cisão entre a produção do Rio de Janeiro e a de São Paulo. A primeira era mais vinculada ao que a artista chamou de dispositivo "olho-corpo", e a segunda, ao "olho-máquina", uma distinção, como colocado por Rajchman, entre expressão subjetiva e reprodução mecânica⁶⁶.

Para Moacir dos Anjos, o maior projeto de Pape era articular e confundir o espaço vivido e o espaço da obra⁶⁷. Essa ambição que já se manifestava em seus primeiros trabalhos, num momento em que a artista ainda era vinculada ao movimento Concreto do Rio de Janeiro, ganha contornos mais claros nas discussões elaboradas no Neoconcretismo e chega à maturidade em toda a produção posterior. Para Luiz Camillo Osório, é importante que haja familiaridade com a produção de Lygia Pape para

“(...) que o quadro de referência da arte brasileira seja ampliado e leve em conta os desenvolvimentos posteriores à arte neoconcreta, durante a qual a experimentação artística e a resistência cultural e política dos anos 1970 se uniram em uma corrente de criatividade que extraía sua energia da adversidade e exclusão.”⁶⁸

⁶³ Lygia Pape em entrevista para Angélica de Moraes. PAPE; MORAES in CANDELA, 2017. p. 43 (nossa tradução).

⁶⁴ RAJCHMAN in: CANDELA, 2017 (nossa tradução). p.35

⁶⁵ Ibid. p.35

⁶⁶ Ibid.

⁶⁷ ANJOS, 2011.

⁶⁸ OSÓRIO, 2006.

Entender o trabalho de Lygia Pape pode elucidar uma prática recorrente na obra de Machado, a articulação de condições do mundo prático com o objeto artístico. Essa condição está presente em seus desenhos no momento em que o artista demarca seu gesto ao criar uma linha intencional ou quando ele traz vinho e mertiolate para marcar, furar e, assim, transmutar um papel comum em obra de arte (como no caso do trabalho *Machucado e curado* de 1980 da série *Inscritos*).

4.2

Machado e Pape

O primeiro ponto de análise que podemos traçar ao aproximar a produção em desenho de Ivens Machado com a de Lygia Pape reside numa questão formal. As linhas paralelas, encontradas nas séries de Machado que utilizam da página do caderno pautado como terreno de articulação poética, foram também exploradas por Pape, tanto na série *Desenhos* quanto nos *Tecelares* (IMAGENS). O problema colocado pelos neoconcretos era, no entanto, outro. Em que pese as peculiaridades da produção de cada artista, a preocupação naquele momento, como dito anteriormente, era refletir sobre a relação do sujeito com o objeto. Pape articulou nos *Tecelares* a questão neoconcreta a partir de um rigoroso jogo que tensiona as condições materiais oferecidas pela base da matriz de madeira com incisões geométricas precisas⁶⁹. Ivens Machado optou pela apropriação da página do caderno como elemento simbólico para atuar rompendo as linhas paralelas. O diálogo entre as duas produções se dá em diversos níveis, a começar pela incorporação de um dado real concreto: no caso de Pape, os veios, nós e imperfeições da madeira; no caso de Machado, a página do caderno escolar e todos os seus elementos gráficos. A contribuição histórica de Pape, que rompe o paradigma Concreto e a coloca como importante articuladora do movimento Neoconcreto, é a incorporação de um dado do mundo (a madeira) em uma prática geométrica abstrata. Por sua vez, Machado, um artista que produz em outro contexto histórico, mas consciente dos movimentos artísticos que o precederam, opta por uma decisão parecida com a de Pape ao lançar mão de uma imagem já preexistente e de fácil acesso. No entanto, há diferenças claras entre ambos, a começar

⁶⁹ Cabe lembrar que a série *Tecelares* de Lygia Pape foram feitas entre os anos de 1955 e 1960. Ou seja, a série teve início alguns anos antes da publicação do Manifesto Neoconcreto (que foi publicado em 1959). Esses trabalhos, portanto, antecipam questões Neoconcretas, em um momento que o Concretismo no Rio de Janeiro tinha características distintas do Concretismo que vinha sendo feito em São Paulo.

pela origem dos elementos que cada um utiliza. Enquanto Pape investiga a natureza material de um elemento natural, a madeira; Machado encontra na ferramenta didática a base de sua pesquisa. As distinções não se encerram por aí, pois há também uma diferença grande entre as atuações de ambos artistas. Machado age sobre as linhas paralelas, mudando seus rumos. Apresenta, assim, no meio da regra das linhas paralelas, a linha intencional. Machado estava atento a seus pares históricos e ao desenvolvimento do pensamento artístico no Brasil e no mundo e, a seu modo, apresentou um possível caminho de continuidade do projeto neoconcreto, articulando-o com a Arte Conceitual e também com uma linha que parece se apropriar do Abstracionismo Informal (voltarei a este assunto mais adiante).

De fato, o trabalho de Machado tem caráter crítico. A posição do artista em momento algum naturaliza o ensino e a situação política no Brasil, como já dito. Nessa crítica, que podemos chamar de institucional, apesar de não se destinar diretamente ao cenário artístico, mas de forte caráter político, há uma aproximação com o Conceitualismo praticado na Europa por artistas como Daniel Buren e Hans Haacke. Sabendo que Anna Bella Geiger estimulava seus alunos a pesquisarem a produção internacional em revistas⁷⁰, podemos entender de onde vem essa referência, apesar de Machado nunca ter mencionado o assunto em suas entrevistas. Isso se dá pelo fato da estrutura da página pautada ter sido manipulada e, por consequência, subvertida. O meu ponto é que, para além das relações possíveis com as linhas e todas as referências antropológicas contidas nesse elemento, Machado fazia uma crítica institucional. Por isso mesmo o artista atacou uma imagem tão simbólica quanto a página do caderno escolar, pois questionando a base do aprendizado, havia como questionar todos os constructos sociais. Afinal, se a base da sociedade é a educação e ela está submetida a um projeto de poder, toda a sociedade está, de certa forma, submetida a essa ordem.

De fato, a série *Linhas Desviadas* por ser crítica às forças opressoras do sistema de ensino e ao cenário político está próxima da Arte Conceitual (que especialmente na Europa era elaborada a partir de uma crítica institucional). Como percebe Daniel Buren, a ilusão pictórica, no momento de emergência da Arte Conceitual, da segunda metade dos anos 1960 aos anos 1970, dá lugar a uma ilusão textual⁷¹. Essa "arte verbal", como diz Buren, tenta a todo custo convencer-nos de que há um pensamento por trás do objeto artístico. A informação de tal prática se dá, no caso de Machado, por uma mediação

⁷⁰ Como dito por Geiger em entrevista concedida ao autor em 29 de janeiro de 2019.

⁷¹ BUREN, 1973, p. 11.

indireta. Afinal, como dito, o artista tinha informação sobre o Conceitualismo por revistas especializadas de arte. Portanto, apesar dessa corrente ser para ele formativa, há algumas incongruências e incompatibilidades com o que seria a ética de produção da arte conceitual. Por exemplo, Daniel Buren defende em seu texto *BEWARE* que, para que uma ideia seja disseminada, determinado procedimento deve ser repetido até que se esvazie o objeto artístico de seu caráter único. Somente dessa forma, o objeto abandonaria seu caráter ideal. Buren entendia que a ideia de autor deveria ser abandonada. O termo que o artista pensa para a prática Conceitual é o de "pessoa responsável", ou ainda, "produtor". Essas questões, fundamentais para o que entendemos como Arte Conceitual, não se aplicam rigorosamente a uma produção como a de Machado. Primeiramente, porque o artista produziu pouco, o que dá a seus desenhos um caráter exclusivo. Ademais, o artista tem em sua obra trabalhos com características bastante pessoais, algo que poderíamos chamar, inclusive, de "assinatura". Esse caráter pessoal e autobiográfico de sua obra pode ser entendido até mesmo, em alguma medida, como “expressivo”.

A relação que a produção de Machado mantém tanto com o Conceitualismo europeu quanto com uma artista da envergadura de Lygia Pape, demonstra que apesar de suas negativas veementes a esse respeito, a história da arte o interessava. É possível ver a influência de Hélio Oiticica e de Lygia Pape na produção de Machado. Trata-se de duas visões distintas. No entanto, Pape enxergava os momentos de interesse a partir de uma visada aérea, como um urbanista vê a malha urbana⁷². É o caso dos *Espaços Imantados*, em que, de acordo com Moacir dos Anjos,

“(...) a artista associa o procedimento de mover-se pela cidade ao tecer de uma teia que ata lugares os mais distintos e distantes, identificando sua vida e sua obra (e, em potência, a vida de qualquer pessoa em qualquer canto) ao que faria uma aranha que possuísse visão aérea do Rio de Janeiro.”⁷³

Já Oiticica deambulava de pouco em pouco, apreendendo cada sensação que as partes da cidade suscitavam. Diferente de Pape, que a partir da fotografia registrava os eventos “magnéticos” de pessoas entorno de um assunto (um vendedor, um cantor, etc), para Oiticica, a aproximação com seus interesses se dá no âmbito do corpo - é aí onde o artista encontra a resposta, ainda que em função de sua racionalidade. Tal qual Oiticica, Machado era um homem gay, e, de certa forma, os índices e materiais que são utilizados

⁷³ ANJOS, 2011.

por Machado em seus desenhos podem estar no âmbito de uma relação com o corpo, seja na alteração do sentido de uma linha reta pela mão do artista, seja em elementos que foram manuseados, ou mesmo passíveis de serem utilizados, consumidos ou ingeridos, como é o caso do mertiolate e do vinho da série *Inscritos*. A aproximação de Ivens Machado passa pelas percepções do corpo alcoolizado e do corpo ferido que necessita de cuidado para a cicatrização. O artista elabora suas obras de uma maneira intuitiva e afetiva e, assim como, nas obras de Oiticica, estar diante de seus trabalhos gera encontros sinestésicos e sensuais.

Lygia Pape apresenta na folha branca a possibilidade de articulação orgânica entre a geometria precisa, que é de fundamento abstrato, e o padrão natural da madeira. É como se a artista registrasse essa aproximação sensível refletindo sobre as possibilidades de um mundo onde a imanência encontrasse a transcendência em uma imagem. A madeira, matriz de origem natural, se submete à lógica da abstração matemática ao imprimir sobre o papel linhas retas e formas geométricas, mas revela nos veios e nós a sua origem. Ivens Machado apresenta uma folha de caderno, elemento desenvolvido artificialmente com finalidade pedagógica. O artista, no entanto, intervém na estrutura do elemento que apresenta. A mudança na ordem e no sentido das linhas é o desafio do sujeito perante uma situação criada e imposta verticalmente. Machado lida com a opressora condição da ditadura. A ação do artista é discreta por opção; trata-se de uma escolha que leva em consideração o momento político onde forças autoritárias impõem seus princípios. Os desenhos de Machado feitos nessa época lutam contra a violência mental e física imposta aos corpos dissidentes durante a ditadura militar.

A distinção entre as obras de Pape e Machado se dá, dentre outros motivos, por responderem a urgências bastante distintas nos momentos históricos em que foram produzidas. Lygia Pape inicia suas séries *Desenhos e Tecelares* em meados dos anos 1950, elaborando questões que mais tarde seriam debatidas no Grupo Neoconcreto e desafiando os paradigmas estabelecidos naquele momento pelo movimento Concreto. Seus trabalhos questionam o rigor geométrico proposto pelos concretistas, buscando uma relação entre o que mais tarde foi chamado de arte-vida⁷⁴. Os desenhos maduros de Ivens Machado são iniciados a partir do ano de 1972 e, por mais que lidem com questões artísticas como mencionado, apresentam forte teor político.

⁷⁴ Como dito por Ronaldo Brito movimentos como o De Stijl, suprematismo, *Cercle et Carré*, Bauhaus e a arte concreta tinham “como horizonte uma hipotética sociedade onde arte e vida estabeleceriam entre si vínculos concretos e descomprometidos com posições de classe” e “estavam empenhados numa transformação do trabalho de arte que pudesse conciliar os interesses desse quadro” (BRITO, 1999). Essa perspectiva norteou o pensamento de muitos artistas e pensadores envolvidos com o Neoconcretismo.

4.3

Grids

A compreensão da forma de estruturar o ensino por via do conhecimento técnico parece ter intrigado alguns artistas que produziram durante os anos 1960 e 1970 a ponto de utilizarem a estrutura do grid, muitas vezes representado pelo papel gráfico, como base de seus trabalhos. A utilização da estrutura ortogonal do grid não é inaugurada nesse momento, no entanto, o uso desse elemento naquela circunstância histórica diz respeito especificamente às questões com as quais os artistas então se confrontavam.

Como já vimos nas séries de desenho já apresentadas neste capítulo, Ivens Machado se remete diretamente ao ambiente educativo, especialmente por conta das intervenções que o artista realiza em suportes destinados à educação. O caderno quadriculado passa a ser usado pelo artista a partir de 1974. No ensaio gráfico intitulado *Desordem* (1974-2001) (figuras 14 a 21), a folha quadriculada é alterada gradativamente de acordo com o passar das páginas. Primeiro vemos uma página de folha gráfica sem nenhum tipo de alteração. Na segunda página, o quadrado central sofre uma rotação de 45 graus. Da terceira página em diante, o quadrado central vai assumindo outros ângulos enquanto os quadrados que o faceiam também vão mudando de direção. Forma-se a partir daí uma torção centrípeta, algo como uma imagem de mandala, que ocupa cada vez mais o espaço da folha conforme o passar das páginas. A rotação do quadrado ao centro do papel é como um delírio, subverte a lógica euclidiana de transversais ortogonais. Este ensaio gráfico foi reeditado em 1979 e distribuído na forma de uma publicação na exposição individual que Machado fez na Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro. Foram três cadernos diferentes distribuídos na ocasião dessa individual; o ensaio *Desordem* foi apresentado como o Caderno número 2. Com exceção do Caderno número 1, os outros têm como base da intervenção artística o papel gráfico. O caderno número 3 apresenta, da mesma forma que o número 2, uma folha quadriculada na primeira página. As interferências progressivas também acontecem conforme as páginas são passadas. Nesse caso, no entanto, a cada página, mais linhas verticais e horizontais são adicionadas ao grid original até que a trama da página fique bem fechada.

Faz parte da prática de Machado apresentar o elemento tal qual ele é em sua condição original e reconhecível, para que então haja progressiva alteração. Começando por algo discreto e pontual, até a ocupação de um espaço maior da página e, em alguns

casos, da página inteira. Há aí uma discussão sobre progressão e, portanto, sobre tempo. A questão do tempo é fundamental para o artista, uma vez que a própria folha de papel não é aquela que melhor se conserva com o passar dos anos. A folha de papel de Machado não é a sem acidez, muito pelo contrário, é um papel dos mais corriqueiros, um papel que amarela, mancha e se deteriora com o tempo. Essas escolhas materiais revelam muito da poética do artista. Podemos deduzir que na relação de Machado com o seu trabalho, por exemplo, o artista esteve sempre interessado em apresentar sua obra como algo de natureza diária e que a arte nele deveria estar imiscuída na ordem do cotidiano, do mundano. Mas essa não é somente uma questão que toca na presença do objeto artístico e sua relação com quem o contempla; Machado entendeu a sua própria prática sempre em relação ao contexto social e à sua própria biografia.

“O corrimento constante e impreciso que os gregos antigos conheciam como gonorreia caracterizou sempre a minha produção, não o que é conhecido hoje na medicina também como blenorragia. Numa visão ético-moralista característica dos meios de arte e de outros saberes desde a Antiguidade, eu estaria sendo usado e desperdiçando ao usar o que está em torno, e não pertence – infidelidade. Um tempo onde o prazer escorre pelas coisas sem objetivo. Estou satisfeito com essa maneira, não pretendo a posição de ‘reprodutor’. 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 o coito infinito.”⁷⁵

De fato, essa condição íntima que parece transparecer em uma fala como a exposta acima, revela que os trabalhos de Machado, para além do teor crítico, reelaboram de forma plástica os princípios éticos do artista. Afinal, o material de uso apresentado por ele (nesses materiais poderíamos incluir todos os elementos utilizados na obra do artista, desde bandagens cirúrgicas, passando pelas folhas de caderno e chegando aos materiais da construção civil) não cumprem sua finalidade original, mas se destinam ao domínio da arte. Assim como o sexo, segundo a lógica do artista, se destina ao dispêndio erótico, e não à procriação.

⁷⁵MACHADO in MACHADO, 2001 [1987].

4.3.1

O Grid e a História da Arte

Antes de qualquer elaboração sobre as condições históricas que tornaram o grid um elemento importante na produção de artistas da segunda metade do século XX, é interessante apontar que a utilização do grid por Ivens Machado parece cair como uma luva em sua parcimônia explanatória sobre sua poética. Afinal esse elemento que, segundo Rosalind Krauss, aparece na pintura cubista antes da Primeira Guerra e que se torna bastante presente naquele momento, “é hostil à literatura, à narrativa e ao discurso”⁷⁶. Às artes visuais foi legado, portanto, o primado da visualidade, o que gerou certa dificuldade para críticos e estudiosos do assunto comentarem, ou mesmo analisarem, a arte produzida na contemporaneidade⁷⁷. Mais uma vez aparece na produção de Ivens Machado um elemento fortemente vinculado à história da arte, apesar das reiteradas declarações de falta de interesse no assunto. De toda forma, há algo de distinto se compararmos a produção dos artistas naquele momento histórico (década de 1960 e 1970) com o momento do aparecimento dessa estrutura no cenário internacional no início do século XX. Ao surgir no cubismo anterior à Primeira Guerra Mundial, e em sua posterior elaboração por movimentos como o Suprematismo e Neoplasticismo, podemos perceber que o grid oferece uma possibilidade de autonomia em relação à arte representativa, radicalizando as relações internas do objeto artístico, o que justamente intensifica seu silêncio, como apontado por Krauss. Na discussão apresentada nos desenhos de Ivens Machado, a abordagem do grid se faz justamente através da busca de uma via alternativa à do paradigma moderno que toma tal elemento como antimimético por excelência. Nesses desenhos, a questão é justamente a apropriação da imagem do caderno quadriculado, procedimento análogo ao das séries em que o artista utilizava as páginas dos cadernos pautados. Para que esse objeto artístico se efetive enquanto tal, é necessário que ele seja reconhecido como elemento extraído de um contexto, nesse caso o educacional e, em especial, vinculado ao ensino da matemática. E isso acontece em diversos níveis, não somente pelo fato dos quadriculados serem da mesma escala que os dos cadernos, mas também porque o trabalho se apresenta como um caderno propriamente dito.

⁷⁶ KRAUSS, 1979.

⁷⁷ Ibid.

Apesar de Machado ter explorado o grid por vias outras que as do início do século XX, esse elemento resguarda suas significações históricas. É, portanto, necessário avaliá-lo a partir de suas idiossincrasias em relação a tradição e o contexto histórico da produção dos cadernos de Machado. Nos trabalhos de arte do século XX que lidam com a questão da estrutura do grid, segundo Krauss, há uma relação, ainda que reprimida, com as janelas simbolistas⁷⁸. Quando o paradigma da linha se apresenta no grid de um desenho como o de Ivens Machado, na realidade, pode haver uma aproximação formal com as questões apresentadas por Krauss, mas, fundamentalmente, o grid neste caso é apropriação de uma estruturação cartesiana de eixos verticais e horizontais. O fundo branco da folha de caderno nada mais é do que sua condição material. O apontamento para além da condição material se dá no campo simbólico, por haver aí uma relação metonímica: o caderno representa o sistema educacional.

Aliás, se formos analisar a obra do artista e suas reelaborações de vocabulário plástico, veremos que o grid, quando aparece nas esculturas, se apresenta na forma de outra apropriação de um elemento do cotidiano: o revestimento cerâmico. Diz Machado sobre os azulejos em entrevista sobre a exposição individual apresentada na Casa França Brasil no Rio de Janeiro em 2011:

“Para o sentido da exposição, a primeira ideia a respeito da exposição, o azulejo funcionava de uma maneira como funcionou quando eu fiz em 1973 as primeiras peças. que vinham de uma clara influência da casa. então na verdade o que eu fazia era deslocar um pedaço do banheiro, um pedaço da cozinha. eram grandes painéis... aqui ele se transforma, ele passa a ser só a impossibilidade de ultrapassá-lo, então, como a água não ultrapassa o azulejo, ele protege, a parede da umidade, ele tem essa função de impedir um processo de passagem.”⁷⁹

A função de “impedir um processo de passagem” do azulejo é o denominador comum entre o grid que se forma naturalmente pela instalação alinhada desses elementos e o grid que aparece nos *Cadernos* de Machado: veda-se a possibilidade de infiltração tanto da linguagem quanto da umidade. Ou como melhor colocado por Rosalind Krauss:

“Esse silêncio não se deve simplesmente à extrema eficácia da grade como uma barricada contra a fala, mas à proteção de sua malha contra todas as intrusões externas. Sem ecos de passos em salas vazias, sem gritos de pássaros nos céus, sem precipitação de água à

⁷⁸ KRAUSS, 1979.

⁷⁹ C.f. https://www.youtube.com/watch?v=Ws_MqxJEM84 (Ivens Machado: Casa França-Brasil, dezembro 2011 – transcrição do autor)

distância - pois a grade colapsou a espacialidade da natureza na superfície delimitada de um objeto puramente cultural.”⁸⁰

Para Krauss, o silêncio imposto pelo grid tem relação com o fato desse elemento estar historicamente relacionado com o secular e o sagrado. Para a autora, o artista moderno teve de ser confrontado com a necessidade de escolher entre um modo de expressão ou outro⁸¹. Apesar do grid ser a manifestação material da escolha por ambas as coisas, as contingências de um mundo dessacralizado, tornaram a discussão do assunto religioso no âmbito da arte algo inconcebível no século XX. A discussão contemporânea ou pós-moderna do grid resguarda questões elaboradas pela arte moderna, mas tem outras implicações e variáveis. Por exemplo, se formos avaliar a própria estrutura do grid a partir do estatuto da imagem e do objeto ao qual os trabalhos da década de 1960 e 1970 se referem, podemos considerar que esse elemento participa do campo da matemática e, portanto, oferece leituras e interpretações que são intrínsecas ao campo do qual ele advém.

Rosalind Krauss sustenta que há uma relação de projeção ao avaliar obras que se estruturam a partir do grid, o que pode gerar um movimento que aponta para a percepção do observador, tanto para fora como para dentro do trabalho observado. Diz Krauss:

“Em virtude do grid, a dada obra de arte é apresentada como mero fragmento, uma pequena peça arbitrariamente cortada de um tecido infinitamente maior. Assim, o grid opera a partir da obra de arte para fora, obrigando nosso reconhecimento de um mundo além do quadro. Esta é a leitura centrífuga. A centripeta trabalha, naturalmente, a partir dos limites externos do objeto estético para dentro. O grid é, em relação a esta leitura, uma *re-apresentação* de tudo o que separa a obra de arte do mundo, do espaço ambiente e de outros objetos. O grid é uma introjeção das fronteiras do mundo para o interior da obra; é um mapeamento do espaço dentro do quadro para si mesmo. É um modo de repetição, cujo conteúdo é a natureza convencional da própria arte.”⁸²

⁸⁰ KRAUSS, 1981. p. 54 (nossa tradução). Em inglês: “*This silence is not due simply to the extreme effectiveness of the grid as a barricade against speech, but to the protectiveness of its mesh against all intrusions from outside. No echoes of footsteps in empty rooms, no scream of birds across open skies, no rush of distant water -- for the grid has collapsed the spatiality of nature onto the bounded surface of a purely cultural object.*”

⁸¹ Idem, 1979.

⁸² Ibid. pp. 60 – 61 (em livre tradução)

Em inglês: “By virtue of the grid, the given work of art is presented as mere fragment, a tiny piece arbitrarily cropped from an infinitely larger fabric. Thus, the grid operates from the work of art outward, compelling our acknowledgement of a world beyond the frame. This is the centrifugal reading. The centripetal one works, naturally enough, from the outer limits of the aesthetic object inward. The grid is, in relation to *this* reading a *re-presentation* of everything that separates the work of art from the world, from ambient space and from other objects. The grid is an introjection of the boundaries of the world into the interior of the work; it is a mapping of the space inside the frame onto itself. It is a mode of repetition, the content of which is the conventional nature of art itself.”

A continuidade, no caso dos cadernos quadriculados, se fundamenta na própria natureza abstrata da lógica matemática. Aí está a referência ao conceito matemático do infinito e, portanto, a indicação centrífuga do objeto. Ou como diz Krauss, o Grid, nessa situação, é “mero fragmento, uma pequena peça arbitrariamente cortada de um tecido infinitamente maior”⁸³. Ao mesmo tempo, a natureza material do trabalho, o fato de ser um caderno, encerra a noção de infinitude, se não pela própria contingência do objeto, também pelo fato de que, para cessar a contiguidade abstrata desse índice (“de um tecido infinitamente maior”), basta fechá-lo - o que conduz o olhar do observador para esse objeto que é identificável em sua autonomia. A ambiguidade desses trabalhos está no fato de que eles operam na lógica da condução do olhar tanto de forma centrífuga quanto centrípeta.

4.3.2

Eva Hesse

Alguns anos antes de Ivens Machado, Eva Hesse começa a desenvolver sua pesquisa sobre a malha gráfica e, em 1967, apresenta seus *Grid Drawings*. Nesses trabalhos, diferentemente de seus pares históricos e dos minimalistas, que "utilizavam o papel gráfico justamente pela sua característica anti-estética e puramente funcional como estruturas neutras, Hesse usou a estrutura do grid existente nos *Grid Drawings* como base para uma linguagem estético-visual.”⁸⁴

Isso significa dizer que a aproximação com o suporte material onde o desenho irá se fazer presente é importante como dado poético para a artista. Hesse utilizou o papel a partir de sua possível neutralidade para desenhar formas biomórficas e outras que remetem a células e seios. Nesses trabalhos não foi feita a distinção entre suporte e imagem; a relação entre o gráfico-maquínico e os desenhos a mão livre se presta ao resultado poético alcançado pela relação de ambos os elementos. Como vimos anteriormente, as condições simbólicas do suporte também foram de grande importância para Ivens Machado.

Além da relação com o Minimalismo americano, é possível correlacionar tanto a produção de Ivens Machado quanto a de Eva Hesse com a educação. Afinal, uma das

⁸³ KRAUSS, 1979. p.60

⁸⁴ GASSNER, 2013, p. 67.

primeiras relações que podemos estabelecer com estrutura do papel gráfico é com o ensino da matemática. A preocupação com a pedagogia, no entanto, não é inaugurada por Hesse e nem por Machado. Molly Nesbit ao pensar a produção de Marcel Duchamp sob a luz do processo educativo no início do século XX, na França, explica que:

“O desenho mostrou-se controverso e, no decorrer do debate em torno dele, linha e corpo foram colocados um contra o outro como se fossem pólos opostos. A questão perante o governo era qual delas, linha ou corpo, forneceria o modelo para a sala de aula e, em seguida, a imagem controladora da cultura pública francesa, qual seria a formativa, que seria imitada até se tornar uma segunda natureza, como a leitura e a escrita, e para sempre feito automaticamente, como respirar ou falar.”⁸⁵

A decisão que tomou a linha como forma ideal e técnica para o desenho foi, portanto, arbitrada. Em detrimento de uma toada humanista, optou-se pela técnica. Houve um desígnio para tal escolha: a objetividade. A sistematização gráfica tinha como objetivo a precisão da comunicação visual, que seria fundada naquele momento histórico. Afinal, o corpo⁸⁶ se apresentava aos mestres do Renascimento como algo ligado às artes. A linha, por outro lado, era a linha geométrica “que carregava com ela uma tradição completamente diferente, a funcionalidade, a cultura técnica da produção maquinica”⁸⁷.

Molly Nesbit identifica nos trabalhos de Duchamp uma aproximação com os paradigmas educativos estabelecidos na França no final do século XIX⁸⁸. Se formos analisar os desenhos de Eva Hesse a partir dos critérios estabelecidos por Nesbit, podemos dizer que a artista age como se estivesse num processo de aprendizado, elaborando em formas lineares a linguagem visual programática, que tem como paradigma a linha técnica. O problema fundamental da opção pedagógica eleita pelo governo francês no momento analisado por Nesbit é a decisão pela linha técnica em detrimento do corpo. Essa escolha aconteceu por haver uma lógica industrial que se beneficiaria de uma comunicação clara e sem subjetivismos. O desenho passa a ser encarado como linguagem, e as escolas passam a ensinar o léxico com o qual iria se operar em termos de leitura dos códigos

⁸⁵ NESBIT in DUVE, 1991, p. 353 (nossa tradução). Em inglês: “Drawing proved to be controversial, and in the course of the debate around it, line and body were pitted against each other as if they were savagely opposite poles. The question before the government was which one, line or body, would provide the classroom model and then the controlling image for French public culture, which would be the formative one, which would be imitated until it became second nature, like reading and writing, and forever after done automatically, like breathing or speaking.”

⁸⁶ “O corpo era compreendido como nada menos do que o corpo como representado pelos grandes mestres da alta cultura, os escultores clássicos e os homens da Renascença Italiana” (NESBIT in DUVE, 1991, p. 353) (nossa tradução)

⁸⁷ Ibid. p. 353

⁸⁸ Ibid.

gráficos. O que podemos perceber na prática de Duchamp é que o artista propositalmente reifica o corpo humano, transformando-o em máquina e complicando estes dois polos do campo ideológico do desenho. Um trabalho emblemático que deixa evidente a opção do artista é *A noiva despida pelos seus celibatários, mesmo* de 1915-1923, mais conhecido como *O Grande Vidro*, onde a noiva e seus pretendentes se colocam em uma relação esquemática, e os conflitos e interações humanas são articulados de forma maquínica. É possível estabelecer uma relação entre essa lógica industrial notada por Nesbit na produção de Duchamp e alguns trabalhos de Eva Hesse, especialmente se levarmos em conta que Hesse produz na esteira do Minimalismo, movimento que pensava a transposição da linguagem industrial para a arte. Na obra de Hesse, esse processo começa com os *Mechanical Drawings*, que apontam para a limpeza quase científica e bastante esquemática de elementos que podem ser entendidos como corpos. Há aí um rigor técnico na representação (afinal são desenhos feitos de linhas limpas), mas que não representam nada além de figuras imaginadas pela artista. São como esquemas de coisas não existentes, mas que suscitam as mais diversas sensações por aproximação - desde possíveis analogias ao útero, passando por uma espécie de erotismo, chegando a poder serem entendidos como a visão magnificada de células.

Um passo em relação aos *Mechanical Drawings*, são os desenhos sobre papel gráfico. Usando como referência o quadrado da página quadriculada, a artista fez aguadas de círculos concêntricos (figura 22) e criou uma renda de pequenas marcações circunscritas ao pequeno quadrado (figura 23). A integração entre uma estrutura previamente estabelecida, o grid, com desenhos de caráter manual, demonstra que Hesse utilizou a linguagem técnica para refletir, inclusive, sobre as condições de um corpo submetido à lógica avançada do capitalismo. Buchloh aponta que no trabalho de Hesse sobre papel gráfico todas as figuras que se apresentam nessa malha se tornam "dominadas" ou relegadas à lógica do papel gráfico⁸⁹. Em função de ser um padrão que domina toda a extensão da página, a relação entre figura e fundo passa a ser problematizada. O papel quadriculado é "uma ordem diagramática impressa, simultaneamente lida como fundo e figura"⁹⁰.

Hesse, como Machado, apresenta as duas condições antagônicas lado a lado, como em algum momento o programa educacional francês do século XIX se encontrou. Em consonância estão a malha regradada de uma página pautada ou quadriculada e as ações

⁸⁹ DE ZEGHER; BUCHLOH & SUSSMAN, 2006. p. 148

⁹⁰ Ibid.

artísticas sobre essas estruturas. São desenhos que revelam essa aproximação e apresentam elementos gestuais e humanizados. Nos trabalhos em papel gráfico de Hesse, e isso é evidenciado pelas suas imperfeições, nota-se a mão nos riscos em caneta, assim como nas aguadas e transparências dos círculos feitos a mão livre. No caso de Machado, a desarticulação do padrão pela rotação do centro da página e pela inserção de linhas que vão progressivamente fechando a malha gráfica.

Há um dado intrigante que pode tornar ainda mais complexa a análise dos desenhos de Hesse: alguns de seus desenhos sobre o grid são feitos a partir de páginas impressas industrialmente e, em outros desenhos, o grid é desenhado pela artista que, posteriormente, fez aguadas sobre a estrutura. É uma diferença sutil, porém fundamental em relação ao procedimento que Hesse faz ao utilizar o papel gráfico em vez de construir o grid manualmente. Apesar desses desenhos serem similares em termos formais, estruturalmente e conceitualmente eles são completamente diferentes. Inaugurar a página branca gerando um grid para posteriormente fazer as aguadas é algo que se aproxima da atitude das vanguardas do início do século XX. Utilizar o grid pré-existente em uma folha que se destina ao ensino da matemática e sobre ele fazer os mesmos desenhos concêntricos que foram feitos em uma estrutura ortogonal feita pela própria artista revela a submissão de um corpo feminino à lógica da indústria. Há aí uma relação forte da linha técnica com o próprio corpo referenciado pela imagem gerada pela artista.

A relação entre os trabalhos em grid de Ivens Machado e os de Eva Hesse pode ser sublinhada, enfim, através da distinção entre as abordagens dos dois artistas para com o material gráfico. Hesse entende o corpo em relação a essas estruturas fixas, o corpo do trauma sobrevive às estruturas estabelecidas se adaptando, superando a repetição maquínica do grid pelas suas peculiaridades. Machado tem uma compreensão mais idealista e um tanto utópica: o desejo do artista é a subversão completa da ordem, a ruptura da estrutura estabelecida, especialmente nesses trabalhos com a folha gráfica.

4.4

A Linha Gráfica

Antes de qualquer intervenção artística sobre folhas pautadas ou quadriculadas, havia a linha. O gesto artístico sobre esse elemento conta com o senso comum para operar suas investidas. Segundo Tim Ingold: "Nas sociedades modernas, aparentemente, a

retidão é o epítome não somente do pensamento racional e da disputa, mas também dos valores de civilidade e retidão moral”.⁹¹ Tal constatação já é tida como fato na série de Ivens Machado intitulada *Linhas desviadas*. Como dito pelo artista, as pautas do caderno, as linhas retas paralelas horizontalmente, são manifestações materiais da disciplina impetrada pela escola⁹². A ordem funcional das linhas é rompida e, portanto, a página perde o status de objeto de uso, para aí então se tornar desenho. Não somente um desenho de linhas, mas um desenho através do qual o artista intervém na retidão, contrapondo-se à lógica racional e disciplinar que informa as páginas pautadas.

Ingold se vale do argumento do antropólogo francês André Leroi-Gourhan, que diz que é "através do 'grafismo linear' que reconhecemos a escrita, e que, quanto mais linearizada, mais distinguimos a escrita do desenho"⁹³. Para o autor, a linearização do grafismo é subordinada à lógica de representação do discurso oral. E ainda, aconteceu "por um processo intelectual onde as letras se prenderam em uma linha fina e afiada como uma agulha"⁹⁴. Ingold, ao apresentar a teoria de Leroi-Gourhan, defende que foi com o estabelecimento da escrita alfabética que a linearização foi levada a seu limite.⁹⁵

A partir do apontamento de Leroi-Gourhan de que a linha passa a servir à ordem da escrita, Ingold elabora a distinção entre a linha não linear e a não-linha que é linear. Para Ingold, o processo de linearização da linha tem a ver com a redução do fluxo de movimento, fazendo desse elemento uma sucessão de momentos.⁹⁶ O processo de linearização da linha reduziu a espessura deste elemento gráfico. A linha passa então a ser entendida da forma que a compreendemos hoje: algo que tem uma espessura mínima, apesar de ter uma extensão. Inteiramente linearizada, a linha não é mais o índice de uma ação, de um gesto. Portanto, a linearização não é o nascimento, mas a morte da linha⁹⁷.

Sendo assim, a linha que auxilia no caderno pautado é um elemento que serve à finalidade da escrita, algo que contribui para seu nivelamento. A investida de Ivens Machado sobre essas linhas tem a ver com sua vontade de “libertar” esses elementos do que considerava opressor: a violência no sistema educacional. Essa linha entortada, que tem uma espessura mínima, seguindo a espessura das linhas retas e "mortificadas", se faz

⁹¹ INGOLD, 2007, p. 4 (nossa tradução).

⁹² <https://www.youtube.com/watch?v=pnHtZsW3A0> [Encontros – Um e Outro – Silvana Leal e Ivens Machado (parte 1)]

⁹³ INGOLD, 2007, op. cit. p.150.

⁹⁴ LEROI-GOURHAN apud INGOLD, 2007, p. 151 (nossa tradução)

⁹⁵ INGOLD, 2007, op. cit. p.151.

⁹⁶ Ibid.

⁹⁷ Ibid.

presente por ser errante. A expressividade do artista, manifesta no elemento, está a serviço do argumento poético.

4.5

Linha masculina e linha feminina

Seguindo a lógica segundo a qual há um significado inerente às linhas de acordo com a qualidade gráfica que elas apresentam, poderíamos dividir esses elementos em duas grandes classes: as linhas que são retas e as que não são. As primeiras são associadas à humanidade e a cultura e as segundas, à animalidade e à natureza⁹⁸.

“A natureza selvagem visível é uma mistura de curvas aleatórias; não contém linhas retas e poucas formas geométricas regulares de qualquer tipo. Mas o mundo domesticado da Cultura está cheio de linhas retas, retângulos, triângulos, círculos e assim por diante.”⁹⁹

A compreensão da linha pode ganhar nuances e esta pode ser interpretada de maneiras mais complexas do que somente como algo que nivela a escrita. Para Tim Ingold, por exemplo, as “associações sexuais da oposição entre linhas curvas e retas é tão óbvia que elas mal precisam ser faladas, e, provavelmente, não há sociedade na qual elas não foram elaboradas de uma maneira ou de outra.”¹⁰⁰

Daí conclui-se que em uma sociedade em que a estruturação das identidades de gênero é tão marcada a partir dos arquétipos feminino e masculino, as distinções entre linha reta e linha curva tendem a se tornar, em alguma medida, índices de masculinidade e feminilidade, respectivamente¹⁰¹. Essa análise, no entanto, merece ser vista de forma criteriosa e, nesse sentido, uma obra de arte que faz uso desses elementos deve ser avaliada em contexto com o corpo de obra e com as questões que o artista em questão traz como colaboração para o debate artístico. No caso de Machado, as questões que tangem a sexualidade e que dialogam com o erótico estão presentes de uma forma mais direta, como no caso dos vídeos *Versus* e *Escravo/Escravizador*¹⁰² e também, de forma

⁹⁸ INGOLD, 2007, pp. 154-155.

⁹⁹ LEACH apud INGOLD, 2007, p. 155 (nossa tradução). Em inglês: “Visible wild Natures is a jumble of random curves; it contains no straight lines and few regular geometrical shapes of any kind. But the tamed, man-made world of Culture is full of straight lines, rectangles, triangles, circles and so on.”

¹⁰⁰ INGOLD, 2007, p. 153 (nossa tradução).

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² Vídeo no qual o artista performa uma sessão sado-masoquista com outro homem.

mais discreta, em suas esculturas. Refletindo sobre a homossexualidade, assunto balizado pelos juízos morais, em especial no contexto da ditadura, no qual havia grande apelo à “moral” e aos “bons costumes”, a retidão da linha também pode conotar dignidade social. Afinal, sabe-se que naquele momento no Brasil, a homossexualidade era tida como algo que atentava contra a moral e os bons costumes. De acordo com o Cientista Social Renan Quinalha

“A retórica moralidade pública e dos bons costumes foi central na construção da estrutura ideológica que deu sustentação à ditadura de 1964. A defesa das tradições, a proteção da família, o cultivo dos valores religiosos cristãos foram todos, a um só tempo, motes que animaram uma verdadeira cruzada repressiva contra setores classificados como indesejáveis e considerados ameaçadores à ordem moral e sexual então vigente.”¹⁰³

A população LGBTQI+¹⁰⁴ era, portanto, perseguida de forma truculenta. Tendo em mãos a perspectiva histórica, podemos fazer uma leitura de gênero nas linhas retas e nas linhas curvas presentes na série *Linhas Desviadas*. Não tanto subscrevendo à determinação rígida da semântica gráfica proposta por Ingold, mas avaliando a obra do artista em articulação com o momento político e com seus trabalhos anteriores. Um argumento que corrobora parcialmente os apontamentos de Ingold se encontra no texto em que Ed Kröma discute os desenhos mecânicos feitos por Eva Hesse, de 1965. Para ele, há uma tradição moderna que associa as linhas líquidas (fluidas) com uma expressão subjetiva e ao erotismo feminino em especial¹⁰⁵. Kröma, de alguma maneira, historiciza e traz para a discussão da crítica de arte algo percebido e apontado por Tim Ingold. A partir de tais conclusões, poderíamos sugerir que as linhas retas, maquinais e regradas nos cadernos de Ivens Machado apontam para uma austeridade e, até mesmo, que são linhas mais inclinadas ao universo e a uma ordem masculina. Em seguida, os pequenos desvios das linhas, esses sim fluidos e não retos, causam os emaranhados e a quebra da ordenação. Uma ordem masculina convive com as pequenas contravenções femininas. A linha que primeiramente se apresenta como reta, ou, como diz Ingold, dentro de uma “moralidade e dignidade social” nos desenhos de Machado, se entorta e se emaranha. A retidão masculina, portanto, perde seu caráter e se afemina em alguns desenhos da série *Linhas Desviadas*.

Em uma situação na qual vigora o estado de exceção (esses trabalhos foram

¹⁰³ QUINALHA, 2017, pp. 25 – 26.

¹⁰⁴ Cabe lembrar que a sigla LGBTQI+ começou a ser empregada recentemente, em um momento em que identidades sexuais e de gênero passaram a se organizar e se compreender em termos identitários.

¹⁰⁵ KRÖMA, 2015.

produzidos na década de 1970 durante a ditadura civil-militar no Brasil), o ímpeto e a força artística podem não sucumbir, mas muitas vezes precisam se valer da discrição para operar sua vocação poética. Para além das questões de gênero apontadas anteriormente, há outra questão: se esses desenhos tivessem sido feitos em um ambiente onde a democracia vigorasse, eles já seriam por si desafiadores do *status quo* (aqui entendido a partir do processo educativo); por terem sido feitos em um momento de ditadura, não há como não oferecer uma leitura político-histórica desses trabalhos. Ou seja, há relação entre a ordem da pauta com a situação política pela qual passava o Brasil. Seguindo a lógica, mudar a direção das pautas é um ato subversivo.

Essa é uma percepção que é evidenciada pelo próprio ato artístico, mas também pela imagem gerada dentro do contexto da obra. Os desenhos em questão manifestam seu vigor inclusive pela estruturação formal. Como diz Rose, é a relação de uma linha com a outra que faz a linha funcionar descritivamente¹⁰⁶. Ao entortar uma linha da qual se espera retidão, Ivens Machado tensiona ambas condições: a linha que já se encontrava regradada e as interferências gestuais.

4.6

Ivens Machado e Anna Bella Geiger

Em 1974, Machado inicia seus trabalhos que utilizam a página pautada como suporte. No mesmo ano, Geiger produz seus *Cadernos* (1974), que nada mais eram do que pequenos blocos encadernados na lateral. Esses objetos são separados por temas que são identificados nas capas. O conteúdo deles é composto por textos escritos a mão, colagens e diversas referências que vão do diário ao programa de aulas ministradas em escolas de ensino básico (figura 24, 25 e 26).

Seguindo uma lógica similar a dos *Cadernos*, utilizando o caderno como base do desenho de mapas associados a sinais matemáticos, Anna Bella Geiger criou sua série *Equações*, de 1978 (figura 27). Pela leitura direta e oferecendo imagens que se adicionam, se subtraem, se multiplicam ou se dividem, a artista oferece resultados após o sinal de igual (=), tal qual em equações matemáticas. Em alguma medida, as imagens, análogas aos fatores nas equações, constroem poemas visuais¹⁰⁷. Seria, portanto, difícil enquadrar

¹⁰⁶ ROSE in DE ZEGHER, 2010. p. 68

¹⁰⁷ DIEGO in PEDROSA; TOLEDO (orgs.), 2019, p. 66.

esses trabalhos em uma só classificação. Eles oferecem diversas possibilidades de leitura e, portanto, mesmo aproximações alternativas, como a do feminismo e da pós-colonialidade, parecem insuficientes¹⁰⁸.

Como bem lembra Zanna Gilbert

"Na década de 1970, vários artistas brasileiros responderam ao clima de conservadorismo a partir da reavaliação dos parâmetros dos sistemas nos quais produziam e em que circulavam seus trabalhos. Muitos artistas usaram a fotocópia como forma de explorar as questões sobre o valor da arte e sua capacidade de circular e alcançar um público amplo."¹⁰⁹

E completa:

"O envolvimento de Geiger na concepção desse projeto (Prospectiva '74)¹¹⁰ evidencia a virada da artista em direção à arte como conceito e informação, uma abordagem que em seguida foi incorporada em seus livros."¹¹¹

Essa é uma mudança paradigmática no trabalho de Geiger. O conteúdo elaborado pela artista, encontra amparo farto de significações quando se localiza na página pautada do caderno escolar. Tal qual as primeiras linhas intencionais que aparecem nos trabalhos de Machado em 1972 (série *Trompe l'Oeil*) ganham outros contornos quando relacionadas com as paralelas das pautas - algo que ocorre na série *Linhas desviadas*, que tem início em 1974.

Ainda que haja um diálogo claro entre as produções desde que Geiger fez seus primeiros *Cadernos* (1974), são as *Equações* (1978) que mais fortemente dialogam com as séries *Linhas Desviadas* (1974) e *Inscritos* (1978) de Ivens Machado. Nas *Equações* de Anna Bella Geiger, a imagem das pautas reforça claramente o caráter de aprendizado das equações imagéticas. A partir daí, as linhas assumem um protagonismo para Geiger similar às de Machado. A distinção, no entanto, é que, no caso de Machado, o foco está menos no conteúdo (como as imagens utilizadas por Geiger) que ocupa as páginas, mas, na realidade, na própria estrutura da página pautada. Mesmo quando Machado opta por preencher as páginas pautadas, isso se dá de forma a reforçar os elementos que configuram e compõem a página do caderno. O artista lida, por exemplo, com a anulação

¹⁰⁸ DIEGO in PEDROSA; TOLEDO (orgs.), 2019, p. 66.

¹⁰⁹ GILBERT in PEDROSA; TOLEDO (orgs.), 2019, p. 51.

¹¹⁰ *Prospectiva '74* foi uma mostra que aconteceu no MAC-USP no ano de 1974. Organizada por Walter Zanini e Julio Plaza, a exposição reuniu 150 artistas brasileiros e estrangeiros que utilizavam novas mídias e abordavam a linguagem conceitual em seus trabalhos.

¹¹¹ GILBERT in PEDROSA; TOLEDO (orgs.), 2019, op. cit. p. 53

da pauta por algum elemento que gera uma nova perspectiva sobre a horizontalidade, como um apagamento ou preenchimento (*Fluidos corretores*, 1974) (figura 28); já no caso do trabalho *Machucado e Curado* da série *Inscritos* (1980) (figura 29), a perecibilidade do material é revelada pelos furos em forma de sinais gráficos. Nos trabalhos de Geiger, por sua vez, as pautas atestam o espaço da página como pertencente ao ambiente educacional. É na abertura dos conteúdos apresentados por Geiger e na impossibilidade de sistematizar o que se apresenta que encontramos o percurso que alça o trabalho como um todo à condição de obra de arte. Algo que acontece de forma semelhante nos *Inscritos* de Machado, onde os sinais gráficos são referências que não atendem o uso ao qual deveriam se destinar.

5.

Considerações Finais

A escolha por escrever sobre Ivens Machado, um artista brasileiro com pouca fortuna crítica, vem do interesse de lançar luz sobre uma produção que considero relevante. A importância de tal produção se dá pelo vigor dos questionamentos abordados pelo artista durante um momento tão duro quanto a ditadura civil-militar que perdurou de meados dos anos 1960 a 1985 no Brasil. Ter lucidez para produzir trabalhos que oferecem respostas contundentes, mapeamentos subjetivos e diálogo com seus pares históricos é, por si só, um ato de resistência.

O texto aqui apresentado como dissertação pretendeu traçar relações entre a poética de Ivens Machado e suas interseções com o circuito artístico nacional e internacional. Para mim, tornou-se evidente o fato de que uma maneira proveitosa de analisar seu trabalho passaria obrigatoriamente pela sua inserção em contextos artístico-sociais mais amplos. Não se trata de reduzir o trabalho a relações causais ou mesmo a influências de ordem artística, mas apontar um horizonte interpretativo capaz de estabelecer possibilidades de leitura de suas obras. A relação com a tradição concreta brasileira, com as tendências contemporâneas da arte internacional nos anos 1960 e 1970 e, por fim, sua íntima relação com o círculo da artista Ana Bella Geiger, reforçam não só a especificidade das respostas oferecidas por Machado, mas sua inclusão num universo complexo de experiências artísticas.

A forma do ensaio de aproximação, forma com que se apresenta esta dissertação, se demonstrou como meio mais apropriado para demonstrar as relações estabelecidas entre o artista, seu mundo, sua situação histórica, assim como o diálogo travado entre suas obras e trabalhos contemporâneos. Pareceu proveitoso que minha aproximação aos trabalhos do artista se mantivesse sempre relacionada a outros trabalhos que pudessem com ele dialogar. Recorrer a essas aproximações tornou a tarefa de interpretação menos solitária, isto é, desvinculada de uma malha de compartilhamentos. Dessa forma, foi possível encontrar interesses comuns, assim como entender o impacto do momento histórico e contexto nos artistas abordados no texto. Como espero ter deixado claro, minha escrita se norteou pelo movimento de criar paralelos e apontar distinções entre práticas, decisões poéticas e, até mesmo, na forma.

Nos desenhos de Machado, aquilo que chamei de sutileza e de uso contínuo do universo íntimo, aponta para uma maneira possível de entender sua produção no seio de

um contexto plural como o da arte no Brasil após o movimento neoconcreto. Ao que parece, Machado, em plena consonância com a arte em voga no contexto internacional, emprega em suas obras elementos oriundos de suas próprias vivências, transpondo-os para o plano sensível da obra de arte. Seus desenhos oferecem indícios de que algo do universo íntimo, algo propriamente sutil, penetra a forma e faz aí um trabalho quase silencioso. Ainda que tenha insistido no emprego de uma tensão contextual e subjetiva, tal como viver numa ditadura e ser homossexual, isso tudo fica transparente no trabalho apenas se o olhar estiver atento às sutilezas que se apresentam nas obras. Machado parece trabalhar sempre sob o signo da sutileza, tanto numa concepção material quanto expressiva. Como tentei também demonstrar, não há em sua produção um entendimento progressivo que invalide as experiências pregressas; não há no modo como entendo seu trabalho uma evolução da poética que signifique abandonar questões anteriores. As respostas parecem sempre pontuais e se conserva questões que, ora ou outra, podem novamente ressurgir, até pelo seu ser um repertório poético bastante particular.

Como notado por Paulo Sérgio Duarte, o rigor crítico de Ivens Machado é de difícil apreensão. No ímpeto de dar respostas aos problemas da ditadura, de sua sexualidade, das mazelas sociais e raciais, seu trabalho apresenta um engajamento que expõe, sob o signo da sutileza, um rigor formal. Como no caso dos trabalhos em folhas pautadas ou grid, Ivens traz para a superfície da obra os materiais e instrumentos arraigados na cultura para deles extrair de uma só vez uma forte experiência formal e uma intensa crítica (ou abertura para sua possibilidade) político-social. Tal traço não só o insere no contexto da produção artística brasileira dos anos 1970, como também o mostra herdeiro do interesse pela forma. Em igual medida, Machado explora o familiar e íntimo fazendo nele brotar a denúncia.

A necessidade de contrapor seus desenhos ao todo de sua produção, menos que responder a um apelo à ideia de corpo de obra do artista, reforça o fato de que, com muita sutileza, Machado interconecta os trabalhos por meio de uma abordagem absolutamente diferencial dos meios. A coerência de sua obra é conceitual: um mesmo problema reverbera de formas múltiplas em sua produção, e choca-se, especialmente, com a materialidade – ponto central em sua poética. O que Paulo Sérgio Duarte aponta como simbiose de tensões sociais e sexuais, mostra-se patente.

6.

Referências bibliográficas

ALBERRO, Alexander. *Conceptual Art and the Politics of Publicity*. Cambridge, London: The MIT Press, 2003.

ALBERRO, Alexander & BUCHMANN, Sabeth. *Art after conceptual art*. London: MIT-Press; Vienna: Generali Foundation, 2006.

AMARAL, Aracy. *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Pinacoteca do Estado, São Paulo, 1977.

ANJOS, Moacir dos. *A teia, uma situação e o que pode a arte: a cidade e o desenho nas obras de Lygia Pape e Artur Barrio*. Revista Concinnitas, ano 12, volume 2, número 19. Dezembro 2011.

ARGAN, G. C. *Arte Moderna*. Tradução: Denise Bottman. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BARTHES, Roland. *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BASBAUM, Ricardo (org.). *Arte contemporânea brasileira: texturas, dicções, ficções, estratégias*. Rio de Janeiro: Rios Ambiciosos, 2001.

BRETT, Guy. *Aberto Fechado: Caixa e Livro na Arte Brasileira*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2012.

BRITO, Ronaldo. *Neoconcretismo, Vértice e Ruptura: do projeto construtivo brasileiro*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

BUCHLOH, Benjamin H. D. *Conceptual Art 1962 – 1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions*. October, Vol. 55 (p.105-143). The MIT Press: Winter, 1990.

BUSKIRK, Martha. *The Contingent Object of Contemporary Art*. The MIT Press, 2003.

BUTLER, Cornelia H. *Afterimage: Drawing Through Process*. Eds.: Los Angeles, The Museum of Contemporary Art; Cambridge, Mass: The MIT Press, 1999.

CANDELA, Iria. *Lygia Pape: a multitude of forms*. Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art, 2017.

CELANT, Germano. *Arte Povera – Im Spazio*. La Bertesca/ Masnata/ Trentalancia, Genova, 1967. Publicado em inglês em *Arte Povera Arte Povera*, Electa, Milão, 1985. p.31-33. Revisado 1988. Tradução: Paul Blanchard.

CHRISTOV-BAKARGIEV, Carolyn. *Arte Povera*. London: Phaidon Press Limited (first published in 1999), 2005.

CLARK, T.J. *Modernismos*. Organização Sônia Salztein. Cosac Naify, 2007.

COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a vanguarda brasileira nos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1987.

DE ZEGHER, Catherine ; BUCHLOH, Benjamin H. D.; SUSSMAN, Elisabeth. *Eva Hesse Drawing*. New York: The Drawing Center, 2006.

DE ZEGHER, Catherine. *Anna Maria Maiolino: Vida Afora/ A Life Line*. New York: The Drawing Center, 2002.

_____. *On Line: Drawing through the Twentieth Century*, New York: The Museum of Modern Art, 2010.

DUARTE, Paulo Sérgio. Paulo Sérgio Duarte – *A trilha da trama e outros textos sobre arte*/ organizadora: Luisa Duarte. – Rio de Janeiro: FUNARTE, 2004.

DUVE, Thierry de (editor). *The Definitively Unfinished Marcel Duchamp*, Massachusetts: MIT Press, 1991.

FERREIRA, Glória & COTRIM, Cecília (orgs.). *Escritos de artista: anos 60/ 70* (tradução de Pedro Sússekind... et al.). Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

FOSTER, Hal (et al). *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*. UK: Thames & Hudson, 2004.

GRANDCHAMP, Mônica. *Ivens Machado/ Mônica Granchamp, Maria Júlia Vieira Pinheiro*. 1. Ed. – Rio de Janeiro: Metrôpolis Produções Culturais, 2016.

GASSNER, Hubertus (et al.). *“Eva Hesse: One More than One”*. Hamburgo: Peter Hess, 2013.

GUZZETTI, Francesco. *“Writing with the Left Hand is Drawing”: Alighiero Boetti, 1969-70*. Master Drawings, Volume LVII/ Number 1/ 2019.

INGOLD, Tim. *Lines: a brief history*. Nova Iorque & Oxon: Routledge, 2007.

KRAUSS, Rosalind. *Grids*. October, Vol. 9. Summer, 1979 (p.50 – 64).

_____. *The Originality of the Avant-Garde*. October, Vol. 18. Fall, 1981 (p.47 – 66)

KRCMA, Ed. *Eva Hesse’s Wanton Duality: Liquidity and Compression in the Mechanical Drawings of 1965*. Master Drawings, Volume LIII/ Number 3/ 2015.

_____. *Drawing Time: Trace, Materiality and the Body in Drawing after 1940*. PhD Thesis: University College of London, 2007.

MACHADO, Ivens. *Ivens Machado: O Engenheiro de Fábulas/ Ivens Machado*. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2001.

_____. *Encontro/ Desencontro*. Rio de Janeiro: Oi Futuro, 2008.

MAIOLINO, Anna Maria. *A pele de Anna: Anna Maria Maiolino*. Textos: Daniel Lins, Anna Maria Maiolino, Helena Tatay. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

MAMMÌ, Lorenzo. *O que resta: arte e crítica de arte/ Lorenzo Mammì*. — 1a ed. — São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

MARTINS, Sérgio B. *Constructing an Avant-Garde: Art in Brazil (1949-1979)*. The MIT Press, 2013.

_____. *"The Pulp of Color": Toward a Notion of Expenditure in Ferreira Gullar's Neo-Concrete Writings*. October, número 152 (p. 103-120). The MIT Press: Spring 2015.

MOLESWORTH, Helen. *Anna Maria Maiolino*. Los Angeles: Prestel, 2017.

MORRIS, Robert. *Antiform*. Artforum, April, 1968.

NELSON, Adele. *Sensitive and Nondiscursive Things: Lygia Pape and the Reconception of Printmaking*. Uniwersytet Warszawski: Routledge, 2014.

OSÓRIO, Luiz Camillo. *Lygia Pape: Experimentation and Resistance*. Third Text, Vol. 20, Issue 5, September, 2006. p. 571-583

PEDROSA, Adriano & TOLEDO, Tomás (orgs.). *Anna Bella Geiger: Brasil nativo/ Brasil alienígena*. São Paulo: MASP, edições Sesc, 2019.

QUINALHA, Renan Honório. *Contra a moral e os bons costumes: A política sexual da ditadura brasileira (1964-1988)*. Tese de Doutorado: USP, São Paulo, 2017.

ROSE, Bernice. *Drawing Now*. New York: The Museum of Modern Art, 1967.

SARAIVA, Alberto & ABUJAMRA, Samir (textos). *Ivens Machado: Encontro/ Desencontro*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/ Oi Futuro, 2008.

SIMMEL, Georg. *Arte e Vida: ensaios de estética sociológica*. Tradução de Markus André Hediger. Revisão técnica e organização Gláucia Villas Bôas & Bertold Oelze. São Paulo: HUCITEC EDITORA, 2016.

TATAY, Helena. *Anna Maria Maiolino*. Tradução: Claudio Alves Marcondes, Gênese Andrade. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

Catálogos:

- Catálogo da XII Bienal Internacional de São Paulo, 1973.
- Catálogo da XVI Bienal Internacional de São Paulo, 1981.

- Catálogo da XIX Bienal Internacional de São Paulo, 1987.
 - Catálogo da XXII Bienal Internacional de São Paulo, 1994.
 - Catálogo da XXIV Bienal Internacional de São Paulo, 1998.
- XXIV Bienal de São Paulo: arte contemporânea brasileira: um e/entre outro/s [curadores Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa]. – São Paulo: Fundação, 1998.
- Catálogo da XXVI Bienal Internacional de São Paulo, 2004.
 - Catálogo Ivens Machado/ Casa França-Brasil, 2011-2012.
 - Catálogo Ivens Machado – Acumulações, 2006.

Sites consultados:

- <http://fdag.com.br/app/uploads/2016/11/ivens-machado-cv-12.pdf> (em 13 de maio de 2019 às 19h45)
- <https://periscopio.art.br/exposicoes/#1> (13 de maio de 2019 às 20h)
- <http://www.galeriavirgilio.com.br/exhibits/0609.html> (13 de maio de 2019 às 20h10)
- <http://pinacoteca.org.br/programacao/sobrenatural/> (13 de maio de 2019 às 20h20)
- <http://www.30xbienal.org.br/single/presentation/> (13 de maio de 2019 às 20h15)
- <https://www.museudeartedorio.org.br/pt-br/exposicoes/anteriores?exp=1311> (15 de maio de 2019 às 15h)
- <https://icaphila.org/exhibitions/videoarte-brasil-video-art-1975/> (15 de maio de 2019 às 16h)
- <http://www.fundacaobienal.art.br/bienais/1ª-Bienal-do-Mercosul-> (15 de maio de 2019 às 16h10)
- <http://cadernodecinema.com.br/blog/1a-bienal-da-bahia-1966/> (15 de maio de 2019 às 16h30)
- <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa10571/ivens-machado/eventos?p=5> (15 de maio de 2019 às 17h)
- <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81697/1a-bienal-nacional-de-artes-plasticas> (1 de junho de 2019 às 18h)
- <http://mousse magazine.it/lines-hauser-and-wirth/> (1 de junho de 2019 às 18h20)

- <http://artishockrevista.com/2016/11/02/ivens-machado-cru-do-mundo/> (1 de junho de 2019 às 19h)
- <https://blogdoims.com.br/cimento-papel-e-cinza/> (1 de junho de 2019 às 19h15)
- https://www.mutualart.com/Article/Drawing-is-Back-/6741D2F601D89989?source_page=ArticlesResults (4 de junho de 2019 às 10h31)
- https://pt.wikipedia.org/wiki/An%C3%ADsio_Teixeira (4 de fevereiro de 2020 às 17h14)
- https://pt.wikipedia.org/wiki/Paulo_Freire (4 de fevereiro de 2020 às 17h14)
- https://pt.wikipedia.org/wiki/Direitos_LGBT_no_Brasil (4 de fevereiro de 2020 às 18h21)
- <https://medium.com/neworder/ditadura-brasileira-agiu-ativamente-para-reprimir-lgbts-883554c722de> (4 de fevereiro às 18h24)
- [https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_povera_\(14](https://pt.wikipedia.org/wiki/Arte_povera_(14) de fevereiro às 11h04)
- <https://soundcloud.com/whitechapel-gallery/anna-maria-maiolino-in-conversation-with-michael-asbury> (5 de março de 2020 às 13h00)

Vídeos de entrevistas

- https://www.youtube.com/watch?v=Ws_MqxJEM84 [Exposição Ivens Machado na Casa França-Brasil]
- <https://www.youtube.com/watch?v=jhQ4jOv1bwM> [Ateliê Ivens Machado – Catálogo, Marcos Ribeiro]
- <https://www.youtube.com/watch?v=9wvUi4v2joM> [Rio Arte-Cidade, Ivens Machado]
- https://www.youtube.com/watch?v=_pnHtZsW3A0 [Encontros – Um e Outro – Silvana Leal e Ivens Machado (parte 1)] (23 de janeiro de 2020 às 15h48)
- <https://www.youtube.com/watch?v=BB4ORTScT1w> [Encontros – Um e Outro – Silvana Leal e Ivens Machado (parte 2)]

Anexo 1: Lista de figuras

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812532/CA

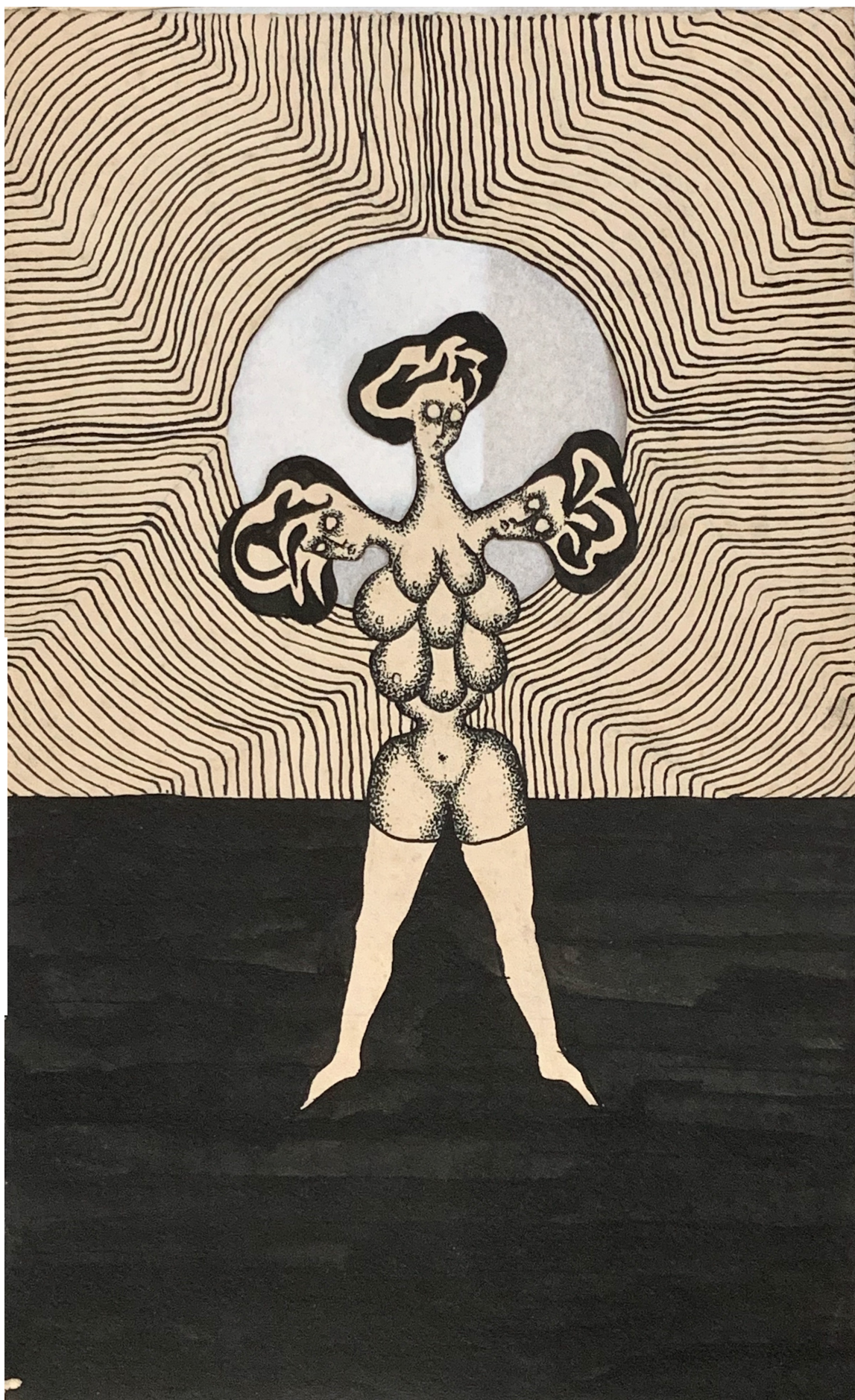


Figura 1

Ivens Machado

Sem título, c. 1965

29,7x21cm

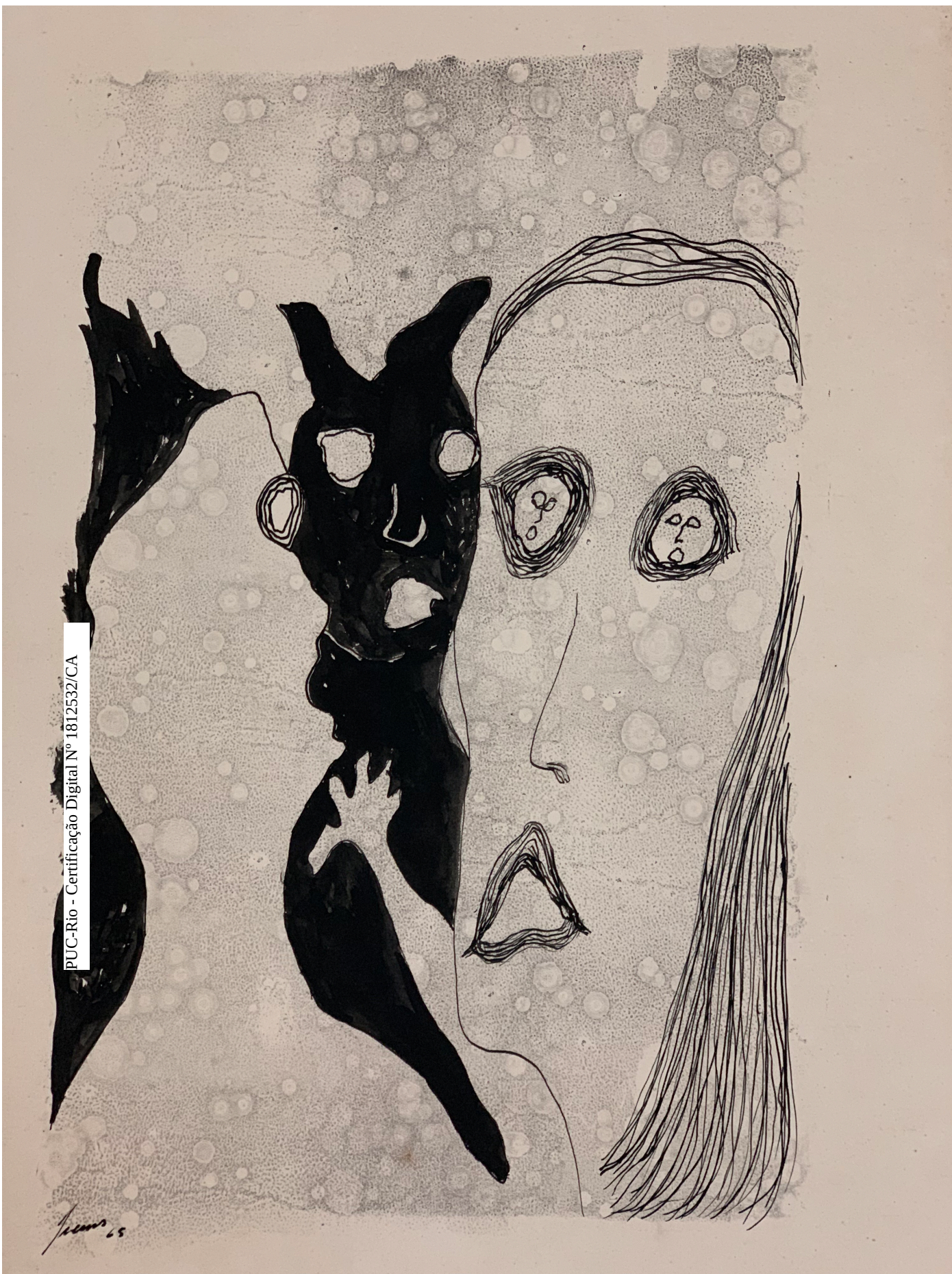


Figura 2
Ivens Machado
Sem título, 1965
29,7x21cm

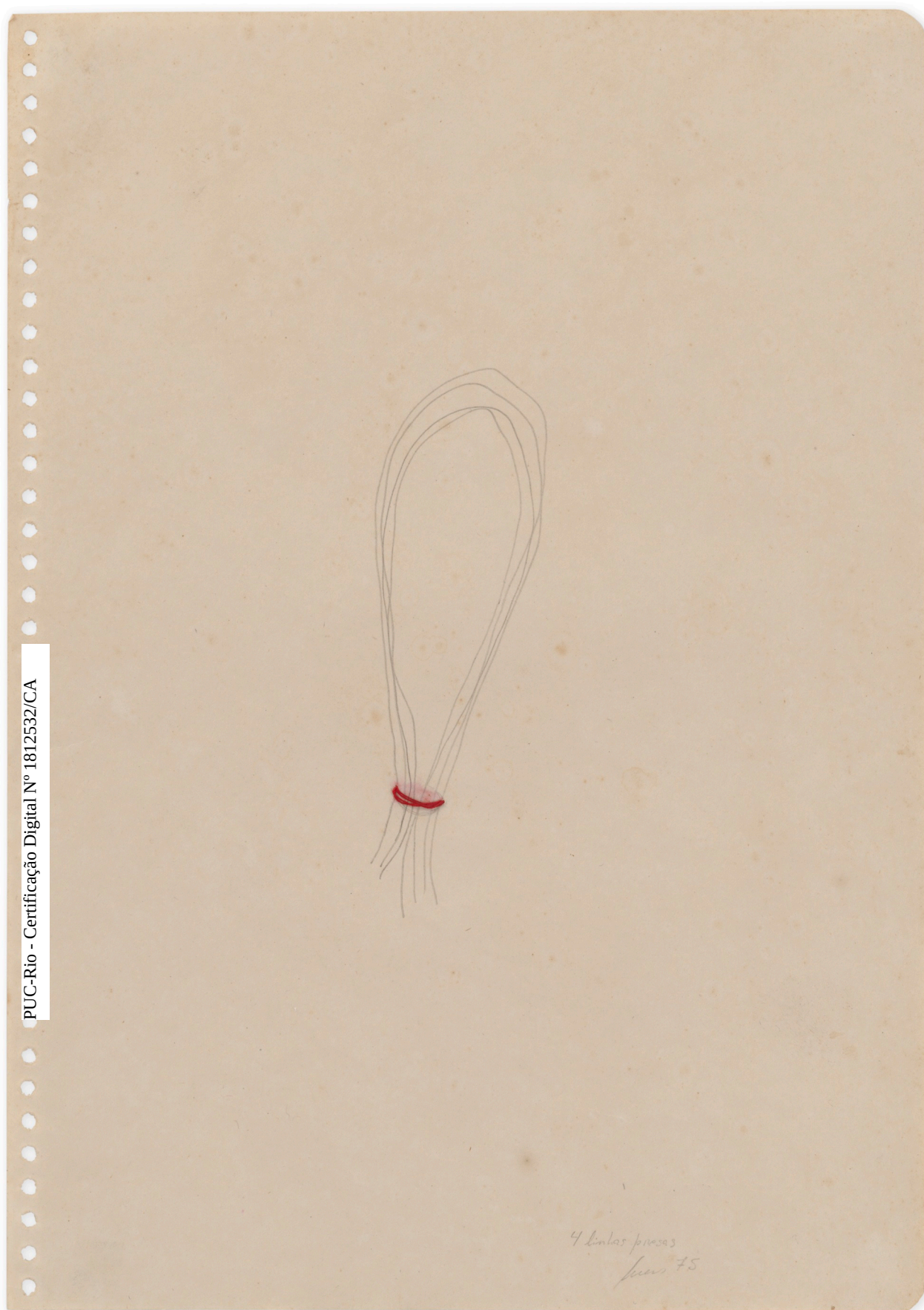
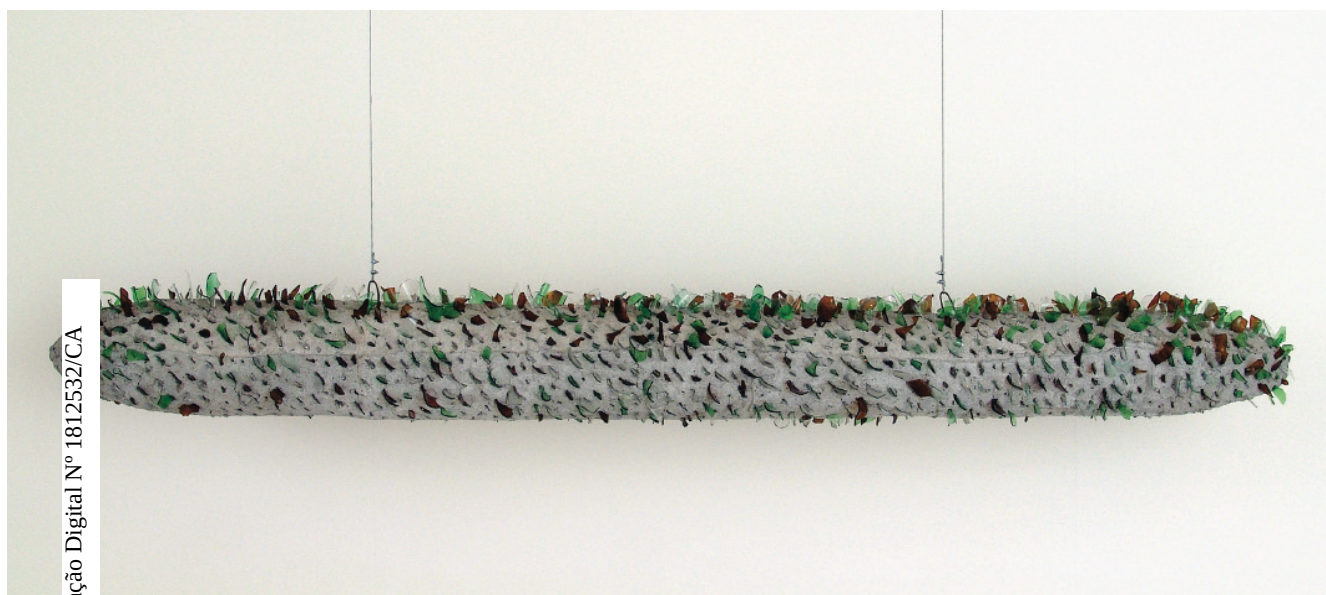


Figura 3

Ivens Machado

Sem título, 1975 – da série Trompe L'Oeil



PUC-Rio - Certificação Digital N° 1812532/CA

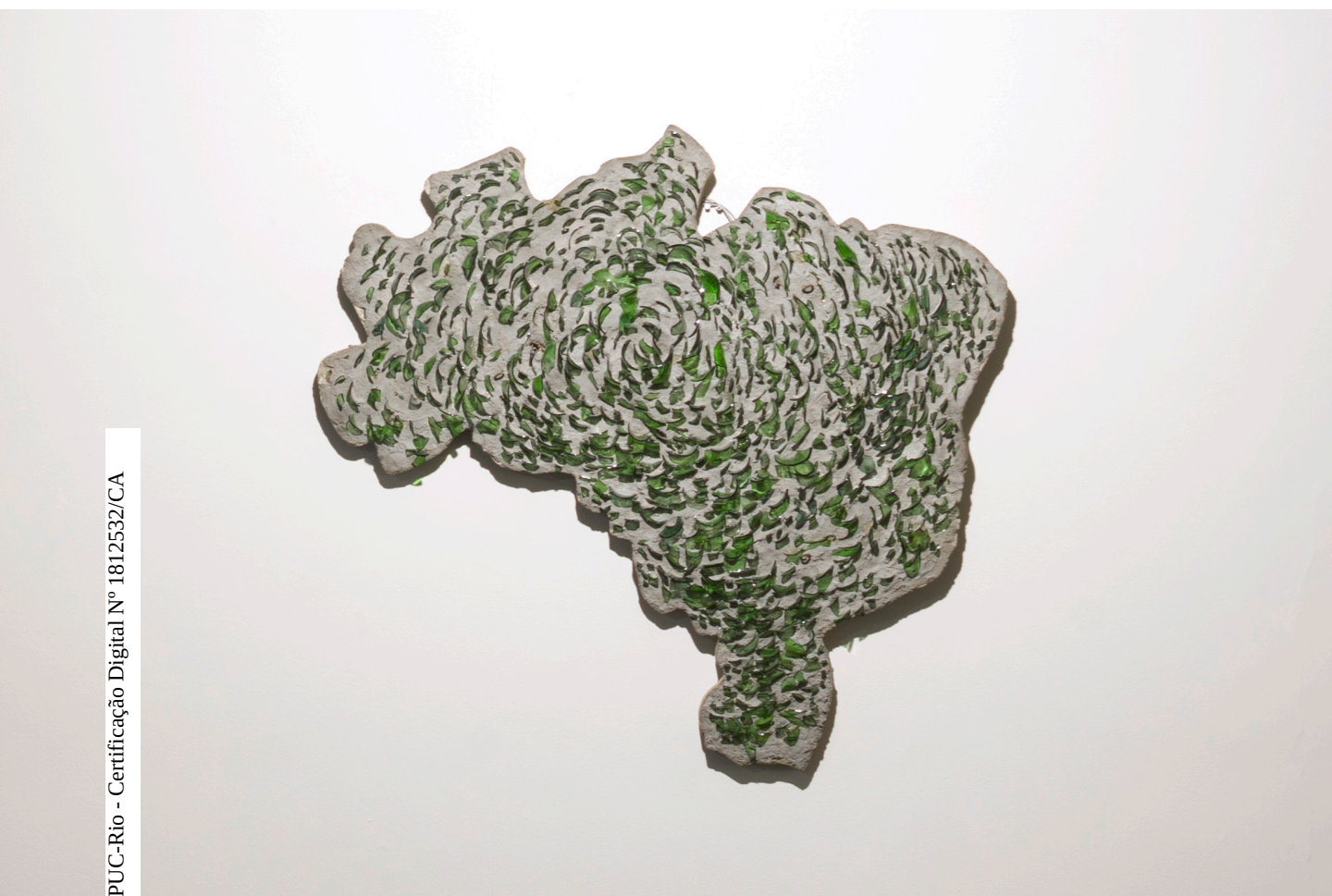
Figura 4

Ivens Machado

Consolador, 1979

300x40cm

Concreto armado e caco de vidro



PUC-Rio - Certificação Digital N° 1812532/CA

Figura 5

Ivens Machado

Mapa Mudo, 1978

150x150x18cm

Concreto armado e caco de vidro



PUC-Rio - Certificação Digital N° 1812532/CA

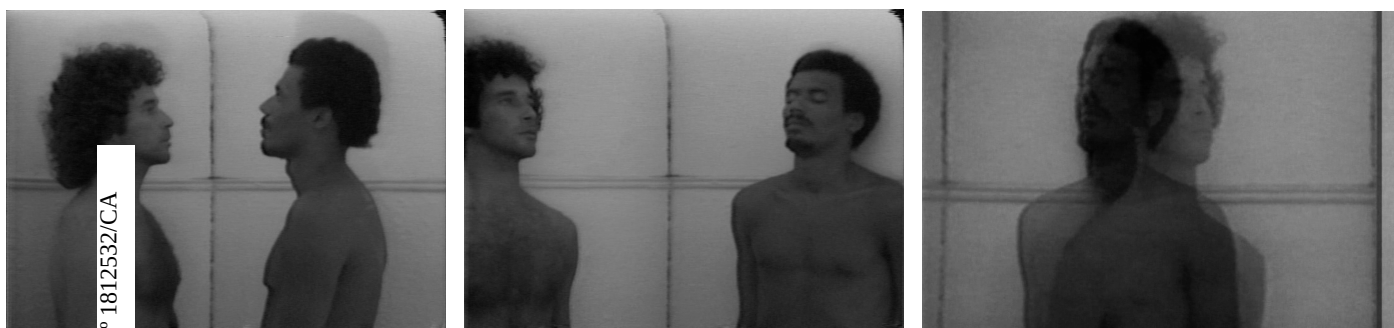
Figura 6

Ivens Machado

Painel de Azulejos, c. 1973

155x100x10cm

Azulejo, ganchos e abridor de lata



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812532/CA

Figuras 7, 8 e 9

Ivens Machado

Versus, 1974 (frames do vídeo)

Duração: 4'5"

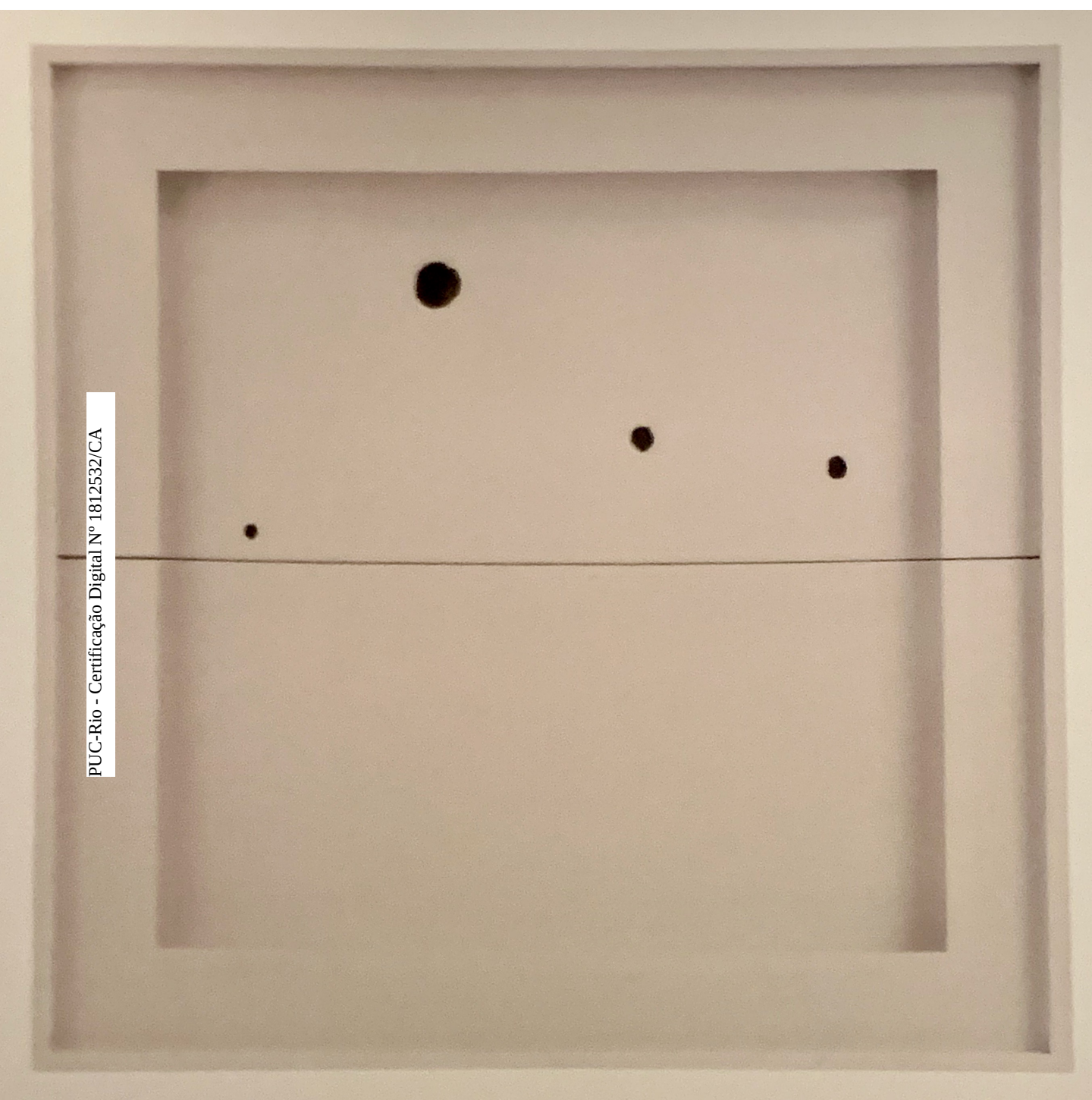


Figura 10

Anna Maria Maiolino

Em cima da linha, 1976 – da série *Desenhos/ Objetos*

71,5x71,5x7,5cm

Papel e linha de costura em caixa de madeira sob vidro

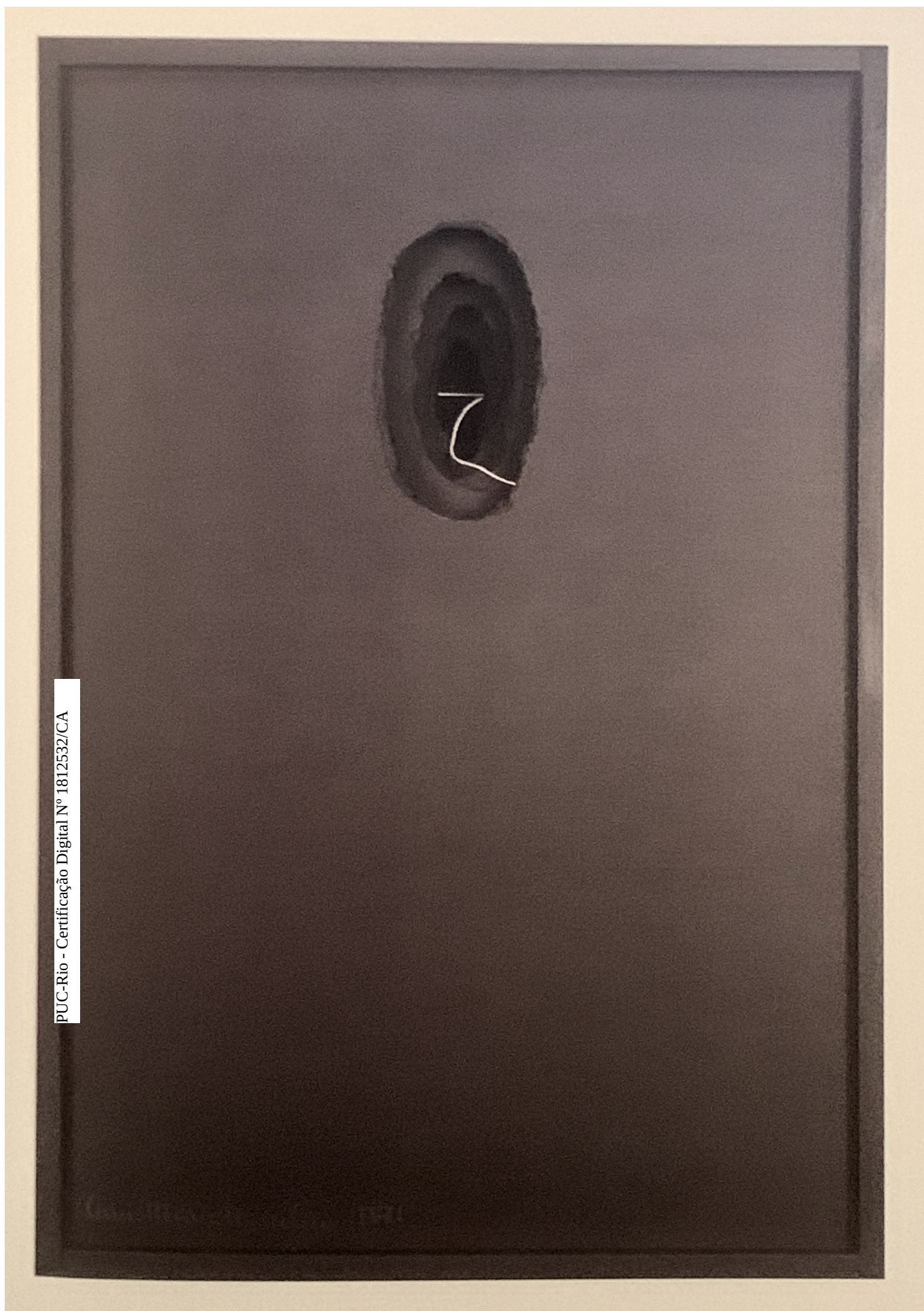


Figura 11

Anna Maria Maiolino

Linha solta, 1975 – da série *Desenhos/ Objetos*

54,5x37,5x13,5cm

Papel e linha de costura em caixa de madeira sob vidro

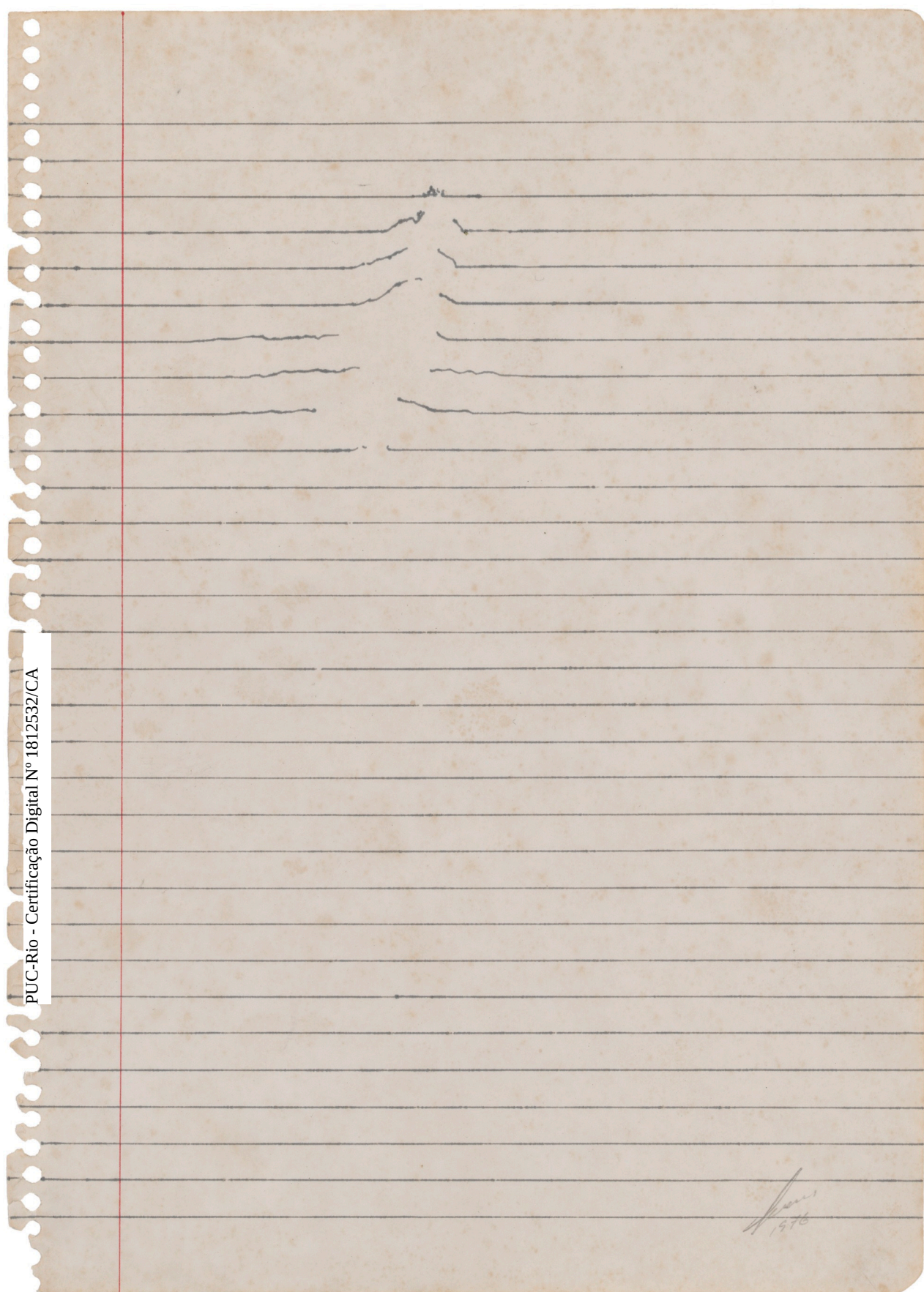


Figura 12

Ivens Machado

Sem título, 1976 – da série *Linhas desviadas*

29,7x21cm

Nanquim sobre folha de caderno



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812532/CA

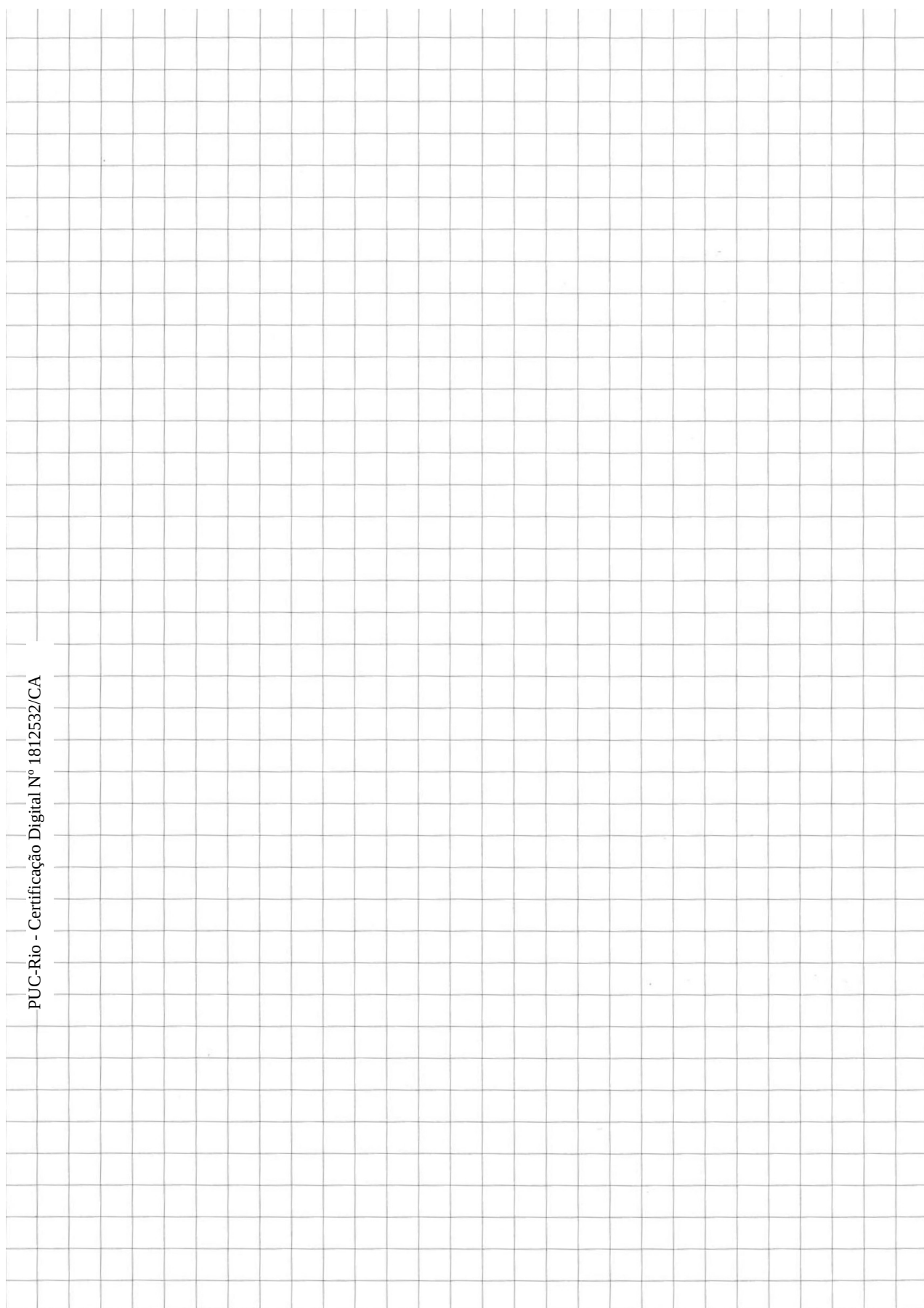
Figura 13

Ivens Machado

Desenho executado em três minutos, 1974

40x1200cm

papel



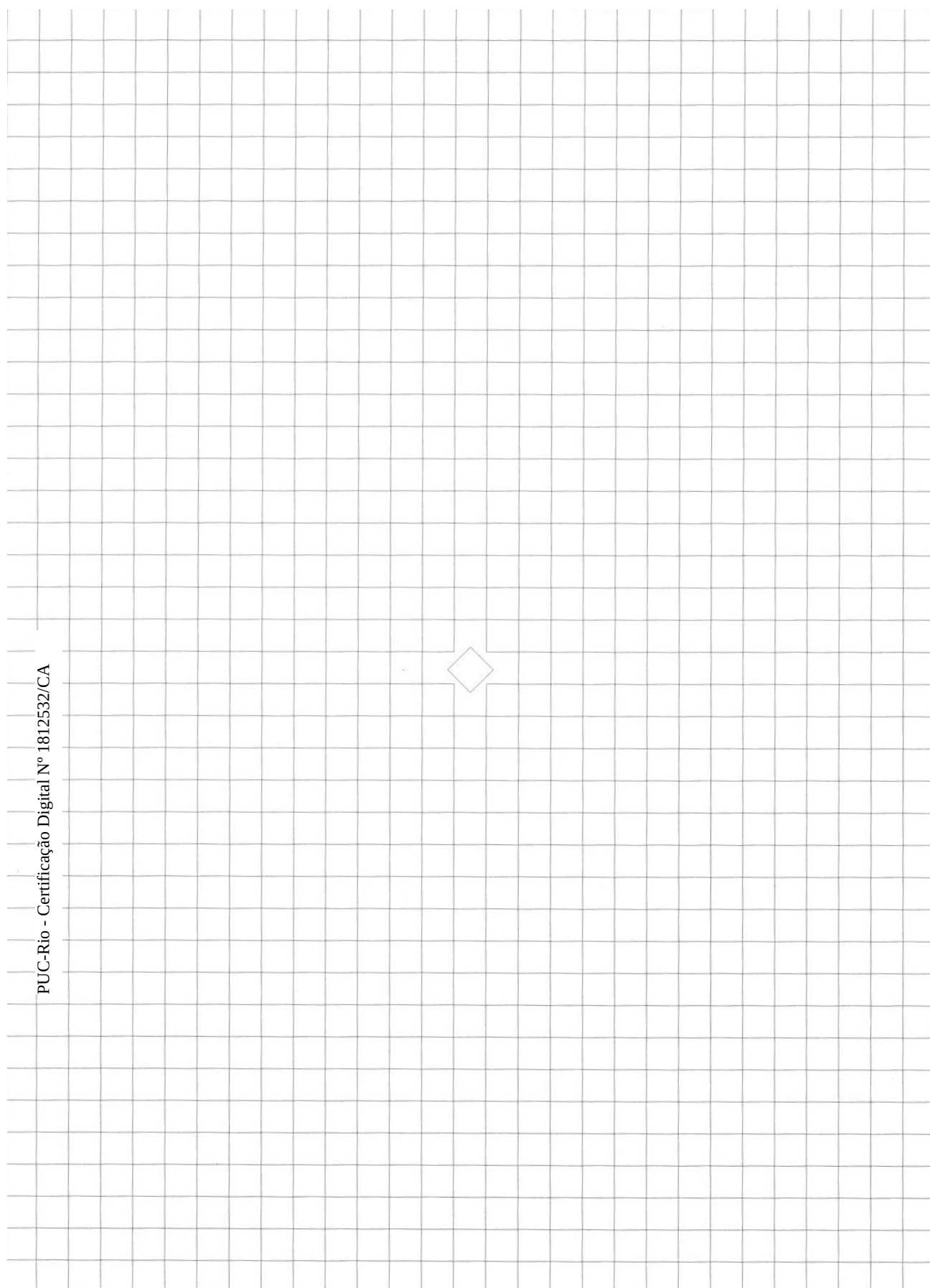
Figuras 14

Ivens Machado

ensaio gráfico intitulado *Desordem*, 1974-2001 (parte1)

impressão gráfica

Dimensões variáveis



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812532/CA

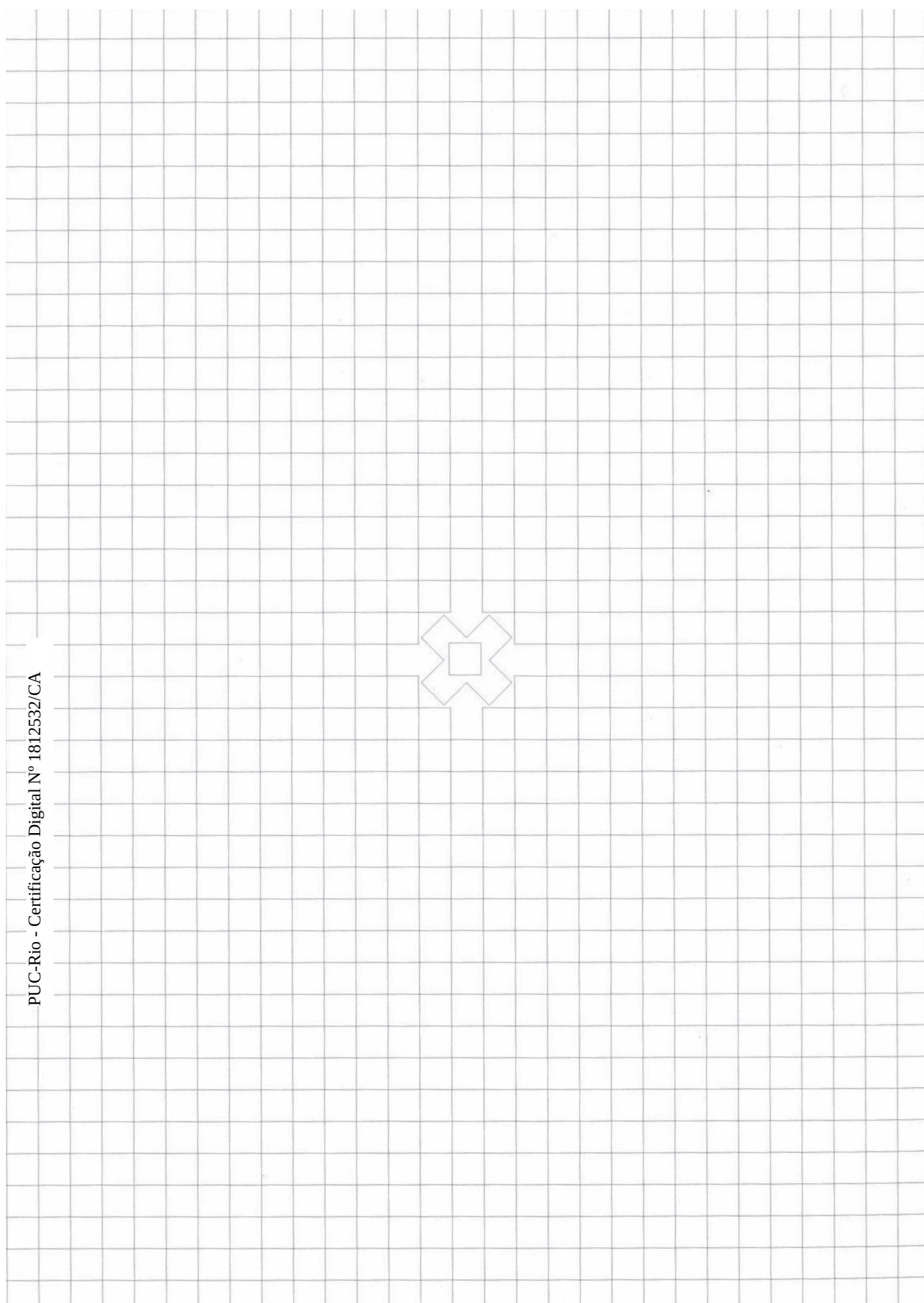
Figuras 15

Ivens Machado

ensaio gráfico intitulado *Desordem*, 1974-2001 (parte 2)

impressão gráfica

Dimensões variáveis



PUC-Rio - Certificação Digital N° 1812532/CA

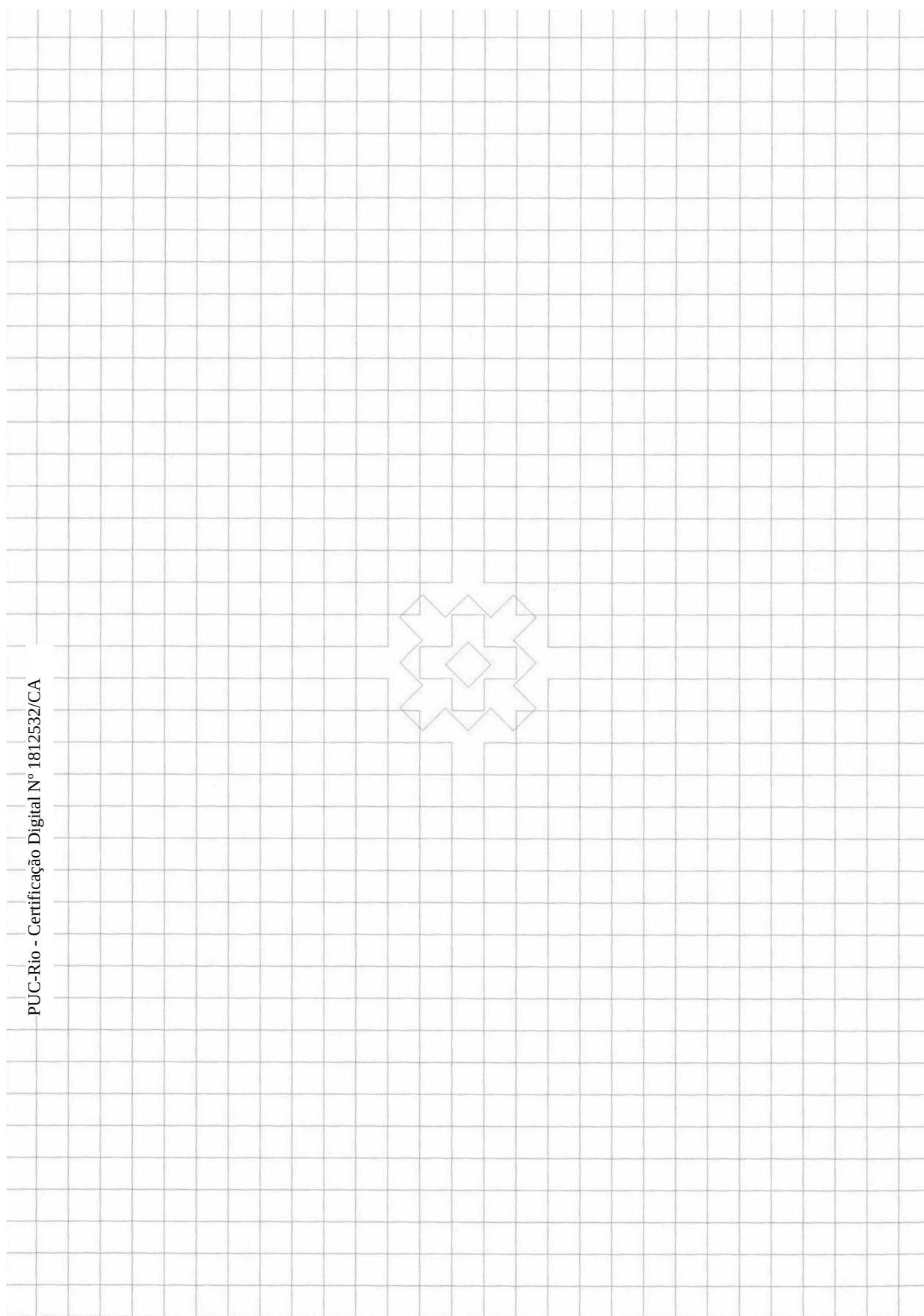
Figuras 16

Ivens Machado

ensaio gráfico intitulado *Desordem*, 1974-2001 (parte3)

impressão gráfica

Dimensões variáveis



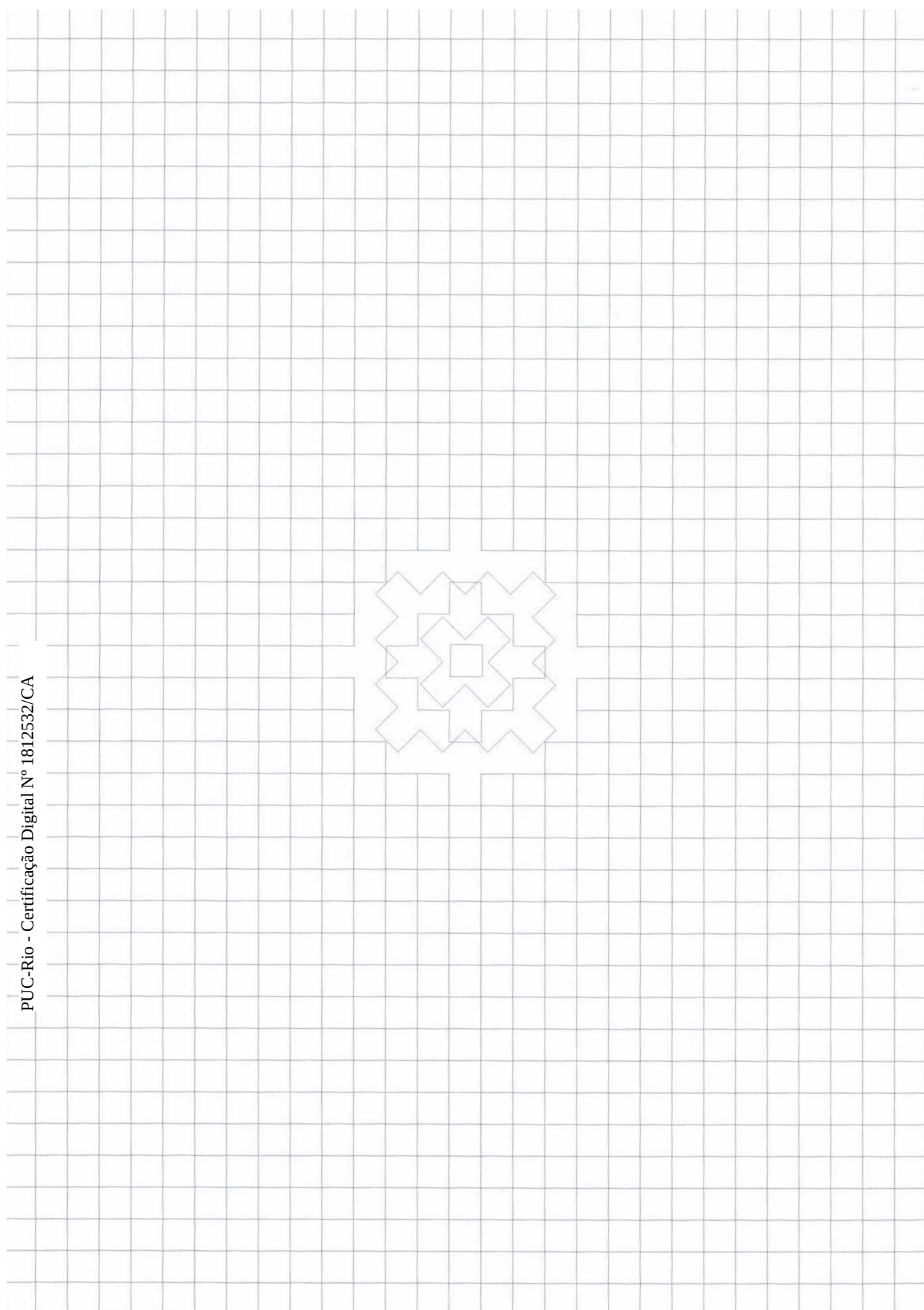
Figuras 17

Ivens Machado

ensaio gráfico intitulado *Desordem*, 1974-2001 (parte 4)

impressão gráfica

Dimensões variáveis



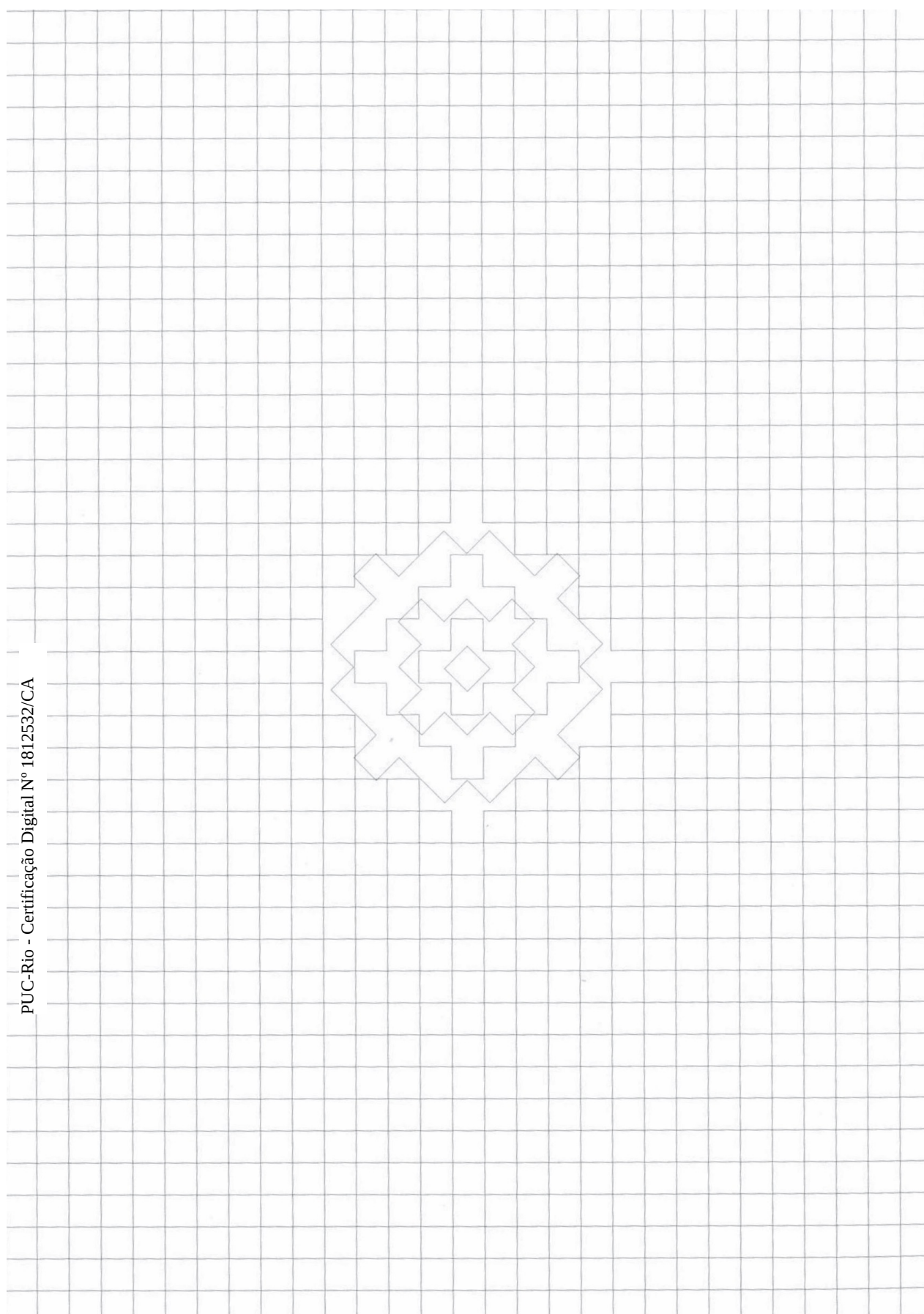
Figuras 18

Ivens Machado

ensaio gráfico intitulado *Desordem*, 1974-2001 (parte 5)

impressão gráfica

Dimensões variáveis



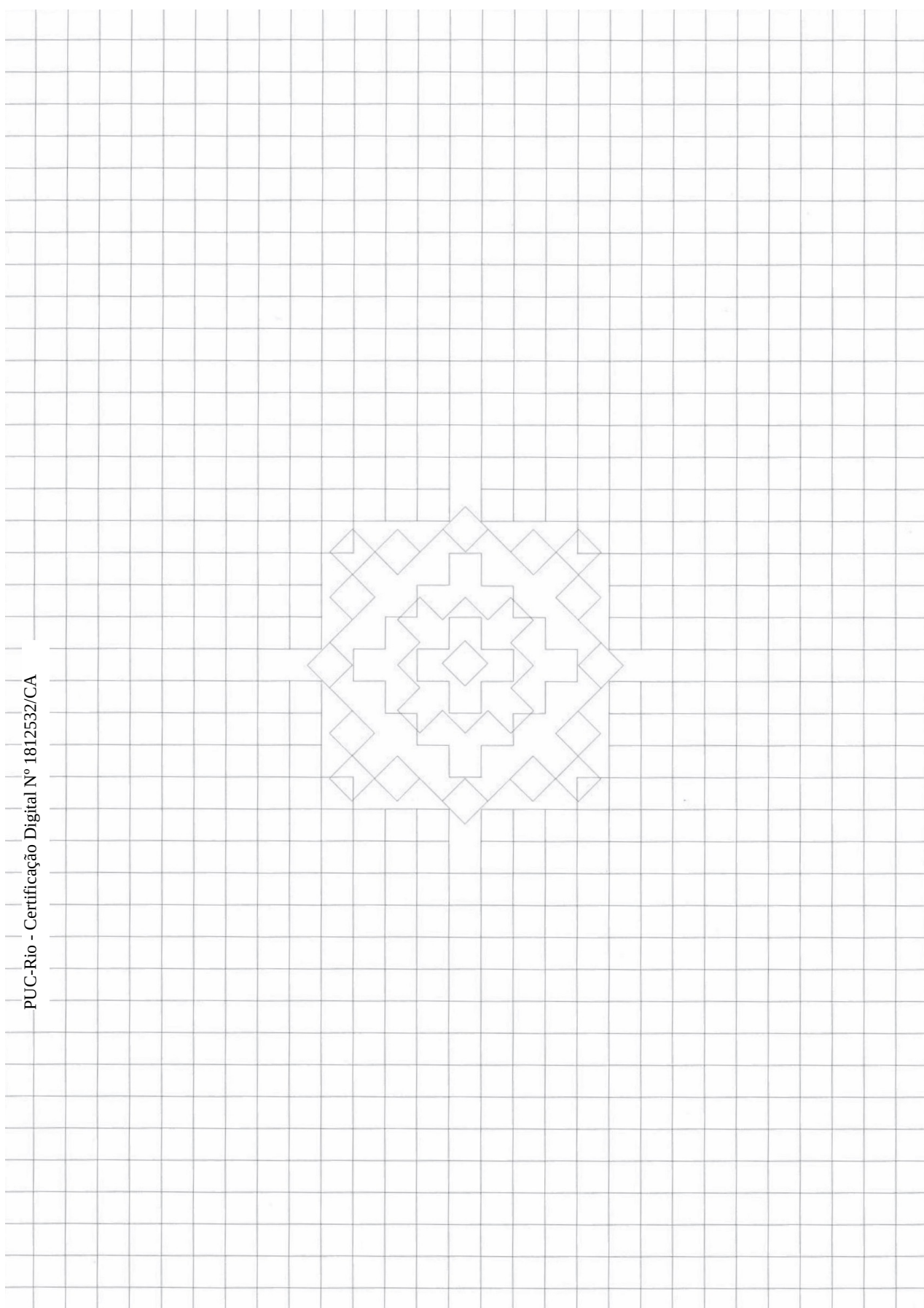
Figuras 19

Ivens Machado

ensaio gráfico intitulado *Desordem*, 1974-2001 (parte 6)

impressão gráfica

Dimensões variáveis



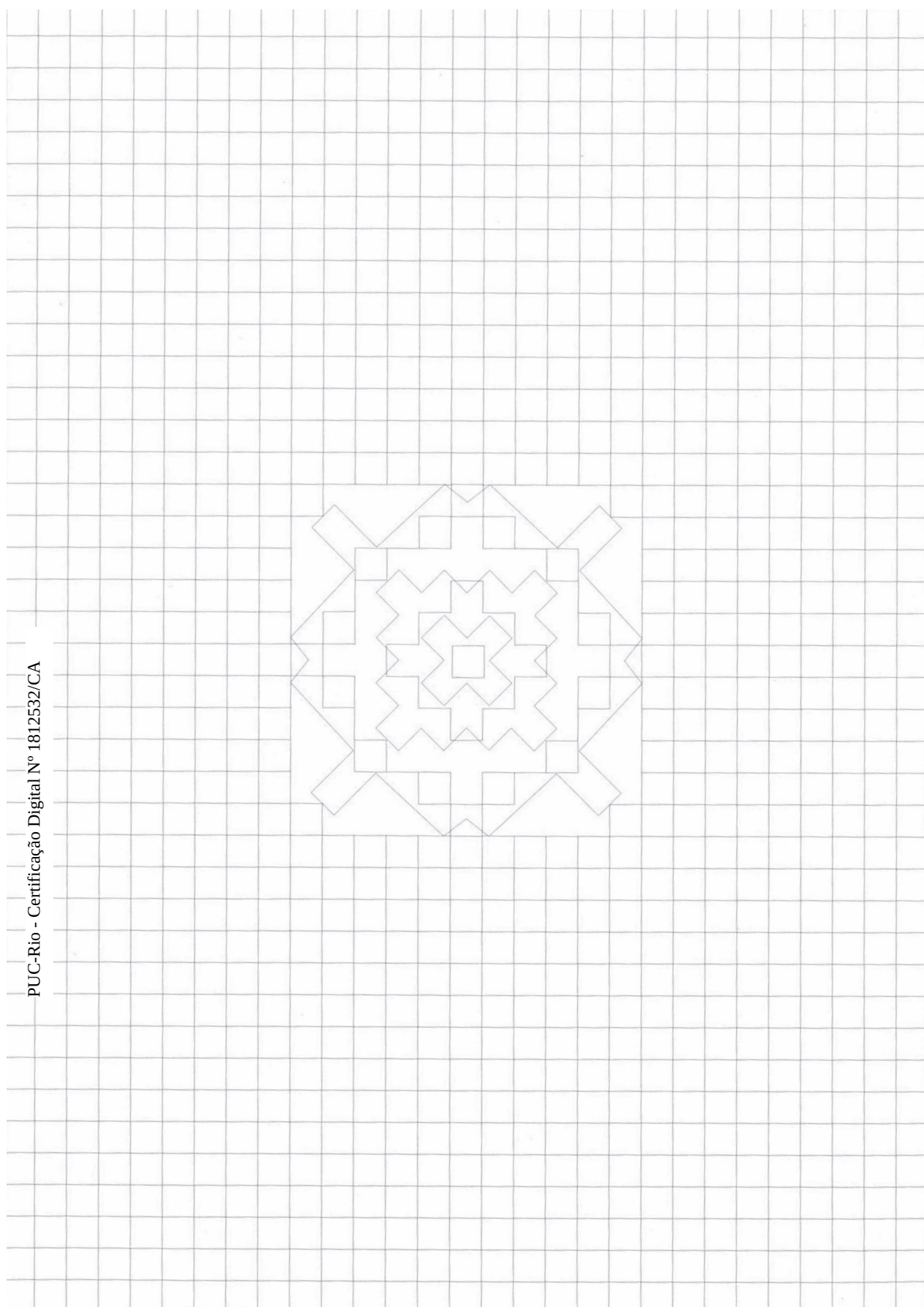
Figuras 20

Ivens Machado

ensaio gráfico intitulado *Desordem*, 1974-2001 (parte 7)

impressão gráfica

Dimensões variáveis



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812532/CA

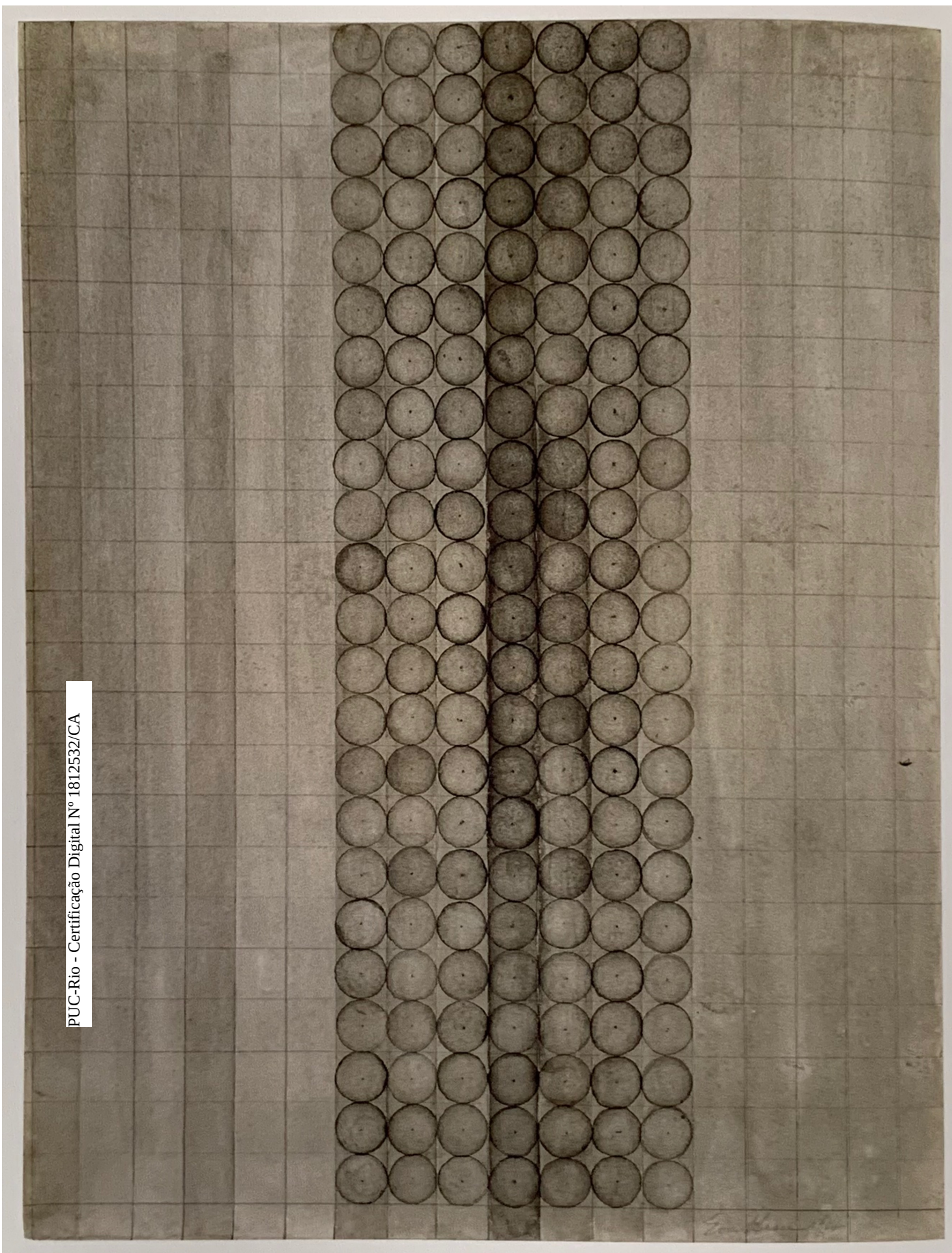
Figuras 21

Ivens Machado

ensaio gráfico intitulado *Desordem*, 1974-2001 (parte 8)

impressão gráfica

Dimensões variáveis



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812532/CA

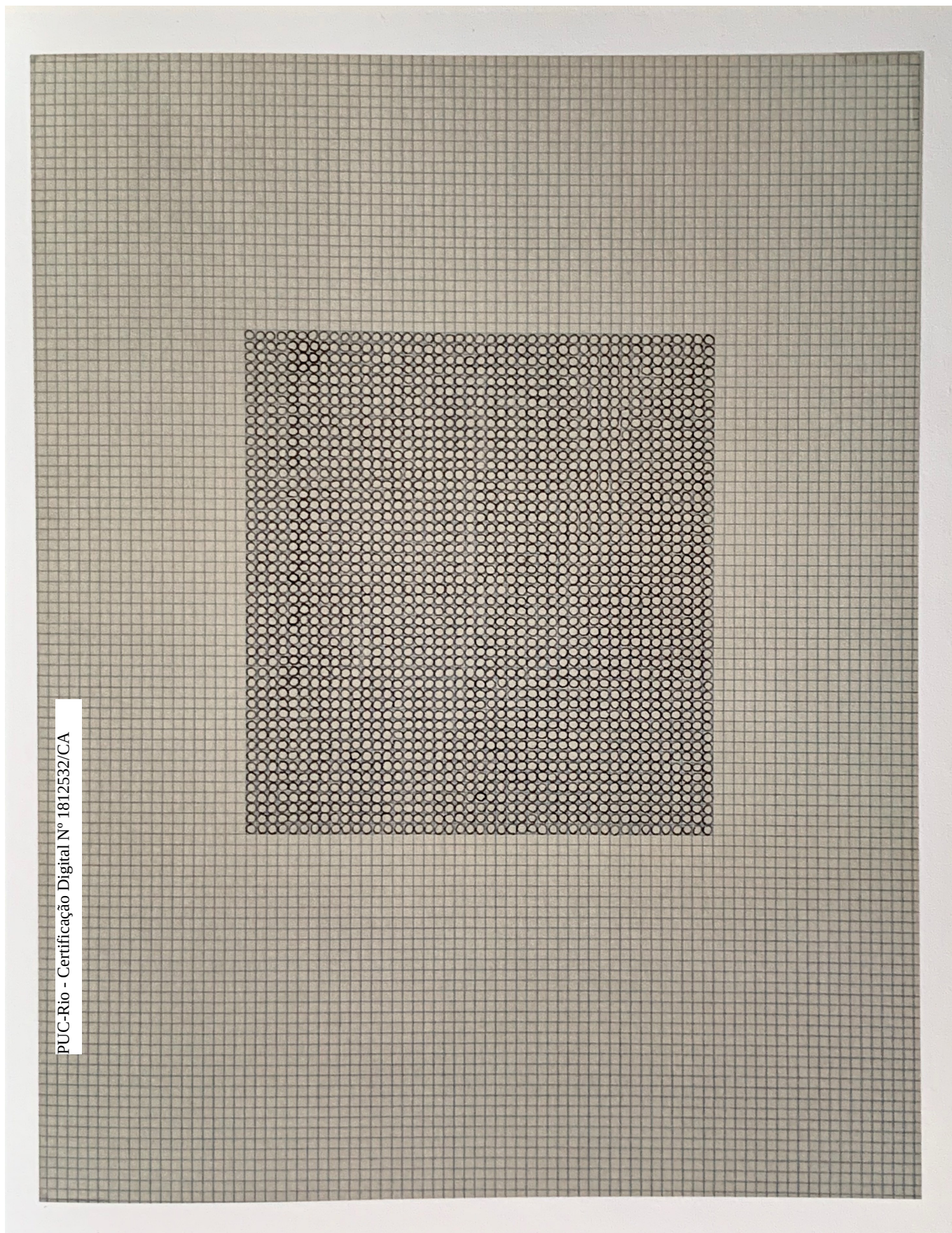
Figuras 22

Eva Hesse

Sem título, 1966

Guache sobre papel

22,9x29,2cm



PUC-Rio - Certificação Digital Nº 1812532/CA

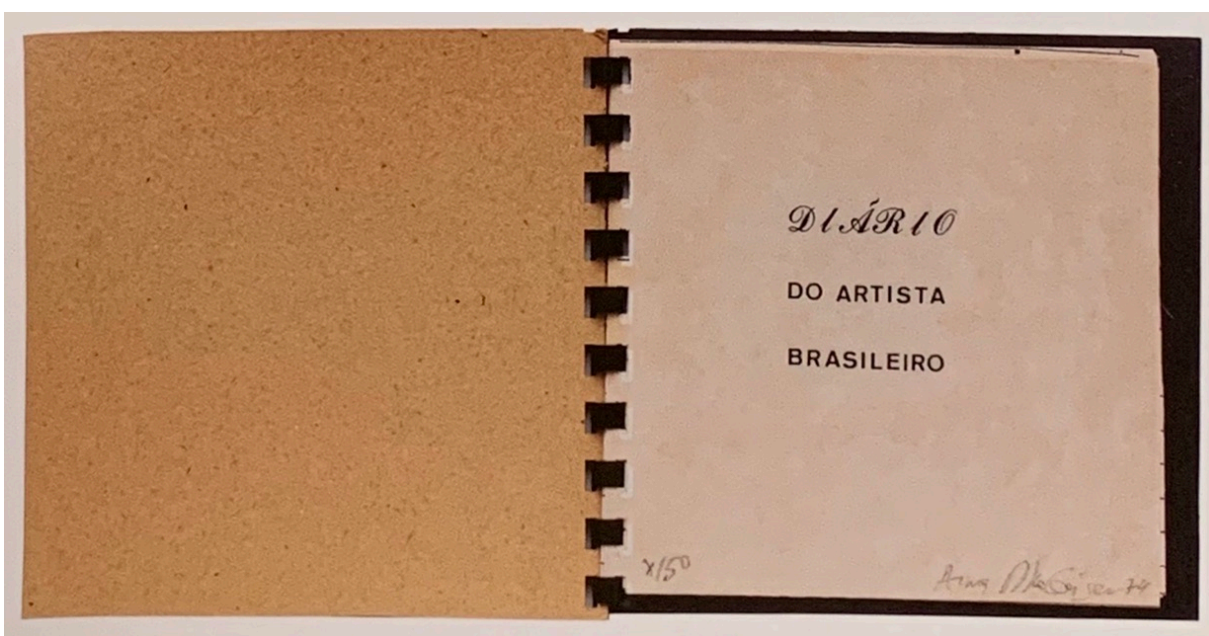
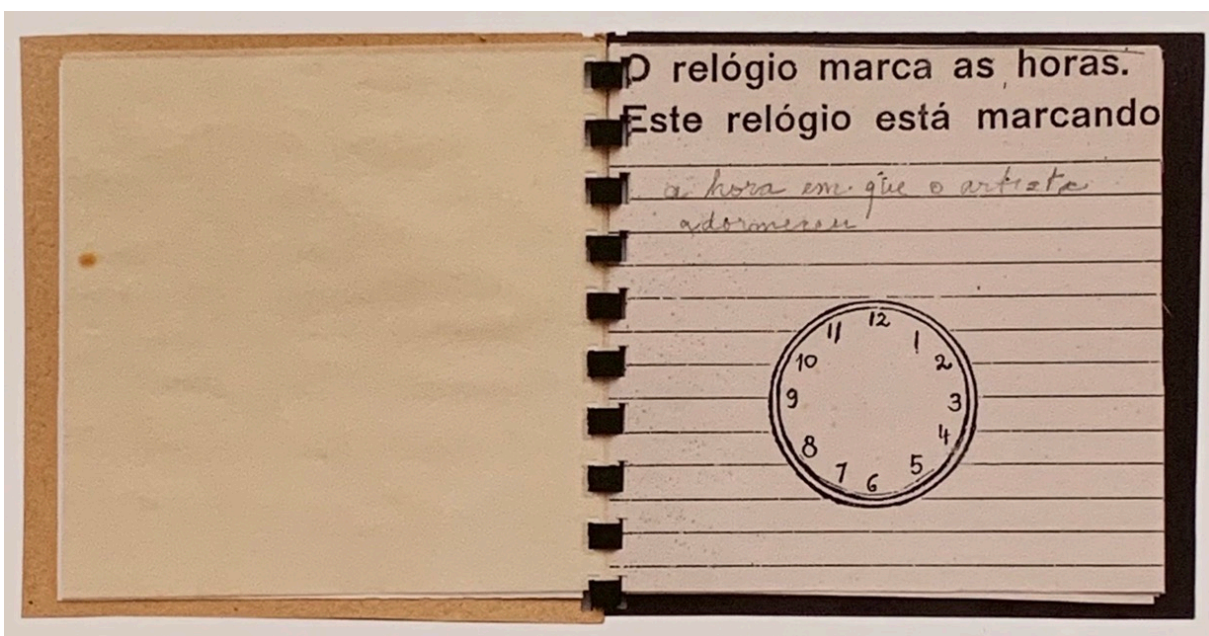
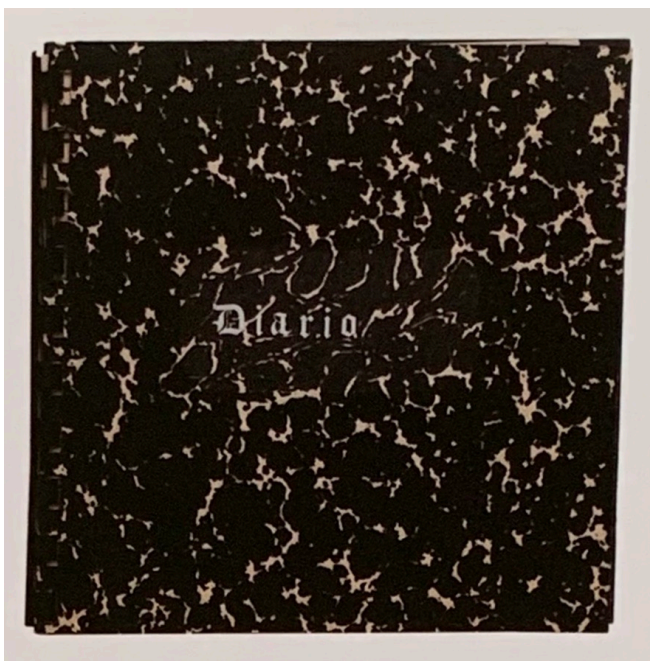
Figuras 23

Eva Hesse

Sem título, 1967

Tinta sobre papel gráfico

27,8x21,6cm

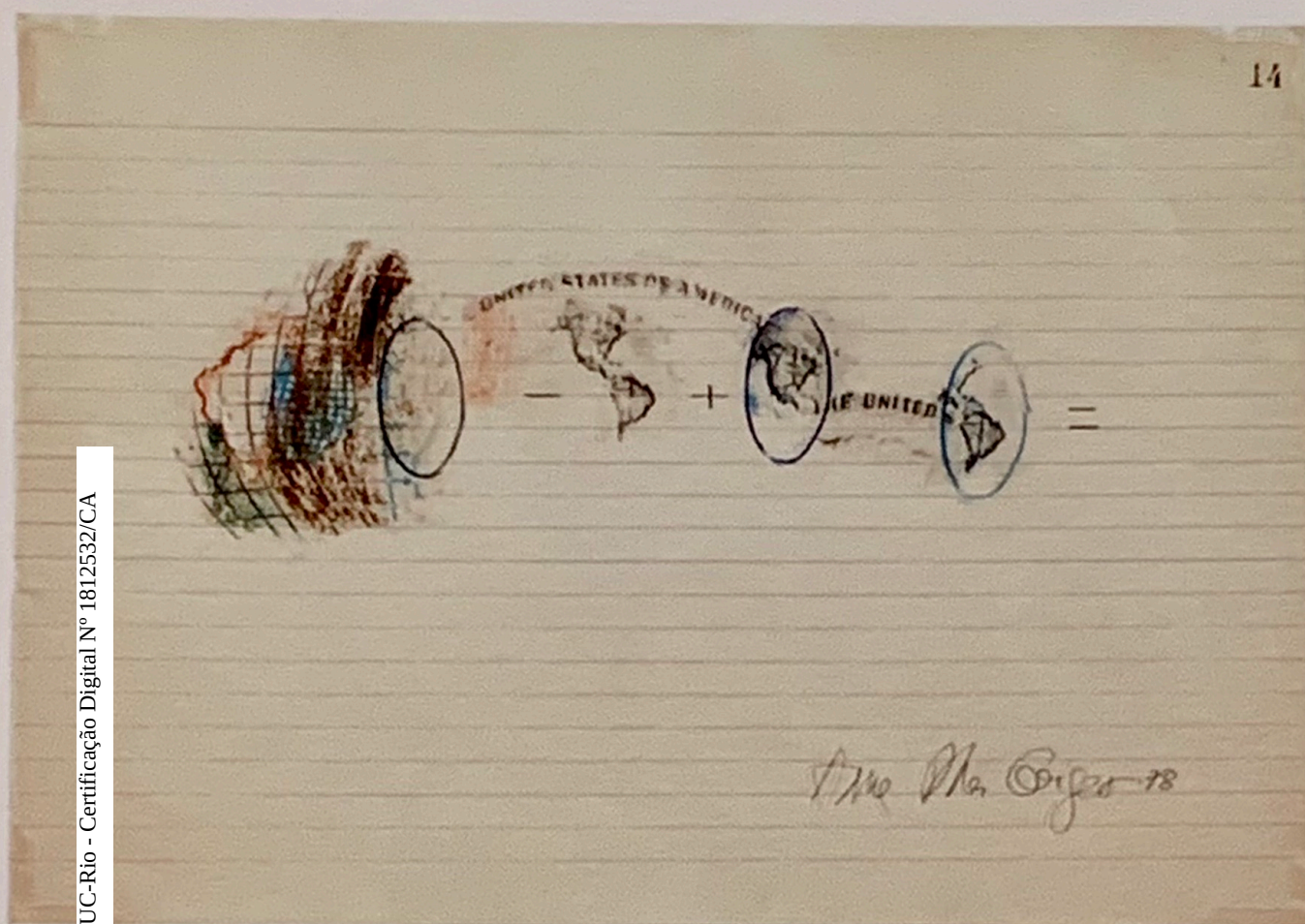


Figuras 24, 25 e 26

Anna Bella Geiger

Diário, 1974 – da série *Cadernos*

15x15x1cm

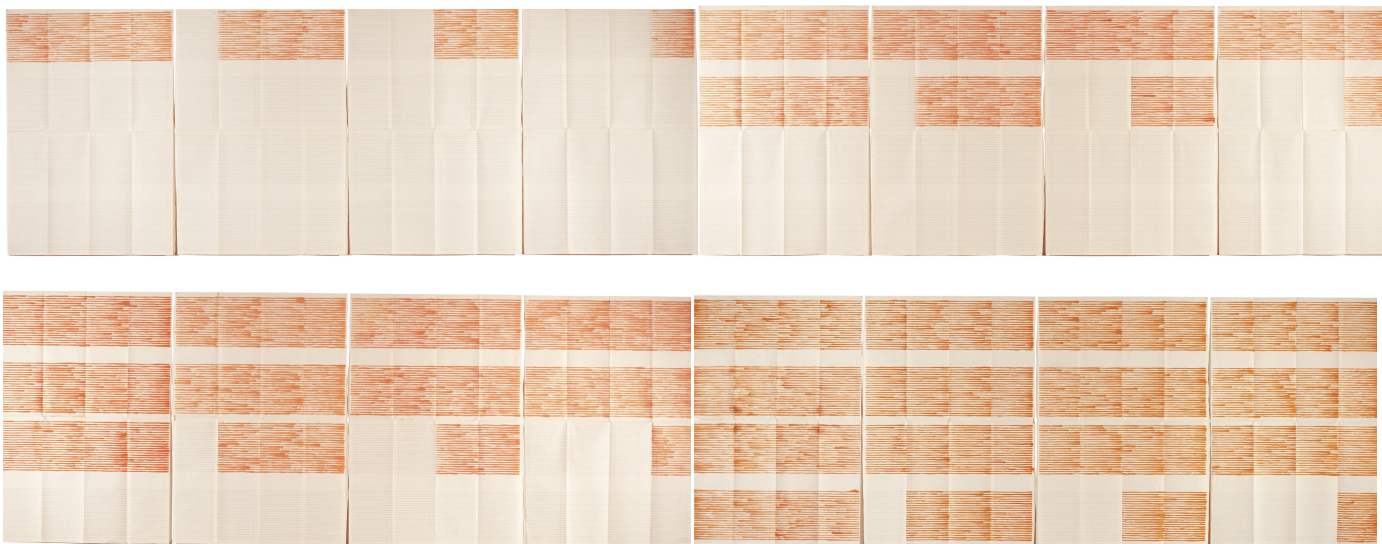


Figuras 27

Anna Bella Geiger

Da série *Equações*, 1978Grafite e *frottage* sobre folha de caderno escolar

23x33cm



* Vista da obra inteira



* Detalhe da obra

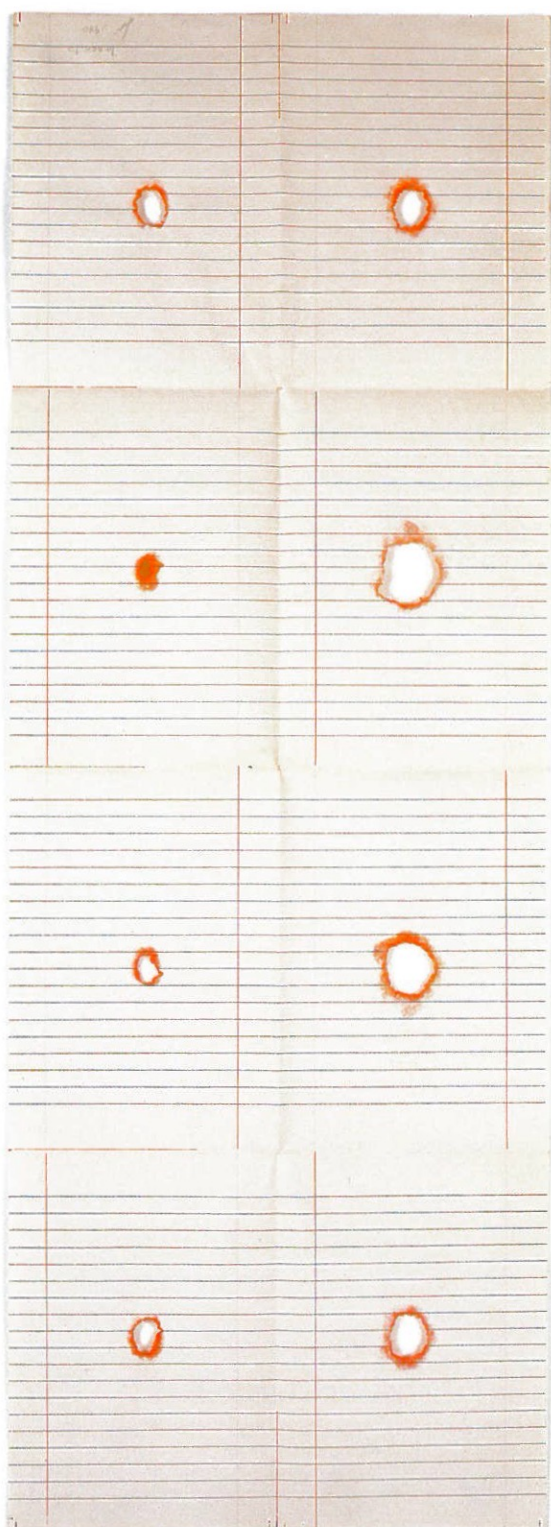
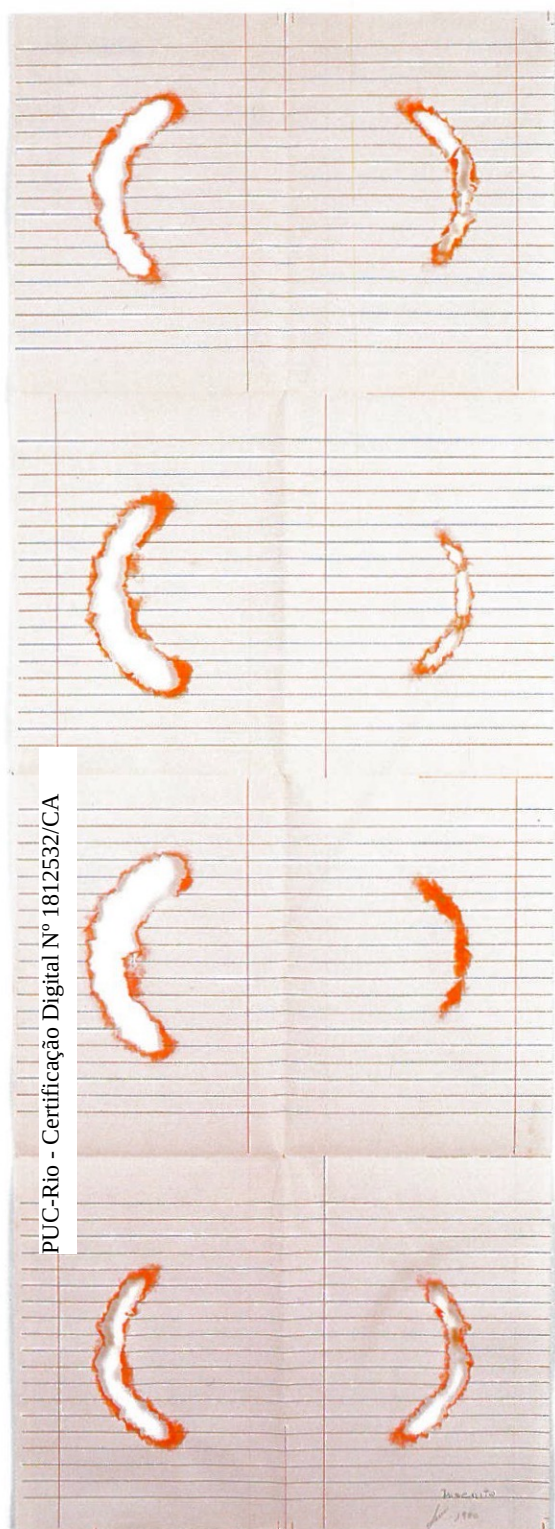
Figuras 28

Ivens Machado

Sem título, 1976 – da série *Fluidos Corretores*

87,5x960cm

Corretor para estêncil sobre papel



Figuras 29

Ivens Machado

Machucado e Curado, 1980 da série *Inscritos*

22x62cm cada

Papel pautado e mercúriocromo

Anexo 2: A trajetória de Ivens Machado

Ivens Machado

(Santa Catarina, 1942 – Rio de Janeiro, 2015)

1964/65

- Muda-se definitivamente para o Rio de Janeiro.

1966

- Participa do *Salão Nacional de Arte Moderna*¹, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da *I Bienal da Bahia*, Salvador, Bahia, Brasil.

1967

- Participa da exposição coletiva *7 Novíssimos*, organizada por Marc Berkowitz, no IBEU (Instituto Brasil - Estados Unidos), Rio de Janeiro, Brasil.

1970

- Participa da exposição coletiva *O Rosto e a Obra* no IBEU², Rio de Janeiro, Brasil.
- Começa a dar aulas de arte na escola carioca Pueri Domus. Durante muitos anos a seguir, continua lecionando arte em diversas instituições e cursos, Rio de Janeiro, Brasil.

1971

- Participa do *III Salão de Verão*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ)³, Rio de Janeiro, Brasil.

¹ Em ambas exposições do ano de 1966 expõe desenhos com forte influência surrealista e expressionista. Em alguns trabalhos há colagens.

² Onde expõe desenhos.

³ “Neste momento, os trabalhos começam a tender para a abstração, em desenhos que usam o *trompe l’oeil*, entre o real e o abstrato. A problemática da linha surge pela primeira vez, insinuando uma atitude do sujeito-artista diante do suporte, o papel. As imagens revelam linhas sendo arrebentadas, cortadas, já prenunciando os *cadernos* que faria mais adiante.” (Canongia in Engenheiro de Fábulas. p. 148)

1972

- Passa a estudar com Anna Bella Geiger, junto com Fernando Cocchiarale e Paulo Herkenhoff, na residência da artista, Rio de Janeiro, Brasil.

1973

- Participa do *V Salão de Verão* no MAM-RJ, onde é premiado em primeiro lugar com a obra *Cerimônia em três tempos*⁴, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa do *Salão Nacional de Arte Moderna*⁵, Rio de Janeiro, Brasil.
- Faz exposição junto com o artista Rubem Breitman na Piccola Galeria⁶, Instituto Italiano de Cultura, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da *XII Bienal Internacional de São Paulo*⁷, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

1974

- Apresenta sua primeira exposição individual na Central de Arte Contemporânea⁸, Rio de Janeiro, Brasil.
- Inicia seus trabalhos em vídeo. O grupo composto por Anna Bella Geiger, Sônia Andrade, Fernando Cocchiarale, Letícia Parente e Ivens Machado é considerado o pioneiro da vídeo arte no Brasil. Neste ano, o artista faz 3 trabalhos nessa mídia: *Dissolution*, *Escravidador/Escravo* e *Versus*⁹.
- Participa da exposição *Prospectiva/74*, organizada por Walter Zanini e Júlio Plaza, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), São Paulo, Brasil.
- Participa do *VIII Salão Jovem Arte Contemporânea*, no MAC-USP, São Paulo, Brasil.

1975

- Participa da mostra coletiva de vídeos *Video Art*, com curadoria de Susan

⁴ O trabalho em questão é uma instalação de 10 por 10 metros com três mesas de azulejo branco com suas pernas cortadas diagonalmente sobre um fundo de linóleo branco. Pendendo sobre a mesa central, uma peça de resina, fielmente reproduzindo um pedaço de carne (assemelhando-se a um pernil), pendurada por um gancho de açougue.

⁵ Onde recebe o Prêmio Isenção do Júri

⁶ Na ocasião apresenta registros fotográficos de performance, desenhos e painéis de azulejo.

⁷ Onde apresenta uma série de trabalhos denominados *Camisa de Força*. Na XII Bienal de São Paulo, o artista apresenta as *Camisa de Força I, II, III, IV e V* (1973).

⁸ Onde mostra pela primeira vez seus desenhos com folhas pautadas.

⁹ A obra *Versus* foi temporariamente censurada, à ocasião, por conter uma alusão ao beijo entre dois homens.

Delehanty, que é exibida no Institute of Contemporary Art, Pensilvânia, EUA¹⁰.

- Participa do evento *International Open Encounter on Video*, com curadoria de Jorge Glusber, Caic, Buenos Aires, Argentina.
- Participa da exposição coletiva *Ideen aus Brasilien: 10 Artista Brasileiro*, na Fluxus Gallery, Selb, Alemanha.
- Realiza exposição individual *Obstáculos/ Medidas* no MAM-RJ, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da *Mostra de Arte Experimental – Super 8 Audio Visual e Vide Tape*, Galeria de La Maison de France, Rio de Janeiro, Brasil.
- Realiza exposição individual na Galeria Milano, Milão, Itália.

1976

- Participa da mostra *I Concetuali di Rio*, com curadoria de Mirella Bentivoglio, no Centri d'Arte Cultura, Il Brandalle, Savona, Itália.
- Participa da exposição coletiva *Modern Art in Brazil*, Kreage Art Gallery, Michigan State University, EUA.
- Participa da mostra Internationale Video Dagen, International Cultural Centrum, Antuérpia, Bélgica.

1977

- Apresenta individual na Pinacoteca do Estado de São Paulo como parte do programa *A proposta do mês*, São Paulo, Brasil.
- Participa de mostra coletiva de vídeo-arte no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC-USP), São Paulo, Brasil.

1978

- Apresenta individual na Galeria il Canale, Veneza, Itália.
- Apresenta individual no Studio Sta Andrea, Milão, Itália.

¹⁰ A exposição itínerea para The Contemporary Art Center, Cincinatti; Museum of Contemporary Art, Chicago; e Wadsworth Atheneun, Hardford (todas instituições localizadas nos EUA).

1979

- Realiza mostra individual *Lina de Corte* na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, Brasil.

1980

- Participa da exposição *Quasi Cinema: Video Tape e Film d'Artisti in Brasile 70/80*, com curadoria de Antonio Dias e Ligia Canongia, no Centro di Brera, Milão, Itália.

1981

- Participa da *XVI Bienal Internacional de São Paulo*¹¹, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

1983

- Apresenta mostra individual na Galeria Tucci Russo, Turim, Itália.

1984

- Apresenta mostra individual na Grazia Terribile Internazionale Research Center, Bari, Itália.

1985

- Realiza individual *Trambolhos e Murunduns* na galeria Tomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil.
- Realiza individual na Galeria Luisa Strina¹², São Paulo, Brasil.
- Participa da *XIII Bienal de Paris*, Grande Halle de La Villette, Paris, França.
- Participa do *Panorama da Arte Atual Brasileira*, no Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP), São Paulo, Brasil.
- Participa da mostra *Nuove Trame Dell'Arte*, com curadoriade Achille Bonito Oliva, Genazzano, Roma, Itália.

¹¹ O trabalho que apresenta nesta ocasião é uma forma esférica suspensa sobre o solo por cabos de aço feita de concreto armado e cravejada de cacos de vidro.

¹² Sob mesmo título da apresentada na Galeria Thomas Cohn (*Trambolhos e Murunduns*).

1986

- Realiza exposição individual na Piero Cavellini, Milão, Itália.
- Participa da exposição *Transvanguarda e Culturas Nacionais*, MAM-RJ, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição *Couriers: Six Brazilian Artists*, Newhouse Gallery, Nova Iorque, EUA.

1987

- Realiza individual na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da *XIX Bienal Internacional de São Paulo*, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Realiza individual na galeria Mercer Union Gallery, Toronto, Canadá.
- Participa da exposição *Modernidade: Art Brésilien du 20ème Siècle*, Musée d'Art Moderne, Paris, França.
- Participa da mostra *Erratici Percorsi*, com curadoria de Achille Bonito Oliva, Genazzano, Roma, Itália.

1988

- Participa da mostra *Brazil Projects* no PS1, com curadoria de Frederico Moraes em parceria com Chris Dercon e Alanna Heiss, Nova Iorque, EUA.
- Realiza individual na Galeria Sérgio Milliet, parte integrante do *Ciclo de Esculturas: Perspectivas Recentes da Escultura Brasileira* com curadoria de Paulo Venâncio Filho, FUNARTE, Rio de Janeiro, Brasil.
- Apresenta individual na Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil.

1989

- Participa da exposição *Rio Hoje* no MAM-RJ¹³, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da mostra coletiva *A Ordem Desfeita*, com curadoria de Ligia Canongia,

¹³ Exposição que marca a reabertura do MAM-RJ sob gestão de Paulo Herkenhoff.

na Galeria 110 Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, Brasil.

- Participa da exposição *Escultura Nova Praça Mauá*¹⁴, na Galeria do Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro, Brasil.

1990

- Participa da mostra *Arte Lago 90: Opere d'Arte per la Superficie Acquatica*, com curadoria de Simonetta Gorreri, Varese, Itália.
- Participa da coletiva idealizada por Milton Machado na *Sala I*, Roma, Itália.
- Realiza exposição individual na Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da mostra *Il Librismo*, com curadoria de Mirella Bentivoglio, Sardenha, Itália.
- Participa do *Prêmio Brasília de Artes Plásticas* no Museu de Arte de Brasília, Brasília, Brasil.
- Instala escultura pública no pátio do Palazzo di Lorenzo, Gibelina, Itália.

1991

- Realiza exposição individual na Galeria Luisa Strina, São Paulo, Brasil.
- Participa da exposição coletiva *Arie*, com curadoria de Achille Bonito Oliva, Spoleto, Itália.

1992

- Participa do projeto *Brazilian Contemporary Art*, organizado por Charles Watson, Instituto Brasileiro de Arte e Cultura (IBAC), Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da coletiva *Invito Italian*, com curadoria de Achille Bonito Oliva, Pinacoteca di Termoli, Termoli, Itália.
- Participa de coletiva *Quatro Artistas na Coleção Marcantônio Vilaça* na Casa das Rosas, com curadoria de José Roberto Aguilar, São Paulo, Brasil.
- Participa da coletiva *A Caminho de Niterói - Coleção João Sattamini* no Paço Imperial, com curadoria de Rubem Breitman, Rio de Janeiro, Brasil.

¹⁴ Tratou-se de uma concorrência onde apresentou uma proposta em maquete de escultura pública para a Praça Mauá no Rio de Janeiro.

- Participa da coletiva *Coleção Gilberto Chateaubriand, Anos 60/70*, na Galeria Sesi, São Paulo, Brasil.

1993

- Participa da coletiva *Brasil Segni d'Arte: Libri e Video, 1950/1993* com curadoria de Lucilla Saccà, Veneza, Itália¹⁵.
- Participa da coletiva *A Caminho de Niterói - Coleção João Sattamini* no Centro Cultural São Paulo (CCSP), com curadoria de Rubem Breitman, São Paulo, Brasil.
- Participa do projeto *Brazilian Contemporary Art*, organizado por Charles Watson, MAC-USP, São Paulo, Brasil.
- O Instituto RioArte lança o vídeo *Situações Encontradas*, sobre a obra do artista, com direção de André Parente e trilha sonora de Fernando Moura, dentro da série RioArte Vídeo/ Arte Contemporânea.
- Participa da mostra *A Rarefação dos Sentidos* com curadoria de Reynaldo Roels Jr., Parque Lage, Rio de Janeiro, Brasil.

1994

- Participa da mostra *A Fronteira dos Vazios: Livro-objeto* com curadoria de Márcio Doctors¹⁶, no Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB), Rio de Janeiro, Brasil.
- Apresenta exposição individual dentro do programa *Atelier Finep* no Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da *XXII Bienal Internacional de São Paulo* com curadoria de Nelson Aguilar, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Participa da mostra coletiva *Bienal Brasil Século XX*, com curadoria de Nelson Aguilar, São Paulo, Brasil.
- Participa da coletiva *Espelhos e Sombras*, com curadoria de Aracy Amaral no MAM-SP, São Paulo, Brasil.

1995

¹⁵ A exposição itinerária pelas cidades de Milão, Florença e Roma (todas localizadas na Itália).

¹⁶ A mostra segue o tema da exposição *Brasil Segni d'Arte*, apresentada no ano de 1993 e curada por Lucilla Saccà.

- Participa de projeto no Museo de Arte Moderno de Bogotá, onde trabalha em colaboração com 23 estudantes de diversas faculdades de arte de Bogotá¹⁷. Como resultado da experiência é feita a exposição *Topos*, Bogotá, Colômbia.
- Participa de mostra coletiva na Galeria de Arte da Universidade Federal Fluminense (UFF), Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.
- É selecionado pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro para instalar uma escultura pública no centro da cidade¹⁸.

1996

- Participa do evento *Arte-Cidade: A cidade e Suas Histórias*¹⁹, com curadoria de Nelson Brissac Peixoto, São Paulo, Brasil.
- Participa da coletiva *Mensa/Mensae* na Galeria Sérgio Milliet²⁰, com curadoria de Ligia Canongia, FUNARTE, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição *Transparências* com curadoria de Marcus Lontra e Denise Mattar no MAM-RJ²¹, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da mostra *Quatro Mestres Escultores Brasileiros Contemporâneos: Arte e Espaço Urbano – Quinze Propostas* com curadoria de Aracy Amaral²², Fundação Athos Bulcão, Brasília, DF, Brasil.
- Instala obra permanente no Parque de Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia (MAM-BA)²³, Salvador, Bahia, Brasil.
- Participa da exposição *Arte Erótica*, com curadoria de Marcus Lontra e Reynaldo Roels Jr., MAM-RJ, Rio de Janeiro, Brasil.

1997

- É executada e instalada a obra pública selecionada em 1995 pela Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro²⁴.

¹⁷ <https://www.semana.com/cultura/articulo/paradigmas/25665-3> em 12 de maio de 2019 às 19h30.

¹⁸ A peça só é produzida e instalada no ano de 1997.

¹⁹ No evento, realiza dois projetos.

²⁰ Na ocasião, apresenta trabalho constituído de três peças: mesas em estrutura de madeira com o tampo de cimento e um buraco no tampo.

²¹ Onde apresenta uma série de bastões de madeira unidos em suas extremidades por uma massa de concreto armado pigmentado.

²² As propostas foram apresentadas em maquetes, mas não foram realizadas posteriormente.

²³ A obra em questão é uma forma de concreto armado pigmentado que se assemelha ao um seio com o mamilo entumescido sustentado por pernas de madeira.

²⁴ A obra foi instalada no encontro da Rua Uruguaiana com a Rua da Carioca no Rio de Janeiro e foi retirada em 2013 por conta de reformas urbanas. A Prefeitura do Rio já divulgou que pretende reinstalar.

- Participa da *I Bienal do Mercosul*, com curadoria de Frederico Moraes, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.
- Participa da mostra coletiva de desenho *Re-Aligning Vision: Alternative Currents in South American Drawing*, que itinerou por diversas instituições (El Museo del Barrio, Nova Iorque, EUA; Archer M. Huntigton Art Gallery, Austin, EUA; Miami Art Museum, Miami, EUA; Arkansas Art Center, Little Rock, EUA; Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, México; Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela).
- Participa da exposição *Arte Brasileira no Acervo do MAM de São Paulo*, no CCBB, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa como professor convidado do Festival de Verão de Nova Almeida, Universidade Federal/ UFES, Espírito Santo, Brasil.

1998

- Participa da *XXIV Bienal Internacional de São Paulo* com curadoria de Paulo Herkenhoff, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Participa da exposição *Vista Assim Mais Parece um Céu no Chão*, 16º Salão Nacional de Artes Plásticas, com curadoria de Agnaldo Farias no MAM-RJ, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição coletiva *Terra Incógnita* com curadoria de Irma Arestizábal, CCBB, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição *Arte Brasileira no Acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo – Doações Recentes: 1996/1998* com curadoria de Tadeu Charelli, CCBB, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição *A Arte até o ano 2000* com curadoria de Achille Bonito Oliva, Museu Brasileiro de Escultura (MUBE), São Paulo, Brasil.
- Integra o evento *Festival de Inverno de Santa Teresa* com curadoria de Fernando Cocchiarale²⁵, Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, Brasil.

1999

- Participa da mostra *Mastering the Millenium: Art of the Americas* com curadoria de Ana María Escallón, The Art Museum of the Americas, Washington, EUA.

²⁵ Onde realiza interferência temporária na arquitetura que consistiu na instalação de bolas sobre muros e entre as colunas da fachada. Na sala expositiva, apresentou desenhos dos anos 1980.

- Participa da coletiva *Espelho da Bienal*, MAC Niterói, Niterói, Rio de Janeiro, Brasil.

2000

- Participa da mostra *Escultura Brasileira, da Pinacoteca ao Jardim da Luz* com curadoria de Agnaldo Farias, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Participa da exposição *Mostra do Redescobrimento/ Arte Contemporânea* com curadoria de Nelson Aguilar, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.
- Participa da exposição *Século 20: Arte do Brasil, projeto “Brasil + 500”*²⁶, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal.
- Participa da mostra *Situações: Arte Brasileira – Anos 70* com curadoria de Glória Ferreira e Paula Terra, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da mostra *Um Oceano Inteiro para Nadar* com curadoria de Paulo Reis e Ruth Rosengarten, Culturest, Lisboa, Portugal.
- Participa da mostra coletiva *Brasilidades* com curadoria de Paulo Reis, Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da mostra *Duas Faces do Brasil* com obras da Coleção Gilberto Chateaubriand, curadoria de Reynaldo Roels Jr., MAM-RJ, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da mostra *Ñ-Grupo de Ação* promovido por Beatriz Luz²⁷, Museu de Arte Religiosa de Cabo Frio, Rio de Janeiro, Brasil.
- Apresenta trabalhos na mostra *Novas Aquisições* (Coleção Gilberto Chateaubriand), MAM-RJ, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da mostra *O Espírito de Nossa Época* com obras da Coleção João Carlos Figueiredo Ferraz, MAM-SP, São Paulo, Brasil.

2001

- Realiza exposição individual *O Engenheiro de Fábulas*, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil.
- Realiza exposição individual na Pinacoteca do Estado de São Paulo²⁸, São Paulo, Brasil.

²⁶ Apesar do título distinto, trata-se de itinerância da exposição curada por Nelson Aguilar e apresentada na Fundação Bienal sob título *Mostra do Redescobrimento/ Arte Contemporânea*.

²⁷ Também participam da exposição Lygia Pape, Victor Arruda, Adolfo Montejo e Efrain Almeida.

²⁸ A exposição em questão é itinerância da mostra originalmente apresentada no Paço Imperial.

- Realiza exposição individual no Museu de Arte Contemporânea de Curitiba²⁹, Curitiba, Paraná, Brasil.
- Realiza exposição individual no Museu Vale³⁰, Vila Velha, Espírito Santo, Brasil.
- Participa da mostra *Palavra/ Imagem* com trabalhos da Coleção Gilberto Chateaubriand, curadoria de Fernando Cocchiarale, MAM-RJ, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da mostra *Espelho Cego* com curadoria de Marcia Fortes³¹, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição *Como se Armazenam os Sonhos*, ECCO/ Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília, DF, Brasil.

2002

- Apresenta exposição individual na Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição coletiva *Violência e Paixão* com curadoria de Ligia Canongia, MAM-RJ, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição coletiva *Violência e Paixão* com curadoria de Ligia Canongia, Santander Cultural, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

2003

- Participa da *IV Bienal do Mercosul* com curadoria de Nelson Aguilar, Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

2004

- Participa da *XXV Bienal Internacional de São Paulo* com curadoria de Alfons Hug, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil.

2005

- Realiza exposição individual na Galeria Mercedes Viegas, Rio de Janeiro, Brasil.

²⁹ Idem.

³⁰ Idem.

³¹ A mostra faz itinerância pelo MAM-SP, São Paulo, Brasil; e Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio-Brasília, Brasília, DF, Brasil.

- Participa da mostra *Amalgames Brésiliens, 18 Artistes Contemporains du Brésil*, Musée de L'hôtel-Dieu com curadoria de Philippe Cyroulnik, Mantes-la-Jolie, França.

2006

- Apresenta a exposição individual *Acumulações* com curadoria de Luiz Camillo Osório, Galeria Virgílio, São Paulo, Brasil.

2007

- Apresenta a exposição *Acumulações* com curadoria de Luiz Camillo Osório, Paço Imperial, Rio de Janeiro, Brasil.
- Realiza a exposição *Quase Escultura*, Galeria Marcia Barroso do Amaral, Rio de Janeiro, Brasil.

2008

- Apresenta a exposição individual *Encontro/ Desencontro* com curadoria de Alberto Saraiva, Oi Futuro, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição *Arquivo Geral* com curadoria de Fernando Cocchiarale, Centro Cultural da Justiça Eleitoral, Rio de Janeiro, Brasil.

2010

- Apresenta a exposição individual *Made in China*, Luciana Brito Galeria, São Paulo, Brasil.
- Participa de exposição coletiva no Centro Cultural Parque das Ruínas, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição *Os 70's*, Galeria Progetti, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição *Arquivo Geral* com curadoria de Fernando Cocchiarale, Centro Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Brasil.

2011

- Apresenta exposição individual na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Brasil

2013

- Participa da exposição coletiva *30 x Bienal* com curadoria de Paulo Venâncio Filho, Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Participa da exposição coletiva *Sobrenatural* com curadoria de José Augusto Ribeiro, Estação Pinacoteca, São Paulo, Brasil
- Participa da exposição coletiva *Arroz Sem Sal* com curadoria de Kiki Mazzucchelli, Silvia Cintra, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição coletiva *Fato Aberto: O desenho no acervo da Pinacoteca do Estado* com curadoria de Giancarlo Hannud, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil.

2014

- Participa da exposição *Lines* com curadoria de Rodrigo Moura, Hauser & Wirth, Zurique, Suíça.
- Participa da exposição *Há escolas que são gaiolas e há escolas que são asas: Arte e Sociedade no Brasil II* com curadoria de Janaina Melo e Paulo Herkenhoff – Educação, MAR - Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição *Video Arte Brasil/ Video Art (1975)* organizada por Jeffrey Bussmann, Institute of Contemporary Art (ICA), University of Pennsylvania, Filadélfia, EUA.
- Participa da exposição *Ideen Aus Brasilien – review, 10 Artistas Contemporâneos*, EUA.
- Participa da exposição *On the Edge: Brazilian Film Experiments of the 1960s and Early 1970s* organizada por Jytte Jensen, MoMA (Museum of Modern Art), Nova Iorque, EUA.
- Participa de exposição coletiva na Galeria Marcia Barroso do Amaral, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição *Tra parola e immagine. Verbovisualità La Collezione Anna Spagna Bellora* - Galleria Civica D'arte Contemporanea Montevergini, Siricusa, Itália

2015

- Morre no Rio de Janeiro aos 72 anos de idade.

- Participa da exposição *Per sottrazione* - Spazio Brentano – Milão – Itália

2016

- É organizada mostra individual apresentada no MAM-RJ com curadoria de Fernando Cocchiaralle, Rio de Janeiro, Brasil.
- É organizada mostra individual *O Cru do Mundo* apresentada no Pivô com curadoria de Kiki Mazzuchelli, São Paulo, Brasil.
- Participa da mostra *Em Polvorosa - Um panorama das coleção do MAM Rio*, MAM-RJ, Rio de Janeiro, Brasil.
- Participa da exposição *Todos por um* com curadoria de Wilson Lázaro, Periscópio Arte Contemporânea, Belo Horizonte, Brasil.

2018

- Apresenta individual na Andrew Kreps Gallery, Nova Iorque, EUA.
- Apresenta a individual *Corpo e Construção*, Carpintaria, Rio de Janeiro, Brasil.
- Apresenta *Mestre de Obras* individual no Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, Paraná, Brasil.
- Participa da exposição *Matriz do Tempo Real*, MAC USP - Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Participa da exposição *A-tensão*, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro Brasil
- Participa da exposição *Desterro Desaterro*, MASC - Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, Brasil
- Participa da exposição *A marquise, o MAM e nós no meio*, MAM – Museu de Arte Moderna de São Paulo, São Paulo, Brasil
- Participa da exposição *Estratégias Conceituais*”, Bergamin & Gomide, São Paulo, Brasil

2020

- Participa da exposição *Videotapes: early video art (1965-1976)*, Zaqueta – National Gallery of Art, Varsovia, Polônia.
- Participa da exposição *Casa Carioca* – Museu de Arte do Rio (MAR) – Rio de Janeiro - RJ