

Medium
Date/Issue
Categoríe
Event

Magazine
Dec.2016 – Jan.2017 | n. 103
Review
Solo Exhibition

Publication
Section
Author
Cataloguing

Artnexus
Crónicas
Raphael Fonseca
COD.IM.0001

C R Ó N I C A S

Como sabemos, últimamente la mirada renovada hacia la creación de Valentim ha despertado gran interés de museos internacionales, de colecciones de diversos continentes.

En Valentim, la geometría, de una considerable presencia en la pintura latinoamericana, es producto de su vivencia del arte popular y de la liturgia afrobrasileña, de las matrices africanas, reelaboradas como elementos de sedimentación de su memoria visual.

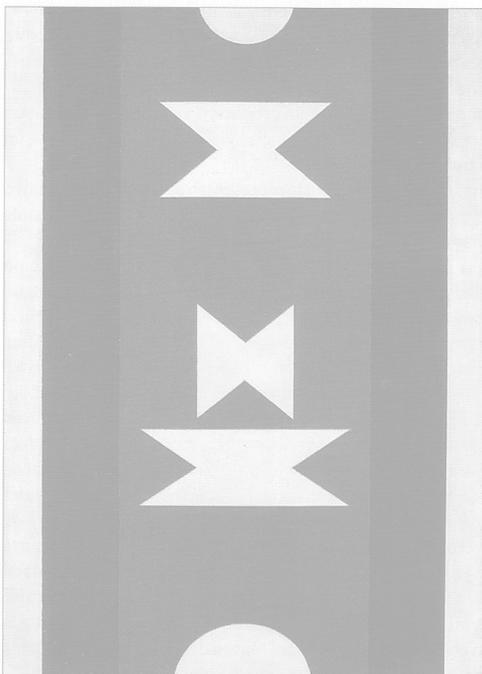
Desde su primera muestra individual en 1954 –en la Galería Oxumaré, en Salvador, ciudad en donde nació y formó su mirada–, el artista buscó una sintaxis particular, construyendo un itinerario coherente con sus inquietudes estéticas, un idioma geometrizable que tradujese sus fuentes.

La potencia creadora de la obra de Rubem Valentim, que ha recibido el reconocimiento de la crítica de arte desde la década de los sesenta, se manifiesta en sus composiciones formales, tantas veces reiteradas por la linealidad casi xilográfica de las zonas de color, en una mezcla de patrones visuales que son registros de su experiencia cultural.

Merece destacarse, en la trayectoria del artista, el análisis de Giulio Carlo Argan –quien conoció de cerca la obra en Roma, en la Galería de Arte de la Casa de Brasil, en 1965–, que acrecentó la mirada de la crítica de arte sobre su producción: "La escogencia que está en la raíz de la pintura de Rubem Valentim resulta de las mismas declaraciones del artista: sus signos se deducen de la simbología mágica que se transmite con tradiciones populares de los negros de Brasil"¹.

Obra importante del período en que el crítico italiano estableció contacto con la creación de Valentim, la tela *Pintura VI*, de 1964-65, obra principal en la muestra "La pintura late", incorpora muchos de los elementos de su poética visual: un fondo de color vibrante y gran variedad de formas geométricas distribuidas en el espacio del cuadro en convivencia siempre prevista por la simetría.

Rubem Valentim. *Pintura No. 2*, 1960. Óleo sobre tela. 70 x 50 cm (27 9/16 x 19 11/16 pulgadas). Fotografía: Sergio Guerini.



Cada elemento asentado en la tela, circular, rectangular y/o triangular, confiere al todo una sensación de orden pensada para matizar los verdes, los amarillos, los azules, los ocreos, que, limitados por los contornos definidos por finas líneas claras, estructuran la síntesis del cuadro.

Habiendo participado en el país y en el exterior en diversas muestras colectivas e individuales, Valentim recibió en la Bienal Internacional de São Paulo, en 1976, el Premio Fundación Bienal, por la "madurez de su contribución al arte del país; por su invencible coherencia; por la importancia de su propuesta pictórica como posible caracterización de una identidad cultural brasileña; por su capacidad de trasponer al plano universal bases iconográficas y simbólicas auténticamente regionales, a través de un lenguaje abstracto de comprensión internacional"².

En las creaciones del artista se reconoce, en cada paso del proceso constructivo, el carácter decisivo de la abstracción. Es natural que la decisión deliberada del uso de señales o de símbolos refuerce esta idea central en su obra. El registro visual es así un elemento geométrico o angular, especialmente cuando se coloca su intención posteriormente al año 1965.

Como pudimos ver en la selección organizada por el curador Celso Fioravanti para la muestra "La pintura late", el conjunto priorizaba la composición pictórica elaborada entre los años sesenta y noventa e incluía algunos ejemplares de las incursiones del maestro en la tridimensionalidad, en escultura y en emblemas en relieve.

Cuidadosamente situado en el contexto de la muestra, *el Modelo en madera para la Escultura Marco Sincético de la cultura Afro-Brasileña*, pieza de estudio para el monumento de la Plaza da Sé (de la Catedral), en São Paulo, realizado en los años setenta, acentuaba la marca ordenada de los ejes verticales en su obra.

Cuando el crítico de arte Theon Spanudis comentaba su geometría y su rigurosa disposición formal, señalaba la situación de una investigación plástica singular en la escena brasileña, "[...] Las formas geométricas de Rubem Valentim son antes símbolos que formas geométricas propiamente dichas. Un triángulo, por ejemplo, no es un simple superficie triangular, que desdoblándose racionalmente podría realizar una composición racional y (eventualmente) estética. En el caso de Rubem Valentim, un triángulo nunca es solamente la superficie geométrica triangular, sino siempre algo vivo, denso, tenso y expresivo [...]"³.

Evidente en la producción del artista, la decisión geométrica y la actitud investigativa de las fuentes que emancipan al creador en el hombre fueron fundamentales para el asentamiento de una poética que estableció como recurso la simetría articulada como un componente esencial.

Así, se reconoce en la creación de Valentim la referencia a una liturgia reelaborada por la vía de un trazo brasileño, de la matriz mitológica africana del candomblé, que en sus relieves y composiciones pictóricas demostró toda la vitalidad de una auténtica invención.

NOTAS

1. Giulio Carlo Argan, *31 objetos emblemáticos y relieves emblema*, Brasilia: Fundación Cultural del Distrito Federal, 1970.
2. *Diario del Paraná*. "Rubem Valentim se lleva el Gran Premio de la Bienal". *Diario del Paraná*, Curitiba, 10 de noviembre, 1976.
3. Theon Spanudis, "La pintura de Rubem Valentim". *Diario de Notícias*, Rio de Janeiro, 2 de julio de 1961.

CLAUDIA FAZZOLARI

Ivens Machado

Pivô

Ivens Machado, artista brasileño nacido en la ciudad de Florianópolis en 1942, falleció en mayo del 2015. Vivió en Rio de Janeiro desde 1964 y comenzó a exponer con regularidad; durante la década de los setenta

Medium Magazine
 Date/Issue Dec.2016 – Jan.2017 | n. 103
 Categorie Review
 Event Solo Exhibition

Publication Artnexus
 Section Crónicas
 Author Raphael Fonseca
 Cataloguing COD.IM.0001

ganó la atención de la crítica. No realizó exposiciones individuales después del 2011, momento en que desarrolló el gran proyecto de la Casa Francia-Brasil, en Río. El artista falleció sin alcanzar el reconocimiento internacional de compañeros de generación como, por ejemplo, Cildo Meireles. Conforme lo percibió de manera perspicaz la galerista Marcia Fortes en un texto del 2015¹, él y el artista estadounidense Chris Burden fallecieron en la misma semana y adelantaron investigaciones claramente dialógicas. Triste constatar los diferentes espacios ocupados por sus obras, ciertamente relacionados con las diferencias estructurales del sistema de las artes visuales en Estados Unidos y Brasil. De todos modos, felizmente, poco a poco la obra de Ivens Machado ha sido revisada por diferentes curadores en espacios que invitan a experimentar con fuerza su obra matérica.

Una primera oportunidad de rever su obra se dio en la ciudad en la que vivió por décadas y en uno de los espacios responsables por su reconocimiento institucional, el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro. Abierta en abril de ese año, la exposición titulada "Ivens Machado", bajo la curaduría de su amigo Fernando Cocchiarale, reunió obras de la colección del museo y de la recién formada organización Acervo (Colección) Ivens Machado, que está en proceso de catalogación y búsqueda de sus obras. Recientemente, el público de São Paulo tuvo la posibilidad de visitar una parte de la producción del artista en la exposición "Lo crudo del mundo", con curaduría de Kiki Mazzucchelli, en el Pivô, importante espacio independiente para las artes visuales en la ciudad. Como bien lo recordaba el texto de la curadora, la última gran exposición del artista en la ciudad se había dado en el 2002 (en la Pinacoteca de São Paulo), y, por tanto, esta exposición fue importante para dialogar con generaciones más jóvenes que no conocían su trayectoria.

Un dato que llamaba la atención rápidamente era el diálogo entre los materiales utilizados por Ivens y la arquitectura de Pivô, espacio integrado al Edificio Copan, proyectado por Niemeyer entre 1952 y 1961. Hay una clara relación entre los materiales de construcción civil manipulados por el artista y el concreto que domina la expografía. El carácter icónico de sus obras se veía aún más claro, debido a la opción curatorial de dejar grandes espacios de respiración entre estas. Muchas veces, la mirada iba al encuentro de esas imágenes, que parecían haber

Ivens Machado. *Sin título.* Concreto armado, cascote de vidrios y hierro. 150 x 100 x 100 cm (59 1/16 x 39 3/8 x 39 3/8 pulgadas). Obra reconstruida para la exposición. Cortesía: Colección Ivens Machado y Galería Fortes Vilaça.



nacido de una voluntad de *site specific*, más que objetos que habían sido transportados y organizados espacialmente. Era inevitable preguntarse cómo hubiera reaccionado el artista a la exposición y, en segundo término, qué obras no podría haber creado especialmente para el encuentro con esa solemne arquitectura.

Las obras seleccionadas correspondían a un amplio período, entre 1973 y 2010, y provenían sobre todo de colecciones particulares y también de la Colección Ivens Machado. Desde la entrada, lo físico de esas obras iba al encuentro del cuerpo del espectador. Después de subir las escaleras que llevan al espacio, teníamos al frente una obra de 1982 que fue reconstruida para la exposición. Sin título (como buena parte de su producción), una especie de huevo en concreto se levantaba sobre cuatro estructuras de hierro, sustentadas por pilares también de concreto. La superficie de esa forma que se presentaba suspendida y de modo casi religioso poseía un dato que llamaba la atención en la muestra: cubierta por cascotes de vidrio verdes y transparentes, dejaba ver el interés del artista por el contraste cromático en el uso de diversos materiales.

Incluso, habiendo ya visto la obra de Ivens, la reunión de varios de sus trabajos en un mismo espacio potenció ese dato presentado como novedoso durante la exposición. Más adelante, una obra del 2007 era buen ejemplo del interés por la relación materia-color: el artista recolectó diferentes tipos de piedras calcáreas y las agrupó en muestras que se prolongaban en una misma línea. La escultura salía de la pared y de la relación frontal con el cuerpo del público hacia el piso, extendiéndose como una línea sinuosa. Nuestro cuerpo, por lo tanto, era incapaz de circundar la pieza (como se hacía con buena parte de las esculturas en la exposición), y la mirada recorría el carácter gráfico de ese objeto.

La capacidad del artista de crear cuerpos extraños mediante materiales esenciales para el soporte de edificios también llamaba la atención. Existe, sin embargo, así como en la orientación elegida para mostrar los objetos, una tensión entre elegancia y brutalismo inherente a las imágenes creadas por Ivens Machado. Si, por un lado, los materiales son pesados y con el atractivo parecido al de una casa en reforma, por otro, hay una innegable belleza en los contrastes cromáticos de tipos de concreto, en su articulación con el hierro y en sus contornos formales, que poseen algo de animalesco e instintivo.

Este equilibrio único se percibe tanto en su investigación tridimensional como en obras más escasas, como sus experimentos con cuadernos y con video. Si el concreto es la base de la arquitectura modernista, las hojas de papel son la superficie de los proyectos, y, según lo mostrado en sus videos, el cuerpo humano es la célula de los verbos de acción, como también lo demostró Richard Serra. En ninguno de los tres hay posibilidad de armonía. El concreto se vertió en criaturas puntiagudas, los cuadernos tienen pautas irregulares y los videos demuestran la imposibilidad de que dos se hagan uno. Al mismo tiempo, en ninguna de esas esferas hay espacio para el desorden generalizado, el rasgo expresionista y la liberación total de los demonios que ocupan la mente humana.

Hay mucho de carnal en esa exposición y su recorrido, pero también hay mucho de inteligencia de un estudioso de la anatomía. Salimos de esa reunión de imágenes con la consciencia de que la falencia de la condición humana está latente, pero que todavía intentamos atribuirle algún sentido. También queda la esperanza de que la obra de Ivens Machado sea cada vez más conocida y estudiada, haciendo posibles futuros cruces con otras anatomías de la historia del arte.

NOTA

1. Marcia Fortes, "Chris Burden e Ivens Machado se fueron en la misma nube", *Folha de São Paulo*, 14 de junio de 2015.

RAPHAEL FONSECA