

Harmony Hammond
+
Ivens Machado

Harmony Hammond
+
Ivens Machado

auroras

São Paulo, 2026

A exposição *Harmony Hammond + Ivens Machado* coloca em diálogo as obras de dois artistas que investigam forma, corpo e sexualidade através da abstração. Ambos recorrem a materiais carregados de significados como estratégia conceitual para desafiar convenções de gênero e normas sociais. A construção da forma — meio de expressão e resistência — revela a potência política da matéria. Realizada em parceria com Alexander Gray Associates, Fortes D'Aloia & Gabriel e Acervo Ivens Machado, a mostra no *auroras* proporciona novas leituras sobre a obra de dois artistas fundamentais, evidenciando aproximações entre geografias e contextos distintos. A exposição salienta afinidades poéticas que persistem em meio às transformações do tempo presente.

The exhibition Harmony Hammond + Ivens Machado brings into dialogue the work of two artists who investigate form, body, and sexuality through abstraction. Both employ materials charged with meaning as a conceptual strategy to challenge gender conventions and social norms. The construction of form — both a mode of expression and an act of resistance — reveals the political potency of matter. Organized in collaboration with Alexander Gray Associates, Fortes D'Aloia & Gabriel and Ivens Machado Estate, the exhibition at auroras offers new readings of the work of two pivotal artists, highlighting convergences across distinct geographies and contexts. It underscores poetic affinities that persist amid the transformations of the present.

Carne, fragmento, forma: as abstrações corpóreas de Harmony Hammond e Ivens Machado

Ksenia M. Soboleva

E há uma bem-aventurança física que a nada se compara. O corpo se transforma num dom. E se sente que é um dom porque está experimentando, em fonte direta, a dádiva de repente indubitável de existir milagrosamente e materialmente
Clarice Lispector, *Água viva*

Essa afirmação da presença material permeia *Água viva*, de Clarice Lispector, uma narrativa que a escritora construiu a partir de fragmentos com a ajuda de sua amiga Olga Borelli — em um processo colaborativo que Lispector descreveu como “respirar junto”. Escrevendo a partir da persona de uma pintora, Lispector, em *Água viva*, aborda as palavras como objetos, concebendo a própria linguagem como matéria a ser moldada e remoldada, tão palpável quanto a carne. Essa metodologia em que fragmentos respiram juntos, reforçando-se mutuamente em sua presença material, oferece uma importante perspectiva para a compreensão das abstrações corpóreas de Ivens Machado e Harmony Hammond — dois artistas que encontram sua própria “bem aventurança física” na inquestionável presença da matéria. Em suas escolhas materiais e estratégias formais, Hammond e Machado demonstram como a abstração não deve constituir um afastamento do corpo, mas sim uma intensificação de sua presença.

Embora tenham despontado em contextos amplamente distintos — Hammond dos movimentos feministas e lésbicos dos anos 1970 nos EUA, e Machado da atmosfera opressiva da ditadura militar brasileira — os dois artistas lançam mão de estratégias notavelmente análogas para materializar a porosidade do corpo. Sua justaposição no *auroras* representa uma oportunidade sem precedentes de testemunhar o diálogo material entres dois artistas cujos corpos nunca ocuparam o mesmo ambiente — mas ei-los aqui, seus trabalhos respirando juntos em um só espaço. Ambos exploram o corpo enquanto território em disputa, campo de batalha e santuário, tratando a corporeidade através de estratégias de embrulho, sobreposição e perfuração. Os materiais que utilizam — desde tecidos até o concreto — tornam-se superfícies através das quais a conexão transita, como acontece na pele, uma membrana que retém e liberta.

Nas palavras de Hammond, “toda pintura se refere à pele da tinta”¹.

Fruto de preocupações pós-minimalistas e feministas, as pinturas quase monocromáticas de Hammond revelam insistentemente o que está abaixo da superfície. *Flesh Fold #2* (2015) exemplifica esse ímpeto: a obra consiste em duas camadas de tela — uma tela superior menor colada a uma base maior — cujo canto superior direito está solto como uma ferida ainda não cicatrizada, revelando que, por baixo, há uma espessa camada de tinta vermelha fresca que contrasta com o resto da tela, embebida na cor bordô. Para alguns, a imagem pode evocar a dor — mas quem nunca viveu o prazer de cutucar uma ferida ou arrancar um curativo antes da hora para ver o que há embaixo? Esta é a promessa inquietada das superfícies em transformação.

Na prática de Hammond, a aplicação sistemática de ilhós estabelece aberturas circulares que são símbolos multivalentes — e operam simultaneamente como orifícios, olhares vigilantes e antevisões de profundidades ocultas. Em *Flesh Fold #2*, assim como em *Frazzle* (2014), tinta vermelha intensa e crua surge de dentro deles, escorrendo como se fosse o resultado de uma perfuração, enquanto em trabalhos como *Bandaged Grid #7* (2016-2017) os ilhós são envolvidos e cobertos pela tinta, sugerindo processos de cura e contenção. Esta obra encontra eco em uma série de fotografias em preto e branco que documentam a *Performance com bandagem cirúrgica* (1973) de Machado, na qual ele envolve seu corpo com gaze em um ritual de *bondage* aparentemente erótico. A maneira literal como ele embrulha seu corpo acentua nossa interpretação das superfícies de Hammond como corpóreas — e vice-versa: em uma das fotografias de Machado, a forma amarrada pela gaze se torna tão abstrata que a parte do corpo em questão desaparece, reduzindo a carne a pura matéria.

Perfurações e orifícios reverberam pela galeria na escultura de Machado fixada ao chão e posicionada em diálogo com *Flesh Fold #2* e *Bandaged Grid #7*. A peça sem título de 1983 se assemelha a uma língua de quatro abas, cuja superfície está entre o rosa suave e o cinza claro — e, à primeira vista, é aparentemente macia, mas se revela feita de concreto quando observada mais detidamente. Uma das abas possui uma camada superior perfurada que ecoa os ilhós de Hammond, ao mesmo passo que evoca a porosidade do corpo. Como *Flesh Fold #2*, essa escultura se vale da estratificação: o painel perfurado surge como uma camada discreta aplicada à forma principal, criando uma tensão entre a superfície e o substrato. Elevada sobre pernas que a fazem tender a uma animação sutil, a peça de Machado demonstra a atenção do artista às dimensões performativas da escultura, em que objetos aparentemente estáticos pulsam com a sugestão de movimento.

Ambos os artistas praticam uma forma de canibalismo cultural, tomando o

¹ Harmony Hammond, “A Manifesto (Personal) of Monochrome (Sort Of)” in: Tirza True Latimer, *Becoming/UnBecoming Monochrome*, 2014.

que já existe e o transformando em algo distintamente próprio — uma abordagem que ecoa o conceito antropofágico brasileiro de consumação criativa. No entanto, seus vocabulários materiais refletem origens distintas: Hammond recupera tecidos e texturas de casas abandonadas em todo o sudoeste americano — fragmentos de telhas de zinco, calhas enferrujadas e linóleo gasto que servem como testemunhos dos efeitos da exposição ambiental e da habitação humana. Machado recorre ao concreto, ao ferro, ao cimento e a cacos de telha, os materiais mais resistentes da deterioração urbana e da construção civil. Os dois artistas articulam o industrial e o orgânico, o duro e o macio, o sólido e o maleável. A história desses materiais e a relutância dos artistas em ocultá-la conferem um conteúdo muito palpável a suas obras. Esses fragmentos resgatados carregam o resíduo do que viveram antes. Ao recusarem-se a disfarçar a origem de tais materiais, ambos os artistas transformam histórias em momentos presentes, insistindo em narrativas que estão incrustadas em suas abstrações.

Essas histórias materiais encontram uma expressão particularmente poética em *Voices II* (2023), trabalho recente que revisita um território explorado pela primeira vez por Hammond na década de 1990. Naquela época, Hammond recuperou linóleo com padrões florais e recorreu a Monique Wittig, a teórica lésbica que argumentou que as lésbicas não são mulheres, pois “a mulher só tem significado nos sistemas de pensamento heterossexuais e nos sistemas econômicos heterossexuais”.² Com isso, Wittig fez uma proposta radical, não apenas sugerindo que o gênero é de fato uma construção, mas também desconectando completamente a identidade lésbica do gênero. Recorrendo a Wittig para comentar a marginalização da identidade lésbica, em 1997 Hammond criou uma grande obra intitulada *What Have You Done With Our Desire?*, utilizando linóleo com padrão floral e venezianas antigas. O trabalho *Voices II* conjura o corpo fantasma dessa peça. Hammond usou o mesmo estoque de linóleo que recuperou nos anos 1990 para criar um mosaico de fragmentos. Ela permite que seus materiais ditem seus próprios limites sem intervenções editoriais, criando formas que emergem da lógica material, e não de um projeto imposto. Os fragmentos, aqui, consistem na parte de baixo do linóleo, e são, portanto, mais escuros e abstratos do que em *Voices I* (exposto em uma individual de Hammond no Site Santa Fe, na primavera de 2025), em que a artista usou principalmente a parte superior da superfície do linóleo, com o padrão floral. Inscrita à mão na superfície com um bastão de óleo, está a citação de Wittig, que deu título ao trabalho mais antigo e agora surge como uma pergunta feita por Hammond: O que você fez com o nosso desejo? A frase requer uma busca para ser decifrada, revelando-se principalmente para aqueles que sabem procurá-la, assim como o desejo lésbico ao qual ela se refere. Essa indeterminação se torna particularmente significativa se

² Monique Wittig, *The Straight Mind and other essays* (Boston: Beacon Press), 1992.

entendida no contexto da visibilidade lésbica dos anos 1970, quando o desejo saiu da obscuridade para ingressar numa esfera pública controversa. Porém, o envolvimento de Hammond com as formas do desejo manifestas através da abstração é anterior ao seu encontro com teóricas como Wittig, o que sugere uma compreensão intuitiva de como as formas abstratas podem articular experiências que resistem à representação direta.

O peso do desejo é materializado em *Sem título* (2006), de Machado, escultura presa à parede perpendicular à de *Voices II*. A simetria bilateral do trabalho, com extremidades bulbosas conectadas por uma extensão central mais estreita, evoca um consolo duplo que pende suavemente curvado em um arco raso e invertido. Onde se poderia esperar borracha ou silicone, Machado apresenta cimento e pedras contidas em uma estrutura feita de tela de arame. Essa substituição de materiais transforma um objeto de prazer íntimo em algo que diz respeito tanto ao peso do desejo quanto aos seus contextos industriais. O envolvimento de Machado com a iconografia sexual queer através da linguagem de materiais de construção cria uma tensão produtiva entre o privado e o público, o delicado e o rude — uma estratégia que é recorrente em sua prática e que ancora a experiência erótica queer na realidade urbana concreta do Brasil. Os anéis de cabo de aço em cada extremidade parecem perfurar as formas bulbosas como piercings Prince Albert, enfatizando ainda mais a referência da obra à penetração e à perfuração. Ao reproduzir um objeto privado e íntimo em materiais públicos e industriais, Machado cria uma fricção fértil entre a sexualidade doméstica e a infraestrutura pública, sugerindo como o desejo deve navegar e se transformar sob condições de repressão social. As pedras aprisionadas pela tela de arame sugerem tanto o peso quanto a fragmentação, estabelecendo um diálogo com o linóleo fragmentado de Hammond em *Voices II* — ambos os artistas acolhem a natureza fragmentária das histórias queer, marcadas pela ruptura e a incompletude. Hammond e Machado ativam esses fragmentos, fazendo deles uma força generativa e resistindo ao impulso melancólico de lamentar o que foi perdido — propondo, em vez disso, que as descontinuidades da história queer ofereçam caminhos produtivos para a produção de sentido.

Um diálogo particularmente estimulante [“titillating”, no original] na exposição surge através da conversa espacial entre duas obras localizadas na sala menor do *auroras*. Aqui, a palavra “titillating” carrega tanto o seu sentido coloquial de excitação quanto a sua sugestão etimológica de toque — do latim *titillare*, fazer cócegas. O ato de fazer cócegas envolve dois sujeitos: o agente ativo e o corpo receptivo, uma dinâmica que se desenrola ao longo do espaço da galeria. O díptico de Machado com pontas salientes (*Positivo Negativo*, 2007) — que, feitas de madeira de eucalipto, parecem mais lápis gigantes do que armas — está pendurado diretamente em frente à

obra *Marker II* (2011-2020) de Hammond. Esse trabalho amarelo pálido, da cor de manteiga fresca, apresenta uma grade de ilhós em uma tela menor fixada a uma camada base. Os ilhós gotejam apenas ligeiramente, criando breves momentos de ruptura, como se as formas protuberantes de Machado tivessem mergulhado na superfície de Hammond, fazendo cócegas até que ela respondesse. Um verdadeiro êxtase físico.

Embora separadamente esses trabalhos possam flertar com interpretações da violência, em diálogo, eles se tornam inequivocamente eróticos. Eles projetam a possibilidade do toque através do espaço, de superfícies que se rendem ao contato. E não é isso que o próprio título “Hammond + Machado” evoca? O sinal de “mais” implica uma conexão, uma relação possível, carregando a lógica infantil de unir nomes com um “+” para sugerir intimidade. Como nos lembra Hammond, o sinal “+” é também uma cruz — motivo recorrente através de sua obra. Ao reunir essas práticas, permitindo que os artistas cruzem caminhos e respirem juntos, a exposição nos faz testemunhas de como as políticas corpóreas transcendem contextos culturais específicos, revelando estratégias paralelas para articular a experiência encarnada. Ambos os artistas compreendem o corpo como uma superfície porosa em constante interação — sempre absorvendo e soltando. Embrulhando e desembrulhando, perfurando e remendando, eles insistem que a abstração não precisa abandonar a carne, e pode, pelo contrário, intensificar nosso encontro com o corpo. No *auroras*, Hammond e Machado se revelam íntimos através do tempo e do espaço, unidos por seu comprometimento à abstração corpórea com uma atenção prolongada que só pode ser uma prova de amor.

Dra. Ksenia M. Soboleva é escritora e historiadora de arte baseada em Nova York, especializada em arte e cultura queer.

**Flesh, Fragment, Form: The Corporeal Abstractions of
Harmony Hammond and Ivens Machado**

Ksenia M. Soboleva

*And there's a physical bliss to which nothing else compares. The body
is transformed into a gift. And you feel that it's a gift because you
experience, right at the source, the suddenly indubitable present of existing
miraculously and materially.*
Clarice Lispector, *Agua Viva*

This affirmation found in material presence permeates Clarice Lispector's *Agua Viva*, a narrative the Brazilian writer assembled through fragments with the assistance of her friend Olga Borelli—a collaborative process Lispector described as "breathing together." Writing from the persona of a painter, Lispector approaches words as objects in *Agua Viva*, understanding language itself as material to be shaped and reshaped, as tangible as flesh. This methodology of fragments breathing together, each reinforcing the material presence of the other, offers a compelling lens through which to understand the corporeal abstractions of Ivens Machado and Harmony Hammond—two artists who find their own physical bliss in the indubitable present of matter. In their material choices and formal strategies, Hammond and Machado demonstrate how abstraction need not to be a retreat from the body but rather an intensification of its presence.

Though emerging from vastly different contexts—Hammond from the liberatory feminist and lesbian movements of 1970s United States, and Machado from the oppressive atmosphere of Brazil's military dictatorship—these artists employ remarkably parallel strategies for materializing the body's porosity. Their pairing at *auroras* offers an unprecedented chance to witness the material dialogue between two artists whose bodies never occupied the same room, yet here they are, their works breathing together in one space. Both explore the body as contested territory, battleground and sanctuary, evoking corporeality through strategies of wrapping, layering, and puncturing. The materials they use – from fabric to concrete – become surfaces through which connection passes, like skin, a membrane that holds and releases.

In Hammond's own words, "all painting is about the skin of paint."¹ Arising

¹ Harmony Hammond, "A Manifesto (Personal) of Monochrome (Sort Of)" in: Tirza True Latimer, *Becoming/UnBecoming Monochrome*, 2014.

from post-minimalist and feminist concerns, Hammond's near-monochrome paintings consistently reveal what lies underneath. *Flesh Fold #2* (2015) exemplifies this impulse: the work consists of two canvas layers - a smaller upper canvas adhered to a larger base - with the top right corner peeled back like a healing scab, revealing chunky fresh red paint underneath against the burgundy soaked canvas. For some, the visual might connote pain, yet who hasn't experienced the pleasure of picking at a scab or peeling back a bandage prematurely to glimpse what's underneath? This is the agitated promise of surfaces in transformation.

Hammond's systematic deployment of grommets throughout her practice establishes these circular openings as multivalent symbols—simultaneously functioning as orifices, eyes bearing witness, and peepholes into hidden depths. In *Flesh Fold #2*, as well as *Frazzle* (2014), raw, bright red paint emerges from within them, oozing as if in the aftermath of being punctured, while in works such as *Bandaged Grid #7* (2016-2017), the grommets are wrapped and painted over, suggesting processes of healing and containment. This piece finds its echo in a series of black and white photographs documenting Machado's *Performance with surgical bandage* (1973), in which he binds his body with gauze in a seemingly erotic ritual of bondage. His literal wrapping of the body heightens our reading of Hammond's surfaces as corporeal—and vice versa, in one of Machado's photographs the bound form becomes so abstracted that the specific body part disappears, reducing flesh to pure matter.

Punctures and orifices reverberate across the gallery in Machado's floor-bound sculpture positioned in dialogue with *Flesh Fold #2* and *Bandaged Grid #7*. The untitled piece from 1983 appears like a four-flapped tongue, its surface somewhere between muted pink and taupe—seemingly soft at first, but revealing itself as concrete upon closer inspection. One flap bears a perforated upper layer that echoes Hammond's grommets while evoking the body's porousness. Like *Flesh Fold #2*, this sculpture employs stratification: the perforated panel appears as a discrete layer applied to the main form, creating a tension between surface and substrate. Elevated on legs that tilt the sculpture into subtle animation, Machado's piece demonstrates his attention to sculpture's performative dimensions, where seemingly static objects pulse with the suggestion of movement.

Both artists practice a form of cultural cannibalism, taking what already exists and transforming it into something distinctly their own—an approach that echoes Brazil's anthropophagic concept of creative consumption. Yet their material vocabularies reflect their different environments: Hammond salvages fabrics and textures from abandoned domestic sites across the American Southwest—fragments of roofing tin, rusted drainpipes and worn linoleum that serve as testimonies to the weathering effects of both

environmental exposure and human habitation. Machado turns to concrete, iron, cement, and roof shards, the harder materials of urban decay and construction. Both bring together the industrial and organic, hard and soft, solid and malleable. The histories of these materials, and the artists' reluctance to hide those histories, most palpably brings content into the work. These salvaged fragments carry the residue of their former lives. In refusing to disguise these materials' origins, both artists transform histories into present moments, insisting on the narratives embedded within their abstractions.

These material histories find particularly poetic expression in *Voices II* (2023), a piece from a recent body of work that revisits territory Hammond first explored in the 1990s. In that earlier decade, Hammond salvaged flower-patterned linoleum and turned to Monique Wittig, the lesbian theorist who famously argued that lesbians are not women, for “woman has meaning only in heterosexual systems of thought and heterosexual economic systems.”² With this Wittig made a radical suggestion not only that gender is indeed a construct, but she detached lesbian identity from gender altogether. Turning to Wittig to comment on the marginalization of lesbian identity, in 1997 Hammond created a large work titled *What Have You Done With Our Desire?* using the flower patterned linoleum and old venetian blinds. *Voices II* conjures the phantom body of this piece. Hammond has used the same stash of linoleum she salvaged in the 1990s to create a mosaic of fragments. She allows her materials to dictate their own breaking points without editorial intervention, creating forms that emerge from material logic rather than imposed design. The fragments here consist of the underside of the linoleum, therefore darker and more abstract than *Voices I* (exhibited in Hammond solo exhibition at Site Santa Fe in Spring 2025), which used primarily the flower patterned top of the linoleum surface. Hand inscribed into the surface with an oil stick is Wittig's quote, the title of the earlier piece, now queried by Hammond: What have you done with our desire? The sentence requires searching to decipher it, revealing itself mainly to those who know to look for it, much like the lesbian desire it references. This indeterminacy becomes particularly significant when understood within the context of lesbian visibility in the 1970s, when desire emerged from obscurity into a contested public sphere. Yet Hammond's engagement with forms of desire through abstraction predates her encounter with theorists like Wittig, suggesting an intuitive understanding of how abstract forms might articulate experiences that resist direct representation.

The weight of desire becomes materialized in Machado's *Untitled* (2006) sculpture hanging on the wall perpendicular to *Voices II*. The work's bilateral symmetry, with bulbous ends connected by a narrower central span,

² Monique Wittig, *The Straight Mind and other essays* (Boston: Beacon Press), 1992.

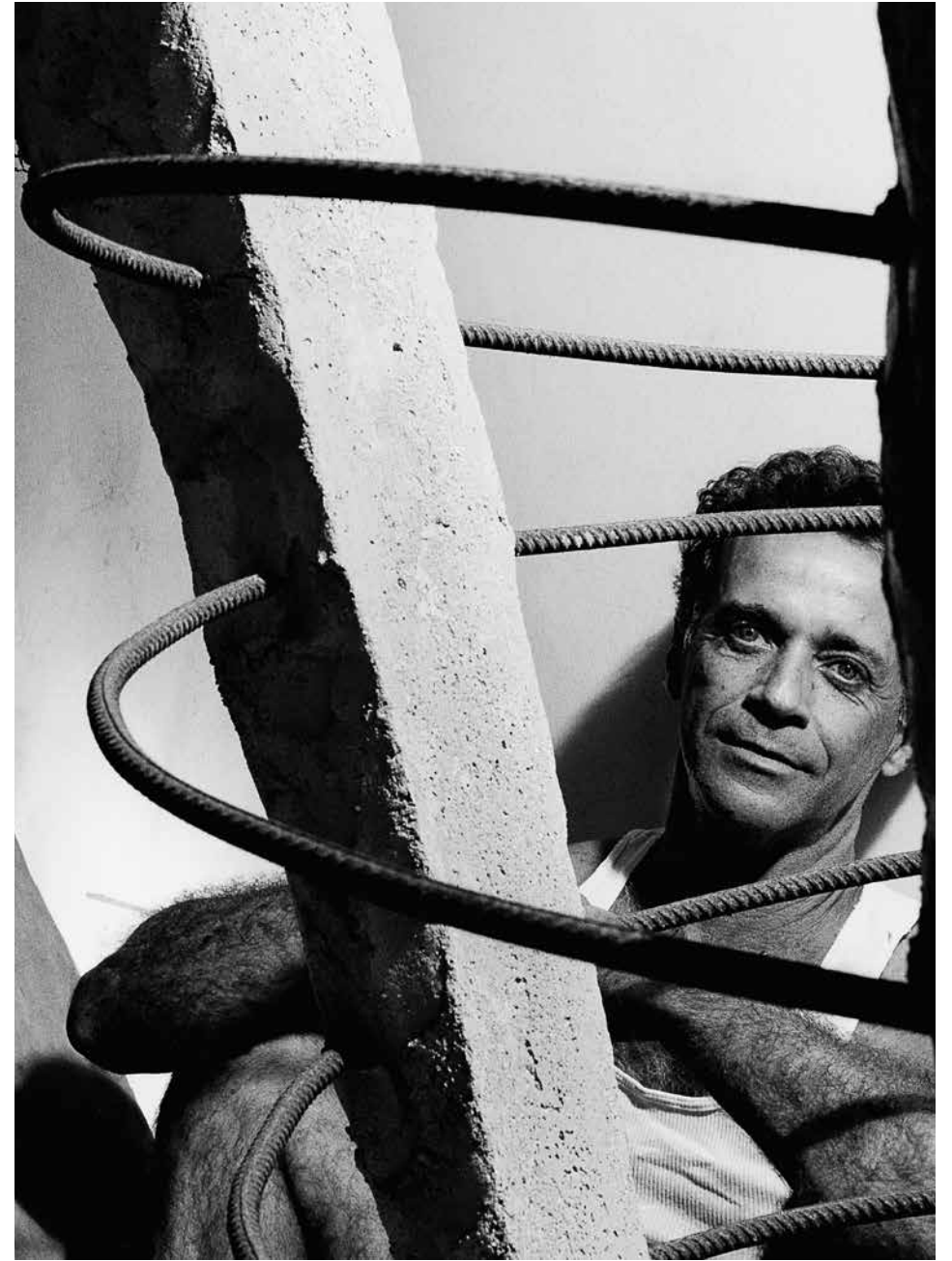
evokes a double sided dildo hanging gently curved into a reversed shallow arch. Where one might expect smooth silicone or rubber, Machado presents cement and stones contained within a framework made of chicken wire. This material substitution transforms an object of intimate pleasure into something that speaks to both desire's weight and its industrial contexts. Machado's engagement with queer sexual iconography through the language of construction materials creates a productive tension between the private and public, the tender and the harsh—a recurring strategy in his practice that grounds queer erotic experience within Brazil's concrete urban reality. The steel cable loops at each end appear to pierce through the bulbous forms like Prince Albert piercings, further emphasizing the work's reference to penetration and puncture. By rendering a private, intimate object in public, industrial materials, Machado creates a productive friction between domestic sexuality and public infrastructure, suggesting how desire must navigate and transform under conditions of social constraint. The stones trapped within the wire mesh suggest both weight and fragmentation, creating a dialogue with Hammond's fragmented linoleum in *Voices II*—both artists embrace the fragmented nature of queer histories, marked by rupture and incompleteness. Hammond and Machado activate these fragments as a generative force, resisting the melancholic impulse to mourn what has been lost, instead proposing that queer history's discontinuities offer productive avenues for meaning-making.

A particularly titillating dialogue in the exhibition emerges through the spatial conversation between two works in *auroras*' smaller room. "Titillating" here carries both its colloquial sense of excitement and its etymological suggestion of touch—from the Latin *titillare*, to tickle. The act of tickling implies two subjects: the active agent and the receptive body, a dynamic that plays out across the gallery space. Machado's diptych of protruding spikes (*Positive Negative*, 2007)—though they appear more like oversized pencils than weapons, crafted from eucalyptus wood hangs directly across from Hammond's *Marker II* (2011-2020). This pale-yellow work, the color of fresh butter, presents a grid of grommets on a smaller canvas affixed to a base layer. The grommets ooze only lightly, creating brief moments of rupture as if Machado's protruding forms had dipped into Hammond's surface, had tickled it into response. A physical bliss, indeed.

While separately these works might court interpretations of violence, in conversation they become unmistakably erotic. They project the possibility of touch across space, of surfaces yielding to contact. And isn't that what the simple title "Hammond + Machado" evokes? The plus sign implies connection, a possible relationship, carrying the childhood logic of joining names with a + to suggest intimacy. As Hammond reminds us, the plus sign is also a cross—a recurring motif throughout her oeuvre. In bringing together these practices, allowing the artists to cross paths and breathe together, we witness

how corporeal politics transcend specific cultural contexts, revealing parallel strategies for articulating embodied experience. Both artists understand the body as porous surface in constant exchange—always absorbing and releasing. Through wrapping and unwrapping, puncturing and mending, they insist that abstraction need not to abandon the flesh but can instead intensify our encounter with the body. At *auroras*, Hammond and Machado reveal themselves to be intimates across time and space, united by their commitment to corporeal abstraction with a sustained attention that can only be evidence of love.

Dr. Ksenia M. Soboleva is a New York based writer and art historian specializing in queer art and culture.



Harmony Hammond em conversa com Fernanda Brenner
auroras, São Paulo 29 de agosto de 2025

Fernanda Brenner: Para começar, preciso dizer que é um prazer e uma honra conhecer você pessoalmente. Li muitos dos seus escritos e conheci o seu trabalho com essa ótima desculpa de conversarmos pessoalmente. Nos últimos dias, tenho revisto as inúmeras fontes e materiais da sua extensa carreira. Talvez possamos começar com a pergunta mais óbvia: quais são as suas primeiras impressões, agora que você está aqui nesta sala hoje, no Brasil?

Harmony Hammond: Bem, minha primeira impressão foi a das plantas que vi no caminho do aeroporto até a cidade. As árvores são muito diferentes aqui, enormes — as pequenas plantas que colocamos em vasos nas salas de estar nos Estados Unidos são gigantescas aqui. Então, grande parte do que me impressionou tem a ver com a vegetação. Eu sabia que São Paulo era uma grande cidade, como Nova York, mas o que me chamou a atenção de início foram as plantas, a vegetação, e o trânsito. Vim para o *auroras* na mesma tarde em que cheguei. Minha amiga Amy Sillman já havia exposto aqui, então ver as fotografias das pinturas dela instaladas me deu um senso de escala. Na verdade, é exatamente como eu imaginava, mas ainda melhor. É um cenário minimalista maravilhoso. Eu gosto muito da ideia de uma exposição que é uma conversa entre dois artistas promovida pela curadoria — no meu caso, uma conversa com Ivens Machado através de nossos trabalhos. Uma das coisas que estou descobrindo aqui — tanto através do trabalho de Ivens como ao ver o trabalho de outros artistas brasileiros em galerias e museus — é como somos limitados aos países em que vivemos, e como não temos conhecimento da arte que está sendo produzida em outras partes do mundo. Embora as condições sociais e políticas possam variar, também ocorrem semelhanças ou eventos paralelos. Para mim, é um luxo ter essa exposição aqui no Brasil, porque ela me introduziu ao trabalho do Ivens. Ele e eu produzimos arte que investiga materialidades desde o final dos anos 1960, mas em países diferentes, então eu não estava familiarizada com a suas esculturas até o Rica (Ricardo Kugelmas) sugerir a combinação dos nossos trabalhos na exposição do *auroras*. Também [estou descobrindo] outras formas de arte brasileira e o clima brasileiro, a sensação.

FB: Curiosamente, você menciona a vegetação. Uma característica específica das árvores em São Paulo é que elas crescem no concreto, criando belas formas esculturais. Elas quebram o concreto e encontram maneiras de

seguir a luz, o que parece ter relação tanto com o trabalho de Ivens como com o seu, e também com o deserto alto em que você vive.

HH: O solo é muito diferente no Novo México. As plantas não crescem facilmente, mas, como em São Paulo, elas encontram maneiras de se desenvolver. Plantas que crescem aqui não cresceriam ao ar livre no norte do Novo México. O que cresce no deserto alto onde eu vivo são plantas sobreviventes, pois há muito pouca ou nenhuma água — é seco. Não é um verde exuberante. Só quando viajo para algum lugar com umidade no ar e plantas crescendo como aqui em São Paulo é que realmente percebo como é seco o lugar onde moro. Eu vivo numa paisagem sobrevivente. Curiosamente, você fala sobre plantas que rompem o concreto aqui em São Paulo, desafiando essa divisão artificial entre natureza e cultura. Acho que elas também são sobreviventes.

FB: Lendo sobre as suas pinturas recentes, deparei com a noção de “abstração social” — ou seja, aquilo que enxergamos como peças monocromáticas, de múltiplas camadas e materialidades, na verdade, a ponta de um iceberg que está relacionado a seus antecedentes biográficos, às lutas políticas que você encarou. Você pode falar sobre isso?

HH: Esse é certamente um termo que adoto em relação ao meu trabalho recente, mas, para mim, ele também remonta ao passado. Eu comecei a ter consciência sociopolítica quando me mudei de Minneapolis para Nova York em 1969. No ano seguinte, me tornei parte de um grupo de conscientização feminista composto por artistas visuais, escritoras e antropólogas. O objetivo do grupo era analisar e dar suporte aos nossos trabalhos criativos através de uma lente feminista. Usávamos o círculo de conscientização como uma estrutura para praticar a crítica, onde todas tinham voz equivalente. Ninguém podia interromper. Todas tinham o mesmo tempo para falar. Por quatro anos, nos encontramos quase semanalmente para discutir nossos trabalhos. Antes do Movimento de Libertação das Mulheres, as mulheres não conversavam entre si. As mulheres não eram consideradas suficientemente importantes para serem dignas de uma conversa. Com o Movimento de Libertação das Mulheres, nós não apenas conversávamos, mas começamos a nos levar muito a sério. Outras mulheres eram importantes. O que elas tinham a dizer era importante. Nós nos apaixonamos umas pelas outras. Quando eu morava em Minneapolis, estava produzindo abstrações geométricas grandes e *Hard-Edge*, como faziam os meninos de Nova York — e eu fazia isso muito bem, se me atrevo a dizer (risos). Em 1967 e 1969, antes de me mudar para Nova York, viajei de carona pela Europa e pelo norte da África. Em museus em Paris e Amsterdam, vi coleções da assim chamada arte primitiva e, no Marrocos e na Tunísia, vi muitos têxteis e azulejos. Isso abriu um mundo para mim, ver toda aquela arte, que não estava acessível para nós em museus ou livros nos Estados Unidos. Na faculdade, ninguém

falava de arte não ocidental. Ninguém falava de artesanato, a não ser para rejeitá-lo. Naquela época, a ideia de criatividade era muito estreita: branca, ocidental e masculina.

Então viajar foi uma abertura para mim. Quando cheguei a Nova York, comecei a fazer pinturas de estampas, sobretudo em papel. Isso foi antes do movimento Pattern & Decoration. Era uma época muito estimulante em Nova York, uma época de consciência política e muita experimentação nos costumes. Os artistas estavam fazendo experiências com materiais não artísticos, bem como com processos e técnicas que não eram tradicionais. A conversa feminista acerca da valorização das vidas das mulheres se estendeu para a utilização de materiais com gênero marcado e o reconhecimento das práticas criativas tradicionais das mulheres. Para mim isso significava, em vez de coletar e utilizar padrões têxteis, trabalhar diretamente com tecidos e fazer referência às artes da costura.

Quando comecei a fazer minhas “bolsas” de tecido, eu estava usando a forma da bolsa como um receptáculo, um portador de sentido. A bolsa era uma imagem feminina. Naquela época, os homens não tinham bolsas. Não se vasculhava a bolsa de uma mulher; aquele era seu espaço privado. “Old bag” [bolsa velha] era um termo depreciativo para se referir a mulheres maduras. Além de usar tecido, eu também fiz uma “bolsa de cabelo” para cada mulher do meu grupo, feita com seus respectivos fios de cabelo.

FB: No seu trabalho, uma coisa nunca é só ela mesma...

HH: Minha abordagem de trabalho é processual, com foco em preocupações pós-minimalistas que dizem respeito aos materiais e ao processo. Tanto os materiais quanto a forma como eles são manipulados trazem conteúdo ao trabalho. Os materiais carregam presenças; eles têm histórias. Eles são uma das formas de trazer conteúdo ao trabalho abstrato.

As *Bags* [Bolsas] foram feitas a partir de tecidos que amigas me deram, e isso foi, literalmente, inserir a minha vida na minha arte. Raramente comprei tecido para fazer arte; ele era quase sempre encontrado e reutilizado.

Porque nasci em uma família de cinco filhos, a maior parte das nossas roupas era passada de um para o outro. Então, para mim, era natural pegar roupas e lençóis gastos das minhas amigas — uma camiseta ou uma fronha, realmente trapos — e usá-los em meu trabalho. Eram de segunda-mão.

Eu pegava os trapos, rasgava-os, mergulhava-os em latas de tinta acrílica e jogava-os sobre um plástico estendido no chão. Eles secavam da mesma forma como caíam. Em seguida, eu os sobrepunha e amarrava, partindo da bolsa original. Metaforicamente, a sobreposição e a acumulação, bem como as noções de conexão, união e apego — construir de dentro para fora, criar algo a partir de si mesmo — tornaram-se o tema central das peças. A vida das mulheres era tão fragmentada. Eu estava criando um todo para elas. Mais tarde, quando as *Bags* saíram das paredes e tomaram o espaço como *Presences* [Presenças] tridimensionais, a questão era a ocupação do espaço pelas mulheres.

Usar a palavra “presença” como título foi algo muito intencional. Na época, era algo totalmente inaceitável na crítica literária masculina — a noção de presença era considerada um atributo feminino e vista como indesejável. Por isso que eu intencionalmente me referi a essas peças dessa forma. Eu sabia exatamente o que estava fazendo.

FB: Seu trabalho existe entre a pintura e a escultura. Sempre há movimento, sempre há possibilidade. Percebo hesitação e vulnerabilidade tornadas visíveis, mesmo que as escolhas sejam decisivas.

HH: Para mim, em todo trabalho — sejam trabalhos antigos de tecido como *Bags* e *Presences* ou pinturas recentes como essas expostas aqui —, o que eu mais desejo para a peça é que ela seja sentida no corpo do espectador. Elas dizem respeito ao contraste entre o corpo e a figura, e são feitas para serem sentidas no corpo. Eu quero que o espectador sinta o trabalho em seu corpo antes de pensar intelectualmente a respeito dele. Meus melhores trabalhos fazem isso.

A maior parte do meu trabalho ocupa um espaço entre a pintura e a escultura. No caso das *Bags* [Bolsas], não importa como elas são chamadas. A maioria das pessoas provavelmente as chamaria de esculturas, mas é muito evidente que foram feitas por uma pintora. Penso em sua natureza cumulativa. As tiras que pendem das peças são como pinceladas em três dimensões. Da mesma forma, minhas pinturas incluem elementos de mídia mista que se projetam da superfície, ficando literalmente “em relevo”.

FB: Há algo de queer nessa recusa a ser definida, não?

HH: Sim, esse lugar que está entre a pintura e a escultura poderia ser um terceiro espaço, ou um espaço queer. Trata-se de um espaço fluido, e não fixo.

FB: Eu diria que há um pensamento ambiental em seu trabalho que só se tornou parte do vocabulário da arte contemporânea muito mais tarde...

HH: Bom, reciclar materiais certamente é um aspecto ambiental. A ideia de trabalhar com o que se tem partiu da minha viagem pelo norte da África e também da observação de trabalhos de outras culturas. Povos em todo o mundo criam com o que têm à mão, com o que está facilmente acessível. As *Floorpieces* (1973) surgiram das *Bags* e *Presences*. Elas representam ou fazem referência a tapetes trançados, feitos à mão para ambientes domésticos. Nesse caso, no entanto, eu usei tecidos descartados nos bairros de confecção de Manhattan, onde mulheres trabalham em fábricas exploradoras — tecido sintético de malha que era jogado fora, sobras de grandes rolos que vinham em tiras e eram perfeitas para trançar. Eu trançava as tiras de tecido e, em seguida, enrolava as tranças do centro

para fora, sentando-me literalmente no meio do tapete e fazendo espirais, movendo-me de dentro para fora, reivindicando espaço pessoal e político. Embora a referência seja doméstica e as peças, à distância, lembrem tapetes trançados, um olhar mais cuidadoso revela que elas têm outra escala: são um pouco mais grossas, maiores e sua superfície está parcialmente pintada. Tratam-se de esculturas muito planas ou de pinturas fora das paredes? Elas estão no chão, e as paredes da galeria estão vazias. Não são feitas para serem pisadas, mas observadas de uma perspectiva diferente, como aquilo que hoje é chamado de pintura expandida — mas esse termo não existia naquela época.

Em geral, o ato de trançar envolve três fios do mesmo material, o que é bastante sensual, já que esses longos fios se tocam, e a trança é mais forte do que cada um deles por si só. Frequentemente eu trabalho em duplas ou trios porque estou interessada nas noções de semelhança e diferença. O que acontece quando você junta coisas do mesmo tipo? Isso automaticamente ganha uma interpretação queer.

FB: Você mencionou esse rede de mulheres que apoiavam o trabalho umas das outras. Parece que isso levou à criação de novos espaços e instituições. Você poderia me contar sobre a construção da A.I.R. Gallery e os vários projetos institucionais nos quais você esteve envolvida?

HH: A primeira galeria de arte cooperativa feita por mulheres em Nova York, durante a segunda onda do movimento feminista, nasceu do fato de que nos anos 1970 era quase impossível, para as artistas mulheres, expor seu trabalho, e ainda mais difícil serem representadas por galerias. E você não entrava em exposições de museus sem ter a representação de uma galeria. Encorajadas pelo MLM (Movimento de Libertação das Mulheres), um grupo de mulheres disse: “Que se dane — vamos criar nosso próprio espaço de exposição”. Elas começaram a visitar ateliês e a olhar para o trabalho de outras artistas para convidá-las para a A.I.R.. É difícil de acreditar, mas isso era muito radical naquela época — mulheres olhando para o trabalho de mulheres e criando seu próprio espaço expositivo onde podiam expor o que quisessem, quando quisessem. Naquele tempo, o simples ato de comprar um livro escrito por uma mulher era considerado político. E se você o comprasse na livraria de uma mulher, melhor ainda.

Dito isso, o que é interessante — se você olhar para a publicação inaugural da A.I.R. — é que nós nos identificávamos como uma cooperativa de mulheres artistas, e não como feministas. Individualmente, cada uma de nós se identificava como feminista, mas o termo tinha significados diferentes para cada mulher — alguns deles mais políticos do que outros. E muitas mulheres tinham medo de que seus trabalhos fossem rejeitados. Então, embora o que nós estivéssemos fazendo fosse radical, a A.I.R. tomou o caminho mais seguro e se identificou como uma “galeria de mulheres”, embora todos soubessem que nós éramos feministas. Embora algumas pessoas

inicialmente quisessem descartar a galeria por ela apresentar obras de arte de um grupo de mulheres, não conseguiram fazê-lo porque a arte [que a galeria exibia] contava uma história diferente.

O trabalho que nós exibíamos era bom, tomava parte nos debates artísticos da época e atraiu atenção da crítica. Quando um trabalho é mostrado, as pessoas o veem, falam e escrevem sobre ele. Por conta dessa visibilidade, artistas da A.I.R. foram convidadas para participar de exposições coletivas e para falar em faculdades e escolas.

Cerca de meia dúzia de mulheres desse grupo instalado no centro de Nova York teve a sorte de viajar pelos Estados Unidos para fazer palestras. Além de slides de nossos próprios trabalhos, nós levávamos imagens do trabalho de outras mulheres, e as compartilhávamos com as novas turmas de estudos femininos e grupos de artistas mulheres fora da universidade. Naquela época, as coleções de slides das universidades eram compostas quase inteiramente por trabalhos de artistas homens. As bibliotecárias do departamento de slides eram quase sempre mulheres. Deixávamos os slides com a bibliotecária durante a noite para que ela pudesse copiá-los e colocá-los na biblioteca do departamento de arte. Em certo sentido, nós sequestramos a história da arte ao inserir trabalhos de artistas mulheres nessas coleções. Também pudemos conhecer artistas feministas por todo o país e encorajá-las a formar suas próprias galerias, tal como a A.I.R, criando, assim, uma rede de mulheres nas artes. A primeira palestra que eu dei foi no Instituto de Artes de Chicago — de última hora, acabei substituindo Vito Acconci. As pessoas vieram escutar o Vito e deram de cara com a Harmony. Afinal, duas galerias de arte cooperativas feministas foram inauguradas em Chicago: ARC e Artemisia. Gosto de pensar que contribuí para que isso acontecesse.

FB: E a revista *Heresies*?

HH: Em meados dos anos 1970, muitas de nós em NY sentimos que um tipo de feminismo cultural estava tomando conta do movimento — a tendência a tirar proveito da situação em vez de transformá-la. Nós queríamos uma análise mais política do patriarcado. Convocamos a comunidade artística feminista de Nova York para se reunir e discutir: “Onde estamos? Para onde vamos? Do que precisamos? O que queremos?”. O que apareceu nessa reunião era que precisávamos de um espaço e de um lugar. O Feminist Art Institute se tornou o lugar, e *Heresies: A Feminist Publication of Art and Politics* se tornou a voz.

O Coletivo fundador da *Heresies* era um grupo de vinte feministas de diferentes origens — artistas, escritoras, historiadoras, cineastas, arquitetas, antropólogas que também eram socialistas, marxistas, feministas lésbicas, anarquistas e, sim, algumas feministas culturais que acreditavam que o que se costuma chamar de arte pode ter impacto político. Nós desejávamos mudança e chegamos a usar o termo “revolução”.

Enquanto Coletivo Mãe, tomamos decisões importantes a respeito da

estrutura radical da publicação: uma revista trimestral temática, com editoras diferentes a cada edição, incluindo mulheres que não faziam parte do coletivo. Determinamos os temas e decidimos que a *Heresies* não se sustentaria com publicidade e nunca traria um trabalho feito por uma artista na capa. Não estávamos interessadas em fazer propaganda de artistas individuais, e muito menos de um tipo de arte feminista. Esperávamos que a *Heresies*, enquanto um fórum, estimulasse “o diálogo em torno da política radical e da teoria estética (...) e gerasse novas energias criativas entre mulheres”.

Nosso primeiro número foi publicado em 1977, e a última edição é de 1993 — foram dezesseis anos! Os números mais vendidos foram *The Great Goddess* [A grande deusa] e *Lesbian Art and Artist* [Artista e arte lésbica]. Foi difícil editar o número *Lesbian Art and Artist*, do qual fui coeditora, porque não havia quase nada de material histórico disponível para pesquisa. Nós conhecíamos artistas contemporâneas que eram lésbicas, e as convidamos para nos enviar material, mas nem todas se sentiam à vontade para participar. Havia um medo real de repercussões profissionais. Convidamos, por exemplo, artistas racializadas, mas poucas se sentiram confortáveis em posicionar seu trabalho em um contexto lésbico.

FB: Fico pensando em como o seu trabalho transita entre o pessoal, o físico e o político. Você fala sobre querer que os espectadores sintam o trabalho em seu corpo antes que pensem nele intelectualmente, mas também há essa dimensão pública — a conscientização, a construção institucional. Como você aborda o fazer em si? Faz esboços ou planejamentos?

HH: Não é dessa forma que eu começo a trabalhar. Não faço esboços — o trabalho nasce do trabalho. Nasce do manejo dos materiais. O que eu tento fazer, seja com os trapos, com a tinta a óleo, ou com sacos de café feitos de estopa, é não pensar demais. Tento deixar que acidentes aconteçam, deixar que os materiais façam seu trabalho. Eu confio nos materiais. Eu sei que eles carregam conteúdo, então trata-se de um diálogo entre eu e eles. Eu confio neles.

Por exemplo, se há um corte ou um rasgo na tela ou em algum tecido que estou usando, tendo a deixá-los lá. Se há pontas soltas ou cantos desgastados, deixo que fiquem lá. Se há uma emenda, faço a mesma coisa. Não fico me remoendo a respeito disso; mantenho as coisas como estão porque eu gosto de como aparentam. Tento manter [o trabalho] em aberto, não censurá-lo, não olhar para ele de fora.

Então, depois de trabalhar por algum tempo — no fim de um dia, depois de, digamos, seis horas no ateliê — me sento e olho para o que fiz. E então penso: “Ah, tenho uma emenda. Juntei duas coisas diferentes ou semelhantes. Fiz essa conexão e deixei que ela ficasse evidente. O que será que isso significa?”. Então, é quando me sento e olho — e não enquanto trabalho — que percebo como os próprios materiais e a forma como os manipulei fornecem conteúdo.

E posso decidir se desenvolvo esse conteúdo ou não.

FB: Isso é fascinante — é como se você conversasse antes com os materiais, e depois interpretasse essa conversa.

HH: Exatamente. No entanto, também é uma luta, porque eu me esforço para ser muito aberta e fluida — para tentar não fazer automaticamente aquilo que sempre faço, para deixar que o material fale, e para criar situações que incitem os acidentes. Mas, quando se trata do que eu mantenho, do que mudo, do que retiro ou do que adiciono — de como desenvolvo o conteúdo —, é aí que o controle total aparece, certamente.

FB: E como você sabe quando está pronto?

HH: Eu não sei, de certa maneira. Sempre cito o Bruce Nauman a respeito disso, e concordo totalmente com essa fala: ele diz que uma peça está pronta quando não há outra coisa para fazer. Na maioria das vezes, eu sei quando uma obra está concluída, mas nem sempre. Acontece de eu estar errada e voltar a uma peça, mas isso não é frequente.

Se um trabalho não precisa de mais nada — se ele diz o que você queria dizer —, está pronto. Para mim, o trabalho precisa transmitir um senso de presença — ou seja, ocupar um espaço maior que o espaço físico. Seja uma pintura ou uma escultura, ele deve fazer isso. Há uma mágica, e não é preciso acrescentar nada. É isso.

FB: Harmony, encontrar você em São Paulo, ver o seu trabalho em um espaço tão íntimo enquanto conversamos... parece que essa conversa poderia durar para sempre.

HH: É um prazer. Essa exposição é um luxo para mim — conhecer novas perspectivas e trabalhos enquanto os meus são expostos.

FB: Então... três pontinhos. *To be continued.*

Fernanda Brenner, curadora e escritora, é diretora-fundadora do Pivô Arte e Pesquisa, em São Paulo e Salvador.

Harmony Hammond in conversation with Fernanda Brenner
auroras, São Paulo, August 29, 2025

Fernanda Brenner: To start, I have to say this—it's a pleasure and an honor to meet you in person. I've read a lot of your writing, and I came across your work with this great excuse to talk in person. Over the past few days, I've been reviewing the numerous sources and materials from your extensive career. Perhaps we can begin with the most obvious question: Being here in this room in Brazil today, what are your initial impressions?

Harmony Hammond: Well, my first impression was the plants I saw riding into town from the airport. The trees are very different here—enormous; little plants we have potted in living spaces in the US are gigantic here. So, a lot of it was about vegetation. I knew São Paulo was a big city like New York, but my first impressions were the plants, the vegetation, and the traffic. I came to this space here at auroras the same afternoon I arrived. My friend Amy Sillman had shown her works here before, so seeing photographs of her paintings installed gave me a sense of scale. Actually, it's just as I envisioned it, but even better. It's a gorgeous minimal setting. I very much like the idea of an exhibition being a curated conversation between two artists—in my case, a conversation with Ivens Machado through our work. One of the things I'm discovering here—both through Ivens' work and by seeing work by other Brazilian artists in galleries and museums—is how we're all so limited by the countries where we live; we're often unaware of art being made in other parts of the world. While social and political conditions can vary, similarities or concurrent events are also occurring. For me, it's such a luxury to have this exhibition here in Brazil, because it introduced me to Ivens' work. He and I have been making material-based art since the late '60s, but in different countries, so I wasn't familiar with his sculpture until Rica (Ricardo Kugelmas) suggested pairing our work in an *auroras* exhibition. Also other Brazilian art and the Brazilian climate, the feel.

FB: Interestingly, you mention vegetation. One specific characteristic of trees in São Paulo is that they thrive in concrete, creating beautiful sculptural forms. They break the concrete and find ways to follow the light, which seems related both to Ivens' work and to your work and also to the high desert where you live.

HH: The soil is very different in New Mexico. Plants do not grow easily, but, as in São Paulo, they find ways. Plants that grow here would not grow outdoors in northern New Mexico. What grows in the high desert where I live are survivor

plants because there's little to no water—it's dry. It's not a lush green. It's only when I travel to some place with moisture in the air and plants growing, like here in São Paulo, that I really realize how dry it is where I live. I live in a survivor landscape.

Interestingly, you talk about plants pushing up through concrete here in São Paulo, challenging this artificial division between nature and culture. I guess they are survivors, too.

FB: Reading about your recent paintings, I came across this notion of "social abstraction"—how what we see as monochrome, multilayered, material-based pieces are actually the tip of a larger iceberg that has to do with your biographical background, the struggles you went through politically. Can you talk about that?

HH: That's certainly a term I embrace in relation to recent work, but for me, it also goes back. I began to have a social-political consciousness after I moved from Minneapolis to New York in 1969. Within the coming year, I became part of a feminist consciousness raising group comprised of visual artists, writers and anthropologists. The purpose of the group was to examine and support each other's creative work through a feminist lens. We used the consciousness raising circle as a structure for doing critique, where everyone had an equal voice. Nobody could interrupt. Everybody had equal time to speak. We met almost weekly for four years, discussing our work. Before the Women's Liberation Movement, women didn't talk to each other. Women weren't considered significant enough to have conversations with. With the Women's Liberation Movement, we not only had conversations, but we began to take each other very seriously. Other women were important. What they had to say was important. We fell in love with each other.

When I lived in Minneapolis, I was doing large geometric hard-edge abstraction like the boys in New York did—and I did it very well, if I dare say so myself (laughs). In 1967 and 1969, before moving to New York, I had hitchhiked across Europe and North Africa, where I saw collections of so-called primitive art in museums in Paris and Amsterdam, as well as textiles and tiles in Morocco and Tunisia. That opened up a world to me, seeing all that art, which we never got to see in museums or books in the United States. In college, nobody talked about non-Western art. Nobody spoke about crafts except to dismiss them. Back then, it was a very narrow white Western male idea of creativity.

So, traveling opened things up for me. Once in New York, I started doing pattern paintings, mostly on paper. This was before the Pattern and Decoration movement. It was a very exciting time in New York, a time of political consciousness and a lot of lifestyle experimentation. Artists were experimenting with non-art materials as well as processes and techniques that were not traditional.

The feminist conversation about valuing women's lives extended to working with gendered materials and acknowledging women's traditional creative practices.

For me, this meant, instead of lifting and utilizing textile patterns, working directly with fabric and referencing the needle arts.

When I started making my fabric “bag” pieces, I was using the bag form as a vessel, a carrier of meaning. The bag was a feminist image. At that time, men did not have bags. You didn't go into a woman's purse; that was her private space. “Old bag” was a derogatory term for mature women. In addition to using fabric, I also made a “hair bag” for each woman in my group with that woman's hair.

FB: In your work, one thing is never just one thing...

HH: My approach to working is process-oriented, with a focus on post-minimal concerns regarding materials and process. Both the materials and the ways they are manipulated bring content into the work. The materials carry presences; they have histories. They are one way of bringing content into abstract work.

The *Bags* were made from fabric given to me by women friends, literally putting my life in my art. I have rarely bought fabric to make art; it was nearly always found and repurposed.

Because I grew up in a family with five children, most of our clothes were hand-me-downs. So, for me, it was natural to get worn-out clothes and linens from my female friends—a t-shirt or pillowcase, rags really—and use them in my work. They were hand-me-downs.

I would take the rags, rip them up, dip them in cans of acrylic paint, and throw them on plastic on the floor. However they landed, that's how they dried. Then I'd layer and tie them together, building out from the original bag. Metaphorically, layering and accumulation, and the notion of connecting, tying together, attachment—building from the inside out, making something out of itself—became what the pieces were about. Women's lives were so fragmented. I was making them whole. Later, when the *Bags* moved off the walls out into space as three-dimensional *Presences*, that was about women taking and occupying space.

Using the word “presence” as a title was very intentional. At the time, it was a total no-no in male critical writing—the notion of presence was considered a gendered female attribute and viewed as undesirable. That's why I intentionally referred to them as that. I knew exactly what I was doing.

FB: Your work literally exists between painting and sculpture. There's always motion, always possibility. I see hesitation and vulnerability made visible, even though the choices are decisive.

HH: For me, all the pieces—whether early fabric pieces such as the *Bags and Presences* or recent paintings like those in this exhibit—what I want most is for the piece to be felt on the viewer's body. They are about the body versus the figure, to be felt on the body. I want the viewer to feel the work on their body

before they intellectually think about it. My best work does that.

Most of my work occupies a space between painting and sculpture. With the *Bags*, it doesn't matter what you call them. Most people would probably call them sculpture, but it's very clear they are made by a painter. I am thinking of their additive nature. The hanging strips are like three-dimensional brush strokes. Likewise, my paintings include mixed-media elements that protrude from the surface, literally “in relief.”

FB: There's something queer about that refusal to be pinned down, isn't there?

HH: Yes, this space between painting and sculpture—it could be a third or queer space. It's a fluid space, not a fixed one.

FB: I'd say there's environmental thinking in your work that became part of the contemporary art vocabulary much later...

HH: Well, recycling materials is certainly environmental. The notion of working with what you have came from my trip across North Africa and from looking at work from other cultures. People all around the world create with what they have “at hand,” with what is easily available.

The *Floorpieces* (1973) emerged from the *Bags and Presences*. They reference or perform braided rugs, hand-made for domestic environments. In this case though, I used fabrics discarded in the garment districts of Manhattan where women work in sweatshops - synthetic knit fabric thrown out, literally end cuts of big bolts that came in strips, were perfect for braiding.

I would braid the strips of fabric, then coil the braids from the center out, literally sitting on the rug in the middle and spiraling out, again moving from the inside out, reclaiming personal and political space. While the reference is domestic and the pieces resemble braided rugs from a distance, upon closer inspection, you notice the scale is different: a little thicker, larger, and the surface is partially painted. Are these very flat sculptures or paintings off the walls? They are on the floor, and the walls of the gallery are empty. They are not to be walked on, but to be looked at, from a different perspective, as what's now called expanded painting, but that term didn't exist back then.

Most braiding involves three strands of the same material, which is quite sensual as the long strands touch each other, the braid being stronger than each individual strand. I often work in twos or threes because I'm interested in notions of sameness and difference. What happens when you put things together that are of like kind? It automatically has a queer reading.

FB: You mentioned this network of women supporting each other's work. It seems that this led to the creation of new spaces and institutions. Could you tell me about building the A.I.R. Gallery and the various institutional projects you were involved with?

HH: The first women's co-operative art gallery in New York, during the second wave of feminism, grew out of the fact that in the '70s, it was nearly impossible for women artists to show their work, much less have gallery representation. And you weren't getting into museum shows without gallery representation. Emboldened by the larger WLM (Woman's Liberation Movement), a handful of women said, "Fuck that—we'll make our own exhibition space." They began making studio visits and looking at the work of other women artists to invite into A.I.R. It's hard to believe, but that was so radical at the time—women looking at work by women, and creating their own exhibition space where they could exhibit what they wanted, when they wanted. Back then, just buying a woman's book was considered a political act. And if you bought it at a woman's bookstore, even better.

That said, what's interesting—if you look at A.I.R.'s inaugural brochure—is that we identified ourselves as a co-op of women artists, not feminists. We all individually identified as feminists, but the term meant different things to different women—some more political than others. And many were fearful their work would be dismissed. So, while what we were doing was radical, A.I.R. took the safe route and identified as a “women's gallery,” though everybody knew we were feminists. While some people initially wanted to dismiss the gallery because it featured art by a bunch of women, they were unable to do so because the art told a different story. The work we showed at A.I.R. was good, participated in the art dialogues of the time, and garnered critical attention. When work is shown, people see it, talk about it, and it gets written about. Because of this visibility, A.I.R. artists were invited to participate in group exhibitions and give artist talks at colleges and art schools.

Maybe half a dozen of us in the downtown New York art scene were fortunate to travel around the United States to lecture about our work. In addition to slides of our artwork, we brought slides of other women's work to share with newly forming women's studies classes and off-campus groups of women artists. At that time, university slide collections were composed almost entirely of work by male artists. The art department slide librarians were nearly always women. We'd leave the slides with the librarian overnight so she could copy them and put them into the art department's library. In a sense, we hijacked art history by inserting work by women artists into those collections.

We were also able to meet feminist artists across the country and encourage them to form their own galleries like A.I.R., thereby creating a network of women in the arts. The first talk I ever gave was at the Art Institute of Chicago—I was a last-minute stand-in for Vito Acconci. People came to listen to Vito and got Harmony. Eventually, two feminist co-operative art galleries opened in Chicago: ARC and Artemisia. I like to think I contributed to that happening.

FB: And *Heresies* magazine?

HH: By the mid-70s, many of us in NYC felt that a kind of cultural feminism was taking over the movement—getting a piece of the pie instead of

changing the pie. We wanted a more political analysis of patriarchy. We put out a call to the NYC feminist art community to meet and discuss: “Where are we at? Where are we going? What do we need? What do we want?” What emerged from that meeting was that we needed a space and a voice. The Feminist Art Institute, became the space, and *Heresies: A Feminist Publication of Art and Politics* became the voice.

The founding Heresies Collective was a group of twenty feminists from different backgrounds—artists, writers, historians, filmmakers, architects, anthropologists who were also socialists, Marxists, lesbian feminists, anarchists, and yes, a few cultural feminists who believed that what is commonly called art can have political impact. We wanted change and even used the word “revolution”.

As the Mother Collective, we made important decisions regarding the publication's radical structure: a theme-based quarterly, with changing editors—including women outside of the collective—for each issue. We determined the themes and decided that Heresies would not support itself through advertising and would never feature one woman's work on the cover. We weren't interested in merchandising individual feminist artists, or, for that matter, one kind of feminist art. We hoped *Heresies*, as a forum, would stimulate “dialogue around radical political and esthetic theory... and generate new creative energies among women.”

Our inaugural issue was published in 1977, and the last issue was published in 1993—that's sixteen years! The biggest-selling issues were *The Great Goddess and the Lesbian Art and Artist* issues. Editing the *Lesbian Art and Artist* issue, of which I was a co-editor, was difficult because there was almost nothing historical out there to research. We knew contemporary artists and writers who were lesbian, and invited them to submit materials, but not everyone felt free to participate. There was a very real fear of professional repercussions. Women artists of color, for example were asked, but few felt comfortable placing their work in a public lesbian context.

FB: I'm thinking about how your work moves between the personal, the physical, and the political. You talk about wanting viewers to feel the work on their bodies before they think about it intellectually, but there's also this public dimension—the consciousness-raising, the institutional building. How do you approach the actual making? Do you sketch or plan ahead?

HH: That's not how I start to work. I do not make sketches—work grows out of work. It grows out of handling the materials. What I try to do, whether it's with rags, oil on canvas, or burlap coffee sacks, is not to overthink. I try to let accidents happen, to let the materials do their job. I trust the materials. I know they bring content, so it's a dialogue between me and them. I trust them. For example, if there's a rip or tear in the canvas or other fabric I am using, I tend to leave it. If there are loose threads or fraying edges, I leave them. If there's a seam, I leave it. I don't think about it too much; I just keep it because I like the

way it looks. I try to leave it open, not censor it, not look at it from the outside. Then, after working for a while—at the end of the day, after, say, six hours in the studio—I sit back and look at what I've done. And then I go, "Oh, I have a seam. I put two things of unlike kind or like kind together. I've connected them and let the connection show. What could that mean?" So, it's when I sit back and look, not while I'm working, that I notice how the materials and the way I have manipulated them contribute content. I can then decide whether to develop that content or not.

FB: That's fascinating—it's like you're in conversation with the materials first, then you interpret that conversation later.

HH: Exactly. However, it is also a struggle, because I strive to be very open and fluid—to avoid automatically doing what I always do, to let the material speak, and to create situations that invite accidents. But then, in terms of what I leave, what I change, what I take out, what I put in—how I develop the content—that is where the total control comes in, for sure.

FB: And how do you know when it's complete?

HH: You don't, in a certain way. I often quote Bruce Nauman on this, and I'm in total agreement: he says that a piece is finished when there's nothing else to do. Most of the time, I do know when a piece is finished—but not always. Occasionally, I'm wrong and go back into a piece, but that's unusual. If a work doesn't need anything more—if it says what you wanted to say—it's done. For me, the work must convey a sense of presence—that is, occupying a space larger than its physical space. Whether it's a painting or a sculpture, it has to do that. There's a magic, and there's nothing else you need to add. That's it.

FB: Harmony, meeting you here in São Paulo, seeing your work in such an intimate setting while we talk—it feels like we could keep this conversation going forever.

HH: It's a pleasure. This exhibition is such a luxury for me—getting to discover new work and perspectives while sharing my own.

FB: Then... three dots. To be continued.

Fernanda Brenner, curator and writer, is the founding director of Pivô Art and Research, in São Paulo and Salvador.



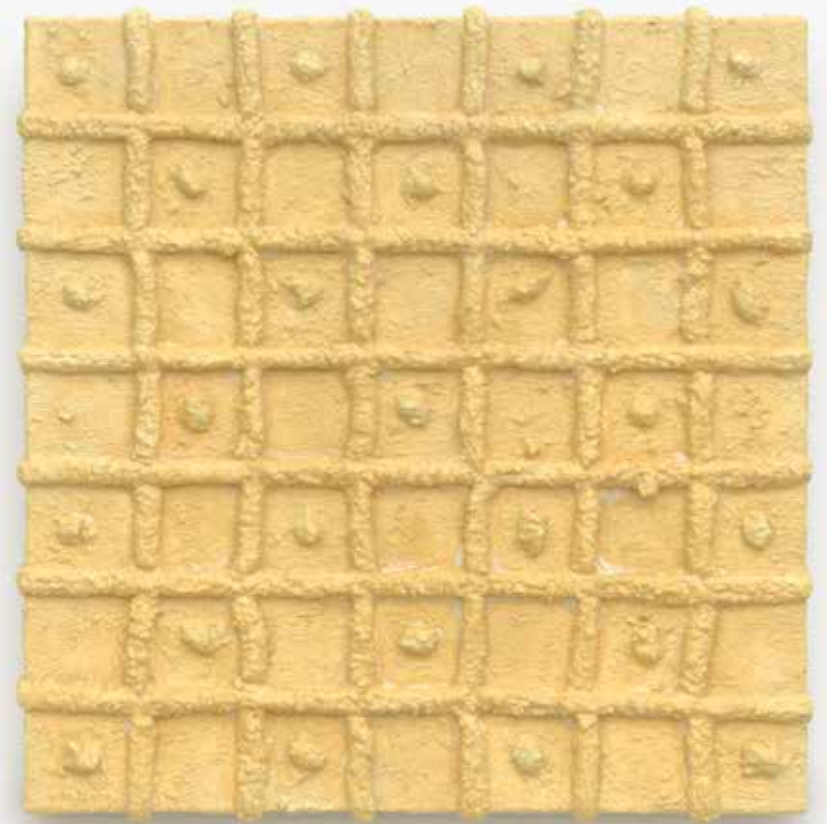
Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 1985



Harmony Hammond

Tufter, 2019





Harmony Hammond

Torso I, 2020





Harmony Hammond

Flesh Fold #2, 2015



Harmony Hammond

Bandaged Grid #7, 2016–2017







Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 1983



8

BED

DEAT

Harmony Hammond

Flesh Journal #5: Bed Death, 1993







Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 2006

Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 1991





Harmony Hammond

Voices II, 2023



Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 1994





Harmony Hammond

Frazzle, 2014





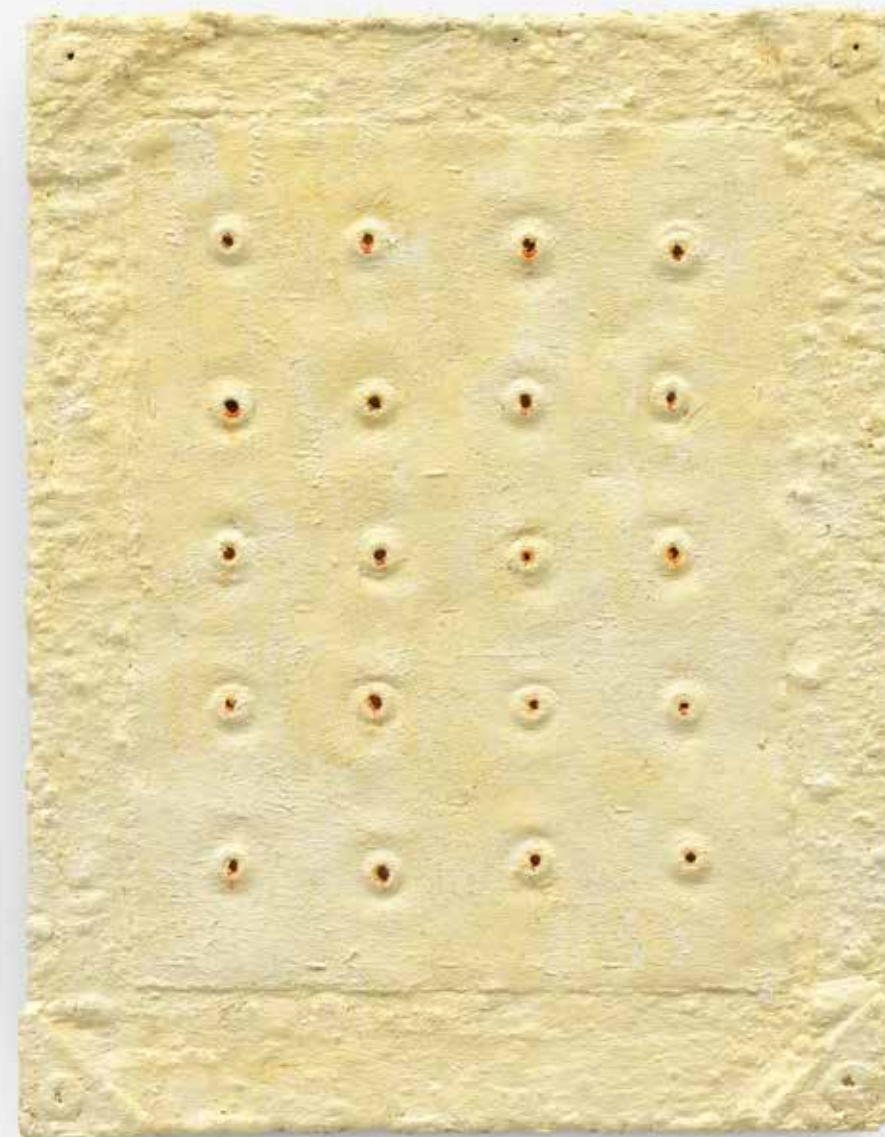


Ivens Machado

Positivo negativo | *Positive Negative*, 2007

Harmony Hammond

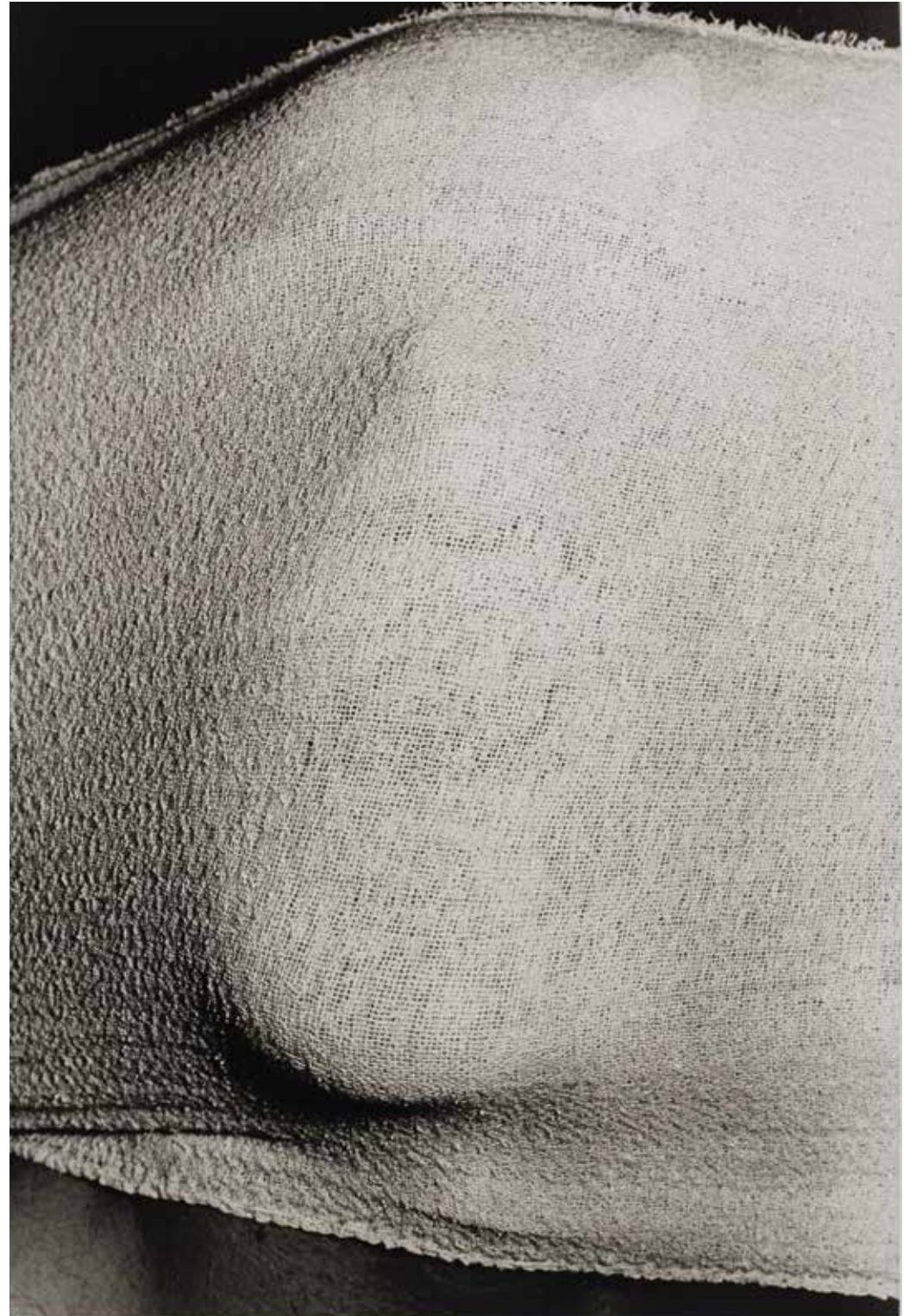
Marker II, 2011-2020

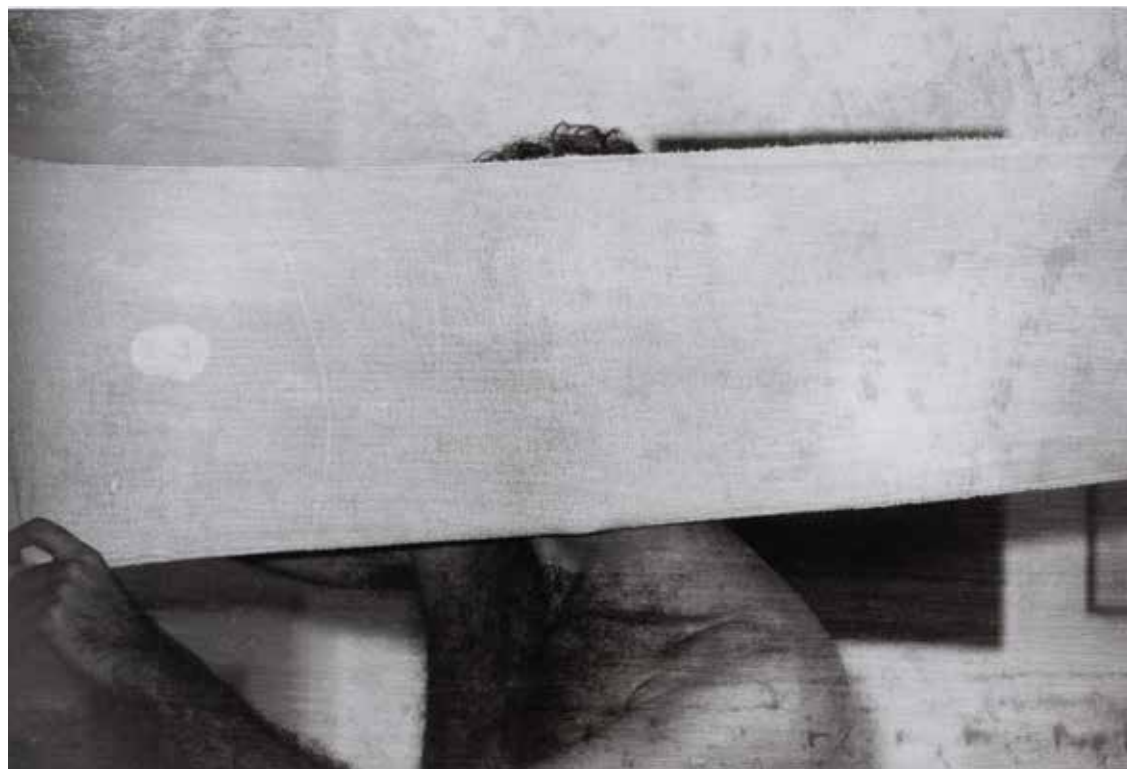




Ivens Machado

Sem título 20 (Performance com bandagem cirúrgica | negativo #64) | *Untitled 20* (Performance with surgical bandages | negative #64), 1973–2018





Ivens Machado

Sem título 22 (Performance com bandagem cirúrgica | negativo #68) | *Untitled 22*
(Performance with surgical bandages | negative #68), 1973–2018



Ivens Machado

Sem título 23 (Performance com bandagem cirúrgica | negativo #70) | *Untitled 23*
(Performance with surgical bandages | negative #70), 1973–2018



Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 2006

Lista de obras | *Exhibition Checklist*

Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 1985
Cimento e ferro | *Cement and iron*
127 x 63 x 21 cm | 50 x 24 $\frac{3}{8}$ x 8 $\frac{1}{4}$ in

Harmony Hammond

Tufter, 2019
Látex de borracha e acrílico sobre algodão gesso e tela | *Latex rubber and acrylic medium on gessoed cotton and canvas*
73 x 72.4 x 5.7 cm | 28 $\frac{3}{4}$ x 28 $\frac{1}{2}$ x 2 $\frac{1}{4}$ in

Harmony Hammond

Flesh Fold #2, 2015
Óleo e técnica mista sobre tela | *Oil and mixed media on canvas*
203 x 138.5 cm | 80 x 54 $\frac{1}{2}$ in

Harmony Hammond

Bandaged Grid #7, 2016–2017
Óleo e técnica mista sobre tela | *Oil and mixed media on canvas*
188.6 x 155 x 14 cm | 74 $\frac{1}{4}$ x 61 x 5 $\frac{1}{2}$ in

Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 1983
Concreto, óxido e ferro | *Concrete, oxide, iron*
150 x 105 x 126 cm | 59 x 41 $\frac{1}{8}$ x 49 $\frac{5}{8}$ in

Harmony Hammond

Flesh Journal #5: Bed Death, 1993
Acrílica sobre látex com ilhós metálicos | *Acrylic on latex with metal grommets*
31 x 21.6 x 0.6 cm cada | 12 $\frac{1}{4}$ x 8 $\frac{1}{2}$ x $\frac{1}{4}$ in each

Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 2006
Cimento, pedra, cabo de aço e tela aramada | *Cement, stone, steel cable and chicken wire*
48 x 135 x 18 cm | 18 x 53 x 7 in
Série de | *Series of 5*

Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 1991
Concreto armado, pigmentos e madeira | *Reinforced concrete, pigments and wood*
60 x 180 x 50 cm | 23 $\frac{5}{8}$ x 70 $\frac{3}{8}$ x 19 $\frac{5}{8}$ in

Harmony Hammond

Voices II, 2023
Técnica mista sobre tela | *Mixed media on canvas*
153 x 102 cm | 60 $\frac{1}{8}$ x 40 $\frac{1}{8}$ in

Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 1994
Concreto armado, pigmento e azulejo | *Reinforced concrete, pigment and tile*
150 x 53 x 50 cm | 59 x 20 $\frac{3}{8}$ x 19 $\frac{5}{8}$ in

Harmony Hammond

Frazzle, 2014
Óleo e técnica mista sobre tela | *Oil and mixed media on canvas*
163 x 127 x 6.3 cm | 64 $\frac{1}{4}$ x 50 x 2 $\frac{1}{2}$ in

Harmony Hammond

Torso I, 2020
Técnica mista sobre látex | *Mixed media on latex*
56 x 51 cm | 22 x 20 in
76 x 69.5 x 7.6 cm emoldurado | 29 $\frac{3}{8}$ x 27 $\frac{3}{8}$ x 3 in framed

Ivens Machado

Positivo negativo | *Positive Negative*, 2007
Eucalipto | *Eucalyptus*
80 x 80 x 60 cm | 31 $\frac{1}{2}$ x 31 $\frac{1}{2}$ x 23 $\frac{5}{8}$ in

Harmony Hammond

Marker II, 2011–2020
Óleo e técnica mista sobre tela | *Oil and mixed media on canvas*
66 x 50.5 x 5 cm | 26 x 19 $\frac{7}{8}$ x 2 in

Ivens Machado

Sem título 20 (Performance com bandagem cirúrgica | negativo #64) | *Untitled 20 (Performance with surgical bandages | negative #64)*, 1973–2018
Fotografia em emulsão de prata | *Gelatin silver print*
Edição de | *Edition of 5 + 1*

Ivens Machado

Sem título 22 (Performance com bandagem cirúrgica | negativo #68), | *Untitled 22 (Performance with surgical bandages | negative #68)*, 1973–2018
Fotografia em emulsão de prata | *Gelatin silver print*
Edição de | *Edition of 5 + 1*

Ivens Machado

Sem título 23 (Performance com bandagem cirúrgica | negativo #70) | *Untitled 23 (Performance with surgical bandages | negative #70)*, 1973–2018
Fotografia em emulsão de prata | *Gelatin silver print*
Edição de | *Edition of 5 + 1*

Ivens Machado

Sem título | *Untitled*, 2006
Concreto armado e cacos de telha | *Reinforced concrete and roof tile shards*
60 x 125 x 55 cm | 23 $\frac{5}{8}$ x 49 $\frac{1}{4}$ x 21 $\frac{5}{8}$ in



Agradecimentos especiais
Special Acknowledgments

Harmony Hammond
Acervo Ivens Machado

Agradecimentos
Acknowledgments

Ksenia Soboleva
Fernanda Brenner
Antonio Venancio
Alexander Gray
Marcia Fortes
Alessandra D'Aloia
Alexandre Gabriel
Luiza Calmon
Ligia Carvalhosa
Gisela Domschke
Mayara Marques
Lily Snyder
Sam Suddaby
Sukhmani Kaur
Alex Burholt
Maite Claveau
Pedro Köberle
Rafael Baumer
Thiego Montiel
Aline Silva
Eliete Florencio
Lenny Niemeyer
Lulu Ortiz
Alba Clemente
Francesco Clemente
Alexander Gray Associates
Fortes D'Aloia & Gabriel

Harmony Hammond + Ivens Machado

31 de agosto 2025 — 10 de janeiro 2026
August 31st 2025 — January 10th 2026

Realização | *Organized by:* auroras
em colaboração com | *in collaboration with*
Fortes D'Aloia & Gabriel | Alexander Gray Associates |
Acervo Ivens Machado

Data de Publicação | *Published*
Maio 2026 | *May 2026*

Autores | *Authors*
Harmony Hammond
Ivens Machado
Fernanda Brenner
Ksenia M. Soboleva

Direção artística | *Artistic Direction*
Ricardo Kugelmas

Editores | *Edited by*
Gisela Domschke
Ricardo Kugelmas

Editora | *Publisher*
auroras
DOM

Design gráfico | *Graphic Design*
Noris Lima

Fotografia | *Photography*
Ding Musa
Clayton Porter — Retrato de | *Portrait of*
Harmony Hammond
Vicente de Mello — Retrato de | *Portrait*
of Ivens Machado

Tradução | *Translation*
Julia de Souza

Produção gráfica | *Print Production*
Leandro da Costa

Tratamento imagem | *Color Correction*
David Santana

Transcrição | *Transcription*
Henrique Mandruzato

Impresso em papel Pólen Natural
e Couché Fosco pela Ogra em 2026.
Composto nas tipografias Beirut
e Akkurat.

Printed on Pólen Natural and Matte
Coated paper by Ogra in 2026.
Composed in Beirut and
Akkurat typefaces.

ISBN: 978-85-93970-10-8



auroras

Fortes D'Aloia & Gabriel

Alexander Gray Associates

Acervo Ivens Machado