

# IOLE DE FREITAS

24 de outubro de 2009 a 28 de fevereiro de 2010

O desafio de Iole de Freitas foi duplo: criar uma peça única que ocupasse todo o espaço histórico que a abrigaria; e que servisse para sublinhar o momento atual desse centro de difusão de arte do Rio de Janeiro.

O resultado surpreende: peça e local interagem.

É um trabalho que realça e celebra o prédio projetado por Grandjean de Montigny – e que simboliza a evolução da Casa para um local dedicado a exposições de arte urbana e contemporânea.

Ao trazer para a Casa França-Brasil arte concebida em grandes dimensões, enfatizamos, ainda, que este é um espaço único, privilegiado.

ADRIANA RATTES  
Secretária de Estado de Cultura

Iole de Freitas idealizou esta obra inédita para a Praça da Casa França-Brasil.

Datado de 1820, este prédio neoclássico foi erguido para sediar a primeira Praça do Comércio do Rio de Janeiro.

Iole trabalhou intensamente usando o espaço como extensão de seu ateliê.

A leveza e a transparência da obra enganam a percepção do espectador. Vigor, precisão, controle e agilidade são elementos inerentes ao trabalho da artista, que coordena cada ação da equipe envolvida.

Acompanhando a trajetória das linhas rígidas dos tubos de aço que atravessam as placas de policarbonato, o espectador observa o espaço aéreo, revelado a partir do trabalho de Iole, em sua real dimensão. A arquitetura refletida na obra propõe novas percepções na relação entre o tempo e o espaço.

O trabalho contemporâneo de Iole e a arquitetura neoclássica de Grandjean de Montigny equilibram-se com elegância e harmonia no mesmo ambiente. Trocam entre si e o público a memória vivenciada no espaço.

EVANGELINA SEILER  
Diretora da Casa França-Brasil

1. O visitante que ingressa no edifício da Casa França-Brasil, desembarcando, de imediato, na ampla nave da antiga sede da Praça de Comércio do Rio de Janeiro, a que a construção originalmente se destinava quando inaugurou, em 1820, talvez não atine de imediato com a presença do trabalho de Iole de Freitas. À primeira vista, esse trabalho parece apenas acompanhar, na mais suprema discricção, o ritmo compassado e frugal da arquitetura de Grandjean de Montigny, por contraste respondendo à sua monumentalidade solene com uma delicada estrutura aérea de tubos metálicos, entrecruzada aqui e ali por serpenteados planos de policarbonato transparente. A despeito de resultarem em jogos de reflexos, transparências e arabescos que parecem querer fazer evaporar a força assertiva das linhas metálicas, esses planos não intervêm no desenvolvimento marcadamente horizontal do trabalho.

Pelo contrário, as chapas, de uma pureza cristalina, agregam velocidade à estrutura linear, e curiosamente a impelem, em toda a sua extensão, a um movimento ascensional; tal movimento, sem culminar em ponto algum – nem mesmo na cúpula que arremata a planta central do edifício histórico –, expande o trabalho em todas as direções, contrapondo um inesperado impulso de descompartimentação e expansão vertical ao ritmo horizontal de progressão da nave, que é ainda sublinhado por sequências regulares de arcos romanos e colunas dóricas. Tudo, afinal, nessa arquitetura, quer afetar simplicidade e sobriedade, e o trabalho não se faz de rogado para confirmar essas qualidades; apenas extrai delas, como se verá, outros significados, que não o da representação de uma autoridade, função primeira à qual o prédio histórico se destinava. A propósito, pode-se bem imaginar que o arquiteto francês convidado por D. João VI para elaborar o projeto tenha pretendido,

com esse vão central amplo e austero no qual impera a virilidade do vocabulário neoclássico, representar algo da nascente “vida pública” e da vocação cosmopolita da capital do Império.

A Praça do Comércio deveria, afinal, constituir um veio pulsante na cidade, pois era o local onde se reuniam os grandes homens de negócio da corte, cabendo-lhe fazer ressoar os nexos vivos que ali se entretinham com a vida econômica europeia. Entretanto, esse complexo de forças contraditórias que o trabalho de Iole de Freitas põe em ação – com seu duplo movimento de propulsão horizontal e propagação vertical – tem consequências decisivas: ao mesmo tempo em que confirma o caráter de passagem e circulação dessa espécie de “hall cívico”, a estrutura, leve e volátil, desaparelha, sutilmente, a impostação retórica do edifício, o extravagante misto de autoridade áulica e civil que ele representa. Dissolvendo a afetação moral e a dimensão representativa daquela arquitetura, Iole valoriza nela sua natureza de passagem e circulação, a democrática e generosa relação que o prédio histórico – pouco mais do que um vestíbulo – oferece ao visitante, inclusive ao eventual, pois este pode mesmo optar por percorrê-la rapidamente, com um tipo de atenção fluida. De sua parte, o trabalho potencializa tal disponibilidade (o ar, a ventilação e a luminosidade são materiais relevantes para ele), e talvez se possa dizer que, tanto quanto a arquitetura, ele resiste bem a uma visão periférica.

Assim, ao “discurso” da arquitetura histórica, a artista responde com uma graça *poвера*, simplesmente permitindo que divisemos, em seu interior, uma “construção”, que surge paralela, mas solidária a ela, uma estrutura autoexplicativa que não deseja mais do que celebrar o ar, a luz e a exortação à passagem que nos faz o

velho edifício. Sem aderir a ele ou comentá-lo, o trabalho oferece-nos novas profundidades, novos valores espaciais, para além da pedagogia embutida na tipologia neoclássica daquela arquitetura, para além da retórica patrimonial que sempre comporta o monumento histórico convertido em museu.

Não se pode ignorar, em um texto sobre arte, o sentido rigoroso que toma o termo “construção”, que empreguei há pouco para designar um aspecto central da produção da artista; lembremos que se trata de um quase-conceito, crucial no debate da arte na Rússia revolucionária durante os anos 1921-22. Os artistas mais engajados na reflexão sobre o novo papel da arte na sociedade que se queria fundar *ex-nihil* contrapunham “construção” e “composição”, e declaravam a absoluta superioridade da primeira sobre a última, uma superioridade não apenas técnica, pois em conformidade com as aspirações de uma cultura racionalmente voltada ao progresso, mas também moral, porquanto não mascarava, não esquivava o modo de produção dos objetos e, mais, oferecia-se como experiência coletiva, anônima e impessoal. “Composição”, em vez disso, era associada por eles a um indesejável resquício do idealismo da tradição das belas artes, um sintoma do “individualismo burguês”.

A “construção” punha-se, dessa maneira, como a grande meta a ser alcançada pelos artistas, um processo que se faria na esteira da nova ordem imposta pela Revolução de 1917, e que deveria soldar o trabalho de arte na “esfera da vida”, isto é, da “produção” e das finalidades. Por certo, tem algo de estarecedor a ironia histórica que reside no fato de os trabalhos de Iole de Freitas desempenharem com tanta graça (e, às vezes, paradoxalmente, também com violência) um princípio de funcionalidade,

a contrapelo, como não poderia deixar de ser, do mundo da produção e das finalidades. Mais do que as instalações que a artista produziu em anos recentes, a da Casa França-Brasil encontra sua razão de ser, puramente, na realização dessa funcionalidade intransitiva, da qual, ademais, qualquer organismo vivo é dotado. É uma “construção” que não pretende, como de hábito se espera das obras construtivas, declarar a economia moral de sua operação; é esquiva, elusiva, prescindindo de todo mobiliário expositivo para aderir imediatamente à estrutura parietal da arquitetura, recolhe-se acima de nossas cabeças e não faz mais do que se rejubilar com seu alteamento naquele vão, com sua emancipação do peso e sua profusão no ar.

Do ponto de vista do trabalho da artista, agora tomado em geral, o construtivismo russo é, por certo, uma referência fundamental – mas o trabalho só pode se relacionar com o movimento do modo como se relaciona com toda a história da arte e a tradição: movido por uma paradoxal mistura de empatia e exigência de distanciamento. Nem é preciso lembrar que a noção de “construção”, presente, como se viu, de modo notável, na produção de Iole, seria considerada, para dizer o mínimo, subjetivista e tateante em face das exigências da ambição revolucionária – que são sempre monumentais, catastróficas e obsedadas por algum purismo. Ocorre que o trabalho da Casa França-Brasil (assim como a instalação que Iole apresentou em 2008 no átrio do edifício da Fundação Iberê Camargo) não deixa de ser, como teriam almejado aqueles artistas russos, um organismo que revigora e potencializa o espaço sem precisar se adicionar a ele – “de dentro”, por assim dizer. É construção, não composição. Mas não é pura – tende a misturar-se e conectar-se a tudo o que está próximo.

2. Talvez poucos saibam que Iole de Freitas pesquisou durante anos certas obras do construtivismo russo e que discute o assunto com entusiasmo e desenvoltura teórica. Não por acaso, seus trabalhos de grande escala carregam reminiscências fortes, sobretudo dos contrarrelevos de canto de Vladimir Tatlin; pode-se conjecturar, também, que vez por outra revisitam experimentos desses grandes poetas da leveza, dos vazios e do dinamismo das estruturas vazadas, que são El Lissitzky e Karl Ioganson. No que concerne ao primeiro (como se sabe, “ainda” ligado a uma dimensão “artística” da forma, não obstante a aspiração de dissolvê-la na engenharia), parece evidente o apreço de Iole pelo procedimento tatliniano de extrair amplitudes e profundidades inesperadas de singelos jogos de força entre uns poucos elementos planos: superfícies de madeira, retalhos de metal e plástico que ganham volumetria e dinamismo com o uso de tensores e tirantes. A declaração enfática, nos trabalhos da artista, dos vazios como espaços ativos, e, ainda, a articulação de planos e linhas de modo a se obterem estruturas aerodinâmicas remetem, igualmente, a projetos como o da torre transparente, em desenvolvimento espiralado, que Tatlin pensou como Monumento à Terceira Internacional, e ao projeto das asas *Letatlin*, que ele concebeu como o esqueleto sutil de um pássaro mecânico.

De El Lissitzky, que flertou com o grupo produtivista, mas dele logo se desligou, talvez tenha interessado a Iole a noção de *proun*, um nome coringa, tal como o *merz* de Kurt Schwitters ou o *bólido* de Hélio Oiticica, cunhado pelo artista para nomear uma constelação heterogênea de objetos, e que assinalava sua ruptura com a pintura e o ingresso da arte em uma nova condição, um espaço “rotacional”<sup>1</sup> que se podia esquadrihar em 360 graus – para ele,

decerto, o espaço fervilhante da “vida prática” na cultura industrial que se antevia –, mas para Iole o espaço que podia burlar a força da gravidade, e fazer a linha do horizonte flutuar do céu à terra (e vice-versa). De Loganson, representante engajado das vertentes produtivistas que marcaram o debate “pós-pintura de cavalete” dos anos 1921-22 na Rússia, suponho que tenha atraído a artista a clarividência construtiva, a força de demonstração que têm seus desenhos e arranjos espaciais.

É claro que, antes de se pensar nessas referências, não se pode desconhecer a importância que sempre teve no trabalho de Iole uma linguagem do movimento – a ideia de um corpo descondicionado e devolvido à sua dimensão estética –, o que nos leva a associar a produção da artista, no período de 1960-1970, ao que se passava em boa parte do contexto artístico internacional e na arte brasileira tributária do neoconcretismo. De fato, em vídeos e fotografias realizados pela artista entre 1973 e 1975, são constantes as alusões a esse corpo e o reconhecimento do gesto cotidiano como um signo estético – um aspecto, aliás, a nos chamar a atenção para a proximidade notável desse trabalho com o de Lygia Clark, mormente com os *Bichos* e *Trepantes* realizados no início da década de 1960.

Mas o caso, conforme se discutiu, é que às referências brasileiras e italianas marcantes no período formativo de Iole de Freitas se entrelaçam muitos procedimentos que fizeram história na obra daqueles artistas do construtivismo russo, e estes procedimentos se mantiveram vívidos ao longo da trajetória da artista. Evidentemente, intriga pensar de que maneira se associariam, no trabalho da brasileira, elementos tão díspares como a dimensão estética através da qual ela sempre havia pensado o corpo, e as

ideias produtivistas e utilitaristas que, em Tatlin, El Lissitzky e Loganson, suporiam, muito provavelmente, o corpo subordinado ao ethos da técnica, em face da tarefa maior de organização da “nova cultura material”. Neste ponto, é preciso observar que, em Iole de Freitas, a franqueza da *construção* deriva naturalmente da franqueza do gesto; dessa maneira, ela acrescenta uma dimensão ética ao prazer estético que caracteriza seu trabalho. Esse perfeito entrelaçamento entre o ético e o estético desloca o foco historicamente endereçado pelos construtivistas russos à transparência da técnica, capaz, segundo eles, de conduzir à nova ordem social apenas se expurgada da arte e transformada em engenharia social, para a técnica concebida como uma estrutura interna do corpo, em sua irreduzível dúplici dimensão, produtiva e expressiva.

3. A instalação apresentada na Casa França-Brasil assinala um momento de radicalização de um conjunto de trabalhos “arquitetônicos” de grande escala, realizados por Iole de Freitas na última década. Ela consome uma experiência de funcionalidade que atende apenas aos desígnios de desenvolvimento e autodomínio do gesto e, assim, com naturalidade, por força mesmo de sua necessidade interna, reconvoca a uma antiga discussão, sobre ideias de uso, funcionalidade e finalidade do trabalho de arte. A discussão foi crucial na fase mais radicalmente política do movimento russo, e aos termos em que ela era colocada resistiu uma boa parte da arte moderna europeia produzida mais ou menos no mesmo período, que preconizava sua finalidade sem fim, intransitiva e imanente. Essas ideias, como se sabe, retornam ao debate contemporâneo da arte sob os auspícios de um sistema da cultura

essencialmente compensatório (isto é, no qual sempre se pode resgatar o que foi, socialmente, experimentado como perda, falta e privação); nele, virtualmente, a tudo pode corresponder alguma finalidade (ou função), na medida mesmo em que a tudo corresponderá, de modo simétrico, algum quantum de informação.

O dado surpreendente no trabalho de Iole de Freitas é que, em vez de resistir, como fizeram as vanguardas modernas, aos termos em que se colocava a discussão sobre o propósito, a finalidade ou a utilidade da arte, ele demonstra com toda a clarividência que a funcionalidade é aquilo mesmo que lhe preenche e dá vida. Esse trabalho demonstra, igualmente, que a necessidade não preexiste à função – o que se dá é justo o inverso. Não nos deixa esquecer, ademais, que, não fosse uma volição interna a cada vez redescoberta, ele poderia muito bem não existir. Intuímos que, provavelmente, nos adaptaríamos bem a tal situação. *Merz, proun, bólides...* Para que servem, afinal?

<sup>1</sup> A obra *The Artist as a Producer. Russian Constructivism in Revolution*, de Maria Gough [Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005], traz importantes referências documentais sobre Karl Ioganson e o debate produtivista na Rússia entre os anos de 1921 e 1922.



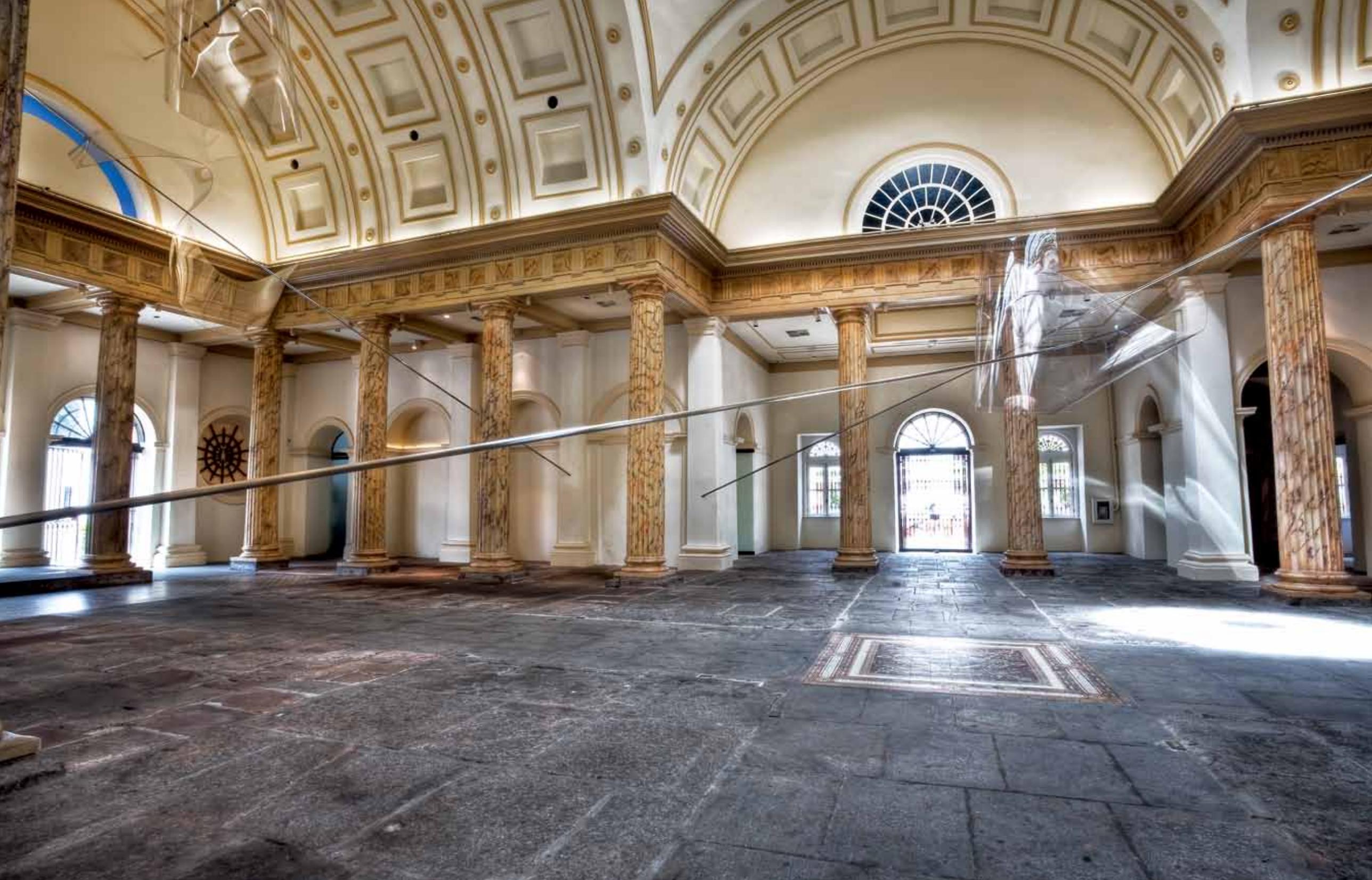
















Instalação projetada para a Casa França-Brasil em outubro de 2009.  
Tubos de aço inox de 1" 1/2 (parede de 3 mm) e comprimentos  
variáveis de 16 a 26 m; chapas de policarbonato de 6 m x 2,05 m x 3 mm.  
*Installation designed for the Casa França-Brasil in October, 2009.*  
*1" 1/2 stainless steel tubes [3 mm wall] and variable lengths from 16 to 26 m;*  
*6 m x 2,05 m x 3 mm polycarbonate sheets.*





## CRONOLOGIA CHRONOLOGY

### EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS [SELEÇÃO] [SELECTED] SOLO EXHIBITIONS

- 1973 Filmes *Elements* e *Light Work*, Galeria Diagramma, Milão.
- 1974 Galeria Carla Ortelli, Milão; Museu de Arte Moderna, RJ.
- 1976 Galeria Giancarlo Bocchi, Milão.
- 1978 Anos 70, Galeria Arte Global, RJ.
- 1985 Galeria Paulo Klabin, RJ.
- 1988 Gabinete de Arte Raquel Arnaud, SP.
- 1991 Capela do Morumbi, SP.
- 1992 Paço Imperial, RJ.
- 1994 Gabinete de Arte Raquel Arnaud, SP.
- 1995 Museu Nacional de Belas Artes, RJ.
- 1997 *O Corpo da Escultura-Retrospectiva 1972-1997*, MAM, SP e Paço Imperial, RJ.
- 1998 *Território Vazado*, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte.
- 1999 Instalação permanente no Museu do Açude / Museu Castro Maia, RJ.
- 2000 Centro de Arte Hélio Oiticica, RJ.
- 2002 Centro Universitário Maria Antonia, SP.
- 2004 Museu Vale, Vila Velha, ES.
- 2005 Centro Cultural Banco do Brasil, RJ.
- 2007 Galeria Laura Marsiaj, RJ.
- 2008 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.
- 2009 Casa França-Brasil, RJ; Galeria Laura Marsiaj, RJ.

### EXPOSIÇÕES COLETIVAS [SELEÇÃO] [SELECTED] GROUP EXHIBITIONS

- 1973 *Fotolinguagem*, Museu de Arte Moderna, RJ.
- 1975 IX Biennale de Paris; Festival of Expanded Media, Belgrado, Iugoslávia.
- 1976 *Korpersprache*, Frankfurt Kunstverein, Frankfurt e Haus am Waldsee, Berlim; *Woman in Art*, Neue Gesellschaft fur Bildende Kunst, Berlim.
- 1978 *Arte e Cinema*, Biennale di Venezia.
- 1981 IX Bienal de São Paulo.
- 1984 *Tradição e Ruptura*, Fundação Bienal de São Paulo.
- 1993 *Cartographies: 14 Latin American Artists*, Winnipeg Art Gallery, Canadá.
- 1994 *Cartographies: 14 Latin American Artists*, National Gallery of Toronto, Canadá e The Bronx Museum, Nova Yorque; *Bienal do Século XX*, Fundação Bienal de São Paulo; *Arte Cidade*, SP.
- 1995 *Cartographies: 14 Latin American Artists*, Espaço La Caixa, Madri.
- 1996 *Entretelas*, Museu Alejandro Otero, Caracas.
- 1998 XXIV Bienal de São Paulo.
- 2001 *Experiment/Experiência*, MoMA/Oxford.
- 2005 Bienal do Mercosul, Porto Alegre.
- 2007 12 Documenta de Kassel, Alemanha.

Iole de Freitas has successfully met a twofold challenge. She has created a unique piece that fully occupies the historical space meant to house it while successfully underscoring the building's current function as a center for the diffusion of art in Rio de Janeiro.

The result astonishes: piece and location interact.

The work both highlights and celebrates the building designed by Grandjean de Montigny even as it symbolizes the Casa's new status as a venue dedicated to exhibitions of urban and contemporary art.

In bringing large-scale art to the Casa França-Brasil we further emphasize its status as a unique and privileged space.

ADRIANA RATTES  
State Secretary of Culture

Iole de Freitas conceived this work especially for the square of Casa França-Brasil.

Built in 1820, this neoclassic structure was constructed to be the headquarters of Rio de Janeiro's first Trade Center.

Iole worked intensively using the space as an extension of her studio.

The work's lightness and transparency mislead the spectator's perception. Vigor, precision, control and agility are elements inherent to the work of this artist, who coordinates every and each action of the team involved.

By following the trajectory of the rigid lines of stainless steel tubes that cross the polycarbonate sheets, the spectator becomes aware of the aerial space, revealed by Iole's work, in its full dimension. The architecture reflected in the work proposes a new awareness of the relation between time and space.

Iole's contemporary work and the neoclassic architecture of Grandjean de Montigny are balanced with elegance and harmony in a single environment. They exchange the lifelong memory of the space between themselves and the public.

EVANGELINA SEILER  
Director of Casa França-Brasil

1. Visitors entering the Casa França-Brasil to find themselves inside the ample nave of the former seat of Rio de Janeiro's Praça do Comércio (or Commerce Square, commerce having been the purpose the building was originally designed for upon its inauguration in 1820) may not immediately notice the presence of Iole de Freitas' work. At first sight, the work appears merely to accompany, with supreme discretion, the cadenced, frugal rhythm of Grandjean de Montigny's architecture, responding by contrast to its solemn monumentality with a delicate aerial structure of metallic tubes, crossed here and there by serpentine planes of transparent polycarbonate. Despite the fact that they result in plays of reflection, transparency and arabesque that would appear to will an evaporation of the assertive force of the metallic lines, these planes do not interfere in the work's markedly horizontal development.

On the contrary, sheets of a crystalline purity add speed to linear structure and, curiously, drive it, in all its extension, to an ascending movement; without culminating anywhere – not even in the dome that provides the culmination of the historical building's central floor plan – such a movement expands the work in every direction, counterposing an unexpected thrust toward decompartmentalization and vertical expansion upon the nave's horizontal rhythm of progression, which is further underscored by regular sequences of Roman arches and Doric columns. Ultimately, everything in this architecture affects simplicity and sobriety, and the work unapologetically confirms these qualities; it merely extracts from them, as we shall see, meanings other than that of

the representation of an authority, the primary function to which the historical building was destined. In this regard, one may well imagine that the French architect invited by D. João VI to elaborate the project had intended, with the wide and austere central span dominated by the virility of the neoclassical vocabulary, to represent something of the nascent "public life" and the cosmopolitan vocation of the Empire's capital.

Ultimately, the Praça do Comércio should constitute a throbbing artery of the city, for it was once the place where the court's important business men gathered and, as such, one expects it to have been filled with echos of the living connections with European economic life that once unfolded there. And yet this complex of contradictory forces that the work of Iole de Freitas sets in motion – with its double movement of horizontal propulsion and vertical propagation – has decisive consequences: even as it confirms the nature of passage and circulation of this type of "civic hall", the light and volatile structure subtly dismantles the building's rhetorical panache, the extravagant mixture of aulic and civil authority that it represents. Dissolving the moral affectation and the representative dimension of that architecture, de Freitas values its nature as passage and circulation, the generous, democratic relation that the historical building – little more than a vestibule – offers even the most casual visitor, who may choose to stroll quickly through it with a sort of fluid attention. On its part, the work energizes such availability (air, ventilation and luminosity are relevant materials to it), and it might be said that it is as receptive to peripheral viewing as the architecture.

Thus, the artist responds to the "discourse" of historical architecture with a *povera* grace, simply allowing us to make out in

its interior a “construction” that emerges parallel to yet solidary with it, a self-explanatory structure that desires no more than to celebrate air, light and the old building’s exhortation to passage. Without conforming to it or commenting on it, the work offers us new depths and new spatial values beyond the pedagogy embedded in the neoclassical typology of that architecture, beyond the patrimonial rhetoric that always allows for the conversion of historical monuments into museums.

In a text on art, one cannot ignore the strict meaning of the term “construction”, one that I employed a while ago to designate a central aspect of the artist’s production; let us remember that this is a near-concept, crucial to the artistic debate in the revolutionary Russia of 1921-22. The artists most engaged in reflecting upon art’s new role in the society that was to found itself *ex nihilo* counterposed “construction” and “composition”, and declared the absolute superiority of the former over the latter, a superiority not only technical, given its conformity with the aspirations of a culture rationally dedicated to progress but also, since it neither masked nor avoided the mode of production of objects, and furthermore, offered itself up as a collective, anonymous and impersonal experience. Instead, they associated “composition” with an undesirable reminder of idealism from the fine arts tradition, a symptom of “bourgeois individualism”.

“Construction” was thus the great objective to be pursued by artists, a process that would occur in the wake of the new order imposed by the Revolution of 1917, a welding of the work of art to the “sphere of life”, that is, of “production” and purposes. There is certainly something appalling about the historic irony that the works of Iole de Freitas fulfill a principle of functionality with

such grace (and, on occasion, paradoxically also with violence), going necessarily against the grain of the world of production and purpose. More so than the installations produced by the artist in recent years, the one in Casa França-Brasil finds its reason for being purely in the realization of this intransitive functionality with which, moreover, any living organism is endowed. It is a “construction” that does not pretend, as is normally expected of constructivist works, to declare the moral economy of its operation; it is evasive, elusive, and dispenses with the typical paraphernalia of museum exhibitions in order to adhere immediately to the architecture’s parietal structure, retiring above our heads to do little more than rejoice in its own elevation into that span, with its emancipation of weight and its profusion in air.

From the perspective of the artist’s work, Russian constructivism is certainly a fundamental reference – yet the work can only relate to the movement inasmuch as it relates to the entire history of art and tradition: paradoxically driven by a mixture of empathy and the demand for distance. One need not even recall that the notion of “construction” (remarkably present, as previously noted) in de Freitas’ work, would be considered, to say the least, subjectivist and digressive in light of demands made by revolutionary ambition – always monumental, catastrophic and obsessed with some form of purism. It so happens that – like the installation that De Freitas presented in 2008 in the atrium of the Fundação Iberê Camargo – the work in the Casa França-Brasil cannot help but be (as the Russian artists would have wanted) an organism that reinvigorates and animates space without having to add itself to it – “from within”, as it were. This is construction, not composition. But it is not pure – it tends to mix and connect with all that is near it.

2. Few know that, for years, Iole de Freitas researched certain works of Russian Constructivism and that she discusses the subject with enthusiasm and theoretical skill. Not by chance, her large scale works are strongly reminiscent above all of Vladimir Tatlin's corner counter-reliefs; one might also conjecture that they occasionally revisit the experiments of El Lissitzky and Karl Mosonov, those great poets of the lightness, empty spaces and the dynamism of hollowed structures. As far as the first one is concerned (as we know, "still" linked to an "artistic" dimension of form, the aspiration of dissolving it in engineering notwithstanding), it seems evident that de Freitas' regard for the Tatlinean procedure of extracting unexpected amplitudes and depths from unique strength games between a few plane elements: wood surfaces, found pieces of metal and plastic that gain volume and dynamism through the use of adjusting rods and suspender cables. The emphatic declaration of voids as active spaces in the artist's works and, furthermore, the articulation of planes and lines in order to obtain aerodynamic structures likewise allude to projects such as the transparent spiral tower which Tatlin envisioned as a Monument to the Third International and to the *Letatlin* wings project that he conceived as the subtle skeleton of a mechanical bird.

In El Lissitzky (who flirted with the productivist group but soon split from it), perhaps it was the notion of *proun* that interested Iole de Freitas – a multipurpose name such as Kurt Schwitters' *merz* or Hélio Oiticica's *bólide*, coined by the artist to name a heterogeneous constellation of objects, and that signaled his break with painting and art's entry to a new condition, a "rotational"<sup>1</sup> space that could be scanned in 360 degrees – surely, to him, the teeming space of "practical life" in the industrial culture that could

be foreseen – but to Iole de Freitas the space that could cheat the force of gravity, and make the horizon line float from sky to sea (and vice versa). I suppose it was the constructivist clairvoyance of Mosonov (a committed representative of the productivist currents that characterized the "post-easel painting" debate of 1921-22 in Russia) that attracted the Brazilian artist, in particular the demonstrative force of his drawings and spatial arrangements.

Clearly, before one considers these references, one cannot ignore the importance that a language of movement has always had in de Freitas's work – the idea of a body deconditioned and returned to its aesthetic dimension – leading us to associate the artist's work during the period that extends from 1960-1970 to that which was taking place in much of the international artistic context and in Brazilian art's debt to Neoconcretism. In fact, there are constant allusions to the body in the videos and photographs shot by the artist between 1973 and 1975 as well as in her recognition of the everyday gesture as an aesthetic sign – an aspect that actually draws attention to this work's remarkable proximity with that of Lygia Clark, and particularly with the *Bichos* and *Trepantes* of the early 1960s.

But – as discussed – the fact is that the influential Brazilian and Italian references of Iole de Freitas' formative period interweave many history-making procedures from the work of those Russian constructivist artists, procedures that remained vividly present throughout the artist's trajectory. Evidently, it is intriguing to wonder in what way the Brazilian artist's work would associate elements as disparate as the aesthetic dimension according to which she had always experienced the body, as well as the productivist and utilitarian ideas that, in Tatlin, El Lissitzky and Mosonov

would most probably suppose a body subordinated to the ethos of technique, in light of the greater task of organizing the “new material culture”. At this point, it must be noted that, in Iole de Freitas, frankness of *construction* derives naturally from frankness of gesture; in this way she adds an ethical dimension to the aesthetic pleasure that characterizes her work. In the work of Iole de Freitas, this perfect interweaving of the ethical and the aesthetic displaces the Russian constructivist focus upon a transparency of technique which, according to them, could only lead to the new social order if it were purged from art to be transformed as social engineering – whereas, to the Brazilian artist, technique can only be considered as an internal structure of the body in its double, irreducible, productive and expressive dimension.

3. The installation presented at the Casa França-Brasil signals a radical step in the history of a group of large scale “architectural” works created by Iole de Freitas throughout the last decade, consummating an experience of functionality that attends only to the designs of development and self-mastery of gesture and thus, with naturalness – and by actual force of its internal need – reintroduces the old debate regarding the use, functionality and purpose of the work of art. This discussion was crucial to the most radically political phase of the Russian movement, and the terms in which it was proposed resisted most modern European art produced during more or less the same period (which extolled its immanent and intransitive purposeless purpose). As we know, these ideas have resurfaced in the contemporary artistic debate under the auspices of an essentially compensatory system of culture (that is, one in which it is always possible to salvage that which was socially

experienced as loss, lack and deprivation); in it, virtually, all things may have purpose (or function), inasmuch as all things ought symmetrically to correspond to a quantum of information.

The most astonishing feature of Iole de Freitas’ work is that, instead of resisting the terms of the debate regarding the purpose, aim or usefulness of art – like the modern avant gardes – it clairvoyantly demonstrates that functionality is precisely that which fulfills it and gives it life. Equally, this work demonstrates that need does not pre-exist function. What occurs is precisely the opposite. Furthermore, it does not allow us to forget that, were it not for a repeatedly rediscovered internal volition, it might very well not exist. We intuit that we would most probably adapt well to such a situation. *Merz, proun, bólides...* what good are they, after all?

<sup>1</sup> Maria Gough’s *The Artist as a Producer. Russian Constructivism in Revolution* [Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2005] contain important documental references to Karl Loganson and the productivist debate in Russia in 1921 and 1922.

GOVERNO DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO | *GOVERNMENT OF THE STATE OF RIO DE JANEIRO*

Governador | *Governor*  
**Sérgio Cabral**

Vice-Governador | *Vice-Governor*  
**Luiz Fernando de Souza Pezão**

Secretária de Estado de Cultura  
*State Secretary of Culture*  
**Adriana Rattes**

Subsecretária de Estado de Cultura  
*State Sub-Secretary of Culture*  
**Olga Campista**

Superintendente de Artes  
*Superintendent of Arts*  
**Eva Doris Rosenthal**

CASA FRANÇA-BRASIL

Diretora | *Director*  
**Evangelina Seiler**

Diretora de Administração e Finanças  
*Director of Management and Finances*  
**Marisa Labanca Sampaio**

Auditora Interna | *In-house Auditor*  
**Nízia C. Dias**

Assessora | *Aide*  
**Fátima Santiago**

Coordenadora de Projetos  
*Project Coordinator*  
**Beatriz Giacomini Cruz**

Assistentes de Projetos | *Project Assistants*  
**Bruno C. Valentim da Cunha**  
**Danilo de Souza Bento de Santana**  
**Tânia Maria Farias de Santana**

Equipe Administrativa | *Management Team*  
**Adriana Ferreira de Menezes**  
**Cláudio Nascimento da Silva**  
**Fabiana Santos Oliveira**  
**Fernando Maurício de Carvalho Seabra**  
**Gracielle Pereira Carneiro**  
**Jorge da Costa Cabral**  
**Jurema Vianna da Silva**  
**Sandra Helena da Silva**

REALIZAÇÃO E PATROCÍNIO



SOMANDO FORÇAS

SECRETARIA  
DE CULTURA

EXPOSIÇÃO | *EXHIBITION*

Coordenação Geral  
*General Coordination*  
**Luiza Mello**

Produção | *Production*  
**Arthur Moura**  
**Débora Monnerat**  
**Mariana Schincariol de Mello**

Gestão | *Management*  
**Marisa S. Mello**

Assessoria de Imprensa | *Press liaison*  
**Ana Lígia Petrone e Waleska Lima**  
**I Meio e Imagem**

Assessoria Jurídica | *Juridical Consultant*  
**Álvaro Piquet Pessoa**

Consultoria para Cálculos Estruturais  
*Structural Calculations Consultant*  
**Geraldo Filisola - Diretor Técnico**  
**I Cerne Engenharia e Projetos Ltda.**

Assistente da Artista | *Artist's assistant*  
**Anisvaldo Florindo Rodrigues**

Montagem da Obra | *Work Setup*  
**Emilson Gomes da Silva I Keppe Marine**  
**Felipe Medeiros da Silva**  
**João Francisco dos Santos**

Assistentes de Montagem  
*Setup Assistants*  
**Marco Aurélio Abreu da Silva**  
**Anderson Antunes de Abreu**  
**Douglas dos Santos Costa**

Iluminação | *Lighting*  
**Samuel Betts I Belight**

Pintura | *Painting*  
**Fernando Caetano**

Montagem dos Andaimos | *Scaffold Setup*  
**Macanotubo Estruturas Industriais Ltda.**



Casa França-Brasil

CATÁLOGO | *CATALOGUE*

Texto | *Text*  
**Sônia Salzstein**

Fotografia | *Photography*  
**Sergio Araújo**

Design Gráfico | *Graphic Design*  
**Rara Dias I Zot Design**  
**Paula Delecave**

Tradução | *Translation*  
**Steve Berg (textos de texts by Sônia Salzstein e and Adriana Rattes)**  
**Renato Rezende I Vak (texto de text by Evangelina Seiler)**

Revisão de Texto | *Proofreading*  
**Duda Costa**

Produção Gráfica | *Graphic Production*  
**Sidnei Balbino**

AGRADECIMENTOS  
*ACKNOWLEDGMENTS*

Superintendente Regional do IPHAN  
*IPHAN's Regional Superintend*  
**Carlos Fernando Sousa Leão de Andrade**

Arquiteto Superintendente do IPHAN  
*IPHAN's Architect Superintend*  
**Luis Augusto Pinho**

PRODUÇÃO

