

O PROGRAMA ÁTRIO inaugura uma nova série de exposições na Fundação Iberê Camargo. Através dessas intervenções, expande-se o campo de atuação e de difusão em arte contemporânea, uma proposta presente desde o próprio processo de montagem: realizada diante dos olhos do público, a obra vai ganhando corpo dia após dia, abrindo o espaço no qual está inserida a novas interpretações.

Mais do que aproximar público e obra, essa interação sugere uma saudável familiaridade com os caminhos da criação artística. Uma interação que também é diálogo: situada no espaço privilegiado do átrio, a obra cria uma ponte entre o projeto de Álvaro Siza e os artistas em exposição.

Com esta primeira intervenção, assinada por Iole de Freitas e proposta por Mônica Zielinsky, Paulo Sergio Duarte e Sônia Salzstein, a Fundação propõe ao público uma renovação contínua da percepção de seu espaço, trazendo-o ainda mais ao centro das discussões em arte.

Fundação Iberê Camargo

Este catálogo foi realizado
por ocasião da exposição

IOLE DE FREITAS PROGRAMA ÁTRIO

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil
6 de agosto de 2008 a 8 de fevereiro de 2009

This catalogue was produced
on the occasion of the exhibition

IOLE DE FREITAS PROGRAMME ATRIUM

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil
August 6, 2008 to February 8, 2009

IOLE DE FREITAS

PROGRAMA ÁTRIO

Patrocinio



Patrocinador Especial



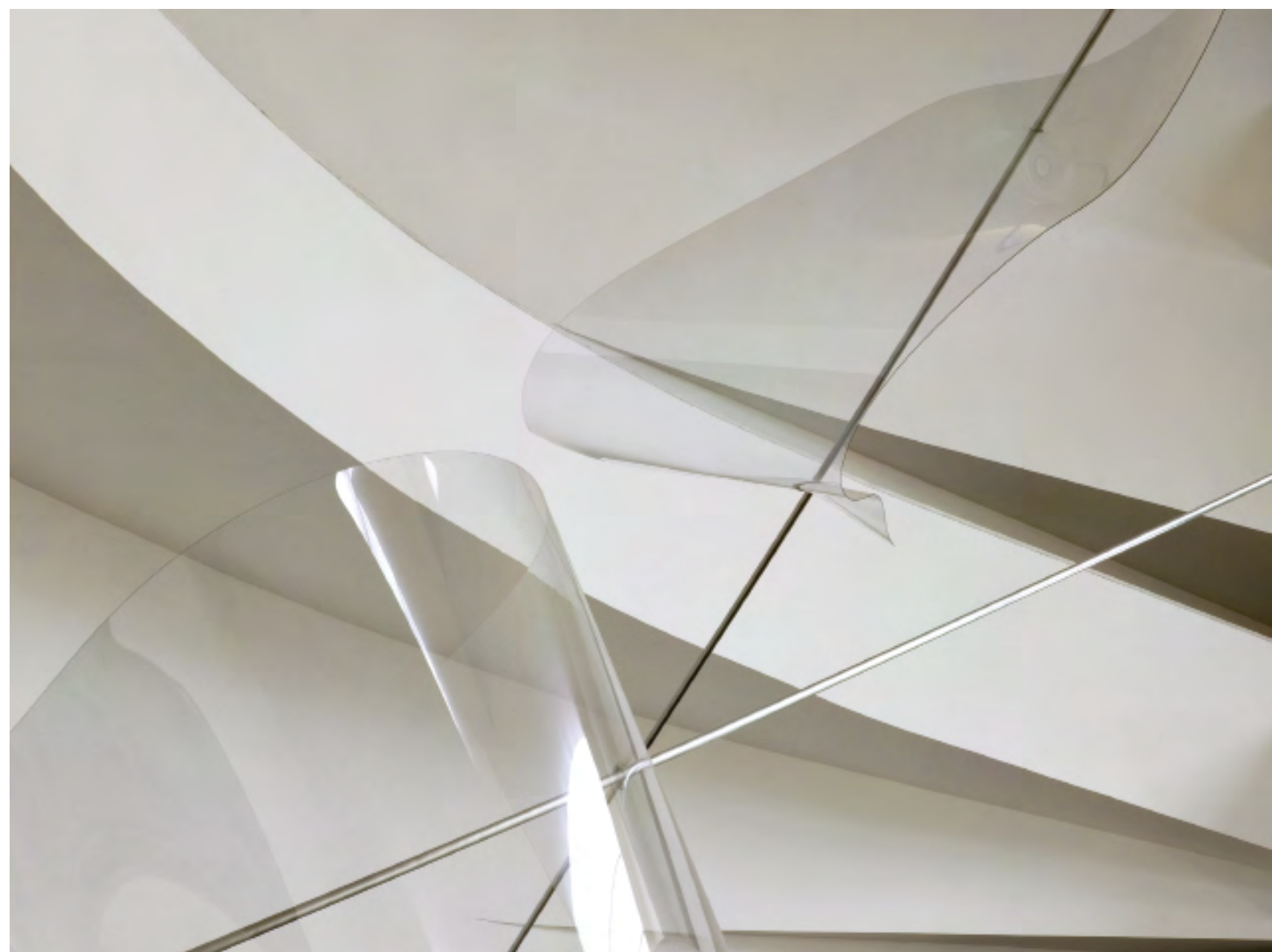
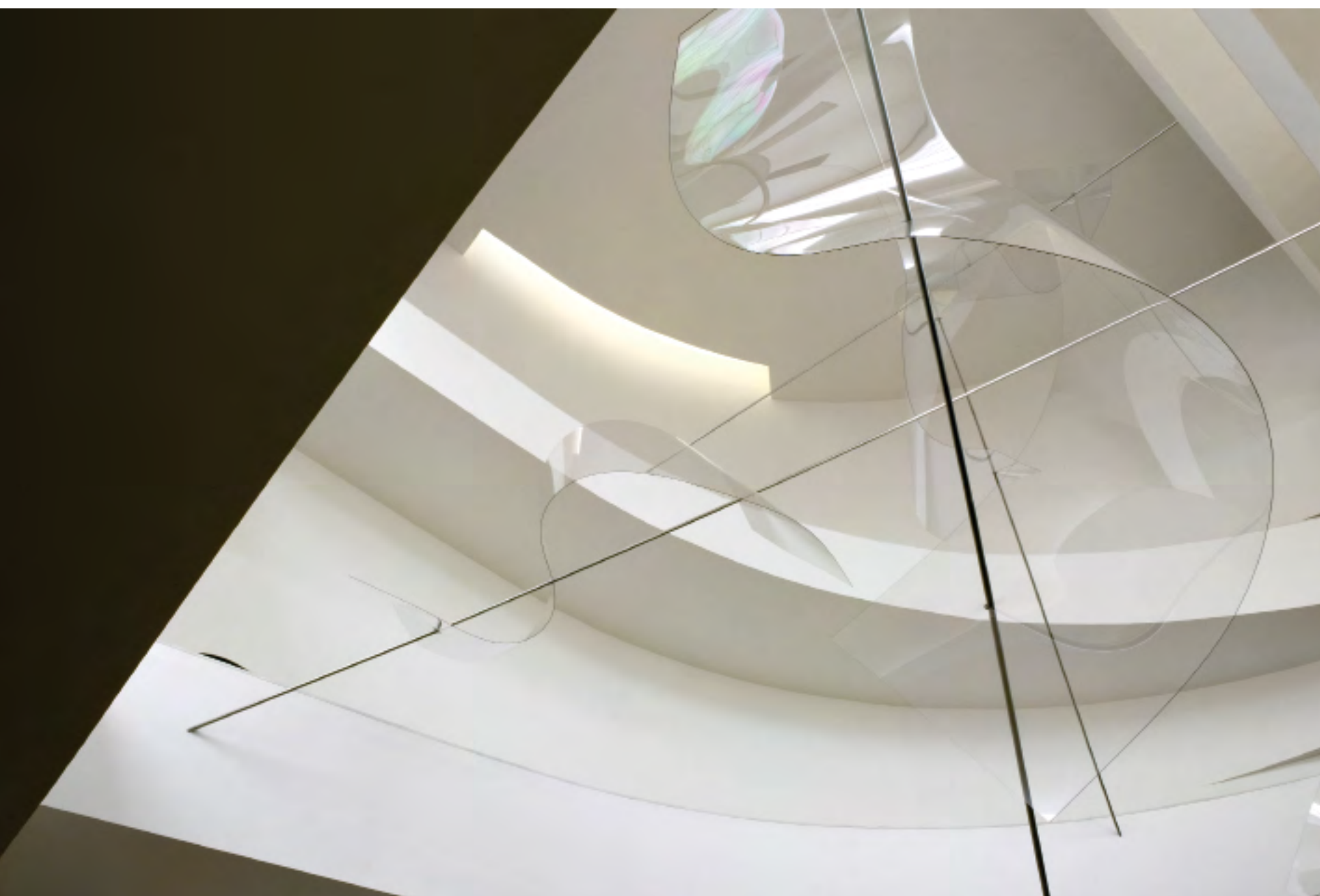
Fundação Iberê Camargo















DESNATURALIZAR O GESTO

Sônia Salztein

1

LINGUAGEM DO CORPO

Chama a atenção, no trabalho que Iole de Freitas vem realizando desde o início de sua carreira, por volta de 1973, a lida intensa que a artista sempre entretive com os materiais. De fato, o conjunto do trabalho fundou o essencial de sua linguagem no confronto com um universo de materiais. Tecidos que se fendiam como uma membrana para dar passagem ao corpo, fios de arame com que se “costuravam” superfícies descontínuas, tubos finos de plástico transparente e borracha que se penduravam ou retorciam, em todo caso deixados à mercê do próprio peso, telas de fios metálicos e placas de cobre e latão, das mais dúcteis às mais rijas e ineptas ao manuseio, que se comprimiam numa sucessão dramática de volumes, cabos, tensores e, a partir de 2000, os tubos robustos de metal e as lâminas de policarbonato que marcariam os trabalhos de grande escala da artista – aí estão algumas das passagens mais marcantes dessa lida.

Visto que a relação com os materiais implicava uma linguagem de gestos e procedimentos, uma economia, enfim, de energias corporais, é, naturalmente, uma linguagem do corpo o que está em jogo para esse trabalho – não um vocabulário de materiais, com seu corolário de metáforas e simbolismos. Por isso o gesto, em Iole de Freitas, jamais será predicativo, isto é, jamais se separa de seu objeto mas constitui, ele próprio, o sujeito e o objeto da experiência do trabalho. Os materiais, por sua vez, não se apresentam aí como factuaisidades: são a expressão concreta desse gesto.

Também é preciso dizer que raras vezes os materiais tiveram, na produção de Iole de Freitas, um estatuto escultórico, pois a artista tendeu a manter intacta a evidência muda de suas propriedades físicas, com o que esses materiais nunca deixaram de se revelar como os elementos descontínuos que eles eram já em sua origem. Chapas, tubos, cabos compareciam, afinal, como fragmentos de uma ordem universal dos objetos, que se arrebatavam para o trabalho na franqueza de suas estruturas planas ou lineares, dessubstancializados, pouco propícios à obtenção da massa e do volume, e, devido à sua rigidez ou lassidão excessivas, quase destituídos de plasticidade. Assim, não era de se estranhar que uma artista preocupada essencialmente com uma fenomenologia do espaço, ao lidar com uma variedade de materiais frequentemente os traduzisse em quase nada, em feixes de linhas e planos – o que ocorreu sobretudo na produção da última década.

Não porque ela os dissolvesse numa abstração, mas porque, tendo-os projetado à condição de linhas e planos – eixos de força – pôde firmar através deles uma escala arquitetônica para o trabalho, e este assim chegou a alcançar grande amplitude de espaço apenas por meio de superfícies ou muros, *limites* que o trabalho convidava a transpor, ou,

ainda, balizas e mapeamentos graças aos quais ele podia lançar o corpo em situações virtuais, nas quais este se veria como que projetado num espaço aéreo, atmosférico, isento da massa, do peso e da axialidade a que nos destina nossa posição ereta. Vê-se logo, portanto, que trabalhar os materiais como feixes de linhas e planos não indica uma vontade de síntese, ou a redução desses materiais a categorias abstratas; bem ao contrário, tratou-se sempre, para a artista, de discriminar pelo gesto uma verdadeira práxis dos materiais em meio à variedade de seus aspectos empíricos, de conseguir instaurar *uma dimensão prática* da linguagem na qual o gesto encontraria a condição necessária e suficiente de seu aparecimento.

O espaço, dessa maneira, não antecede o gesto; ao invés, funda sua própria condição de possibilidade, e assim “inventa” o espaço. Nas espécies de arranjos atmosféricos em que resultaram muitas das instalações da artista, surgidas da articulação, em ângulos dramáticos, de uns poucos segmentos de chapas translúcidas de policarbonato, o gesto organiza a luz e lida com ela como elemento de sintaxe do trabalho; desse modo, paradoxalmente, a luz intervém como o seu material mais denso, e Iole de Freitas nela encontra um recurso extraordinário de articulação de partes, de expansão ou contração dos limites do trabalho.

Creio que impor aos materiais as sutilezas do gesto, testar a resistência deles a uma mudança súbita no curso das coisas, *formalizá-los*, enfim, mediante o encontro com a maior ou menor plasticidade que viessem a revelar nesse processo, e mais, correr o risco de ver esses materiais prestes a submergirem em sua inarticulação originária sem, por assim dizer, jamais *submetê-los às formas*, mas permanecendo à espreita, aguardando o momento oportuno para uma nova *tentativa* – foi isso o que sempre esteve em questão para a artista. Não privilegiava, dessa maneira, aqueles materiais que parecessem mais responsivos à ação, ou mais pródigos em produzir *efeitos*, buscando, em vez disso, concentrar-se cada vez mais em um rol mínimo de elementos, e acatar integralmente a evidência áspera das condições dadas ao trabalho, os episódios irresolvidos que ele porventura desencadeasse, a confusão das forças díspares que trouxesse à tona, a tibieza ou a indiferença com que os materiais reagissem a seus procedimentos.

A essa altura – quando, no princípio do século XXI a experiência com a grande escala, não raro com peças de porte arquitetônico, se consolidou na produção da artista – proceder de outro modo seria simplesmente corromper o processo, ossificar em uma convenção o inesgotável horizonte semântico do gesto. De todo modo, para além da diversidade e complexidade dos interesses que nas últimas quatro décadas influíram no desenvolvimento da produção de Iole de Freitas, a artista parece ter se perguntado incessantemente sobre a possibilidade de desatrelar o gesto de uma lógica causal, do mundo de funcionalidades ao qual o hábito conduz – e esta pergunta por certo sinaliza a ansiedade do trabalho em encontrar na arte um lugar privilegiado da *expressão*. Gesto e processo de formalização poderiam ser, afinal – conforme a experiência dos trabalhos mais recentes atestava – uma única e mesma coisa, *expressão* que a um só tempo é *produção* – uma mudança de estado onde o que conta é a passagem, não os pontos extremos a partir do quais os quais a lógica não logra mais do que enunciá-la abstratamente, quantificá-la e representá-la como extensão.





Embora não se tenha dúvida do caráter fortemente expressivo do trabalho de Iole de Freitas, chama a atenção a pouca – ou quase nenhuma – naturalidade com que o gesto se anuncia nesse trabalho; nada, aliás, mais distante dele do que o nervo à flor da pele da tradição expressionista, com a espécie de fisiologia do gesto que a caracteriza, suas performances corporais que pretendem registrar, como um sismógrafo, o desrepresamento dos afetos. De fato, o gesto que queria fazer falar os materiais mais hostis, dobrar, fender, distender ou comprimir superfícies, em uma escala dilatada, a ultrapassar em muito a do corpo humano, todavia concebida integralmente para ele, sempre me pareceu nascer de uma indagação sobre a própria possibilidade da expressão, da pergunta sobre se ele constituiria, efetivamente, uma *modificação* no curso das coisas, uma *passagem*, conforme se disse há pouco.

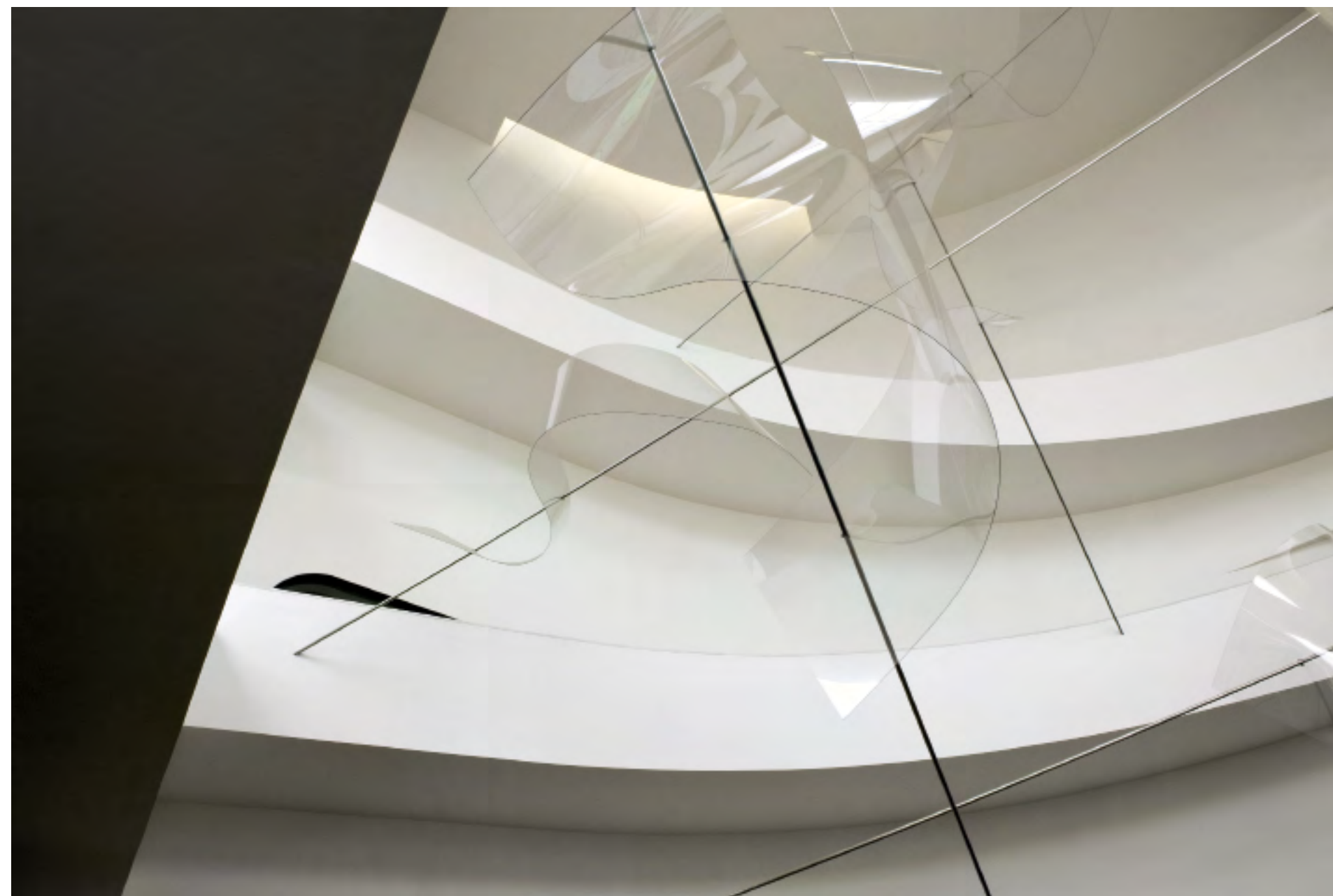
Não que a experiência do trabalho pudesse providenciar respostas a esse tipo de questionamento; de todo modo importaria formular as questões, lograr enunciar a *necessidade* da expressão sem pressupor nela o veículo de algum conteúdo que pudesse lhe anteceder. Comparado à tradição da pintura expressionista, o gesto, em Iole de Freitas – especialmente nesta peça realizada para o átrio da Fundação Iberê Camargo – é, então, quase uma subtração, uma abstenção. Em vez do triunfo da ação e da extroversão, preza-se aqui o rumor molecular dos materiais considerados em toda sua potência – não como receptáculos passivos, mas como *sustentação*, carne e osso do gesto; e a ação eclode apenas porque encontra o momento oportuno, momento no qual se adivinha uma guinada, a condição favorável a uma passagem, e, na esteira desta, a uma nova constelação de nexos possíveis.

O gesto, portanto, não é expressão de nada anterior a si, mas expressão de uma necessidade interna – que é a necessidade do próprio exprimir. A natureza peculiar que ele toma neste trabalho – ora demasiado breve, tentativo, já a ponto de se desativar aqui para recobrar o tônus em outro lugar, ora, no extremo oposto, enfático, prenunciando um esvaecimento iminente e assim dispondo-se ao risco de uma decisão de tipo tudo-ou-nada – leva a pensar que o gesto “natural” e “espontâneo” quase nunca está livre da estereotipia e, inversamente, que uma espontaneidade originária finalmente restituída pode emanar de um gesto voluntário, testado no passo a passo, minudentemente calculado justo porque terá aprendido a entrever as consequências monumentais que esse gesto, mesmo mínimo, é capaz de produzir. A alteração de tônus, verificada, como se viu, no interior de um mesmo trabalho, sugere a totalidade da produção da artista como uma verdadeira arena, na qual se testa a resistência a todo automatismo, a todo processo de institucionalização do gesto.

3 PROPAGAÇÃO

O trabalho que Iole de Freitas produziu para o átrio do prédio da Fundação Iberê Camargo é, na história da obra da artista, a realização mais plena desse ato mediante o qual expressão e produção chegam a designar uma única e mesma manifestação. Uma qualidade tão rara nos permite dizer que estamos diante de uma obra *participativa* no sentido mais rigoroso do termo: ela não foi feita para ser “exibida” – sua estrutura é centrífuga, acolhe qualquer ponto de vista (como também a ele responde) e apenas pode se constituir a partir do percurso de cada sujeito que se disponha a experimentar o trajeto entre o térreo e o

quarto piso do edifício. Franqueia-se à participação mas não a impõe; não solicita adesão, não faz proselitismo. Pode-se perfeitamente visitar a arquitetura de Álvaro Siza, frequentar as exposições da instituição, compartilhar de seus espaços e acontecimentos sem destinar mais do que um olhar de esguelha à peça: uma de suas façanhas mais radicais é nos proporcionar a experiência da distância, de nos abrir a possibilidade de desfrutarmos a visão como uma escolha, algo que se fará mediante o nosso interesse em franquear essa distância, e apenas se esse interesse puder se atualizar a cada passo.













O PROCESSO

Iole de Freitas

O trabalho projetado para a Fundação Iberê Camargo, belíssimo projeto de Álvaro Siza, pede uma harmonia de formas e, assim, de sistemas estruturais que, dando a ver as características arquitetônicas do prédio, não impeçam o contemplar das obras expostas.

Daí, a transparência das chapas de policarbonato em torções radicais que se projetam no espaço vigoroso do átrio, tensionadas por assertivas linhas de aço. O diâmetro dos tubos de aço, sua extensão e resistência são calculados a partir da convicção firme de que cada forma plena e precisa responde a um cálculo estrutural correto. Este duplo acerto resulta da experiência conquistada pelo próprio trabalho através dos anos.

No sistema implantado nesta obra, as curvas e torções se operam nas longas chapas de policarbonato (6 x 2 m x 3 mm) e não nos tubos (entre 18 e 21 m de comprimento cada) como ocorrera em trabalhos anteriores. Aqui, os tubos retos afirmam a precisão do gesto, conferindo-lhes velocidade e direção.

Cruzam o espaço do átrio com seus 25m de altura por 16m de largura, de maneira desarticulada, de tal modo que as linhas ativam o espaço sem fragmentá-lo. Tensionam com seus deslocamentos a estrutura arquitetônica de modo singular. Guardam, com os volumes transparentes e suas superfícies refletoras, alguns vazios-lugares ausentes de matéria e de forma, mas plenos da presença poética do espaço. Cada volume constrói uma torção própria, adequada ao lugar que ocupa nesta articulação no espaço. Para isto, cada local de perfuração da chapa é determinante, assim como seu posicionamento no tubo de aço.

As linhas são assertivas, finas e longas. Não podem fletir. Prendem-se nas paredes das 3 rampas e nas colunas das galerias situadas a 2m do átrio por chapas de aço. Os locais de fixação na arquitetura do prédio foram definidos com o responsável pela construção do museu, engenheiro Canal, e todo o sistema obteve posteriormente o aval do calculista consultado, engenheiro Solón Magrisso. Assim, preservou-se a integridade estrutural e plástica do projeto de Álvaro Siza e potencializou-se a linguagem do trabalho pelos numerosos desafios estéticos e operacionais enfrentados nesta instalação.

Transparência, movimento, velocidade e deslocamento, questões próprias do trabalho desde os filmes e fotos dos anos 70, se articulam neste projeto de maneira diferenciada pelo confronto com uma arquitetura exemplar.







Aramão, 1983.
alumínio, latão, plástico e borracha
aluminum, brass, plastic and rubber
120x100x40cm
Col. Hector Babenco, São Paulo.

Instalação para o Projeto Arte Cidade.
Installation for Arte Cidade Project.
São Paulo, 1994.

CRONOLOGIA

Iole de Freitas nasce em Belo Horizonte (MG), em 1945. Com seis anos, muda-se para o Rio de Janeiro, quando inicia sua formação em dança contemporânea. Estuda na ESDI, escola de design. A partir de 1970 vive por oito anos em Milão, onde trabalha como designer no Corporate Image Studio da Olivetti e realiza diversos outros projetos na área de desenho de produto. Passa a desenvolver e a expor o seu trabalho em artes plásticas a partir de 1973.

Entre 1973 e 1981, a linguagem do trabalho se constitui através de seqüências fotográficas, filmes experimentais e instalações.

1973 Apresenta os filmes *Light work* e *Elements*, na Galleria Diagramma em Milão. Faz a curadoria da exposição “Fotolinguagem”, com obras de Christian Boltansky, Annete Messenger, Duane Michaels, entre outros, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1974 Realiza exposição individual no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Participa da exposição “Nuovi media”, no Centro Internazionale di Brera; e faz exposição individual na Galleria Ortelli, em Milão.

1975 Integra a IX Bienal de Paris com instalação e seqüência fotográfica da série *Glass pieces, life slices*, a convite do crítico Tommaso Trini. Participa como artista residente do Festival of Expanded Media em Belgrado, Iugoslávia.

1976 Apresenta exposição individual na Galleria GianCarlo Bocchi, em Milão para a qual Lucy Lippard faz o texto crítico. Participa de “Körpersprache”, no Frankfurt Kunstverein e na Haus am Waldsee em Berlim e de “Women in art”, na Neue Gesellschaft für Bildende Kunst. em Berlim; “Frauen machen Kunst” e “Feminist art”, na Galerie Maggers, em Bonn; “Women art new tendencies”, na Galerie Krinzinger, em Innsbruck, Áustria.



1977 Integra as mostras “Locchio dell’immaginario”, na Galleria d’Arte Moderna, em Milão; “Pas de deux”, na Galleria la Salita, em Roma; “Corpo e figura”, no Palazzo della Permanente, em Milão; “Fotografia come analyse”, na Salla delle Colonne do Teatro Gobetti, em Torino e, “Arte e cinema”, na Pinacoteca Comunale di Ravenna. Participa da exposição “03 23 03 - Premières rencontres internationales d’art Contemporain”, Montreal, Canadá.

1978 Toma parte de “Arte e cinema”, com curadoria de Vittorio Fagone, na Bienal de Veneza. Retorna ao Brasil, e Raquel Arnaud organiza exposição de suas obras dos anos 70 (vídeos, filmes, seqüências fotográficas). na Galeria Arte Global, em São Paulo.

1980 Participa de mostra “Camere incantate-espanzione dell’imagine”, no Palazzo Reale, e integra a exposição “Quasi cinema”, no Centro Internazionale di Brera, em Milão.

1981 Apresenta, na IX Bienal de São Paulo, apresentando a instalação *Glass pieces, life slices*, na qual imagens do corpo são fragmentadas no espaço e na superfície das lâminas de vidro emulsionadas.

Entre 1983 e 1994, o corpo não aparece mais como mediador do trabalho, mas se substitui pelo próprio gesto, que tece, arma e costura, com telas e fios, os volumes vazados que se desdobram e passam a constituir as novas obras: o corpo da escultura.

1984 Participa de “Tradição e ruptura”, a convite de Walter Zanini, na Fundação Bienal de São Paulo. Expõe na Gallerie Grita Insam, em Viena. Faz individual no Spazio Multimediale do Palazzo dei Priori, Volterra, Itália. Participa da mostra “Corpo e alma”, no Espaço Latino-Americano, Paris.

1985 Realiza exposição individual na Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro.

1986 Recebe bolsa Fulbright-Capes, para pesquisa no Museum of Modern Art, Nova York.

1987 Dirige (1987-1989) o Instituto Nacional de Artes Plásticas, Funarte, Rio de Janeiro.

1988 Realiza exposição individual no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Integra a mostra “Panorama de escultura”, no Museu de Arte Moderna, São Paulo.

1989 Participa da exposição “10 escultores”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Integra a mostra “Rio hoje”, no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.



1990 Expõe as primeiras esculturas de grandes dimensões em mostra individual no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Catálogo com o texto “Delicadeza traumática”, de Paulo Venancio Filho.

1991 Recebe *Bolsa Vitae de Artes*. Participa do Projeto “Capela Morumbi”, com curadoria de Sônia Salzstein.

1992 Realiza exposição individual no Paço Imperial, Rio de Janeiro; e no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

1993 Expõe na mostra “Cartographies: 14 Latin American artists”, na Winnipeg Art Gallery, Canadá.

1994 Integra “Cartographies”, na National Gallery of Canada, em Ottawa. Participa da “Bienal do século XX – segmento anos 70 e 80”, com curadoria de Walter Zanini e Cacilda Teixeira da Costa. Tem

obra no Projeto Arte Cidade: a Cidade e seus Fluxos, São Paulo. Expõe no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

As esculturas desenvolvidas entre 1995 e 1997 se tornam fluidas, imateriais. As formas se dissolvem no espaço. Pedras semitransparentes passam a conter inscrições: “nome líquido”, “escrito na água”. O trabalho se amplia no espaço, se solta das paredes, determina territórios.

1995 Participa da mostra “Cartographies”, no Espaço La Caixa, em Madri. Realiza exposição individual no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

1996 Integra a mostra “Entretelas”, no Museo Alejandro Otero, em Caracas. Participa da Bienal Rio, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, integrando a exposição “Transparências”.

1997 A Zot Multimídia elabora e produz um CD-Rom sobre a obra da artista, com textos críticos, projetos, desenhos e escritos de 1972 a 1997. Apresenta individual no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Paulo Venancio Filho realiza a curadoria da retrospectiva “O corpo da escultura: a obra de Iole de Freitas 1972-1997”, no Museu de Arte Moderna, São Paulo e no Paço Imperial. Rio de Janeiro.

A partir de 1998 a obra busca uma ativação específica do espaço que elege, ali instalando planos e linhas retorcidos que, imitando o ar, imprimem velocidade ao percurso.

1998 Participa da 24ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal de São Paulo, e de “As dimensões da arte contemporânea – coleção de João Carlos de Figueiredo Ferraz”, no Museu de Arte de Ribeirão Preto (SP).



1999 Apresenta *Território vazado* no Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte; individual, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; a instalação “Dora Maar na piscina” no projeto “A Forma na Floresta” – Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude, Rio de Janeiro.

2000 Realiza individual no Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. Integra a exposição “Brasil – 500 anos”, na Fundação Bienal de São Paulo

2001 Participa da mostra “Experiment/Experiência”, curadoria de Nelson Aguiar e Astrid Borrow, no Museu de Arte Moderna de Oxford. Integra a exposição “O espírito de nossa época – Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz”, no Museu de Arte Moderna, São Paulo.

2002 Realiza, no Centro Universitário Maria Antônia – USP, obra que ocupa três andares do prédio.

Expõe no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo, e na Galeria Anna Maria Niemeyer, no Rio de Janeiro.

2003 Participa da mostra “Sal da terra”, no Museu Vale do Rio Doce, Vitória (ES).

2004 Realiza individual, projetada para o espaço, no Museu Vale do Rio Doce, Vitória (ES). Participa da exposição “Arte contemporânea: uma história em aberto”, organizada pelo Gabinete de Arte Raquel Arnaud, com curadoria de Sônia Salzstein, por ocasião da Bienal de São Paulo.

2005 Realiza no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, uma exposição projetada especificamente para o espaço, com curadoria de Sônia Salzstein. Participa, em Porto Alegre, da 5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Brasil, com uma grande instalação.

Exposição individual no Centro de Arte Hélio Oiticica. Solo exhibition at Centro de Arte Hélio Oiticica. Rio de Janeiro, 2000.

Exposição individual no Museu Vale do Rio Doce. Solo exhibition at Museu Vale do Rio Doce. Vitória, 2004.



2006 Realiza exposição individual na Galeria Márcia Barroso do Amaral, Rio de Janeiro. Participa da mostra “Arquivo geral”, no Centro de Arte Hélio Oiticica, no Rio de Janeiro e da mostra “Paralela”, no Ibirapuera, São Paulo. Ambas as exposições ocorreram por ocasião da Bienal de São Paulo.

2007 Participa da 12ª Documenta de Kassel, Alemanha, onde exibe um trabalho desenvolvido especificamente para o Museu Fridericianum. Esse projeto se instala na parte interna, no segundo andar do prédio, e se estende para as fachadas frontal e lateral do museu, fluindo em torno do edifício.

Ocupa uma área de 12 metros de altura, por 35 metros de largura e 15, de profundidade. Participa da exposição “Pontos de vista”, no Museu de Arte de Bocchun, Alemanha, com obra da Coleção Duros. Expõe na Galeria Laura Marsiaj, no Rio de Janeiro, obras que incluem cilindros retirados das paredes do Museu Fridericianum. Realiza exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

2008 Faz exposição no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Participa da mostra “Arquivo geral”, Rio de Janeiro. Expõe trabalho no átrio da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Instalação para a 5ª Bienal do Mercosul.
Installation for 5th Mercosul Biennial.
Porto Alegre, 2005

Instalação para a Documenta 12.
Área externa e interna do prédio.
Installation for Documenta 12.
Internal and external space of the building.
Kassel, Alemanha, 2007.





DENATURALISING THE GESTURE

Sônia Salztein

1

LANGUAGE OF THE BODY

The ATRIUM PROGRAMME opens a new series of exhibitions at the Iberê Camargo Foundation. These interventions expand the field of action and dissemination in contemporary art, in a proposal present from the actual process of installation: produced in front of the eyes of the public, the work takes shape day after day, opening the space in which it is situated to new interpretations.

More than just bringing the public and the work closer together, this interaction involves a healthy familiarity with the routes of artistic creation. An interaction which is also a dialogue: placed in the privileged space of the atrium, the work creates a bridge between Álvaro Siza's design and the artists on display.

With this first intervention, from the hand of Iole de Freitas, proposed by Mônica Zielinsky, Paulo Sergio Duarte and Sônia Salztein, the Foundation offers the public a continuous renewal of the perception of its space, bringing it even more to the centre of discussion in art.

Iole de Freitas's intense involvement with materials since the start of her career, in around 1973, is one feature that calls attention to her work. In fact her work as a whole has established the essence of her language confronted with the world of materials. Fabrics opening like a membrane to allow the passage of the body, wire threads which "stitched" discontinuous surfaces, thin tubes of transparent plastic and rubber hanging or twisting, in any case left to the mercy of their own weight, wire mesh and copper and tin sheets, from the most ductile to the most rigid and difficult to handle, which were compressed in a dramatic succession of volumes, cables, tensioners and, since 2000, the strong steel tubes and polycarbonate sheeting which feature in the artist's large-scale works – these are some of the most striking passages of this involvement.

Considering that the relationship with materials implied a language of gesture and procedures, in the end an economy of bodily energy, it is naturally a language of the body that comes into play in this work – not a vocabulary of materials, with its corollary of metaphors and symbolism. Gesture in Iole de Freitas's work will never therefore be predicative, meaning it is never separated from its object but actually forms the subject and object of the experience of the work. The materials in turn are not presented in it as factualities: they are the concrete expression of this gesture.

It should also be said that materials have rarely had a sculptural status in Iole de Freitas's work, since the artist has tended to retain the silent evidence of its physical properties intact, in which these materials never fail to be revealed as the discontinuous elements they were originally. Sheets, tubes, cables, after all make their appearance as fragments of a universal order of objects, which are drawn into the work in the explicitness of their flat or linear structures, removed of substance, hardly favourable for creating mass and volume and, due to their excessive rigidity or lifelessness, almost devoid of plasticity. It was therefore no surprise that, when working with a variety of materials, an artist concerned essentially with the phenomenology of space frequently

translated them into almost nothing, into bundles of lines and planes – which is particularly what has happened in the work of the last decade.

Not because she dissolves them into an abstraction, but because having projected them into a condition of lines and planes – shafts of force – she could use them to establish an architectural scale for the work, which manages to reach the vast expanse of space just through the surfaces or walls, the *limits* the work is invited to overcome, or furthermore markers and mappings through which it can thrust the body into virtual situations, where it will be seen to be projected into an aerial, atmospheric space, devoid of the mass, weight and axially that gives us our upright position. It can soon therefore be seen that working with materials like bundles of lines and planes does not point to a desire for synthesis or reducing these materials to abstract categories; on the contrary, the artist has always been concerned with using gesture to distinguish a real praxis of materials amidst the variety of their empirical aspects, managing to establish a *practical dimension* of language in which gesture will find the necessary and sufficient condition of its appearance.

In this way, space does not precede the gesture; rather it forges its own condition of possibility, and thus "invents" the space. In the kinds of atmospheric arrangements produced by many of the artists' installations, through the dramatic angles of articulation of a few segments of translucent polycarbonate sheet, gesture organises the light and addresses it as an element of the syntax of the work; in this way, paradoxically, light intervenes as the more dense material, and Iole de Freitas uses it as an extraordinary resource for articulating the parts, and the expansion or contraction of the boundaries of the work.

I believe that imposing the subtleties of gesture onto materials, testing their resistance to a sudden change in the course of things, formalising them, through the encounter with the greater or lesser plasticity that emerges through this process, and also running the risk of seeing these materials about to be submerged in their original inarticulation without,

as it were, ever *submitting them to the forms*, but remaining alert, awaiting the right moment for a new *attempt* – is what has always been the issue for the artist. In this way, she would not favour materials that seemed more responsive to action, or more adept at producing *effects*, but rather concentrated increasingly on a minimal cast of elements, and fully respecting the austere conditions given to the work, the unresolved episodes it may unleash, the confusion of disparate forces it brings into play, the coolness or indifference with which the materials react to her procedures.

At this point – when the experience of great scale has become consolidated in the artist's work in the early 21st century, not uncommonly in pieces of architectural proportions, – to proceed differently would be to simply adulterate the process, to ossify the endless semantic horizon of the gesture into a convention. In any event, beyond the diversity and complexity of interests to have influenced the development of Iole de Freitas's work over the last four decades, the artist seems to have been endlessly questioning herself about the possibility of releasing the gesture from causal logic, from the world of functionalities to which it leads – and this question certainly indicates the work's concern to find a favoured place for *expression* in art. Gesture and the process of formalisation may after all be – as experience of the most recent works has testified – one and the same thing, *expression* which is *production* at the same time – a change of state where the important thing is the passage, not the extreme points from which logic achieves no more than stating it abstractly, quantifying it and representing it as extension.

2 DENATURALISING THE GESTURE

Although there is no doubt about the strongly expressive nature of Iole de Freitas's work, one's attention is drawn to the lack of almost any naturalism in the way in which gesture appears in this work; nothing in fact more distant than the slightest touch of expressionist tradition, with a kind of physiology of

gesture that characterises it, its bodily performances that aim, like a seismograph, to record unrestrained attachment. In fact the gesture that wished to make the most hostile materials speak, bend, split, extend or compress surfaces on an expanded scale, greatly exceeding that of the human body, yet fully conceived for it, always seemed to me to arise out of an investigation into the actual possibility of expression, questioning whether it really would consist of a *modification* in the course of things, a *passage*, as we called it previously.

Not that the experience of the work would be able to provide answers to this kind of question; it is anyway worth posing the questions, benefiting from stating the *necessity* of expression without implying it to be the vehicle of some content that may have preceded it. Compared with the tradition of expressionist painting, gesture for Iole de Freitas – especially in this piece produced for the Iberê Camargo Foundation atrium – is therefore almost a subtraction, an abstention. Instead of the triumph of action and extroversion, the important feature here is the molecular murmur of the materials considered in all their force – not as passive receptacles, but as *sustenance*, flesh and bone of gesture; and the action emerges only because it finds the opportune moment, when a shift in direction is spotted, the favourable condition for a passage, and following on from this a new constellation of possible nexus.

Gesture is therefore not an expression of anything preceding it, but the expression of an inner need – which is the need of expressing itself. The peculiar nature that it takes in this work – sometimes excessively brief, tentative, on the point of being disabled here to take up its tension elsewhere, sometimes emphatic, in contrast, foreshadowing an imminent evanescence and thus putting itself at the risk of a kind of all-or-nothing decision – raising the idea that the “natural” and “spontaneous” gesture is almost never free of stereotype and that, conversely, a finally reconstituted originating spontaneity can arise out of a voluntary gesture, tested step-by-step, minutely calculated, precisely because it will have learned to detect the monumental consequences that this

gesture, small though it may be, can produce. The change of tension, verified within a single work, as has been seen, suggests the artist's entire output as a true arena for testing the resistance to all automatism, to the whole process of institutionalisation of the gesture.

3 PROPAGATION

The work Iole de Freitas has produced for the Iberê Camargo Foundation atrium is the fullest realisation in the history of the artist's oeuvre of this act through which expression and production manage to define a single and unique manifestation. One very rare quality allows us to say that we are faced with a *participatory* work in the strictest sense of the term: it has not been made to be “exhibited” – its structure is centrifugal, welcoming any viewpoint (to which it also responds) and can only be formed through the movement of each person willing to experience the route between the ground floor and fourth floor of the building. It opens itself to participation but does not impose it; it does not beg access, or seek to convert. One can perfectly visit the architecture of Álvaro Siza, enter the institution's exhibitions, share its spaces and events without casting more than oblique glance over the piece: one of its most radical achievements is to provide us with the experience of distance, offering us the possibility of enjoying vision as a choice, something that takes place through our interest in overcoming this distance, and only if this interest can be updated with each step.



THE PROCESS Iole de Freitas

The work planned for the Iberê Camargo Foundation, beautifully designed by Álvaro Siza, demanded a harmony of forms and therefore required structural systems which allow the architectural features of the building to be seen and do not obstruct the view of works on display.

This led to a choice of transparent polycarbonate sheets, radically twisted to project into the atrium space, tensioned by powerful lines of steel. The diameter, length and resistance of the steel tubes are calculated in a strong conviction that each complete and precise shape is determined by the correct structural calculation. This dual sense arises out of experience gained through the work itself over the years.

In the system used for this work, the curves and twists are applied to the long polycarbonate sheets (6x2m x 3 mm) and not to the tubes (each between 18 and 21 m long), as in previous works. Here, the straight tubes affirm the accuracy of gesture, conveying speed and direction.

Disjointedly traversing the 25-metre-high, 16-metre-wide atrium space in such a way that the lines activate the space without fragmenting it, their dislocations endow the architectural structure with a very

particular tension. With their transparent volume and reflective surfaces they encompass empty places, absent of matter and form but filled with the poetic presence of the space. Each volume constructs its own twist, appropriate to the place it occupies in this articulation of space. The location of each hole in the sheet is therefore a determining factor, together with its positioning on the steel tube.

The lines are thin, long and assertive. They cannot bend, and are fixed by steel plates to the walls of the three ramps and the gallery columns two metres from the atrium. The fixing positions on the architecture of the building were determined with the construction engineer responsible for the museum, Mr Canal, and the whole system was later approved by the consultant calculator, Solón Magrisso. The structural and visual integrity of Álvaro Siza's design has thus been preserved and the numerous aesthetic and operational challenges faced in this installation have brought force to the language of the work.

Transparency, movement, velocity and displacement, issues in the work since the films and photos of the 1970s, are distinctively articulated in this project through its encounter with the exemplary quality of the architecture.

CHRONOLOGY

Iole de Freitas was born in Belo Horizonte (MG) in 1945. She moved to Rio de Janeiro at the age of six, when she started her training in contemporary dance. She studied at the ESDI school of design. From 1970 she lived for 8 years in Milan, where she worked as a designer at the Olivetti Corporate Image Studio and produced several projects in the field of product design. She started to develop her fine art practice and exhibit from 1973.

Between 1973 and 1981 the language of her work is formed through photographic sequences, experimental films and installations.

1973 She shows the films *Light work* and *Elements* at Galleria Diagramma in Milan. She curates the exhibition “Fotolinguagem”, with works by Christian Boltansky, Annete Messenger, Duane Michals, and other artists, at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

1974 Solo exhibition at Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Exhibits in “Nuovi media”, at Centro Internazionale di Brera; and has a solo show at Galleria Ortelli, Milan.

1975 She shows in the 9th Paris Biennial with an installation and a photographic sequence from the *Glass pieces, life slices* series, on the invitation of the critic Tommaso Trini. She participates as resident artist in the Festival of Expanded Media in Belgrade, Yugoslavia.

1976 Solo exhibition at Galleria Gian Carlo Bocchi, Milan, for which Lucy Lippard writes the critical text. She shows in “Korpersprache” at Frankfurt Kunstverein and in Haus am Waldsee in Berlin and “Women in art” at Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin; “Frauen machen Kunst” and “Feminist art” at Gallerie Maggers, Bonn; “Women art new tendencies” at Gallerie Krinzing, Innsbruck, Austria.

1977 She shows in “Locchio dell’immaginario”, at the Galleria d’Arte Moderna, Milan; “Pas de deux”, at Galleria la Salita, Rome; “Corpo e figura”, at the Palazzo della Permanente, Milan; “Fotografia come analyse”, in the Salla delle Colonne do Teatro Gobetti, Turin, and “Arte e cinema”, at the Pinacoteca Comunale di Ravenna. She shows in the “03 23 03 – Premières rencontres internationales d’art Contemporain” exhibition, Montreal, Canada.

1978 Takes part in “*Arte e cinema*”, curated by Vittorio Fagone, at the Venice Biennale. She returns to Brazil and Raquel Arnaud organises an exhibition of her works from the 1970s (videos, films and photographic sequences), at Galeria Arte Global, São Paulo.

1980 She shows in “Camere incantate-espansione dell’imagine”, at the Palazzo Reale, and is part of the “Quasi cinema” exhibition at the Centro Internazionale di Brera, Milan.

1981 She shows the *Glass pieces, life slices* installation at the 9th São Paulo Biennial, in which images of the body are fragmented in space and on the surface of emulsion-coated sheets of glass.

From 1983-1984 the body no longer appears as a mediator in the work, but is replaced by gesture, which weaves, assembles and sews hollow, unfolding volumes that start to become the new works: the body of sculpture.

1984 She is invited by Walter Zanini to show in “Tradição e ruptura”, at the São Paulo Biennial Foundation. She shows at Gallerie Grita Insam, Vienna. Solo show at Spazio Multimediale do Palazzo dei Priori, Volterra, Italy. Shows in “Corpo e alma”, at a Espaço Latino-Americano, Paris.

1985 Solo exhibition at Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro.

1986 She receives a Fulbright-Capes grant for research at the Museum of Modern Art, New York.

1987 She runs the Instituto Nacional de Artes Plásticas, Funarte, Rio de Janeiro. (1987-89)

1988 Solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Shows in “Panorama de escultura”, at Museu de Arte Moderna, São Paulo.

1989 She shows in the “10 escultores” exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Shows in “Rio hoje”, at the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

1990 Her first large-scale sculptures are exhibited in a solo show at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. The catalogue text “Delicadeza traumática”, is written by de Paulo Venâncio Filho.

1991 She is awarded the Bolsa Vitae de Artes grant. She takes part in the “Capela Morumbi” project, curated by Sônia Salzstein.

1992 Solo exhibition at Paço Imperial, Rio de Janeiro; and Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

1993 She shows in “Cartographies: 14 Latin American artists”, at Winnipeg Art Gallery, Canada.

1994 She shows “Cartographies”, at the National Gallery of Canada, Ottawa. Takes part in “Bienal do século XX – segmento anos 70 e 80”, curated by Walter Zanini and Cailda Teixeira da Costa. Work is included in Projeto Arte Cidade: a Cidade e seus Fluxos, São Paulo. Exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

The sculptures developed between 1995 and 1997 become fluid and ethereal. The forms dissolve into space. Semitransparent stones contain inscriptions: “liquid name”, “written in the water”. The work expands into the space, frees itself from the walls, defines territories.

1995 She shows in the “Cartographies” exhibition at La Caixa, Madrid. Solo exhibition at the Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

1996 She shows in “Entretelas”, at Museo Alejandro Otero, Caracas. Takes part in the Bienal Rio “Transparências” exhibition at the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro,

1997 Zot Multimídia produces a CD-Rom on the artist’s work, with critical texts, projects, drawings and writings from 1972-1997. Solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Paulo Venâncio Filho curates the retrospective exhibition “O corpo da escultura: a obra de Iole de Freitas 1972-1997”, at the Museu de Arte Moderna, São Paulo and Paço Imperial, Rio de Janeiro.

From 1998 the work seeks a specific activation of the chosen space, installing twisted planes and lines whose velocity of direction imitates air.

1998 She shows in the 24th International São Paulo Biennial at the São Paulo Biennial Foundation, and in “As dimensões da arte contemporânea – coleção

de João Carlos de Figueiredo Ferraz”, at the Museu de Arte de Ribeirão Preto (SP).

1999 She shows *Território* vazado, at the Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte; solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; the *Dora Maar na piscina* installation in the ‘A Forma na Floresta’ project, Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude, Rio de Janeiro.

2000 Solo exhibition at Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro. She is included in “Brasil – 500 anos”, at the São Paulo Biennial Foundation.

2001 She shows in “Experiment/Experiência”, curated by Nelson Aguiar and Astrid Borrow, at the Museum of Modern Art, Oxford. She is included in “O espírito de nossa época – Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz”, at the Museu de Arte Moderna, São Paulo.

2002 At the Centro Universitário Maria Antônia – USP, she makes a work which occupies three floors of the building. She exhibits at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, and Galeria Anna Maria Niemeyer, Rio de Janeiro.

2003 Her work is included in the “Sal da terra” exhibition, at Museu Vale do Rio Doce, Vitória (ES).

2004 Solo exhibition, designed for the space, at the Museu Vale do Rio Doce, Vitória (ES). She shows in “Arte contemporânea: uma história em aberto”, organised by the Gabinete de Arte Raquel Arnaud and curated by Sônia Salzstein, on the occasion of the São Paulo Biennial.

2005 She shows an exhibition designed specifically for the space and curated by Sônia Salzstein at Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro. She shows a large installation at the Mercosul Biennial in Porto Alegre.

2006 She has a solo exhibition at Galeria Márcia Barroso do Amaral, Rio de Janeiro. She is included in the “Arquivo geral” exhibition at Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro and “Paralela”, at Ibirapuera, São Paulo. Both exhibitions are organised on the occasion of the São Paulo Biennial.

2007 She shows in the 12th Kassel Documenta, with a work specifically developed for the Fridericianum

Museum. This project is installed inside the building, on the second floor, and extends to the front and side facades of the museum, floating around the building. It occupies an area 12 metres high, 35 metres wide and 15 metres deep. Her work from the Daros Collection is shown in the exhibition “Puntos de vista”, at the Bocchun Museum of Art, Germany. She exhibits works at the Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro, which include cylinders removed from the walls of the Fridericianum Museum. Exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

2008 Exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Included in the “Arquivo geral” exhibition, Rio de Janeiro. Produces a work for the Iberê Camargo Foundation atrium, Porto Alegre.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO IBERÊ CAMARGO FOUNDATION

CONSELHO DE CURADORES
ADVISORS TO THE CURATORS
Bolivar Charneski
Carlos Augusto da Silva Zilio
Carlos Cesar Pilla
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Domingos Matias Lopes
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
José Paulo Soares Martins
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Luiz Fernando Cirne Lima
Maria Coussirat Camargo
Renato Malcon
Sergio Silveira Saraiva
Willian Ling

PRESIDENTE DE HONRA
HONORARY PRESIDENT
Maria Coussirat Camargo

PRESIDENTE
PRESIDENT
Jorge Gerdau Johannpeter

VICE-PRESIDENTE
VICE-PRESIDENT
Justo Werlang

DIRETORIA
MANAGEMENT
Carlos Cesar Pilla
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
José Paulo Soares Martins

CONSELHO CURATORIAL
CURATORIAL BOARD
Gabriel Perez-Barreiro
Maria Helena Bernardes
Moacir dos Anjos
Fábio Coutinho
Justo Werlang

CONSELHO FISCAL (TITULARES)
FINANCIAL BOARD (MEMBERS)
Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

CONSELHO FISCAL (SUPLENTES)
FINANCIAL BOARD (SUBSTITUTES)
Cristiano Jacó Renner
Gilberto Bagaiolo Contador
Rudi Araújo Kother

SUPERINTENDÊNCIA CULTURAL
CULTURAL SUPERINTENDENT
Fábio Coutinho

EQUIPE CULTURAL
CULTURE TEAM
Adriana Boff (coord.)
Caio Yurgel
Carina Dias de Borba

EQUIPE DE ACERVO E ATELIÊ DE GRAVURA
COLLECTION AND PRINT STUDIO TEAM
Eduardo Haesbaert (coord.)
José Marcelo Lunardi

EQUIPE EDUCATIVA
EDUCATIONAL TEAM
Luiz Camnitzer (curador pedagógico)
Luciano Laner (coord.)
Gerusa Marques
Ivone Bins

MEDIADORES
MUSEUM MEDIATORS
Ana Carolina Steil
Bárbara Nicolaiewsky
Camila Mozzini
Carolina Mendoza
Diana Kolker
Karina Finger
Luisa Berger
Márcio Domingues
Rafael Silveira
Valéria Payeras

EQUIPE DE CATALOGAÇÃO E PESQUISA
CATALOGUING AND RESEARCH TEAM
Mônica Zielinsky (coord.)
Elisa Malcon
Lisiane Antunes Cardoso

BOLSISTAS
SCHOLARSHIP HOLDERS
Giovanna Ellwanger
Mônica Sofia da Rosa Schmidt

WEBSITE
Camila Gonzatto (coord.)
Luisa Fedrizzi

SUPERINTENDÊNCIA
ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA
SUPERINTENDENT
FOR ADMINISTRATION AND FINANCE
Delmar P. Maciel

EQUIPE ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA
TEAM FOR ADMINISTRATION AND FINANCE
José Luis Lima (coord.)
Carolina Miranda Dorneles
Jacques Alberto da Silva Garcia
Joice de Souza
Marcello Rubim
Maria Lunardi
Stella Bruna F. Gutierrez
Sílvia Eugehmann

EQUIPE DE COMUNICAÇÃO
COMMUNICATION TEAM
Elvira T. Fortuna (coord.)
Roberta Weber Calabré

ASSESSORIA DE IMPRENSA
PRESS OFFICE
Neiva Mello Assessoria
em Comunicação

CONSULTORIA JURÍDICA
LEGAL ADVISOR
Ruy Rech

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

REALIZAÇÃO
ORGANIZED BY
Fundação Iberê Camargo

ASSISTÊNCIA
ASSISTANCE
Anisvaldo Rodrigues

EQUIPE TÉCNICA
TECHNICAL TEAM
Keepe Marine

COORDENAÇÃO DA MONTAGEM
INSTALLATION COORDINATION
André Severo

IDENTIDADE VISUAL
VISUAL IDENTITY
Danowski Design

CATÁLOGO CATALOGUE

COORDENAÇÃO EDITORIAL
EDITORIAL COORDINATION
Adriana Boff

TEXTOS
TEXTS
Sônia Salzstein
Iole de Freitas

PROJETO GRÁFICO E TRATAMENTO DE IMAGEM
GRAPHIC DESIGN AND IMAGE PROCESSING
Danowski Design
Sula Danowski
Maria Clara Rezende
Manuela Roitman
Rita Ariani (assistente)

TRADUÇÃO
TRANSLATION
Nicholas Rands (inglês|english)

REVISÃO E PADRONIZAÇÃO
COPY EDITING
Rosalina Gouveia

PRÉ-IMPRESSÃO
PRE-PRESS
Trio Studio (provas|proofs)

IMPRESSÃO
PRINTING
Impresul

FOTOGRAFIAS
PHOTOGRAPHS
Fábio Del Re: n. 18, 19, 20, 21, 22,
23, 28, 31, orelha (flap)
Iole de Freitas: n. 29
Roman Märs: n. 30
Rômulo Fialdini: n. 25
Sergio Araújo: n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,
8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16,
17, 26, 32, capa (cover)
Wilton Montenegro: n. 24

Dados Internacionais de Catalogação na
Publicação – CIP (Biblioteca Pública do
Estado do RS, Brasil)

S186i
Salzstein, Sônia
Iole de Freitas: programa átrio / Sônia
Salzstein.– traduzido por Nick Rands. –
Porto Alegre : Fundação Iberê Camargo,
2008.
48 p. : 32 il. color. ; 25 x 30 cm.

Catálogo em edição bilíngüe:
português e inglês.

ISBN 978-85-89680-06-6

1. Artes Plásticas. I. Freitas, Iole de. II.
Rands, Nick. III. Título.

CDU: 73/76 (81) (058)

© Fundação Iberê Camargo, 2008
© dos autores, 2008

Todos os direitos reservados
All rights reserved

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO
Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br