



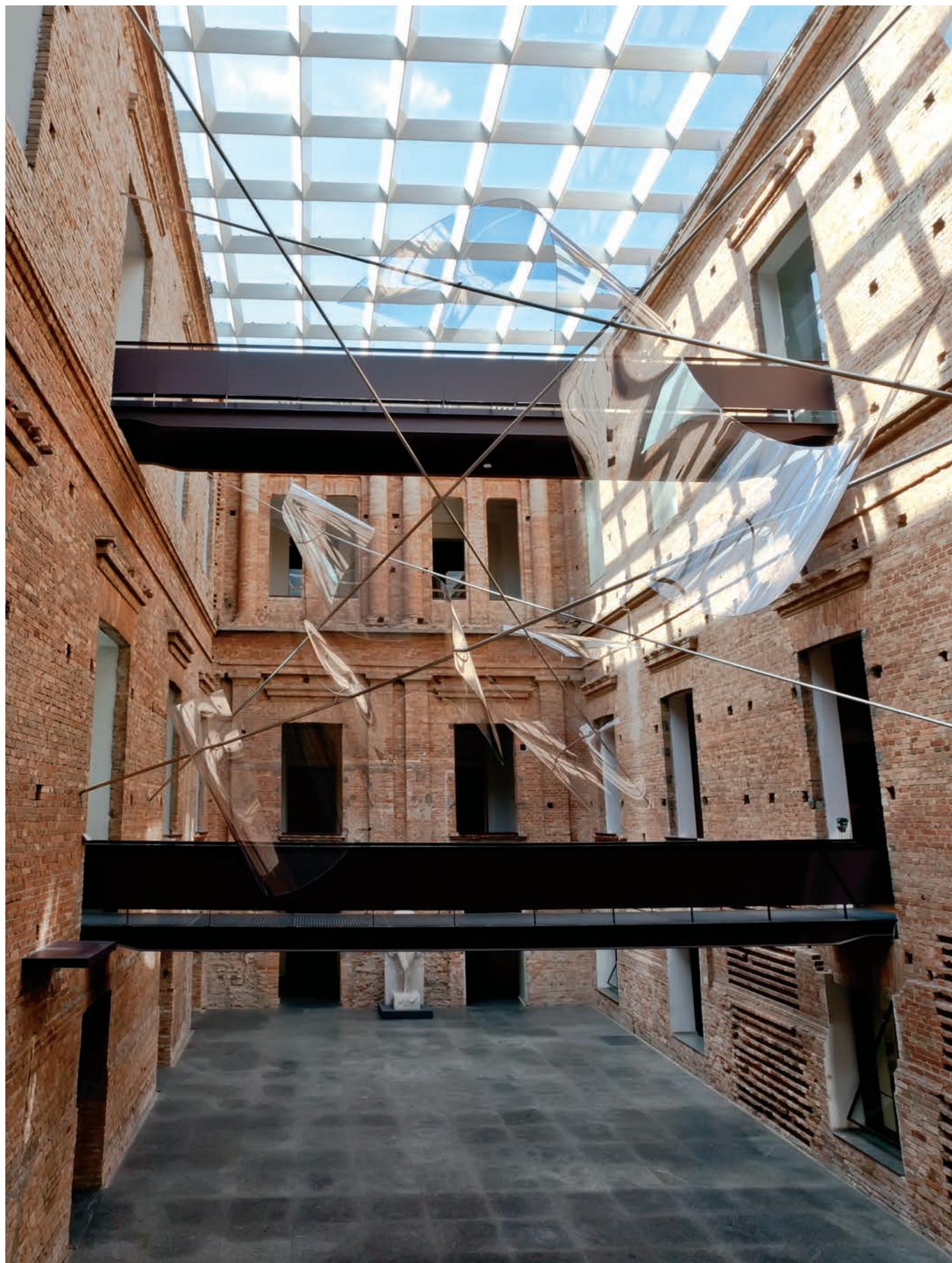


2















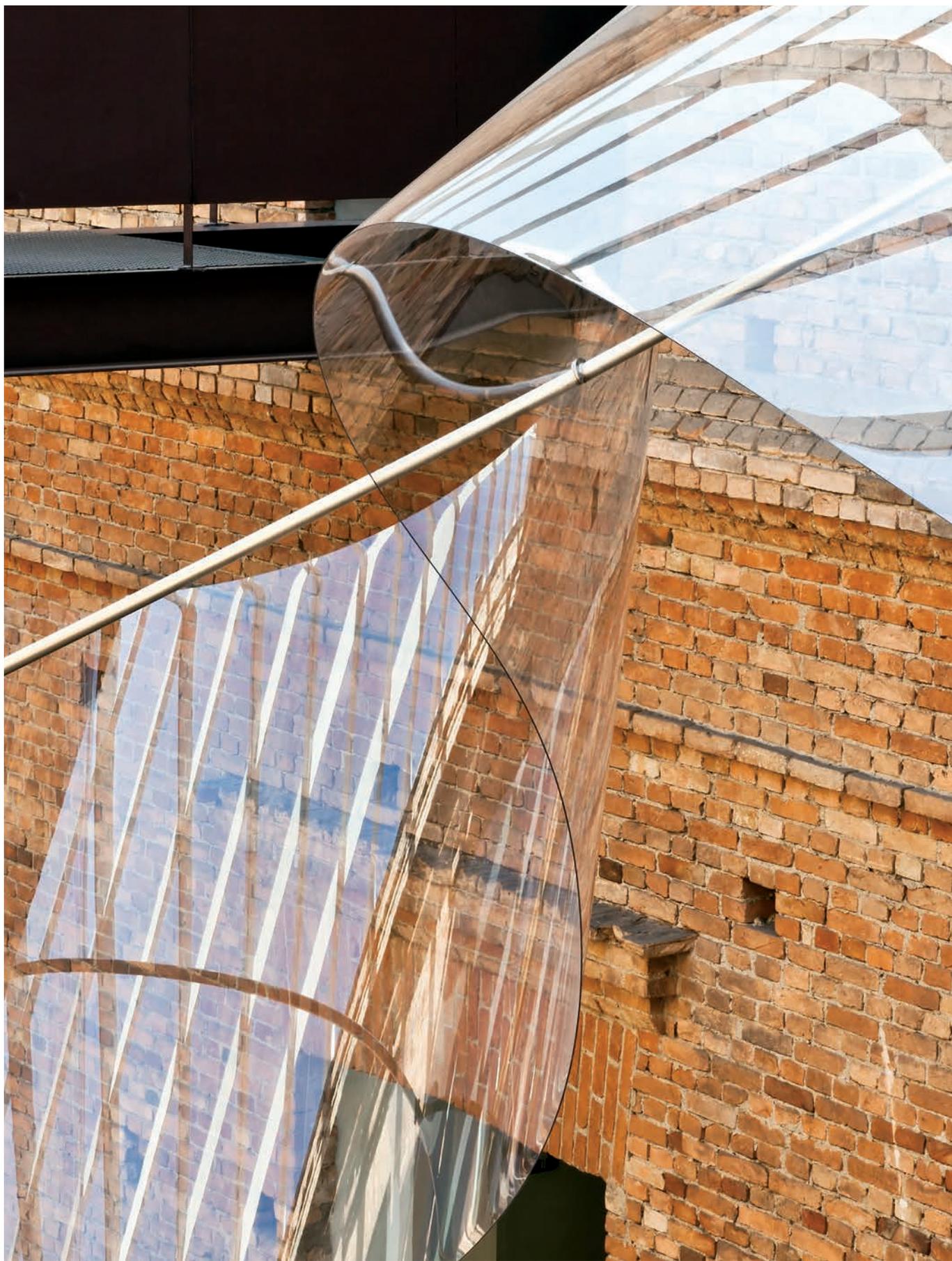




10























sem título / *untitled*, 2010
 tubos de aço inox e chapas de policarbonato
stainless tubes and polycarbonate sheets
 20 x 10 x 14 m
 foto / *photo*: Sergio Araújo
 [pp. 1-20, 26]

PATROCÍNIO
 SPONSORSHIP

APOIO
 SUPPORT



Fundação Iberê Camargo



BRAVO!

GABINETE DE ARTE RAQUEL ARNAUD **DE ARTE**





IOLE DE FREITAS

GOVERNO DO ESTADO DE SÃO PAULO
SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA
PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO
2010

REALIZAÇÃO
ORGANIZED BY





Iole de Freitas é uma artista que surpreende pela sua interpretação dos espaços e pelo movimento da sua obra. ¶ A que foi criada para o Programa Átrio da Fundação Iberê Camargo, agora instalada na Pinacoteca do Estado de São Paulo, reúne uma leveza construtiva única, tanto no projeto como nos materiais, com um forte impacto visual e de formas. Inserida nos ambientes, desenha novas leituras da arquitetura e incita o imaginário dos visitantes. ¶ A Gerdau, ao apoiar a iniciativa da Fundação Iberê Camargo e da Pinacoteca, registra a sua admiração pelo trabalho desta excepcional artista.

Gerdau





Com a obra de Iole de Freitas, o Programa Átrio da Fundação Iberê Camargo inaugurou uma nova série de exposições. Por meio de intervenções, busca-se expandir a atuação e a difusão da arte contemporânea, realizando uma obra no privilegiado espaço do átrio da sede da Fundação: desde a montagem diante dos olhos do público, a obra vai ganhando corpo, dia após dia, abrindo um espaço no qual são possíveis novos sentidos e interpretações. ¶ Mais do que aproximar público e obra, a interação decorrente sugere uma saudável familiaridade com os caminhos da criação artística. Além disso, a intervenção de Iole de Freitas criou uma ponte entre o projeto de Álvaro Siza, não apenas abrindo novas leituras sobre a sua arquitetura do espaço, como também estabelecendo ligações com os demais espaços do prédio, os artistas e suas exposições. ¶ Agora, uma nova versão da obra, instalada no átrio da Pinacoteca do Estado de São Paulo, propõe novos caminhos interpretativos e ressalta a potência do trabalho de Iole de Freitas.

Fundação Iberê Camargo





É com enorme satisfação que a Pinacoteca do Estado de São Paulo apresenta a grandiosa instalação concebida por Iole de Freitas especialmente para ocupar o espaço do primeiro pátio do museu. Na esteira de seus dois últimos trabalhos em dimensões arquitetônicas – realizados para o Programa Átrio da Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e para a Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro – a artista produziu uma escultura aérea em chapas transparentes de policarbonato e tubos de aço, que dialoga estreita e ousadamente com a arquitetura centenária do museu e com a magnífica intervenção projetada por Paulo Mendes da Rocha.

¶ Desde 1999, com a instalação *Dora Maar na piscina*, realizada no Museu do Açude, no Rio de Janeiro, Iole de Freitas vem expandindo o campo de reverberação de seus trabalhos, com projetos que interagem com os espaços onde ocorrem. Nessas instalações, as noções de força, movimento, equilíbrio e harmonia são articuladas a partir do confronto com as características físicas dos lugares. No caso da Pinacoteca, com enorme delicadeza, a artista reverte – ao longo da passarela que dá acesso ao museu – a apreensão do vazio mediante a utilização de transparências e reflexos da luz, transformando a relação do visitante com a própria instituição.





¶ Não podemos, assim, deixar de registrar nossos agradecimentos a Iole de Freitas pelo privilégio de recebermos esta criação, tão cuidadosamente planejada e tão profundamente sonhada por tanto tempo. Agradecemos também ao Gabinete de Arte Raquel Arnaud pelo apoio à concretização desse projeto, e à Fundação Iberê Camargo e à Gerdau por mais uma parceria, que muito nos honra e estimula.

Marcelo Mattos Araujo

Diretor Executivo

Pinacoteca do Estado de São Paulo







Entrevista com **Iole de Freitas, Sônia Salzstein, Paulo Sergio Duarte e Paulo Venâncio** na Pinacoteca do Estado de São Paulo, por ocasião da inauguração da obra de Iole de Freitas, 23 de julho de 2010.

27

SÔNIA SALZSTEIN **Iole, como você pensa a instalação da Pinacoteca em comparação com seus dois trabalhos mais recentes, o primeiro na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, e depois na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro?**

IOLE DE FREITAS O que temos aqui e que não ocorria na Casa França-Brasil é a relação de verticalidade, que na Fundação Iberê Camargo existia de uma maneira ainda mais forte. Lá tínhamos 21 m de altura \times 10 m \times 14 m, na França-Brasil eram 13 m \times 30 m \times 16 m aproximadamente, e aqui na Pinacoteca são 15 m \times 22 m \times 10 m. Mas a estrutura do trabalho é a mesma, é o que eu chamo de sistemas. Linhas muito retas com tubos tão retos quanto possível que dão uma flexão muito pequena. A placa de policarbonato tem sempre 3mm, o que é outra definição importante. No entanto, aqui ela perde corporeidade. No caso da Fundação, como ela era vista contra a parede toda branca e curva, enxergava-se bem, do que em um certo sentido eu gosto, pois ressalta o corpo mesmo do material. Mas, aqui na Pinacoteca, aparenta ser muito mais fina, acumulando grande quantidade de reflexos, o que aumenta a percepção de sua volumetria. Isso por causa da natureza do espaço.

SS **Então o sistema é o mesmo? Porque às vezes fico em dúvida se o sistema é o mesmo.**

IF Sim, o sistema é o mesmo: estabelece a relação entre linhas retas (tubos de aço) e planos retorcidos (as placas de policarbonato), tensionados no espaço arquitetônico. É o raciocínio do trabalho.

SS **Acho que seria importante você falar como de um mesmo sistema resultam trabalhos tão singulares, tão particulares, ou seja, eu vejo nesses trabalhos uma relação muito forte com a arquitetura de cada lugar. No caso dos três trabalhos citados, os elementos são os mesmos, o raciocínio estrutural é o mesmo, mas resultam em relações muito efetivas, muito intensas com a arquitetura de cada um desses espaços, que são muito heterogêneos. Então eu gostaria que você falasse sobre essa relação com a arquitetura. Ao mesmo tempo – como eu já discuti num texto que eu escrevi sobre seu trabalho no Centro Hélio Oiticica – não é uma relação dialógica, não é um trabalho que se acrescenta à arquitetura; é um trabalho que reage, pois ele tem um movimento de manter uma lógica interna muito**



forte. Então, a meu ver, essa relação é bastante peculiar. Eu gostaria que você comentasse essa questão.

IF Neste trabalho aqui da Pinacoteca, acho que ele retoma o que eu chamo do sistema que foi todo criado lá para o Iberê Camargo, e depois também realizado na Casa França-Brasil: a linha é reta, não tem curvatura nenhuma, toda curvatura está no corpo da chapa de policarbonato, e essa curvatura é determinada pelos pontos de perfuração, que são executados na chapa. Eu acho que a diferença entre as instalações na Fundação Iberê Camargo, na Casa França-Brasil e aqui na Pinacoteca, a partir desse mesmo pensamento plástico, vem do fato de que o trabalho existe na sua relação com o espaço. Não adianta mentalizar uma forma, elaborá-la num protótipo, como eu faço no meu ateliê, para poder posteriormente sentir as relações estruturais desta relação, porque o trabalho ocorre justamente no embate com a arquitetura. Então, na arquitetura do Álvaro Siza, é lógico que ele vai se comportar e vai exigir procedimentos estéticos e estruturais totalmente diferentes da relação do trabalho com a arquitetura do Grandjean de Montigny.

Não tem como ser diferente. Foi como aconteceu na relação com a estrutura da Pinacoteca, numa arquitetura que tem 110 anos. Eu olho o lugar e busco perceber se ele oferece uma possibilidade de intervenção que interesse ao raciocínio do trabalho. Muitas vezes eu recusei propostas para fazer instalações em espaços que para mim não conseguiam estabelecer uma tensão suficientemente produtiva para o trabalho.

PAULO VENANCIO **Eu posso interromper?**

IF Claro.

PV **Às vezes quando você está falando, digamos, dos aspectos “técnicos”, como tamanho da chapa, espessura do tubo etc., eu quase me perco nisso, nem consigo prestar atenção e encadear a sequência lógica da organização do fazer. Então o que me ocorre é como é que se dá esse processo, lóle: quer dizer, porque tem um processo imaginativo, não é mesmo?**

IF Tem.

PV **Mas parece que esse processo intuitivamente já incorporou essa problemática digamos técnica, porque, como você diz, você desafia até os engenheiros...**

IF Porque, se não, não dou materialidade à ideia, que vai se construindo através do embate do raciocínio plástico do trabalho com as condições estruturais possíveis.

PV **Mas quando você entra no espaço você já vê o trabalho?**



IF Eu percebo o que me interessa. Por exemplo, do Centro de Arte Hélio Oiticica eu me lembro bem. Quando eu cheguei lá e vi aquela ruela com nesga de espaço espremido entre a fachada do Hélio Oiticica e as casinhas de frente, pensei: “Eu quero o trabalho aqui no ar. Eu quero esta fatia de espaço aéreo, isto me interessa”. Quatro meses antes, eu havia feito o trabalho na piscina do Museu do Açude, que foi o primeiro nesse sistema.

Então, quando eu olho o lugar e percebo qual é a relação que quero estabelecer com tal lugar, seja ele a parte interna de um projeto arquitetônico, seja sua parte externa, seja na paisagem urbana, seja numa paisagem como a de uma fazenda em Minas que abriga uma importante coleção particular, onde realizei uma instalação com o trabalho alicerçado dentro da água, então – repito –, o lugar me diz que o trabalho pode ser realizado, criando certo atrito com aquele lugar, com aquele espaço. A partir daí, vou verificando as questões que existem no trabalho desde os anos 70. Qual a relação dele com a luz? Qual a relação com a luminosidade? Ali seria uma transparência? Seria uma semiopacidade? Então começam a vir questões antigas.

PV **Porque também me ocorre a seguinte questão: a do corpo. Da relação da escultura com o corpo. Porque isso tomou outra escala além do corpo.**

IF É.

PV **Quer dizer, tem um salto.**

PAULO SERGIO DUARTE **É. Isso que o Paulo Venancio falou é muito importante. A partir desse trabalho da piscina no Museu do Açude e do Hélio Oiticica, o corpo só pode aparecer como metáfora, jamais como injunção interna, enquanto poderia se fazer um dos movimentos do corpo nos trabalhos anteriores.**

IF É. Não tem como.

PSD **Agora não é.**

IF Não é.

PSD **Uma coisa que eu notei hoje na Pinacoteca é que, de toda essa série que começa lá em 2000, dos últimos dez anos, este daqui é o mais leve. É como se conseguisse, pelo diálogo, estabelecer uma conversa ou o embate, ou o nome que você quiser dar a essa relação com a arquitetura, o que me parece também aquele que enfatizou mais a transparência.**

IF Isso. Eu acho que é isto mesmo. Porque o que mais me importa, quando percebo um lugar, é a relação dele com a luz; a relação com a transparência advém dela. A decisão de usar um material transparente, semitranslúcido, ou opaco, depende dessa relação com a luz que percebo no lugar.



Por exemplo: na Documenta, quando, já na metade do processo, eu voltei a Kassel, para decidir questões técnicas, vi totalmente aberta a área de exposições do segundo andar e percebi a qualidade da luz que invadia o espaço. Mas eu já havia feito inclusive a proposta para o térreo. Tive então que convencer o Roger Buerger a mudar para lá o lugar do meu trabalho, e assim, toda a disposição de outras obras. E lá também, num dia de manhã cedo, enxerguei o que eu queria do projeto. Vi aquela praça em frente do Museu Fridericianum e aquela esquina e pensei: “Eu quero este lugar aqui, no alto, parecido com o do Centro de Arte Hélio Oiticica, mas na esquina; eu quero lidar com este ângulo”. A partir daí é que eu fui verificando a questão da invasão de luz que atravessava meio de lado, numa diagonal fortíssima, toda a parte interna do museu, especialmente na área que eu havia escolhido. E isso passou a determinar muitas questões deste trabalho. Lá eu usei tanto as relações da translucidez quanto da transparência num mesmo espaço. Do lado de fora, eu usei a translucidez. E essa relação que você falou do corpo é muito engraçado, Paulo Sergio. Até hoje, não encontro argumentos racionais para acompanhar a elaboração e a passagem do trabalho dos filmes e fotos dos anos 70 aos *Esgarçados* e *Aramões*, e daí em diante. Essa passagem, tal como ela se deu, fez parecer que existiu uma ruptura, porém isto não ocorre, porque tudo que estava nos primeiros filmes dos anos 70 está nessa instalação.

PSD É, tudo bem, mas tem uma coisa: nos anos 80 o trabalho adquire uma turbulência, e depois ele me parece ter pacificado aquela turbulência que tinha nos anos 80. O trabalho era mais turbulento.

IF Era. Era muito mais turbulento.

PSD Era um trabalho não newtoniano, agora é um trabalho que eu posso perfeitamente explicar pela mecânica racional de Newton. Então o raciocínio do trabalho também traz isso.

IF Mudou. Traz. E o que eu acho é isso, quer dizer, o corpo sai porque o pensamento mudou. O pensamento do trabalho mudou...

PSD Eu estou falando da estrutura, o sistema do outro é muito diferente.

IF Muito diferente. Por exemplo: toda aquela relação que eu estabelecia nas performances fechadas, quando eu mesma era câmera da performance, criando um circuito totalmente fechado, daí gerando filmes, dos filmes fotogramas, dos fotogramas eram geradas fotos, das fotos, sequências fotográficas, tudo isto pode ser entendido como um sistema nos anos 70. Essa estrutura, que através da fragmentação e do registro do movimento no filme era organizada nas sequências fotográficas, perdurou nos anos 70 e foi apresentada na Bienal de Paris de 75. Em muitos momentos eu a revejo na estrutura destas instalações, onde os volumes fragmentam o espaço, falam de movimento e direção. Então há coisas que vão mudando;



instalação projetada para o Programa
Átrio da Fundação Iberê Camargo/
*installation designed for Programme Atrium
of the Iberê Camargo Foundation, 2009*
tubos de aço inox e chapas de policarbonato/
stainless tubes and polycarbonate sheets
foto / *photo*: Sergio Araújo
[pp. 31-34]











entre elas, essa questão que vocês trouxeram: a do corpo. No embate vigoroso com a arquitetura, com a paisagem urbana e a paisagem em si, as relações foram se transformando, e a presença do corpo foi saindo do trabalho, inclusive porque o gesto não passa mais pela minha mão, não tem manualidade. No entanto, é o mesmo pensamento, o mesmo gesto interno que fazia com que o *Aramão* fosse daquele jeito. Hoje é o mesmo impulso, a mesma estrutura, mas depurada.

PSD **Falei pacificada...**

IF É. De eliminação... É porque são elementos que são retirados do trabalho, mas a fala é a mesma...

PSD **Eu falei pacificada para não falar domesticada com relação aos monstruosos movimentos dos anos 80.**

IF É, mas eu acho que tem uma retirada de algumas atitudes plásticas e que dão então ao trabalho esta aparência de uma pacificação. A linguagem vai ficando cada vez mais aguda, vai eliminando procedimentos, vai eliminando questões e vai abrindo para outras questões.

PSD **Para concluir, eu acho que o trabalho se sustenta com alta potência estética, este atual, e essa minha intervenção só faz sentido porque eu acompanhei o trabalho ao longo do tempo.**

IF Claro, desde o início.

PSD **Então quem chega lá e olha aquilo absolutamente vai olhar uma obra de arte com uma autonomia enorme e agora a gente retém na memória.**

SS **Eu gostaria de retomar a ideia da arquitetura. Você acaba de usar uma frase, você diz "o trabalho eliminou procedimentos", e eu chego também à mesma conclusão. O trabalho tendo eliminado procedimentos, ele eliminou muito desse *pathos*, dessa gesticulação que eu acho que é a ela que o Paulo Sergio se refere quando ele fala dessa turbulência, e foi uma grande descoberta para o trabalho. Me corrija se você não vê dessa maneira, mas acho que foi uma grande descoberta o trabalho se ver num encontro muito mais imediato, muito mais franco com a arquitetura.**

IF Sem dúvida.

SS **Que é o que nós podemos ver nessa intervenção que você faz no vão da Pinacoteca. E, só para dialogar mais diretamente com o Paulo Sergio, ele diz que o trabalho se põe agora para além da escala do corpo, e você fala da aquisição de uma racionalidade, de uma temperança, de algo por essa via. Eu tendo a pensar que, ao contrário, tem muito do corpo, tem muito do desenho, e eu vejo muito dos papéis colados do Matisse, os trabalhos**



de grande escala, todos os movimentos da *Dança*, todas as distorções anatômicas que na verdade são condensações de uma complexidade de movimentos. E o trabalho tem uma densidade e alcança uma tridimensionalidade que eu acho que poucas vezes antes você conseguiu. Esse trabalho, a despeito de ser feito de linhas, de elementos lineares (as placas entram aí como arabescos). Então eu perguntaria a você se permanece e como permanece essa dimensão do corpo. Eu acho que o trabalho precisa do percurso do visitante. Então me parece que é o trabalho mais pleno posto para arquitetura sem que ele seja um trabalho feito para a arquitetura, sem que seja um *site specific*, para usar o termo, a nomenclatura. E acharia que tem uma dimensão do corpo que, como bem disse o Paulo Sergio, não se apresenta mais como aquela gesticulação que dependia de um fazer manual. Tem um classicismo matissiano aí que não deixa de ser profundamente expressivo.

IF É. Eu acho que existe a questão da apreensão do movimento no espaço. Através dos anos fui tendo esta apreensão, pela observação do movimento do meu próprio corpo no espaço. Daí vem a relação com a dança. Não por uma relação com o dançar, mas por uma insistência em entender o que seja o deslocamento do nosso corpo no espaço. Foi isto que sempre me interessou. Neste sentido permanece a relação com o corpo, a presença corpórea que o trabalho tem nesta instalação e nas outras, pela presença dele – corpo escultórico – no espaço, e pela presença do espectador que circula neste espaço.

Fico imaginando se não é exatamente por esta insistente mania de tentar desvendar, equacionar e investigar esta questão. O trabalho da Documenta computou muito isto; as pessoas vinham exaustas pela quantidade de obras vistas, mas também estimuladas pela magnífica apresentação da Trisha Brown com um dos seus trabalhos dos anos 70, apresentado na sala contígua à minha. Era um abrigo aberto. Então, essa percepção é que fui tendo, por uma insistente mania de tentar perceber a relação de prumo, relação de equilíbrio, relação de peso, de densidade do corpo, do corpo quando está dentro d'água, dentro de uma piscina, do corpo quando está num espaço a, b ou c, quando ele está dentro de um espaço arquitetônico, que seja do século XII, do século XIII, do século XX, como ele funciona nestes ambientes. Aí, então, quando o trabalho se propõe a ocupar um espaço, ele computa toda esta investigação, e a proposta de provocar no espectador, no passante, uma determinada circunstância, meio inusitada, criada pelas chapas transparentes. Ao confrontar-se com elas, a pessoa sempre calcula a profundidade de um modo muito enganoso. O que é muito interessante. Ou ela acha que está muito perto, e parece que está pisando em ovos, ou então ela vai com o corpo contra a chapa, pensando estar a um metro de distância. Isto porque a chapa, sendo transparente, mas tendo os reflexos, que mostram que ela existe, e que são distorcidos pela própria torção, confunde a percepção da profundidade por parte do espectador.

O que antes acontecia, na distorção das fotos dos anos 70, com reflexos do corpo na superfície metalizada de folhas de plástico, hoje ganha uma



dimensão arquitetônica. E, de fato, provoca situações de instabilidade no caminhar, e o questionamento de como a pessoa percebe a profundidade, e como o corpo dela reage a estas dúvidas de equilíbrio e peso. Acho que traz outra ideia, outra consciência do próprio corpo. Então, a presença do corpo, nesses trabalhos, passa por estas questões, e não mais pela gestualidade: eu não tenho que tocar diretamente o material. Tenho que dizer aos técnicos como eles devem fazer. E talvez seja isto que traz a eliminação de certos procedimentos, pois agora eu pego um papelzinho, uma vara de solda, e marco ali com uns pontinhos, furo com a própria vara de solda, e sei exatamente a torção que eu quero. É a partir daí que vou orientar a pessoa que executará o trabalho. Então, aquela gestualidade compulsiva dos *Aramões*, que perseguia uma continuidade a todo custo, daqueles elementos pegando arame de cá, tubo de lá, pedaço de tecido de cá, ela desaparece enquanto questão, pois agora tem outra atitude: a de ir construindo um embate com o espaço, com a arquitetura, com a matéria. Acho que é por aí a presença do corpo. Não sei.

PV Também eu acho que tem alguma relação com a arquitetura contemporânea, que você falou nas chapas, como elas iludem ou parecem que estão mais próximas quando estão mais distantes. Tem uma relação com os espaços arquitetônicos contemporâneos que procuram romper com a ortogonalidade. Eu estou pensando, por exemplo, nos edifícios de Frank Gehry.

IF É.

PV Você vê uma compatibilidade entre esse sentido de desfazer esse espaço ortogonal reconhecível e propor outro espaço?

IF Eu vejo e tenho o maior interesse por esses projetos de arquitetura contemporânea. Quanto ao Gehry, entre todos os seus projetos, estudei principalmente o realizado para o Guggenheim de Bilbao, o que muito me ajudou quando lá estive visitando o museu. Achei muito interessante porque ele me era totalmente familiar; mas, quando você tem um embate com o lugar, você estabelece outra relação com ele. Inclusive porque eu tinha certeza de que aquele átrio era horroroso. Ele é genialmente horroroso. Há um excesso de elementos ali, necessários para poder construir aquela incrível estrutura, com todas aquelas relações de espelhamento. Eu sabia que aquilo era *over*, e é *over*. No entanto, na parte de fora, a volumetria que ele instala naquela dimensão urbana é impressionantemente acertada.

PV No sentido de desestabilizar o espaço habitual da ortogonalidade, você vê alguma relação sua com o Richard Serra, por exemplo, nas esculturas em que ele também cria esses espaços altamente perturbadores e desestabilizadores?



IF Acho que sim, e é engraçado porque tem coisas que a gente vai absorvendo tão naturalmente, quer dizer, o trabalho do Serra a gente vai perseguindo, porque é uma coisa admirável.

Eu tenho abordagens diferentes. Por exemplo, com a arquitetura. Eu me debruço sobre ela, estudo e tal. Mas esses fortíssimos trabalhos como os do Serra, como os do Mario Merz, e outros artistas da Arte Povera, vou observando e deixando-me impactar por sua força, e aquelas informações vão sendo elaboradas, aceitas, desconstruídas e reconstruídas de outra maneira. E quando eu vi o trabalho do Serra em Bilbao, constatei a harmonia entre o projeto arquitetônico e a obra do artista. De fato, Gehry e Serra conseguiram uma relação muito especial.

Depois de atravessar a grande sala e ter uma percepção espacial totalmente inesperada, você vai penetrando na obra, e não consegue – ou não quer – sair. Não basta só um dia. É preciso muito mais. Aquilo não se exaure. E, junto a tudo isto, você tem a experiência de observá-lo de longe, dos nichos do segundo andar, numa contemplação inesperada.

Esta questão – a fusão do estado de contemplação com o de deslocamento dentro da obra – me interessa sobremaneira.

Aqui, neste trabalho da Pinacoteca, em que momento estas chapas se combinam, caminham juntas, e em que momento elas se separam? E você, na condição de espectador/observador, como lida com os instantes simultâneos de deslocamento e contemplação? É lógico que o meu interesse é quando estou andando dentro do trabalho. Mas é muito instigante quando você pode combinar estas duas coisas. Foi isso que a arquitetura do Siza me ofereceu na Fundação Iberê Camargo, e a do Paulo Mendes da Rocha, na Pinacoteca. Aí foram exatamente as intervenções de Paulo Mendes da Rocha que, através das passarelas, permitiram ao espectador circular pelo meu trabalho em diversas alturas. Quando olho do térreo a instalação, qual o tipo de tensão que os volumes e linhas estabelecem no espaço? Porque eu não estou corpo a corpo com eles, ombreando, quase os tocando, como quando estou nas rampas do Siza e nas passarelas do Paulo Mendes da Rocha. Neste caso, o volume está num confronto direto com meu corpo e, ao mesmo tempo, meu olhar vaza e bate nas outras chapas que estão distantes, levando-me ao estado de contemplação. Esta relação me interessa. Por meio dela conversei com Serra.

PV Voltando aqui para a Pinacoteca, realmente me surpreendeu. Esse espaço para mim é um espaço menos neutro, quer dizer, é menos neutro do que o edifício da Fundação Iberê, então eu pensei que você fosse usar uma chapa menos transparente para concentrar a atenção, a presença do trabalho, mas você ter aceitado, digamos assim, as interferências tornou o trabalho mais intimamente relacionado com as possibilidades de interferência do espaço no trabalho, ao contrário do que seria o trabalho no espaço. O trabalho me pareceu muito mais ativo aqui do que em Porto Alegre e no Rio de Janeiro, nesse sentido da absorção. Como o trabalho absorve o conjunto de elementos díspares, a luz, as paredes que não são brancas, o ferro das passarelas... E acho que esse risco, que você também apontou



no trabalho do Serra, desses diferentes pontos de vista que têm alternâncias de embate... Essa dinâmica que o trabalho coloca, espaço-temporal eu diria. Quando a Rosalind Krauss refere-se ao Proust em um texto sobre Serra, quando Proust narra que ele vê as torres, as catedrais no passeio e ora parece num lugar e ora aparece em outro lugar, mas é a mesma coisa e aí é como se ele estivesse se perdido... Enfim, mas era para voltar aqui um pouco nessa relação do espaço arquitetônico com o espaço do trabalho, porque acho que fica um espaço que é novo, digamos assim, que começa a existir a partir do momento que você entra.

IF Eu acho que não poderia ser de outra maneira. Aqui, qualquer mínima translucidez e opacidade não iria permitir esta absorção do espaço arquitetônico pela incidência da luz e pelo reflexo naquelas chapas, que existem como interesse do trabalho desde os anos 70. Assim, é fundamental que se escolham os materiais de maneira pertinente. Portanto, esta superfície tem que ser refletora e transparente. E o que acontece é que a arquitetura e até a própria corporeidade do lugar vão se refletindo; por isso eu acho que os volumes daqui são muito mais fortes do que os volumes lá da Fundação Iberê Camargo, apesar de alguns serem até menores.

PSD Mas eles são mais fortes por causa da transparência.

IF Por causa da transparência, porque ela absorve o espaço.

PV A corporeidade do lugar...

IF Muda.

PV Eram espaços de qualidades corpóreas diferentes...

IF Muito diferentes.

PV Quer dizer, alguns supõem uma amplitude maior, mesmo que o tamanho seja o mesmo. A sensação corpórea pode ser diferente, totalmente diferente...

IF Muito diferente.

PV E eu acho que aqui os tijolos dão uma presença corpórea... O tijolo aparente muito mais...

IF Firme.

PV Firme, do que a parede branca...

IF É. E mesmo lá na Casa França-Brasil, com tanto rococó.







PSD **Eu tinha uma experiência da instalação da Iberê Camargo, com uma tendência à verticalidade.**

IF É.

PSD **Na Fundação Casa França-Brasil a horizontalidade, aqui na Pinacoteca o que surpreende é que ele escapa tanto do horizontal quanto do vertical.**

IF É. Isso é estranhíssimo.

PSD **O resultado é muito interessante.**

SS **Iole, pegando a deixa do Paulo Venancio, que se referiu às afinidades entre seu trabalho e do Frank Gehry, o que intriga é que o trabalho desses grandes arquitetos é baseado em projetos concebidos digitalmente, quer dizer, não há essa lida, não há a dimensão corporal que em alguma instância acontece no seu trabalho – concordo com o Paulo Sergio quanto a não haver mais aquela manualidade, uma artesanidade. Então, eu perguntaria se você acha essa pista boa para entender o seu trabalho. Eu vejo a ligação à qual o Patinho [Paulo Venancio] se refere com a arquitetura contemporânea, entretanto o trabalho me parece também uma resistência à arquitetura contemporânea. E aqui nesse ponto eu voltaria a minha formulação primeira. Incrivelmente ele se põe pela primeira vez de uma maneira muito mais plena para a arquitetura, mas de algum modo resistindo a ela. Não dá para esquecer o fato de que, embora o Gehry lhe interesse, embora você tenha estudado o sistema do Gehry, você preserva em seu trabalho uma dimensão manual e as práticas do ateliê, e ambas estão profundamente referidas a uma disciplina do corpo. Bom, a pergunta vai ficando extensa demais, mas queria que você falasse da Lygia Clark, porque eu acho que tem algo muito próximo da Lygia, dos *Trepantes*, da referência do corpo, não óbvia, não estou dizendo que você tem o corpo como tema, porque acho que há, em seu trabalho, um processo de aquisição paulatina de auto-disciplina, de autoconhecimento, a partir do qual já não se pode pensar o corpo como usuário, porque já se pensa o corpo autônomo explorando o espaço, conforme uma dimensão para além dessa funcionalidade. Então acho que há um vínculo muito forte do seu trabalho com o trabalho da Lygia que eu gostaria que você pudesse comentar relacionando-o ao problema da arquitetura contemporânea.**

IF Retomando a questão que você colocou, dessa diferenciação que é básica, não é mesmo? Os projetos da arquitetura contemporâneos são executados e são criados contando com uma tecnologia altamente sofisticada. O próprio Gehry, junto com o Serra, tiveram ambos que construir todo um programa específico para poder desenvolver os dois projetos, e eu vou por outro caminho. Por onde vai então a tentativa de uma certa inteligência do trabalho? Vai por um contínuo desdobramento dessas experiências estéticas realizadas desde os anos 70, onde, como vocês disseram, a presença do corpo, essa consciência do corpo



foi se apresentando através de manifestações totalmente distintas umas das outras. Agora, hoje, posso realizar um projeto como este da Pinacoteca sem tangenciar nenhum procedimento que passe por essas tecnologias, que acho louváveis, mas não é por aí que eu consigo me entender. A execução do trabalho vem através deste tipo de absorção dessas experiências ao longo de 35 anos de trabalho. Então, eu sei que a chapa de 3mm vai me dar o que quero para aquele projeto. Eu sei qual a ancoragem a ser feita naquele tipo de tijolo e que tipo de construção: ou é a bucha química, ou então vai ser preciso ter a barra rosqueada de $\frac{3}{4}$, ou basta a barra mais fina. Por quê? Eu faço por cálculos, eu faço por experiência, assim como eu sabia exatamente que tipo de trama eu precisava escolher em relação às telas metálicas e às telas plásticas (porque as iniciais eram plásticas, em 1982, 1983). E antes disso eram panos. Naquele filme *Exit* há uma enorme metragem de panos estendida no loft onde a gente morava em Nova York. Eu ia cortando com a faca, eterna faca presente em todos os trabalhos dos anos 70, aquele corte horizontal paralelo ao chão, num tempo determinado, até chegar à porta de saída. Eu fui absorvendo a natureza desses materiais, na medida em que eu queria construir a linguagem, a partir de determinados atributos e questões. Então, a maneira de entender qual é a matéria vem disso, e estes projetos que hoje têm uma escala urbana, com a intenção do embate com a arquitetura, já assimilaram tudo isso. Assim, quando eu teimo que pode ser o tubo de uma e $\frac{1}{2}$ polegada, e que ele precisa só da parede de 3mm e não tem que ter parede de 4mm, suponho que vem desse tipo de consciência. Esta consciência que começou nos anos 70, dentro daquela questão toda da imagem do corpo, da consciência do corpo fragmentado, do corpo feminino. Esta relação da conscientização do corpo foi muito trabalhada por muitos artistas na área internacional, não só no Brasil, com a Lygia Clark e a Pape. Tudo isso foi muito elaborado, e permanece como alicerce do que está sendo realizado hoje. E nesse tipo de relação, é lógico que eu sempre tive o maior interesse pelo trabalho da Lygia, e as minhas conversas com ela sempre foram muito importantes para mim, inclusive as posturas que ela sempre teve. E quando eu decidi voltar para o Brasil e que ela quis conversar comigo seriamente, achando um absurdo eu voltar e deixar o trabalho que lá já estava se firmando, ela falava assim: “Você está começando a fazer o trabalho funcionar aqui na Europa, por que é que vai largar, isso é um absurdo e tal”. E eu já no Brasil e ela também e aquela angústia da questão de onde você vai ter o campo de produção, e eu acho que toda a relação do trabalho dela – e dela como pensadora – sempre me interessou sobremaneira. Agora a mesma coisa que eu falo: como isto foi sendo absorvido, vai pelos poros. Para mim ficam tanto as conversas quanto a obra, não consigo separar. Com o Fabio, com o pessoal da Arte Povera, porque aquilo ali fui acompanhando, ia vendo instalar as exposições, ia aos ateliês, às discussões, quer dizer, aquilo é o ar que se respira. Assim como quando eu voltei, poder estar continuamente, por uns belos anos, conversando, discutindo e brigando sempre com o Zé Resende, com Waltercio, com o Tunga e com o Paulo Sergio, com o Paulo Venancio, com você um pouco mais tarde. Isso é que cria um nível de reflexão, de luta interna da gente em relação ao trabalho e ao campo cultural como um todo, que acho fundamental.



44



instalação projetada para a Casa França-Brasil/
installation designed for the Casa França-Brasil, 2009
tubos de aço inox e chapas de policarbonato/
stainless tubes and polycarbonate sheets
foto / *photo*: Sergio Araújo
[pp. 40-41, 44]





PSD **lole, eu posso estar enganado, mas o trabalho hoje tem uma relação mais nítida com a questão construtiva do que tinha antes. Tem um Tatlin nessa história.**

45

IF Pois é, que sempre estive muito presente, porque eu sou meio obsessiva com as coisas. Então, como eu fiquei obsessiva com o Gehry um período, e depois eu aliviei um pouquinho e fui para o Toyo Ito, por causa dos vidros, com o Tatlin eu até fico me policiando, porque houve um período que estava chatíssimo, pois a toda hora em que eu ia participar de uma mesa, de um debate, lá estava eu levantando a bandeira do Tatlin. Há nele essa ruptura magnífica que de repente fala: eu quero canto. A relação com ele já era forte desde os procedimentos dos filmes dos anos 70, em que eu desobedecia a tudo. E as desobediências daquilo que é imposto sempre me interessaram. Como hoje, que eu pinto policarbonato e a firma que faz a tinta diz: “Não dá, minha senhora”. E eu falo: “Meu senhor, tem 12 anos que está ao relento, na casa do colecionador, pintada de vermelho, e não manchou. Então, como vocês não produzem a tinta para o policarbonato?” E também sempre me interessou durante anos a obra do Tatlin e do Malevich e, principalmente, a da Stepanova e da Popova, com a relação ao espaço cênico. Porque quando eu olho o *Relevo de Canto* do Tatlin dá uma falta de ar, porque aquilo vem e te dá um soco no estômago, quando é exposto na altura certa e no lugar certo, no canto certo. Aquilo é de um acerto inacreditável e feito de pedaço de coisa velha, feito do gancho que ele pega, da ideia do marinho que pegava uma corda, aquele gancho, mosquetão.

PSD **É uma correia.**

IF É. Aquelas correias, que são de sistemas náuticos. É engraçado que as pessoas que trabalham para mim agora são técnicos da área náutica também, e foi lá que eu encontrei quem topasse essa aventura do trabalho. Então me interessa a corporeidade daquele relevo do Tatlin, que é magnífico, e muitas vezes maltratado em exposições, pessimamente exposto.

Mas não me interessa só o trabalho do Tatlin, como é sempre conhecido. Me interessa a articulação inteligente do trabalho quando ele faz os cenários e figurinos de *Zanguézi*, uma adaptação de um poema de Khlebnikov, como ele organiza aquele raciocínio brilhante, construtivista, e consegue transformar o espaço de um palco italiano num outro lugar. Então isso me interessa. Talvez então não sejam simplesmente os diálogos, as discussões, as investigações na arquitetura contemporânea para verificar esse embate com outros pensamentos em grande escala, como o Serra, mas também esta relação que eu sempre percebi de deslocamento do fato plástico, dos *Relevos de Canto* do Tatlin para as produções dele no espaço cênico.

SS **O que me ocorreu, lole, é que há um capítulo importante na realização de cada um desses trabalhos que não chega a ter uma forma pública, que é toda a equipe que trabalha sob sua coordenação, todo um aprendizado técnico de alta tecnologia, o qual você consegue transformar numa ação,**



quase numa performance, numa convivência prolongada de muitas pessoas com o trabalho. Eu pergunto a você: o fato de que essa ação de algum modo pareça descartada no resultado final é ou não um problema para o trabalho? É uma pergunta que eu faço a mim mesma. Eu acho importante a pessoa que se relaciona com seu trabalho ter a informação dos andai-
mes, do regime de comportamento corporal que a produção do trabalho impõe exigindo uma enorme disciplina, sintonia, controle de intensidade no emprego da força, é toda uma experiência da qual o visitante...

IF Não tem noção.

SS Para mim, parece um problema interessante para o seu trabalho, porque da sua geração você é aquela artista da qual menos se poderia dizer que tem uma relação com a tradição da escultura. Eu acho que o Zé Resende tem uma relação clara com a tradição da escultura, e mesmo o Tunga traz referências de certa vertente surrealista, como uma pitada das metamorfoses do Henry Moore. Você, diferentemente, tem uma raiz muito forte na performance, e acho que o fato dessa regência de movimentos coletivos não se explicitar talvez retire algo da complexidade do seu trabalho, que é essa espécie de escultura sem escultura, que é muito mais uma performance que se encrava na arquitetura.

IF Eu penso como uma realidade. Para mim não é um problema, no sentido de que eu nunca parei para pensar neste enfoque. O trabalho se constrói, você tem toda razão, dentro de uma série de procedimentos extremamente extenuantes, em que eu não posso errar nada. Mas o que considero um problema é exatamente não perder de vista o que eu quero como presença do trabalho. Então, ele não tem que ficar imantado e sobrecarregado desta função que eu tenho de orquestrar, porque é uma equipe que tem que produzir o que eu quero e no final surge ali a obra como presença estética.

SS Iole, se eu chamo a atenção para a importância desses movimentos coletivos regidos por você não é para fazer nenhum elogio do *making of* do trabalho; estou apenas lhe perguntando se é possível relacioná-lo com a noção de performance.

IF Mas eu não consigo entender. Para mim, o que eu tenho de experiência pessoal com a performance são aquelas performances realizadas por mim mesma, comigo mesma, com as fotos de mim mesma registrando os filmes. Então era uma relação de total isolamento e de trazer para mim a responsabilidade total daquele instante, daquele fazer. Neste sentido, eu não vejo neste trabalho algo performático.

SS Eu não estou falando de performance como um espetáculo a se exhibir, mas sim como algo que coloca em jogo o desempenho do corpo, como, por exemplo, no trabalho do Bruce Nauman.



Sem título / *Untitled*, 2009
tubos de aço inox e chapas de policarbonato /
stainless tubes and polycarbonate sheets
4,4 × 14 × 7 m
Foto/photo: Sergio Araújo



IF Mas é isso que eu estou dizendo. Nesse sentido eu não enxergo. Mas quero te ouvir mais, porque para mim isso é novo. Porém eu ainda não fiz perguntas a vocês. Agora está na minha hora de fazer perguntas a vocês. Eu queria entender o que você vê como performance. Eu não consigo entender, estou tentando, mas não consigo entender essa relação, por mais que ela me surja como algo interessante, mas não estou conseguindo perceber. Pois o que ocorre é uma gestão de procedimentos para que aconteça aquilo que eu quero que ocorra. Então eu tenho que planejar, etapa por etapa, sem errar, respeitando a verba, ligada ao patrimônio histórico, com a prova do calculista, com isso e com aquilo. Então eu não quero que isto contamine o trabalho. Se fosse performático, no meu entender, nesse sentido do Bruce Nauman, haveria uma relação direta de impregnação. Mas, ao contrário, aqui não é para impregnar. A ação do fazer existe e tem que desaparecer. Porque senão ficaria impregnada naqueles volumes aquela coisa árdua, aquela coisa pesada, aquela coisa barulhenta, mas nada disso importa. Aquilo ali existe como uma necessidade de realização, como no caso de fundir uma escultura. Então eu não entendi o que você quis dizer com performance, apesar de achar a ideia sedutora.

SS **Eu não quis dizer nada muito preciso com performance, não me refiro a nenhum gênero, apenas quis colocar o seu trabalho em contraposição à tradição da escultura. Enfim, talvez a experiência que eu tenha do trabalho seja algo muito pessoal, pois de fato eu acho da maior importância todo esse desempenho corporal que depende de ações de disciplina, intensidade, de ações subjetivas que você entretanto consegue coordenar. Eu não consigo ver esse trabalho dissociado de todo esse aprendizado.**

IF Eu acho perfeito aquilo que você está falando. A minha questão é o termo que eu não estava entendendo. Eu tinha que perguntar, porque você conhece e acompanhou muito as montagens e a realização, porque não é montagem, é uma realização que se faz ali *in loco*.

Então, aí existe uma grande diferença, no que concerne às torções num instrumento que desenhamos, eu com a equipe técnica: pois, para que se realizem as torções, eu tenho a ferramenta, que é a calandra. Mas, para que aquilo – a torção – ocorra, conto também com a atuação do corpo dos técnicos sobre o material. Portanto, o que você colocou é perfeito. Não tem como dissociar.

SS **Eu aproveito para lembrar que, por exemplo, na arquitetura do Eisenman, não há canteiro de obras, os objetos são todos feitos por encomenda, em conformidade com o projeto digital. Essa é uma diferença importante.**

IF Tem toda razão, completamente diferente. Exatamente isso.

PV **A pergunta da Sônia me fez pensar num reverso disso, no outro lado da moeda que é o público. Quer dizer, algo que é pouco falado quando se fala em obra pública, no sentido que ela está sendo vista por muitas pessoas,**



por várias pessoas ao mesmo tempo e que a apreensão da obra muitas vezes é mediada ou sugestionada pela reação das outras pessoas ao lado. Então aquilo não é fechado na sua única observação, mas ela é mediada pela reação das outras pessoas. Isso é uma coisa que me chamou muito a atenção quando estive em Chicago e eu vi a escultura do Anish Kapoor, que é um tremendo sucesso, mas a gente percebe que esse sucesso está relacionado a esse tipo de apreensão comum, que às vezes pode se tornar um lugar comum, a pessoa chegar lá e fotografar. Eu queria saber se isso ocorre a você quando você está observando o trabalho junto com outras pessoas que não são propriamente especialistas, mas é o público em geral. Isso explicita uma dimensão do trabalho também?

IF Eu acho que isso é superimportante.

PV **Porque eu senti, só para você entender melhor, eu me senti muito excluído perante a escultura do Kapoor, você entendeu? Porque eu não estava reagindo como a maioria das pessoas estava reagindo, então aquilo me causou uma certa...**

IF Acho interessante você perguntar isso, pois vai ao encontro de uma questão sobre a qual eu ia continuar a conversar também, a partir da colocação da Sônia. Se, em algum momento, o entendimento e o conhecimento, e talvez até a vivência de toda essa performance da realização do trabalho não seria imprescindível para ele. Se o conhecimento de todas essas etapas, se isto é importante, e até que ponto. Se isto interferiria na percepção do espectador, assim como, aí voltando à pergunta do Paulo Sergio, se o conhecimento de todos os momentos anteriores do trabalho, principalmente dos anos 90, se conhecer este caminho todo, se isso também importa para a percepção do trabalho atual. Acho que sempre importa, para todo o trabalho, quando você tem um conhecimento a mais. Eu queria saber se é importante – neste trabalho.

PV **Nesse trabalho mais recente eu acho muito menos retórico do que os trabalhos anteriores.**

IF Isso. É, mas eu quero saber com relação ao público...

PV **Quer dizer, o modo como você reage e como o contexto todo reage. Então, por exemplo, eu fico pensando, é legítimo eu falar para você de que maneira você pode se relacionar com alguém que se depare com sua obra e veja o aspecto digamos, espetacular, como é possível lançar esse tubo daqui e ali e isso sustentar esse elemento que parece que está ali, mas está preso, entende? É a mesma coisa como essa escultura do Kapoor, não sei se você já viu que é um feijão, é como se fosse um grão de feijão imenso, deve ter uns 8m de altura. A superfície dele é de aço polido, espelhado, alguma coisa assim, então conforme você se aproxima você vai se deformando.**





instalação projetada para 12ª Documenta de Kassel/
installation designed for the Documenta 12, Kassel, 2007

tubos de aço inox e chapas de policarbonato/
stainless tubes and polycarbonate sheets

14 × 33 × 15m

fotos/photos: Roman Mârs [pp. 50]; Iole de Freitas [p. 51]





IF Está em Chicago?

PV **Está em Chicago, numa praça. Então, é claro que ele apela para um lado, digamos, espetacular.**

IF É sedutor.

PV **Tem um paralelo que você falou da arquitetura pós-moderna, talvez dessa glamorização. Mas eu fiquei pensando se de fato eu estava reagindo ou não retrogradamente a uma experiência que talvez tenha consequências, seja pertinente na atualidade, ou de fato aquilo representava um apelo ao sensacionalismo, e simplesmente era um objeto a ser fotografado. Pode ser banal esse tipo de questionamento, mas eu acho que é muito importante.**

IF Eu acho que é importante. Por exemplo, eu tenho o maior interesse, eu já falei, em fazer com que o trabalho promova determinada percepção diferenciada no espectador, à medida que ele se desloca no ambiente do trabalho. Uns perguntam em debate como é a ancoragem, outros acham que é uma coisa meio miraculosa e tal, quer dizer então, tudo bem, eu ouço, mas isso não interfere na condução do trabalho. Então isso não vai absolutamente depois ser um elemento de ponderação. Eu vou continuar na minha insistência de tentar criar lugares, como aquele da Documenta, que eu inclusive chamava de abrigos abertos, porque eles criam abrigos onde as pessoas ficavam meio recolhidas ali dentro, paradas, vendo a Documenta. Assim como com aquele trabalho transparente, grandão, do Banco do Brasil.

PSD **E tem uma coisa que o Paulo Venancio tocou que eu acho interessante agora para a gente pensar: a possível diferenciação entre duas formas de espetáculo. E como o espetáculo está preso no seu trabalho e como estaria no feijão do Anish Kapoor. Pois eu acho que tem uma função imediata, que é a de edulcorar a cidade. O Olafur Eliasson, eu gosto muito do trabalho dele com luzes e interiores, quando ele deforma a iluminação, agora aquelas cachoeiras lá embaixo da ponte do Brooklin...**

IF É terapêutico.

PSD **Aquilo ali tem uma função de edulcorar, como a função do ornamento na arquitetura eclética. E eu acho que boa parte das dimensões espetaculares da arte contemporânea entra nessa função de ornamentação, de edulcorar a vida. Aí eu achei interessante quando o Paulo Venancio usou a palavra espetáculo para os dois, porque são espetáculos de naturezas diferentes. Porque o encontro do seu trabalho com a delicadeza é o pólo oposto do espetáculo. Ele consegue ser espetacular delicadamente ou delicado espetacularmente.**



PV Diante do trabalho da Iole eu não vejo essa possibilidade de ele ser espetacularizado. Então, eu quis fazer esse paralelo com essa situação do Kapoor de eu me sentir excluído do trabalho pela percepção espetacularizada que tinha se instalado naquele lugar.

SS Pelo contrário, os últimos trabalhos têm sido marcados por uma austeridade, por uma sobriedade, desde talvez o trabalho para a Fundação Iberê Camargo. E aí eu acho que seria importante repormos na ordem do dia a importância da contemplação. Seria uma contemplação absolutamente ativa, porque implica um relacionamento rente...

IF De deslocamento.

SS Sim, do deslocamento desse visitante. Mas, curiosamente ele estaria no pólo oposto daquele previsto no trabalho do Kapoor. E isso que eu estou dizendo, que é uma contemplação ativa.

PV Só voltando a uma outra coisa que a Sônia disse, quando ela falou do corpo da Lygia Clark, do escultórico... Eu acho que o seu trabalho desde o início procurou entender o corpo não como uma coisa fechada, como um volume, como um peso, mas como um fluxo de energia, de expansão. Daí, eu acho que seria possível traçar talvez essa linha Lygia Clark, as obras moles, ultrapassando o espaço dimensional do corpo para um outro espaço arquitetural, mas onde essas dimensões estão ainda dentro do cálculo do corpo, digamos assim. Aí eu vejo essa ideia da Sônia, do corpo não mais como corpo fragmentado, mas como uma espécie de energia em expansão, ocupando lugares, mais do que um lugar que não é só físico, no sentido material, mas está transitando.

IF Por isso que a gente está falando da corporeidade do espaço.

PV É.

IF Cada lugar tem uma característica, e quando o trabalho começa a se instalar nesse lugar ele vai transformando também aquela corporeidade que é dada.

PV E eu acho que o seu trabalho, esse salto de que a gente fala está relacionado a isso. A entender as coisas em outro plano, mais distante, mais abstrato talvez, menos palpável no sentido da fisicalidade, mais entendível dentro de uma espacialidade...

SS E o trabalho, ao mesmo tempo, ele requer um distanciamento.

IF Mas eu acho que essa costura, como eu estava dizendo, acho que me interessa, porque na hora que a pessoa se desloca, e o trabalho quer promover isso, ela vai tendo esta percepção visual que os elementos que estão ali,



então construídos, vão lhe dando, mas esta informação vai questionando o seu hábito de ver, o seu hábito de caminhar.

PV **É, porque rompeu o esquema que ele já tinha na cabeça.**

IF Rompe. Começa a andar, às vezes, como se estivesse (eu acho engraçado) num navio. Perde o equilíbrio. Porque ela perde a noção de profundidade, e ela fica insegura e anda de maneira insegura, porque ela já não está entendendo onde estão aqueles elementos táteis, visíveis, que estão na frente dela. Porque a organização dos elementos, principalmente através das torções, das transparências, que faz com que os reflexos sejam totalmente retorcidos e enganosos, tira da pessoa a confiança naquilo que ela está habituada a ver. Ela não confia mais no seu olhar, no dela mesma; então ela começa a não confiar nos pés, não entende como é que ela está andando. Este tipo de situação, creio que ele ocorre por causa da simultaneidade entre o processo perceptivo do olhar e a contemplação. Então, ela é solicitada a se organizar de maneira diferente para poder atravessar aquele lugar. E aí ela descobre outras maneiras que ela tem de caminhar, que ela tem de perceber o peso do corpo, etc. Eu acho que é na fusão desse movimento de contemplação com o movimento do embate com elementos plásticos que o trabalho se organiza para o espectador.

SS **Só mais uma coisa. O que chama atenção no seu trabalho é uma referência tão forte a certos artistas modernos. É a referência aos movimentos de dançarinas do Degas, também ao Matisse, ao Tatlin, e o que eu acho estimulante é como você traz todos esses materiais para o tranco de uma situação contemporânea, quer dizer, num momento em que não estamos mais sob a égide de nenhuma das expectativas modernas.**

IF Eu acho que é perfeito. Sem essa memória dos movimentos do Degas nos pastéis, que são magníficos, e que inclusive estão lindamente registrados nos daguerreótipos, como lá era interessante, porque ali ele produziu os movimentos das bailarinas. Ele levava para o estúdio e fazia com que elas executassem um movimento *fake*, que é o oposto dos pastéis. Ele observava o movimento, e não o movimento da dança, o movimento de amarrar a sapatilha, movimento de descansar o corpo, e registrava. Então, estas memórias que eu vejo e de uma maneira que você sempre traz do Matisse, vejo muito porque, quando eu fiz aqueles trabalhos vermelhos que estavam na exposição lá do Centro Hélio Oiticica, como aquela organização daqueles planos vermelhos, com dois vermelhos, aqueles recortes, aquilo eu fiz pegando cartolina vermelha, cortando, pegando o arame fininho, colando em casa mesmo, e quando surgiu eu pensei “sem o Matisse eu jamais teria conseguido fazer isso, jamais, sem ter olhado o Matisse com cuidado”. Tanto na densidade da cor dele, quanto nessa possibilidade dos recortes.

PSD **Há um espaço vermelho...**



IF É. Cria... E como que permanece.

55

PSD **Eu acho importantíssimo isso que a Sônia falou. O trabalho se tornou hipermoderno, mas moderno é a palavra que pesa nele. Ele não tem mais aqueles laços de contemporaneidade, de turbulência e confusão que tinha nos anos 80, essa ordem da clareza que se inscreve que eu chamei de newtoniana, enquanto o outro era uma turbulência não newtoniana. Com Newton você não explica aquilo, é dessa ordem do que a Sônia acabou de falar, trazer a modernidade para o contemporâneo.**

Acho que é isso mesmo. Ele traz no tranco com esse confronto com o espaço urbano e com o espaço arquitetônico. E aí que ele se constrói.

SS **É. O que eu acho que é importante é nos lembrarmos que não há nada de inocência e de naturalismo na lida com o movimento do Degas. Ele usa a fotografia, não há nada de espontâneo.**

IF Não, pelo contrário, é hiperconstruído.

SS **Sobre o Matisse também se construiu todo um discurso da naturalidade do deleite. De que tudo segue um fluxo espontâneo e imediato. Na verdade ele faz fotos de diversos estados de cada pintura ou de cada escultura. Por isso que o desenho tem aquela condensação, aquela capacidade de condensação. Então me parece que um processo que já considera a fragmentação do corpo já está presente nesses artistas. Pois se construiu um certo clichê retrospectivo do movimento da modernidade como totalizante, e ali já há um drama na impossibilidade de você totalizar esse corpo. O texto do Paul Valéry sobre Degas é emblemático. Bom, acho que é isso.**





Sem título / *Untitled*, 2000
tubos de aço inox e chapas de policarbonato /
stainless tubes and polycarbonate sheets
foto/photo: Sergio Araújo



Iole de Freitas nasce em Belo Horizonte (MG), em 1945. Com 6 anos, muda-se para o Rio de Janeiro, quando inicia sua formação em dança contemporânea. Estuda na ESDI, escola de design, de 1964 a 1965. A partir de 1970 vive por oito anos em Milão, onde trabalha como designer no Corporate Image Studio da Olivetti, sob a orientação do arquiteto Hans von Klier, de 1970 a 1971. Passa a desenvolver e expor o próprio trabalho em artes plásticas a partir de 1973.

57

1973-1981 A linguagem do trabalho se constitui com o suporte de sequências fotográficas, filmes experimentais e instalações, apoiados por textos.

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 (MAM) do Rio de Janeiro.

1974 Realiza exposição individual no Museu de Arte Moderna (MAM), no 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 sequência 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 Realiza exposição individual na Galleria Giancarlo Bocchi, em Milão. Participa de "Korpersprache", no Frankfurt Kunstverein e na Haus am Waldsee, em Berlim, de "Women in art", no Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, também em Berlim; de "Frauen machen Kunst" e "Feminist art", na Galerie Maggers, em Bonn; e de "Women art new tendencies", na Gallerie Krinzingler, em Innsbruck, Áustria.



1977 Integra as mostras “L’occhio 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’arte contemporain”, em Montreal, Canadá.

1978 Participa 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, sequências fotográficas), na Galeria Arte Global, em São Paulo.

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

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

1983-1994 O corpo não aparece mais como mediador do trabalho, mas é substituído 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. Apresenta exposição 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 o Instituto Nacional de Artes Plásticas, Funarte, Rio de Janeiro (1987-1989).

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 (MAM), Rio de Janeiro.

1990 Expõe as primeiras esculturas de grandes dimensões em mostra individual no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. O catálogo tem 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 Expõe na mostra “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. Participa do Projeto Arte Cidade: a Cidade e seus Fluxos, São Paulo. Expõe no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

1995-1997 As esculturas desenvolvidas neste período 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 (MAM), 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 de São Paulo e no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

1998-2007 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” e o 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 de 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 da Bienal do Mercosul, em Porto Alegre, com uma grande instalação.

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 realiza um trabalho desenvolvido especificamente para o Museu Fridericianum. Esse projeto se instala na parte interna, no 1º andar do prédio, e se estende para as fachadas frontal e lateral do museu, flutuando em torno do edifício. Ocupa uma área de 12 metros de altura, por 35 metros de largura e 15 de profundidade. Participa da exposição “Puntos de vista”, no Museu de Arte de Bocchun, Alemanha, com obra da Coleção Daros. 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 Realiza na Fundação Iberê Camargo, em Porto Alegre, obra monumental que ocupa o atrium do prédio projetado por Álvaro Siza.

2009 Realiza obra para a reinauguração da Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro. Expõe na Galeria Laura Marsiaj, no Rio de Janeiro.

2010 Realiza obra para a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Apresenta exposição individual na Galeria Referência em Brasília.



ENGLISH VERSION

Iole de Freitas is an artist whose amazing talent interprets space while adding movement to her work.

¶ The installation she created for the Atrium Program at Fundação Iberê Camargo, presently on show at Pinacoteca do Estado de São Paulo, features a unique lightness thanks to the design and the building materials she selected, making a striking visual impact. ¶ In the environments where her work is installed, it offers new readings of the local architecture and captivates the visitor's imagination. ¶ While supporting the initiative of Fundação Iberê Camargo, Gerdau comes forth to assert its admiration for the work of this extraordinary artist.

Gerdau

A work by Iole de Freitas recently opened a new series of exhibitions in the Atrium Program at Fundação Iberê Camargo, in Porto Alegre. Site specific installations created and set up in the atrium of our headquarters right before the eyes of the general public are one means through which we seek to foster the creation and dissemination of contemporary art, day by day, thereby opening a space for new meanings and interpretations. ¶ More than bringing together artwork and the public, this resulting interaction leads to a healthy familiarity with the ways and means of art creation. Furthermore, Iole de Freitas' site specific has come to integrate the building design by Álvaro Siza, allowing new readings of this architectural space and establishing new connections with other spaces within the building as well with artists and their exhibitions. ¶ Now a new version of the site specific welcomes visitors in the atrium of the Pinacoteca do Estado de São Paulo building, offering new interpretive courses and stressing the authority of Iole de Freitas' creative work.

Fundação Iberê Camargo

It is with great pleasure that Pinacoteca do Estado de São Paulo dedicates the grandiose installation that Iole de Freitas designed for the first courtyard in the museum building. On the heels of her two latest pieces of architectural scale shown as part of the Atrium Program at Fundação Iberê Camargo, in Porto Alegre, and at Casa França-Brasil, in Rio de Janeiro, respectively, here the artist has set up an aerial sculpture made with steel tubes and transparent polycarbonate sheets – a piece that engages in a bold and intimate dialogue with the centennial architecture of the museum building and Paulo Mendes da Rocha's magnificent intervention in the original design. ¶ Since 1999, when she installed *Dora Maar na piscina* at Museu do Açude, in Rio de Janeiro, Iole de Freitas has been expanding the reverberant field of her work with projects that interact with the venues where they are shown. In these installations, the grasp of vigor, movement, balance and harmony is articulated in the confrontation of the works with the physical characteristics of the different venues. At Pinacoteca, along the catwalk leading to the museum entrance, the artist gently and delicately reverses the apprehension of the void by means of transparencies and light reflections, thus influencing the visitor's relationship with the institution itself. ¶ We at Pinacoteca wish to acknowledge Iole de Freitas for the privilege of receiving this carefully planned and longingly wished for creative work. We extend our gratitude to Gabinete de Arte Raquel Araud for its invaluable support to this project, and to Fundação Iberê Camargo and Gerdau for their collaboration that is once again greatly appreciated.

Marcelo Mattos Araujo
Executive Director
Pinacoteca do Estado de São Paulo



Interview with **Iole de Freitas, Sônia Salzstein, Paulo Sergio Duarte and Paulo Venâncio** held on the occasion of the dedication of Iole de Freitas' work at Pinacoteca do Estado de São Paulo, on July 23, 2010.

SONIA SALZSTEIN **Iole, how would you compare the installation here at Pinacoteca with your two most recent works, one at Fundação Iberê Camargo, in Porto Alegre, and the other at Casa França-Brasil, in Rio de Janeiro?**

IOLÉ DE FREITAS Unlike Casa França-Brasil, here we have verticality, which was also the case at Fundação Iberê Camargo, and even more powerfully so. In Porto Alegre the installation measured 21 x 10 x 14 meters; at Casa França-Brasil, approximately 13 x 30 x 16 meters, and here at the Pinacoteca, 15 x 22 x 10 meters. But the work structure is the same; it's what I call 'systems'. Very straight lines, tubes as straight as possible, hardly flexible. The polycarbonate sheet is always 3 mm gauge, which is another important feature. But it sheds its corporeality here. At Fundação Iberê Camargo, it was set against an all-white curved wall, so it was readily visible, which in a certain sense is what I like, because it brings out the actual body of the material. But, here at Pinacoteca, it looks much thinner and produces a great amount of reflections, which boosts perception of its volumetric proportions. This is due to the nature of the space itself.

ss **So, is it the same system? Sometimes I wonder if the system remains the same.**

IF Yes, it's the same system: it sets up a relationship between straight lines (steel tubes) and twisted surfaces (polycarbonate sheets) placed under stress in the architectural space. This is the rationale of the work.

ss **I think it would be important for you to talk about how you get such unique and particular pieces of work from the same system, because I see a strong**

relationship with the architecture of each place in these works. In the case of the pieces mentioned, the elements are the same, the structural rationale is the same, but they produce very effective and very intense relationships with the architecture in each of these spaces, which are very heterogeneous. So could you tell us about this relationship with architecture? At the same time – as I discussed in a piece I wrote about your work at Centro Hélio Oiticica – there is no dialogical relationship. Rather than add to architecture, your work reacts to it, because it tends to abide by its own strong internal logic. So, in my view, this relationship is quite unique. I'd like to hear your comments on this.

IF I think this work here at Pinacoteca revisits what I call 'system', which I devised for Fundação Iberê Camargo and then used at Casa França-Brasil: the line is straight line, with no curvature; all the curvature is in the body of the polycarbonate sheet, and this curvature is determined by points drilled into the sheet. The three installations – Fundação Iberê Camargo, Casa França-Brasil, and here at Pinacoteca – were based on this same tridimensional approach, and I think the difference between them arises from the fact that the work exists in its relationship with space. There's no point in thinking up a form and rendering it into a prototype, as I do in my studio, to then be able to sense the structural relations of this relationship, because a work happens precisely in its confrontation with architecture. So, in [the context of] Álvaro Siza's architecture, it will behave totally differently, of course, and it will call for structural and aesthetic procedures quite unlike the work's relationship with Grandjean de Montigny's architecture.

There is no other way about it. This was how it was in the relation with the 110-year-old architectural structure of Pinacoteca. I look at a place and try to see whether it offers an opportunity for an intervention that would be interesting for the work's rationale. I have turned down commissions for installations

in places that I thought did not establish sufficiently productive tension for my work.

PAULO VENANCIO **May I interrupt you?**

IF Sure.

PV **Sometimes when you're talking, say, about "technical" aspects such as the sheet size, the tube gauge etc, I almost lose the thread, I can't focus and follow the logical sequence for organizing the activity. So what I would ask is, how does this process take place, Iole? I mean, there is an imaginative process in it, isn't there?**

IF Yes, there is.

PV **But it seems to me that this process has already intuitively incorporated this problematic, let's call it a technical problematic, because you even challenge the engineers, as you have mentioned.**

IF If I don't do this, I can't give materiality to the idea, which develops along a process of construction, through the clash between the plastic rationale of the work and the possible structural conditions.

PV **But when you go into a space, do you already envisage your work [there]?**

IF If what I see is interesting, yes I do. For example, I well remember [visiting] Centro de Arte Hélio Oiticica. When I got there, I saw this alley, a tiny space crammed in between the façade of the cultural center and the houses opposite, and I thought: "I want the work out here, outdoors. I want this slice of air space, this is what I'm interested in." Four months earlier I had installed a work in the pool at Museu do Açude, which was my first work based on this system.

So when I look at a place and see what kind of relationship I want to establish with it, whether it is inside or outside an architectural project, whether an urban landscape or the farm in Minas Gerais that houses a major private collection, where



I implemented an installation in water, then – to repeat – the place tells me that the work can be done by somewhat confronting that place or space. Next, I look over the issues that have informed my work since the 1970s. What is its relationship with light? And its relationship with luminosity? Would there be transparency there? Or semi-opacity? Then old issues begin to come up again.

PV In fact, the following issue also occurs to me: the body. The relationship between sculpture and the body. This issue took on another scale beyond the body.

IF That's right.

PV I mean, there is a jump.

PAULO SERGIO DUARTE Yes, Paulo Venancio has made a very important point. Beginning with this work in the pool at Museu do Açude and that in the Hélio Oiticica center, the body can only appear as metaphor, never as internal injunction, whereas body movements could be featured in previous works.

IF Right. There's no other way.

PSD Now there isn't.

IF No, there isn't.

PSD Something I noticed today at Pinacoteca is that the present work is the lightest of the whole series going back to 2000, over the last ten years. It seems as if you were able to use dialogue to establish a conversation or a clash, or whatever you want to call this relationship with architecture, which I think is also the one that most emphasized transparency.

IF That's right. I think that's it. Because what matters most to me, when I look at a place, is its relationship with light; the relationship with transparency comes from that. The decision to use a transparent, a semi-translucent or an opaque material depends on this relationship with light that I notice in the place. Take Documenta, for

example: we were already halfway through the process when I went back to Kassel to resolve some technical matters. Then I saw the exhibition area on the second floor fully opened out, and I noticed the quality of the light flooding the space. But I had already applied for space on the ground floor. So then I had to persuade Roger Buerger to move the work, which meant changing the arrangement of other works. And there too, one day early in the morning, I saw what I wanted from the project. I saw that square in front of Museum Fridericianum and that corner, and I thought: "I want this place here, high up, like Centro de Arte Hélio Oiticica, but on the corner; I want to work with this angle." After that I looked into the issue of light flooding in, almost sideways, across the whole museum interior, in a very powerful diagonal, especially in the area I had selected. And this went on to determine many issues around this work. There I used both translucency and transparency relations in the same space. Outdoors, I used translucency. And this relationship that you mentioned, involving the body... is very interesting, Paulo Sergio. I have never been able to find rational arguments to justify the development and transitioning from my 1970s films and photos on to *Esgarçados* and *Aramões*, and so forth. The way it happened, this transition made it seem as if there was a rupture, but there was none, because everything found in my early 1970s films is in this installation too.

PSD Yes, sure, but there is one thing: in the 1980s, your work took on this turbulence, but later it seems to me that the turbulence of the 1980s was pacified. Your work used to be more turbulent.

IF Yes, it was. Much more turbulent.

PSD It was a non-Newtonian work, but now it is something that can perfectly well be explained by Newton's rational mechanics. So the rationale of your work raises this point too.

IF It has changed. It does raise that, yes. I think the body is out because

the theoretical basis of my work has changed.

PSD I'm talking about structure; the system now is very different from your other work.

IF Very different. For example: all that relationship that I established in closed performances when I was filming my own performance, creating a totally closed circuit, from which I produced footages, then photograms, then photos and photographic sequences, all this could be understood as a system in the 1970s. This structure was organized in photographic sequences by fragmenting and recording motion on film. It went on through the 1970s, and I showed it at the 1975 Paris Biennale. I often revisit it in the structure of these installations, in which volumes fragment space, and they talk about motion and direction. So there are things that have been changing; among them, this issue you raised of the body. In the vigorous clash with architecture, with the cityscape and landscape itself, relations were gradually transformed, and the presence of the body was dropped from the work, partly because the gesture was no longer going through my hand, there was no manual aspect. However, it is the same conceptual approach, the same internal gesture that made *Aramão* the way it was. Today it is the same impulse, and the same structure, but it has been refined.

PSD I used the word "pacified"...

IF Yes. Eliminated... Because there are elements that have been removed from the work, but the language is the same...

PSD I used the word "pacified" so as not to say "tamed" in relation to the monstrous movements of the 1980s.

IF Yes, but I think some of the plastic approaches have been eliminated, which then lends the work this appearance of pacification. The language has become increasingly sharper, as it eliminates procedures, doing away with some issues and bringing up others.



PSD To conclude, I think the work is sustained by its aesthetic high-voltage, this current work, and my intervention here only makes sense because I have followed your work over time.

IF Of course, from the beginning.

PSD So someone who goes there and looks at it will absolutely see an art work with enormous autonomy, and now we retain it in memory.

SS I would like to go back to the idea of architecture. You have just used a phrase, you said your work has "eliminated procedures," and I reached the same conclusion too. Having eliminated procedures, the work eliminated much of this pathos, this gesticulation, which I think is what Paulo Sergio was referring to when he talked about turbulence, and that was a breakthrough for your work. Correct me if you do not see it this way, but I think it was a real breakthrough for your work to be seen in a much more direct encounter with architecture, relating with it much more openly.

IF Undoubtedly.

SS Which is what we can see in this intervention you are showing at Pinacoteca. To dialogue more directly with Paulo Sergio, he says your work is now posed beyond the scale of the body, and you talk about the acquisition of rationality, or temperance, something along those lines. I tend to think that, on the contrary, there is a lot of the body, and a lot of drawing, and I see a lot of Matisse's collages, the large scale works, all the movements of *Dança*, all the anatomical distortions that are actually condensations of a complexity of movements. And the work has a density and reaches a tridimensionality that I think you have rarely achieved previously, despite being composed of lines, of linear

elements (sheets come into it as arabesques). So I would ask you if this dimension of the body still remains. If so, then, how? I think the work needs viewers to move around it. So I think it is most fully posed for the architecture without being a work done for architecture, without being a site specific, to use the term, the nomenclature. I would say there is a dimension of the body, as Paulo Sergio rightly noted, that no longer appears as the gesticulation that depended on manual activity. There is Matissean classicism there that is certainly profoundly expressive.

IF Yes. I think there is the issue of apprehending movement in space. Over the years I worked with this act of apprehending by observing the movement of my own body in space. This was where the relationship with dance came from. Not through a relationship with dancing, but an insistence on understanding what the displacement of our body in space means. That's what has always interested me. In this sense, the relationship with the body is still there, the corporeal presence that the work has in this installation and others, due to its attendance – as sculptural body – in space, and the presence of the viewer who circulates in this space.

I wonder if it's not precisely due to this persistent habit of trying to unveil, formulate and investigate this issue. My Documenta work was exposed to a lot of this; people came in exhausted from seeing so many works, but they were also stimulated by Trisha Brown's wonderful presentation of one of her works of the 1970s shown in the room next to mine. It was an open shelter. So this was my perception, based on my persistent habit of trying to understand the relationships of suspension, balance, weight, density of a body when this body is underwater, in a pool, or in space a, b or c; when it is an architectural space, be it from the 12th, 13th or 20th century; and how it works in these environments. So, when the work proposes to occupy a space, it conveys all this research and the proposal to present a somewhat

unusual circumstance for viewers, created by transparent sheets. When confronted with the sheets, people always figure depth in a very erroneous manner. Which is very interesting. They either think they are very close to it, and they look as if they are treading on eggshells, or they bump against the sheet because they think it's a meter away from them. This happens because the transparent sheet causes reflections that show that it exists, and these reflections are distorted by the torsion to which the sheet is subjected, which in turn misleads the viewers' perception of depth.

The same effect I achieved in the distorted photos of the 1970s, with reflections of the body on the surface of metalized plastic sheets, now takes on an architectural dimension. This actually gives rise to situations of instability on moving, and the question of how people perceive depth, and how our body reacts to these questions of balance and weight. I think that poses another idea, a different awareness of one's own body. So the presence of the body in this work is conveyed through these issues, and no longer through gestures: I do not have to directly touch the material. I have to tell technicians how to do it. Perhaps this is what has led to the elimination of certain procedures. Nowadays I get a piece of paper, a rod of solder, and place a few dots, making a hole with the solder rod itself, and know exactly what torsion I want. On this basis, I will guide the person who will be executing the work. So, that compulsive gestuality of *Aramôes*, which pursued continuity come what may, those elements that included a bit of wire here, a tube there, or a piece of fabric somewhere else, disappears as an issue, because now there is a different approach: setting up a clash with space, architecture, matter. I think that is what the attendance of the body is about. I don't know.

PV I also think it has something to do with contemporary architecture, as you mentioned about the sheets, how they seem to elude [us] or are closer when they are further way. There is a relationship to contemporary



architectural spaces that are attempting to break away from orthogonality. I'm thinking of Frank Gehry's buildings, for example.

IF Yes.

PV **Do you think this sense of unraveling this recognizable orthogonal space is compatible with proposing a different space?**

IF I see these contemporary architecture projects with great interest. As for Gehry, of all his designs, the one I studied most was the Bilbao Guggenheim, which helped me a lot when I visited the museum. I found the building very interesting because it was totally familiar to me; but when you come face to face with the place, you establish a different relationship with it. I even felt that the atrium was horrendous. And it is, brilliantly horrendous. There is an excess of elements there, which are needed to build that amazing structure, with all those mirroring relationships. I realized that was overdone, and it is overdone. However, on the outside, the volumetric proportions he used in that urban design is strikingly adequate.

PV **In the sense of destabilizing the habitual space of orthogonality, do you see any relationship with Richard Serra, such as the sculptures in which he too creates these spaces, which are also highly disturbing and destabilizing?**

IF Yes, I think so, and it's odd because there are things we absorb so naturally, I mean, we follow Serra's work because it is truly admirable.

I have different approaches. Take architecture, for instance. I work on architecture, study it and so forth. But very powerful works such as those by Serra, or Mario Merz, or other Arte Povera artists, I look at them and let myself be impacted by their might, and those details are gradually taken in, elaborated, deconstructed and reconstructed in different ways. When I saw Serra's work in Bilbao, I realized there was this harmony

between the architectural design and the artist's work. In fact, Gehry and Serra were able to build a very special relationship.

After crossing the big hall and having a totally unexpected spatial perception, you start getting inside the work, and you are unable – or unwilling – to leave. Just one day is not enough. It takes a lot more. That place is inexhaustible. Together with all this, you have the experience of looking from afar, from the niches on the second floor, in instances of unexpected contemplation.

This issue – the fusing of the state of contemplation with displacement inside the work – is what I find particularly interesting.

Here, in this work shown at Pinacoteca, at what point do these sheets combine, move together, and when do they separate? As a viewer/observer, how do you deal with simultaneous instants of displacement and contemplation? Of course, my interest is when I'm moving inside the work. But it's very instigative when you can combine these two things. That is what Siza's architecture offered me at Fundação Iberê Camargo, as did that of Paulo Mendes da Rocha at the Pinacoteca. The interventions of Paulo Mendes da Rocha, who conceived the catwalks, are precisely what enabled viewers to move around my work at different heights. When I look at the ground floor installation, what kind of tension do the volumes and lines establish in space? Because I'm not one on one with them, or shoulder-to-shoulder, nearly touching them, as I am when I'm on Siza's ramps, or the catwalks by Paulo Mendes da Rocha. In this case, volume is a direct confrontation with my body and, at the same time, my traversing gaze alights on the other sheets, which are further away, leading me to a state of contemplation. I am keen on this relationship, through which I communicate with Serra.

PV **Coming back to the Pinacoteca, your work really surprised me. I see this space as less neutral, I mean it is less neutral than the Fundação Iberê building, so I thought you would be using a less transparent sheet to draw attention**

to the presence of your work. But the fact that you have accepted, say, interferences, has made the work more closely related to the possibilities of interference of the space on your work, rather than your work interfering in the space. It seems to me, the work is much more active here than in Porto Alegre or Rio de Janeiro, in this sense of absorption. Here the work absorbs a whole set of disparate elements, light, walls that are not white, metal catwalks... And I think that this risk, which you also brought up in relation to Serra's work, these different points of view that pose alternating confrontation... This dynamics that the work poses is a spatial-temporal dynamics, I would say. Rosalind Krauss cites Proust in an essay on Serra, in which Proust says that when he goes out for a stroll he sees towers and cathedrals that appear to be in one place and then somewhere else, but they are the same, and then he feels as if he were lost... Anyway, this was to revisit this relationship between architectural space and the work's space, because I think what we find is a new space, so to speak, that starts to exist as of the moment you come in.

IF I think it could not be otherwise. Here, the least translucency or opacity would not allow this absorption of architectural space by incidence of light and reflection on those sheets, which have been a major interest in my work since the 1970s. So it is essential to choose materials pertinently. This surface must be reflective and transparent. The architecture, and even the very corporeality of the place, will be reflected in it. So I think the volumetric proportions here are much more striking than they were at Fundação Iberê Camargo, despite some volumes being even smaller.

PSD **But they are more powerful because of the transparency.**

IF Because transparency absorbs space.



PV **The corporeality of the place...**

IF It changes.

PV **Those spaces have different corporal qualities...**

IF Very different.

PV **I mean, some take on greater amplitude, even though the size is the same. The bodily sensation may be different, totally different...**

IF Very different.

PV **And I think the bricks here lend a corporeal presence... The exposed clay brick is more...**

IF Firm.

PV **Firm... than a white wall...**

IF Yes. Even at Casa França-Brasil, with so much rococo.

PSD **I had an experience with the Fundação Iberê Camargo installation, which tended toward verticality.**

IF Yes.

PSD **At Casa França-Brasil it was horizontality, and here at Pinacoteca it is surprising how the space eschews both the horizontal and the vertical.**

IF Yes, this is very strange indeed.

PSD **The result is quite interesting.**

SS **Iole, picking up from Paulo Venancio, who referred to the affinities between your work and Frank Gehry's, what I find intriguing is that the work of great architects is based on digitally designed projects. I mean, there is no manual work, none of the corporal aspect that is seen in some instances of your work – I agree with Paulo Sergio that the manual work or handcrafting is no longer there. So I would ask if you think this is a good**

pointer for understanding your work. I see the connection with contemporary architecture that Patinho [Paulo Venancio] mentioned, but your work also seems to me to pose resistance to contemporary architecture. At this point I would go back to my original formulation. Incredibly, it is posed for the first time much more fully for the architecture, while somehow not giving way to it. We must not forget the fact that while you find Gehry interesting, and have studied his system, you retain a manual activity in your work, you retain workshop practices, and both profoundly refer to a discipline of the body. Well, this question is going on for too long, but I wanted you to talk about Lygia Clark, because I think there is something very close to the Lygia of *Trepantes* about your work, the reference to the body, although not obviously. I'm not saying you have the body as subject because I think there is, in your work, a process of gradual acquisition of self-discipline, self-knowledge, on which basis you can no longer see body as a user would, because we now see the autonomous body exploring space, as a dimension beyond this functionality. So I think there is a strong connection between your work and Lygia's that I would like you to comment on, relating this issue to the problem of contemporary architecture.

IF Going back to the issue you posed, that is to say, this basic differentiation... Contemporary architecture designs are conceived and executed with the aid of highly sophisticated technology. Gehry himself, along with Serra, had to develop an entire specific program to design their two projects. I'm taking a different approach. Where, then, will the attempt at a certain intelligence of the work lead? It leads to a continuous development of these aesthetic experiences that have taken place since the 1970s. During

this period, as you have mentioned, the attendance of the body, this awareness of the body was gradually expressed through manifestations that were totally distinct from each other. Today I can do a project like this at Pinacoteca without touching on any procedures that involve these technologies, which I find commendable, but do not pose a way for me to understand myself. The execution of a work comes through this kind of absorption of these experiences in the course of 35 years of practice. So I know that the 3mm sheet will give me what I want for a certain project. I know what anchoring has to be done for such and such a type of brick and what type of building method is needed: it is either a resin system, or I will need a ¾ threaded rebar, or just a thinner one. Why? I do it from calculations, I do it from experience, just as I knew exactly what type of mesh I needed to choose in relation to metallic and plastic screens (because the early ones were plastic, in 1982, 1983). And before that they were fabric. The film *Exit* shows a huge amount of fabric spread out across the loft where we lived in New York. I cut it with a knife, the knife I always used in all my works of the 1970s, and I proceeded with the horizontal cutting parallel to the floor, for a certain time, all the way to our front door. Gradually I absorbed the nature of these materials, insofar as I wanted to build language from certain attributes and issues. So my way of understanding materials comes from that practice, and these projects that now are done in urban scale, with the aim of a confrontation with architecture, have already assimilated all this. Thus, when I insist on a 1½ inch tube, which can be installed in a 3mm wall rather than a 4mm one, I suppose that comes from this kind of awareness. This awareness that I gained in the 1970s, as part of that whole issue of body image, the awareness of the fragmented body, the female body. Many artists internationally were working with this awareness of the body, not just Lygia Clark and Pape in Brazil. All this was very well elaborated, and it still provides the foundations for work being done today. And as regards the kind of relationship, of course



I was always quite interested in Lygia's work, and my conversations with her were always very important to me, including the standings she maintained. And when I decided to come back to Brazil, she had a serious talk with me: she thought it was ridiculous for me to come back and leave my work, which was taking a foothold abroad. She would say, "You are starting to get your work functioning here in Europe, so why drop it, this is ridiculous," and so forth. And when I was back in Brazil, and she was too, there was that anguish about where you have your area of production, and I have always taken a huge interest in her work relationships— and in her as a thinker too. Now I say: in the same way as this was absorbed, it goes out through one's pores. I remember our conversations and her work too, they cannot be separated. With Fabio, with the Arte Povera crowd, whose work I followed because I saw them set up exhibitions, I visited their workshops, attended their discussions, I mean, that was the air we were breathing. When I came back, for a few wonderful years, I was constantly talking, arguing and fighting with Zé Resende, Waltercio, Tunga and Paulo Sergio, and a little later with you, Paulo Venancio. That's what leads to a level of reflection, to our internal struggles in relation to work and the cultural field as a whole, which is crucial, I believe.

PSD Iole, I may be wrong, but I think your current work has a clearer relationship with the constructive issue than previously. There is a Tatlin in this story.

IF Yes there is, and he was always very present, because I'm rather obsessive about things. I obsessed over Gehry for a while; then I lightened up a little and switched to Toyo Ito, because of the glasses. With Tatlin I found that I was checking myself, because there was a period in which it got very boring: every time I would be at a roundtable or a debate, there I was holding aloft Tatlin's banner. In Tatlin there is this magnificent discontinuity that suddenly says: I want the corner. The relationship with him had already been a powerful

one since the making of the 1970's films, when I was set on disobeying everything. Disobeying impositions has always interested me. Like today, I paint polycarbonate and the firm that makes the paint says: "Can't be done, madam." And I say: "Sir, the work painted red has been for 12 years out in the open air, at the collector's home, and there is not a stain on it. So how can you say you don't make paint for polycarbonate?" And I was also always attracted for many years to the work of Tatlin and Malevich, and especially Stepanova and Popova, in their relation to scenic space. When I look at Tatlin's *Corner Relief* it takes my breath away, because it comes up and punches me in the guts when it is shown at the right height and place, and in the right corner. That is unbelievably right, and it is made of a piece of some old stuff, a hook, the idea of the sailor holding a rope, that snap hook.

PSD It is a strap.

IF Yes. Those straps used on sail rigs. Amusingly, the people who work for me now specialize in sailing too, and that was where I met people who were up for this adventure of the art work. So I am interested in the corporality of that Tatlin relief, which is magnificent, and often mistreated in exhibitions, poorly displayed.

But I am not just interested in Tatlin's work for the pieces he is usually known for. I am interested in the intelligent articulation of his work when designing the set and the costumes for *Zanguézi*, an adaptation of a poem by Khlebnikov, in how he organized that brilliant constructivist rationale and managed to transform the space of an Italian stage into a different place. So I find that interesting. Perhaps then it is not just the dialogues, discussions and investigations into contemporary architecture that show this clash with other large-scale conceptual approaches such as Serra's, but also this displacement of the plastic fact that I have always observed, from Tatlin's *Corner Relief* to his stage productions.

SS What occurred to me, Iole, is that there is an important chapter in the execution of each of these works that does

not make a public appearance, which is the whole team working under your coordination, an entire high-tech learning experience that you transform into an action, almost a performance, in a prolonged coexistence of many people around an artistic practice. I would ask you: is the fact that this activity seems to be somehow left out of the final result a problem for the end result of the work? That is a question I ask myself. I think it's important that the person who relates to his/her work be informed about the scaffolding, the system of bodily behavior involved in the production of this type of work, requiring enormous discipline, attunement, control of intensity in the use of force, a whole experience of which visitors...

IF Have no idea.

SS It seems to me that this is an interesting problem for your work because within your generation you're the artist that could be said to have less to do with the sculpture tradition. I think Zé Resende has a clear relation with the tradition of sculpture, and even Tunga makes references to a certain surreal source, with a touch of Henry Moore's metamorphoses, whereas you have very strong roots in performance art. I think the fact that these concerted collective movements not being explicit perhaps removes some of the complexity from your work, which is a sort of sculpture-less sculpture, and much more a performance that clings to architecture.

IF I think of it as a reality. I do not see a problem in the sense that I have never stopped to think about this approach. You are quite right, an art work is constructed as part of a series of extenuating procedures, in which I cannot get anything wrong. But what I do see as a problem is precisely not to lose sight of what I aim at, as regards the presence of the art work. So it does not have to



be magnetized and overloaded with this function that I have to orchestrate because there is a team that has to produce what I want and ultimately the art work emerges as an aesthetic realization.

ss Iole, by drawing attention to the importance of the team effort that you coordinate, I am not complimenting you on the “making of” the work; I’m just wondering if it may be related to the notion of performance.

IF I don’t understand that. For me, what I have in terms of personal experience with performance are those performances I did myself, just myself, with photos of myself shooting the footages. So it was a relationship of total isolation and involved my full responsibility for that moment, for that activity. In this sense, I don’t see anything performatic in this work.

ss I’m not talking about performance as a spectacle to be shown, but as something that brings into play the performance of the body, such as in Bruce Nauman’s work.

IF But that’s what I’m saying. In that sense I cannot see it. I want to hear more from you, because this is new to me. But I have not asked you any questions yet. Now it’s my turn to ask questions. I would like to understand what you see as performance. I cannot understand this, I’m trying but I cannot understand this relationship, however interesting it seems to be, but I’m not able to grasp it. What it involves is managing procedures so that what I want to happen will actually happen. This means I have to plan, step by step, without any mistakes, keeping to a budget, to historical heritage requisites, to estimators’ tests, to this and that. I don’t want any of this to contaminate the work. In my view, if it were performatic in the sense of Bruce Nauman, there would be a direct relation of impregnation. But on the contrary, there is no impregnating here. The act of making exists, and it has to disappear, otherwise it would impregnate those volumes with the work burden, all that heavy stuff, all

that racket – but none of that matters. That work exists to meet the need for realization, as in the case of casting a sculpture. So I do not understand what you mean by performance, despite finding the idea seductive.

ss I didn’t mean anything very precise by “performance”, I’m not talking about a work genre, I just wanted to pose your exertion in opposition to the sculptural tradition. Well, perhaps my experience of the work is something very personal, because in fact I do think it’s of great importance – all this corporal performance that depends on discipline, intensity, and subjective actions that you are somehow able to coordinate. I can’t see this work apart from all this learning experience.

IF I think that what you’re saying is perfect. My question is the term that I did not understand. I had to ask, because you do know and you have followed the assembling and the realization of the work, because it is not about assembling, it is a realization that is done there in place.

So there is a great difference in relation to torsions in an instrument that we design, myself and the technical team: and I have a tool to perform torsions, a calender roller. But to get torsion, I need the bodies of the crew acting on the material. So what you said is perfect. There is no way of separating things.

ss I would take this opportunity to recall that in Eisenman’s architecture, there is no construction site, since objects are all made to order following his digital design. This is an important difference.

IF Absolutely, completely different. Precisely.

PV Sonia’s question made me think of the obverse of this, the other side of the coin, which is the public appearance. I mean, something that is hardly mentioned when we talk about a public work, in the sense that it is being seen by many

people, by several people at the same time. The apprehension of a work is often mediated or suggested by how others respond to it. So it is not concluded by one single observation, but mediated by the response of other people. This is something that really caught my attention when I was in Chicago and saw Anish Kapoor’s sculpture, which is a tremendous success, but I realized that this success is related to a collective instance of apprehension, which may at times become commonplace. For instance, people go there to photograph it. I was wondering if this happens to you when you’re looking at the work together with other people who are not art experts, but the public in general. Does this bring out a dimension of the work too?

IF I think this is hugely important.

PV Because I felt – just so you see what I am saying – I felt very excluded in front of Kapoor’s sculpture, you know? Because I was not responding to it like most people were. So that made me feel...

IF I find it interesting that you ask this because it has to do with a subject that I was going to continue talking about too, based on Sonia’s point. I wonder if, at some point, the understanding and knowledge, and perhaps even the experience of this whole performance of executing the work were not necessary for it. How about the knowledge of all these steps: is it important, and if so, to what extent? Does this intervene in the perception of a viewer? Likewise, to get back to Paulo Sergio’s question: Is knowing about all the previous periods of your work, particularly the 1990s, and knowing about all this road that has been traveled, also important for the perception of your current work? I think it always matters, for all work, if you have more knowledge of it. I wanted to know whether it matters – in this work.



PV This more recent work, I view as much less rhetorical than the previous ones.

IF That's true. Yes, but I was asking in relation to the public...

PV I mean, how you respond and how the whole context responds. Well, for example, I keep thinking: Is it legitimate for me to tell you how you can relate to someone who comes across your work and see its, let's say, spectacular aspect? In other words, how can you have this tube placed here or there and support this element that seems to be there, but is fixed – you know? It's the same as Kapoor's sculpture, I don't know if you've seen it, it's a bean, it is like a huge bean seed, it must be about 8m high. Its surface is reflecting polished steel, or something like that, so as you come close to it your image is distorted.

IF In Chicago?

PV In Chicago, in a square. So of course it appeals to what we might call a spectacular side.

IF It's seductive.

PV There is a parallel to postmodern architecture that you mentioned – this glamorizing, perhaps. But I was wondering whether in fact I was responding in retrospect or not to an experience that may have had consequences and be pertinent now, or whether in fact it represented an appeal to sensationalism, and was simply a subject to be photographed. This type of questioning may be banal, but I think it is very important.

IF I think it's important. For example, I am extremely interested, as I said, in having a work produce differentiated perception in viewers as they move into the work's environment. Some people ask about how it is anchored, others find it rather miraculous and so on. So okay, I listen, but that does not interfere in the way I conduct

my work. So this is in no way going to affect my thinking afterwards. I'll keep up my insistence on trying to create environments, such as the one for Documenta, which I even called 'open shelters', because they created shelters where people could retreat and rest while watching Documenta. Like that big transparent work for Banco do Brasil.

PSD There is a thing Paul Venancio brought up that I find interesting for us to think about now: the possible differentiation between two forms of spectacle. And how spectacle is part of your work and how it would be found in Anish Kapoor's bean. Well I think it has an immediate function, which is to sweeten the city. Olafur Eliasson, I like his work with lights and interiors, particularly when he distorts lighting, now with those waterfalls under Brooklyn Bridge...

IF It's therapeutic.

PSD That has the function of sweetening; it plays the role of ornament in eclectic architecture. And I think the spectacular dimensions of contemporary art largely take on this role of embellishment, of sweetening life. So I found it interesting that Paulo Venancio used the word 'spectacle' for both, because they are very different in their natures. The encounter of his work with gentleness is the polar opposite of spectacle. He can be gently spectacular or spectacularly gentle.

PV In the face of Iole's work, I do not see this possibility of it being spectacularized. So I wanted to draw this parallel with this Kapoor situation of me feeling excluded from the work by the spectacularized perception I had seen there.

SS On the contrary, your more recent works have been marked by austerity, or sobriety, perhaps since your work for Fundação Iberê Camargo. And

I think it would be important to get the significance of contemplation back on our agenda. It would be quite active contemplation, because it implies a close relationship...

IF Of displacement.

SS Yes, displacement of the viewer. Oddly, here we would have the opposite extreme from what was expected for Kapoor's work. That's what I'm saying, that it is active contemplation.

PV Just getting back to something else that Sonia said when she talked of Lygia Clark's body, of sculptural work... I think that, from the beginning, your work attempted to understand the body not as something closed, as a volume, or a weight, but as a flow of energy, as expansion. Therefore, I think it would be possible to transfer this line from Lygia Clark's production, the soft works, going beyond the body's dimensional space to a different architectural space, but one in which these dimensions are still within the calculation of the body, so to speak. Then I see this idea of Sonia's, of the body no longer as a fragmented body, but as a kind of energy in expansion, occupying places, rather a place that is not only physical, in the material sense, but also transitioning.

IF That's why we're talking about the corporeality of space.

PV Yes.

IF Each place has a characteristic, and when a work starts to be instated in this place, it also gradually transforms its given corporeality.

PV I think your work, this leap we are talking about, is related to this. To understanding things out on another level, more remote, perhaps more abstract, less tangible in the sense of physicality, but understandable within a spatiality...



ss **And the work, at the same time, requires distancing.**

IF But I think this putting together, as I was saying... I think this interests me, because when viewers moves about, and the work attempts to encourage this movement, they start having this visual perception produced by the elements there, constructed in this way. But this information will be questioning their viewing habits, their habit of walking or moving.

PV **Yes, because the scheme they had in mind has been disrupted.**

IF Disrupted. They start to move about, at times as if they were on board a ship (I think it's funny). They lose their balance. Because they lose their sense of depth, and feel insecure, and start stumbling, because they can no longer see where those tactile, visible elements in front of them are really located. Because the organization of elements – especially through torsions and transparencies that produce totally distorted and misleading reflections – undermine people's confidence in what they are accustomed to seeing. Viewers no longer trust their own eyes; then they start to distrust their feet, they do not understand how they are walking. This type of situation, I believe emerges from the simultaneity between the perceptual process of the gaze, and contemplation. Then viewers are asked to organize themselves differently in order to be able to cross this space. And then they discover different ways of walking, they have to sense the weight of their body, etc. I think it is in the fusion of this movement of contemplation with that of confrontation with plastic elements that the work is organized before the viewer.

ss **One more thing. What draws attention in your work is a very strong reference to certain modern artists. It is a reference to the movements of dancers in Degas, or Matisse, or Tatlin, and what I find stimulating is how you raise all these issues to the jolt of a contemporary situation. I mean, at a time in which we are no longer under the aegis of none of the modernist expectations.**

IF I think it's perfect. Even without this memory of the movements in Degas's pastels, which are magnificent, and beautifully recorded in daguerreotypes, how interesting that was. There he reproduced the movements of the dancers. He took them to his studio and had them do a fake movement, which is the opposite of the pastels. He observed movement – not the movement of dance, but the tying of slippers, the resting bodies – and recorded them. So these memories that I see, and in a sense you always get them from Matisse, I see a lot because when I did those red works that were shown at the Hélio Oiticica center, like that organization of red surfaces, with two reds, those cut-outs, I did that with red cardboard that I cut, then took the thin wire, which I glued at home, and when it came out I thought "without Matisse I would never have been able to do this, ever, without carefully looking at Matisse." Both in the density of his color, and in this possibility of the cut-outs.

PSD **There is a red space...**

IF Yes. I was created... and it somehow remains.

PSD **I think what Sonia said is very important. Your work has become hypermodern, but modern is the operative word. It no longer has those relations of contemporaneity, turbulence and confusion from the 1980s. It has this order of clarity inscribed in what I called Newtonian, while the other was non-Newtonian turbulence. With Newton you cannot explain that: the work is of this order that Sonia has just mentioned, bringing modernity to contemporaneity.**

I think that's it, yes. It poses the jolt of this confrontation with urban space and architectural space. And that is where it is constructed.

ss **Yes. I think it is important to note that there is no innocence or naturalism in the way Degas deals with movement. He uses photography, there is nothing spontaneous.**

IF No, on the contrary, his work is extremely constructed.

ss **A whole discourse on the naturalness of pleasure has been built up around Matisse. Everything follows a spontaneous and immediate flow. In fact, he took photos of each painting or sculpture in various states. This is why his drawing shows that condensation, that is to say, that ability to condense. So it seems to me that a process that considers fragmentation of the body is already present in these artists' respective works. A certain retrospective cliché was constructed around modernity as a totalizing movement and then there is this dramatic impossibility of totalizing the body. Paul Valéry's piece on Degas is emblematic. Well, I think that's it.**



Iole de Freitas was born in Belo Horizonte (MG), in 1945. At the age of six, she moved to Rio de Janeiro, where she took lessons in contemporary dance. Between 1964 and 1965, she attended classes at the ESDI School of Design. In 1970, she traveled to Milan, Italy, where she remained for eight years. In Milan she held a designer position at Olivetti's Corporate Image Studio under the supervision of architect Hans von Klier (1970-1971). She began to create and exhibit her own art in 1973.

1973-1981 During this period, her work consisted of photographic sequences, experimental films and installations, supported by texts.

1973 Featured films (*Light Work* and *Elements*) at Galleria Diagramma (Milan). Curated the exhibition "Fotolinguagem" at Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro). The show included work by Christian Boltanski, Annette Messager and Duane Michaels, among others.

1974 Held solo exhibition at Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro). Took part in the exhibition "Nuovi Media" at the Centro Internazionale di Brera; held solo exhibition at Galleria Ortelli (Milan).

1975 At the invitation of critic Tommaso Trini, the artist presented the installation *Glass Pieces, Life Slices* at the 9th Paris Biennale. Showed as resident artist at the Festival of Expanded Media (Belgrade, Yugoslavia).

1976 Held solo exhibition at Galleria Gia Carlo Bocchi (Milan). Showed her work in various exhibitions including "Korpersprache" at the Kunstverein (Frankfurt) and Haus am Waldsee (Berlin), and "Women in Art" at the Neue Gesellschaft für Bildende Kunst (Berlin); "Frauen machen Kunst" and "Feminist Art" at Gallerie Maggers (Bonn); "Women Art New Tendencies" at Gallerie Krinzinger (Innsbruck, Austria).

1977 Showed in the following group exhibitions: "L'occhio dell'Immaginario" at Galleria d'Arte Moderna (Milan); "Pas de Deux" at Galleria la Salita (Rome); "Corpo e Figura" at the Palazzo della Permanente (Milan); "Fotografia come Analise" at the Teatro Gobetti's Salla delle Colonne (Turin) and "Arte e Cinema" at the Pinacoteca Comunale (Ravenna). Participated in the "03 23 03 – Premières Rencontres Internationales d'Arte Contemporain" exhibition (Montreal, Canada).

1978 Showed in "Arte e Cinema" (Vittorio Fagone, curator) at the Venice Biennale. Returned to Brazil, where Raquel Arnaud put together an exhibition of the artist's work from the 1970s (videos, films, photographic sequences) at Galeria Arte Global (São Paulo).

1980 Participated in the exhibition "Camere Incantale-Espansione dell'Imagine" held at the Palazzo Reale and in the "Quasi Cinema", at the Centro Internazionale di Brera (Milan).

1981 Showed in the 9th São Paulo Biennial, where she presented the installation *Glass Pieces, Life Slices*, in which images of the body are fragmented in space and upon the surface of emulsified glass slides.

1983-1994 The body is no longer a mediator for her work. It has been replaced by gesture itself, as meshes and threads are woven, arranged and sewn together, pierced masses unfolding to make up new works about the body of sculpture.

1984 Took part in the exhibition "Tradição e Ruptura" at the Fundação Bienal de São Paulo. Showed at Gallerie Grita Insam (Vienna, Austria). Held solo exhibition at the Palazzo dei Priori's Spazio Multimediale (Volterra, Italy). Participated in the "Corpo e Alma" show at the Latin American Space (Paris).

1985 Held solo exhibition at Galeria Paulo Klabin (Rio de Janeiro).

1986 Received a Fulbright-Capes grant to do research work at the Museum of Modern Art (New York).

1987 From 1987 to 1989, de Freitas directed Funarte's Instituto Nacional de Artes Plásticas (Rio de Janeiro).

1988 Held solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud (São Paulo). Participated in the show "Panorama de Escultura" at Museu de Arte Moderna (São Paulo).

1989 Showed in the exhibition "10 Escultores" held at Gabinete de Arte Raquel Arnaud (São Paulo) and in the group exhibition "Rio Hoje" at Museu de Arte Moderna (Rio de Janeiro).

1990 Premiered her large scale sculptures in a solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud (São Paulo). Paulo Venancio Filho wrote the essay "Delicadeza Traumática" to present the work in the exhibition catalogue.

1991 Received the Vitae arts grant. Showed in the "Morumbi Chapel" Project (Sônia Salzstein, curator).

1992 Held solo exhibitions at the Paço Imperial (Rio de Janeiro) and Gabinete de Arte Raquel Arnaud (São Paulo).

1993 Showed her work in the group exhibition "Cartographies: 14 Latin American Artists," held at the Winnipeg Art Gallery (Canada).

1994 Presented her work at the National Gallery of Canada (Ottawa) and in the exhibition "Bienal do Século XX – Segmento Anos 70 e 80" (São Paulo – Walter Zanini and Cacilda Teixeira da Costa, curators). Took part in the group exhibition "Projeto Arte Cidade: a Cidade e seus Fluxos" in São Paulo. Showed at Gabinete de Arte Raquel Arnaud (São Paulo).



1995-1997 The sculpture of this period is both fluid and incorporeal. Forms dissolve into space. Translucent stones contain inscriptions such as “liquid name” and “written on water”. The work comes off the wall and moves through space to establish new territories.

1995 Showed in the exhibition “Cartographies” at La Caixa (Madrid). Held solo exhibition at the Museu Nacional de Belas Artes (Rio de Janeiro).

1996 Took part of the show “Entretelas” at the Museo Alejandro Otero (Caracas).

1997 Zot Multimedia produced a CD-ROM about the artist’s work, with critical texts, projects, drawings and writings from 1972 to 1997. Held solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud (São Paulo). Paulo Venancio Filho curated the retrospective exhibition “O Corpo da Escultura: a Obra de Iole de Freitas 1972-1997” at Museu de Arte Moderna (São Paulo) and Paço Imperial (Rio de Janeiro).

1998-2002 The artist’s work aspires to a specific activation of its chosen spaces, their planes and warped lines taking swiftly to the air.

1998 Showed in the 24th International São Paulo Biennial and in the group exhibitions “As Dimensões da Arte Contemporânea” and “Coleção de João Carlos de Figueiredo Ferraz” at Museu de Arte de Ribeirão Preto (São Paulo).

1999 Presented *Território Vazado* at Museu de Arte da Pampulha (Belo Horizonte); held a solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, in São Paulo; installed the work *Dora Maar na Piscina* at Museu do Açude (Rio de Janeiro).

2000 Showed solo at the Centro de Arte Hélio Oiticica (Rio de Janeiro) and took part in the exhibition “Brasil – 500 Anos” held at the Fundação Bienal de São Paulo.

2001 Showed in “Experiment/Experiência” (Nelson Aguilar and Astrid Borrow, curators) at the Oxford Museum of Modern Art, and in the exhibition “O Espírito de Nossa Época – Coleção Dulce e João Carlos de Figueiredo Ferraz” at Museu de Arte Moderna (São Paulo).

2002 Set up an installation that took up three floors of the Centro Universitário Maria Antônia – USP building. Showed work at Gabinete de Arte Raquel Arnaud (São Paulo) and Galeria Anna Maria Niemeyer (Rio de Janeiro).

2003 Presented her work at the group exhibition “Sal da Terra” held at Museu Vale do Rio Doce (Vitória).

2004 Showed solo at the Museu Vale do Rio Doce (Vitória). Took part in the group exhibition “Arte Contemporânea: uma História em Aberto” organized by Gabinete de Arte Raquel Arnaud (Sônia Salzstein, curator) on the occasion of the São Paulo Biennial.

2005 Showed solo at the Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro – Sônia Salzstein, curator). Presented a large installation at the Mercosur Biennial (Porto Alegre).

2006 Showed solo at Galeria Márcia Barroso do Amaral (Rio de Janeiro). Took part in the exhibitions “Arquivo Geral” held at the Centro de Arte Hélio Oiticica, in Rio de Janeiro, and “Paralela,” at the Ibirapuera Park, in São Paulo. Both exhibitions were held concomitantly with the São Paulo Biennial.

2007 Attended Documenta 12 (Kassel, Germany) with the work she designed for the Museum Fridericianum. This installation was set up on the second floor gallery of the museum, extending outward to the building façade and sides, “floating” around the building. Its overall dimensions were 12 meters height, 35 meters width and 15 meters depth. She presented a work that integrates the Daros Collection in the exhibition “Puntos de Vista” held at the Bocchun Art Museum (Germany). Showed solo at Galeria Laura Marsiaj (Rio de Janeiro), presenting pieces that included stonework cylinders removed from the walls of the Museum Fridericianum, and also at Gabinete de Arte Raquel Arnaud (São Paulo).

2008 Dedicated a monumental installation at Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre) that occupies the atrium of the building designed by Álvaro Siza.

2009 Installed work for the reopening of Casa França-Brasil (Rio de Janeiro). Showed solo at Galeria Laura Marsiaj (Rio de Janeiro).

2010 Installed work at Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo). Showed solo at Galeria Referência (Brasília).



Governador
State Governor
Alberto Goldman

Secretário de Estado da Cultura
State Secretary of Culture
Andrea Matarazzo

Secretária Adjunta
Associate Secretary of Culture
Fernanda Falbo Bandeira de Mello

Chefe de Gabinete
Chief of Office, State Department of Culture
Sergio Tiezzi

Coordenadora da Unidade de Preservação
do Patrimônio Museológico
*Coordinator of the Museum Heritage
Conservation Program*
Claudinéli Moreira Ramos

Conselho de Orientação Artística
da Pinacoteca do Estado de São Paulo
*Artistic Advisory Board at Pinacoteca
do Estado de São Paulo*
Ana Maria Belluzzo
Carlos Alberto Cerqueira Lemos
Marilucia Botallo
Paulo Portella Filho
Regina Silveira
Ruth Sprung Tarasantchi

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO
APAC – Organização Social de Cultura

CONSELHO DE ADMINISTRAÇÃO
BOARD OF DIRECTORS

Presidente
Chairman
Marcelo Secaf

Vice-presidente
Vice-Chairman
Celso Lafer

Conselheiros
Board Members
Carlos Wendel de Magalhães
Denise Aguiar Alvarez
Fernando Teixeira Mendes Filho
Horácio Bernardes Neto
José Olympio Pereira
Julio Landmann
Luciene de Jesus Souza
Maria Anna Olga Luiza Bonomi
Maria Luisa de Souza Aranha Melaragno
Nilo Marcos Mingroni Cecco

Diretor Executivo
Executive Director
Marcelo Mattos Araujo

Diretor Financeiro
Financial Director
Miguel Gutierrez



EXPOSIÇÃO
EXHIBITION

Projeto apoiado pelo Governo de São Paulo,
Secretaria de Estado da Cultura, Programa
de Ação Cultural, 2010
*This exhibition is made possible by the State
Government of São Paulo, State Department
of Culture, 2010 Cultural Program*

Produção Executiva e Administração
Executive Production and Management
Paula Amaral

Assistente da Artista
Artist's Assistant
Anisvaldo Florindo Rodrigues

Montagem da Obra
Work Setup
Emílson Gomes da Silva [Keppe Marine]
João Francisco dos Santos
Everton Oliveira da Silva

Assistência de Montagem
Setup Assistants
Carlos Eduardo Rocha de Almeida
Elton Hipólito
Gilberto Pereira Rodrigues
Thomas Rosa

Consultoria para Cálculos Estruturais
Structural Calculations Consultant
Geraldo Filisola

Apoio
Support
**Equipe Técnica de produção e manutenção
da Pinacoteca do Estado de São Paulo**

CATÁLOGO
CATALOGUE

Entrevista
Interview
**Sônia Salzstein, Paulo Sergio Duarte
e/and Paulo Venâncio**

Transcrição da entrevista
Interview transcription
Cesar Fujimoto

Fotografia
Photography
Sergio Araújo e/and Denise Andrade

Projeto Gráfico
Graphic Design
Tecnopop [André Lima e/and Juliana Yue]

Tradução
Translation
Izabel Murat Burbridge

Revisão de Texto
Proofreading
**Itala Maduell, Margarida Santana
e/and Taisa Palhares**

Produção Gráfica
Graphic Production
Sidnei Balbino

Impressão
Printing
Gráficos Burti

Agradecimentos
Acknowledgments
**Armando Strozemberg, Ilana Strozemberg,
Evangalina Seiler, Cleone Augusto Rodrigues
e/and Luciana Dantas**



