

***Palestra proferida por Iole de Freitas no
MAP, Belo Horizonte, 1999***

Lado A

..... conversamos horas e horas das exposições que não fecham, exatamente como eu queria, agora, por isso mesmo é que está trazendo das intenções, então, veio aquela coisa de, pode esquecer que depois disso vai ser uma derrota, porque a minha cabeça vai mudar, porque tem milhares de percepções em relação a esse trabalho que eu chamo de Território Vazado que é o das telas duras que ocupam, é um plano em desdobramento contínuo no espaço que ocupa todo o salão térreo, o salão nobre do museu, algum aqui, já organizei no MAM do Rio, no MAM de São Paulo, e no Paço Imperial do Rio, esse sistema, foi também realizado em outros lugares, mas aqui, na contraposição das colunas do Niemeyer, nas escadas desse museu, com a entrada da natureza dentro do museu, com a generosidade que a poética do Niemeyer cria, eu consegui entender determinadas questões volumétricas que eu antes não havia entendido e eu tenho certeza que tem outras.....que eu ainda não consegui perceber.

Então é por isso que eu gostaria mesmo de marcar esse momento como um momento de fato, sinceramente, importante, dentro do meu trabalho. O que nós vamos fazer agora juntos aqui. Eu queria primeiro então trazer essa palavra de agradecimento a Priscila Freire, ao, a toda a equipe do museu, a Lúcia Neves que produziu a exposição, a todos vocês.

Pensei o seguinte: poderíamos fazer a projeção do CD-ROM que foi produzido pela equipe da VOX (?) MULTIMIDIA, com a coordenação geral da Rara Dias que fez o design e nós vamos então fazer a projeção,no início, que abrange os quatro momentos fundamentais do trabalho dentro de um processo cronológico. Depois eu vou pontuar algumas esculturas desses momentos, para que vocês tenham uma idéia mais ampla do trabalho. Terminando isso, a gente vai abrir uma mesa de debates onde eu vou contar com a participação do Waltinho, do Walter Sebastião e com a participação do MarcosApós isso, nós vamos fazer tudo num tempo razoavelmente curtinho, nós vamos abrir para debates para que vocês poderem fazer, espero que façam muitas perguntas, porque aí as coisas ficam interessantes. Agora vamos apagar as luzes para começar a projetar essa primeira parte do CD. Pode apagar.

PROJEÇÃO DO CD-ROM

Apagar as luzes aqui fora, senão vai ter uma interferência muito grande. Eu comecei a trabalhar nos anos 70, eu tive uma formação de desenho industrial, fiz dança moderna, ao invés de chamar formação, prefiro

chamar de experiência, aos 22 anos, quando eu estava na ESDI, fazendo desenho industrial, eu fui para Milão, onde eu fiquei durante por 8 anos, morando e trabalhando por 8 anos.

Comecei trabalhando na Olivetti, em desenho industrial, programação visual e, logo depois, consegui encontrarque é uma linguagem textual, a estrutura poética do próprio trabalho que conjugou uma experiência de design com a experiência da dança. Esses primeiros trabalhos que vocês verão, foram no início dos anos 70, eu comecei lidando com fotos, antes das fotos, inclusive os primeiros trabalhos foram filmes, quer dizer, imagens em movimento, o percurso do meu corpo no espaço sempre foi fundamental para o meu entendimento do espaço real e a produção desde os filmes até as seqüências fotográficas, inicialmente, eram realizados através de determinados fotogramas dos filmes de 16mm que eu pintava (?) na moviola e reconstruía toda uma relação de espaço-temporal.

Então nós vamos começar agora para vocês verem esses primeiros momentos dos anos 70. O período se chama "Entre Lugar e Passagem", que é o título de um ensaio do Rodrigo.....sobre o meu trabalho. Cobre de 72 a 81. Muitas das seqüências fotográficas fizeram parte de uma série chamada "Os Cacos de Vidro, Fatias de Vida". Os vidros estão outra vez aqui nesta exposição na Pampulha. Este trabalho está lá em cima, não sei se vocês perceberam.

São as fotos, ampliadas, de 40 por 50 e aqui estão colocadas sobre as lascas de vidro. É uma instalação que foi feita a partir da retrospectiva do meu trabalho em 97.

Outra seqüência fotográfica sobre a imagem do meu próprio rosto, ela é distorcida pela superfície do que é um acetato que tem uma camada de albumina sobre ele.

.....elementos muito importantes

O SOM DO FUNDO ESTÁ MUITO ALTO E NÃO SE ESCUTAM AS PALAVRAS.

O pano, vocês perceberam que está ali e quinze anos depois aparece novamente no trabalho como telas metálicas por causa da possibilidade estrutural. Essa é a série "Cacos de Vidro, Fatias de Vida"; eram sete espelhos e sete performances e em cada uma delas eu quebrava um dos espelhos. Eu mesmo me fotografava e quando eu fazia a performance era fechada dentro do meu ateliê, como ali, são imagens de fotogramas do filme 16mm, leva este nome, mas eu mesmo filmava. A câmera ficava na minha frente, eu tinha que botar um visor na minha direção (O SOM DO FUNDO ABAFA A VOZ) ... aquela coloração avermelhada daquelas margens era porque eu usava o filme na filmadora de 16 mm do lado errado que normalmente se usa da

emulsão. Por isso, propositadamente ele tem aquela coloração muito avermelhada.

Isso é uma instalação que foi feita na Galeria Gian Carlo, onde existiam essas áreas de luz com reflexos, as imagens eram todas virtuais dentro da sala grande da galeria porque os objetos estavam escondidos numa pequena sala e só a projeção da sombra é que ocorria na sala maior.

O SOM DO FUNDO ABAFA A VOZdos espelhos, da fragmentação, existia um rapport em relação ao meu próprio corpo que depois foi se tornando o corpo da própria escultura.

Agora, esse momento é de 82 a 88, logo depois eu voltei ao Brasil em 78, fiz um longa metragem de 35mm, curta metragem, longa metragem era o de 16, era um curta mas era 35 e as fotos aí existiam dentro de um tom muito mais preto com a serra, sanduichada entre lâminas de vidro, os vidros vêm desde lá, ele para de aparecer nos anos 80 e depois volta a aparecer há um ano atrás.

Essa seqüência também eram três objetosgrande de 1 metro por 1 metro quadrado, e alguns pequenos objetos que eu usava nas performances, começam aqui no Brasil a criar uma outra escala, uma certa autonomia das instalações, esses objetos, pequenininhos, lápis, borracha, serra. Para mim eles são fundamentais, uma pilha de vidrinhos, são objetos pequenos, o pano, a serra, borracha, o fio, aí a gente puxou da relação desses panos que tem um filme de superoito (O SOM DO FUNDO AUMENTA) percorria uma enorme diagonal no espaço, eu ia cortando, no sentido paralelo ao chão todo o pano com a faca, que era a idéia de percurso do corpo no espaço. Esse trabalho é a matriz do que está aí.....

Vocês vêem a relação com o esgarçado como eu chamo, a idéia de uma corporeidade muito fraturada, ainda muito incompleta, ali tem uma serra circular ali dentro, essa idéia de uma certa agressividade no trabalho, bonito(?), o próprio trabalho escultório, isso é muito sutil, ele tem mais ou menos 2 metros e oitenta esse trabalho. Ele é borracha, aí começa já a aparecer uma outra volumetria, vocês percebem que o trabalho começa a ter um ar que eu chamo vários eles de porque eles ameaçam se levantar do espaço. Vocês perceberam que eles quase todos tendem para o centro. Comode início, a energiado corpo,eles pendiam claramente para o teto. Aos poucos começam a se estender pelo chão. Tem um deles ainda que tomava como referência o plano da parede.

O plano da parede entra depois como uma tensão duplamente importante, tanto como ponto de referência de fixação quanto comoo plano da parede no trabalho.

.....É de 89 até 93 e se chama Transbordamento da Forma. Foi ocorrendo o seguinte, vocês vêem ali, tem a idéia ainda do corpo mas já foi para a parede. Então, o plano da parede começa a ser absorvido dentro da organização do trabalho, aqueles bolsões e a escala começa a ultrapassar a escala do gesto e a escala humana. É um ponto de vista lateral do trabalho, para mostrar como esses planos que hoje nós temos aqui através das telas totalmente transparentes Estes eram pendurados no teto,..... a instalação na casa do colecionador que tinha o pé direito curtoquestões que são trazidas desde os meados dos 80 e estão presentes aqui. Este trabalho foi realizado especificamente para a capela do Morumbi, convite da Sônia Salzstein. A relaçãocompletamente.....vão se ligando, se constituindo num corpo só.

Este foi no Canadá, uma experiência que eu fiquei lá três meses a convite do Museu de Winnipeg, realizando aquele trabalho. Este foi aqui no galpão INBRA que foi um dos momentos mais felizes e que está agora no Paço Imperial do Rio de Janeiro, na escadaria lá e foi uma experiência muito rica, porque foi realizado aqui, todo pensado para este galpão, plantas, fotos e tal e depois ele, eu acho, como ele tem uma influência clara do Léger,

Este é um outro trabalho feito especificamente para o Banco do Brasil de São Paulo, com quatro andares, com um vitral lindo, em cima, branco, totalmente barroco, foi uma confusão para implantar, em um buraco de quatro metros com um vitral decô belíssimo em baixo, a relação todo com o processo barroco aí, o Aleijadinho, dizem que após o trabalho da Capela do Morumbi que vocês viram, que foi reconhecido como um grande retábulo barroco, essas confusões foramprocesso e que compreende essa relação do transbordamento das formas, do elogio da superfície, com o contínuo que percorria o espaço que existe como condição barroca, que eu me recuso a achar que o barroco é específico,é certo, é certo a partir de que medida tomado como referência, ele é um outro tipo de linguagem que transborda um contínuo, com uma luminosidade.....extremamente trabalhada. Dentro desses aspectos, eu acho que faz sentido a gente entender, em alguns momentos, o trabalho dentro da vertente barroca.

Agora, também interessante, você vê que todas as vezes que isso ocorre, o trabalho ultrapassa completamente a escala corpórea ede frente na escala arquitetônica. Esses três trabalhos que vocês viramno Paço Imperial do Rio, o Banco do Brasil, que foi projeto do ArtCidade II e também esse que nós vimos na Capela do Morumbi.

Agora, nós entramos no outro momento que foi ocorrendo de uma maneira um pouco inusitada. As chapas foram desaparecendo, as cores

foram sumindo e eu teimosamente queria trabalhar com essa idéia. Eu precisei ir para um lugar completamente isolado fora do meu cotidiano que era a vista do mar, para poder entender o horizonte. Esses trabalhos nasceram exatamente da percepção do Canadá você o chão daquela imagem do lado esquerdo, ela é toda coberta de lã de vidro, de caco de vidro mesmo, toda cobertinha, porque? O que eu queria era trazer, com a presença da ardósia, foi a primeira vez que entrou, a presença da natureza dentro do trabalho, e mais ainda o olhar que observa e pela primeira vez eu consegui me distanciar do próprio trabalho, conseguindo observa-lo e não estar sempre dentro dele.

Esse trabalho, essa técnica se chama e o trabalho foi perdendo o esqueleto dele, transfere pele, pelese desdobra sobre ela mesma,de pele. E os desenhos, os primeiros esquemas de território vazado, esses trabalhossão aqueles volumes do lado direito, é um dos volumes que está aqui, foi feito no MAM do Rio de Janeiro, um projeto chamado "Nas Paredes" no período da outra bienal, vocês vêem que as pedras ali tinham uma outra presença, de um volume muito maior, de uma massa maior. Eu em geral uso ardósia, porque a ardósia é feita em camadas, ela passa para mim, o mesmo tipo de sistema do trabalho que é feito através de planos, peles, superfícies. Então, quando eu trabalho com pedras mas eu tenho massa, onde esse volume é muito denso, muito afirmativo, me cria ainda um certo incomodo.ardósia que repetem esse tipo de constituição sobre o imagináriodo próprio processo.....

.....no outro da primeira parteVocês perceberam que há uma presença do CORPO (?) no trabalho que não dá para evitar(?). Eu, durante alguns anos, espernei contra isso, porque eu já estava cansada de que todos os olhares sobre o trabalho traziam essa questão do Eu não agüentava mais ouvir. Todos os textos melhores dos meus melhores amigos, dos críticos mais rigorosos, irmãos mais velhos chatíssimos comigo, vinham com essa história do CORPO(?) Eu já não agüentava. Até que eu falei, bom, não vou me livrar dessa, deixa eu entender.

Então, o que ocorre é o seguinte: evidentemente nesse período, nos anos 70, existem facas, fragmentos mas o corpo está sempre muito presente. Olha lá, vamos ver se a dá pra gente... Esse, Rarita, antes, isso, vê se dá para ver. Está vendo? São situações onde o corpo se reflete num pedaço de espelho e essa angulação é criada pelasda situação, em que eu tentei filmar, é uma ginástica inacreditável, mas obrigava o próprio corpo a se reconhecer e a eleger determinadas partes, como eu elegi o fotograma de um filme de 10 minutos, "A Energia Desce" que conta como uma síntese de uma certa totalidade. Então, quando há fragmentação, a fragmentação no

trabalho, ela não vem dentro do processo de dilacerar aqui,dramática. Ela vem como um reconhecimento de um determinado espaço que tem que tomar consciência dele, para que daí ele possa se projetar dentro de um objetivo que ele quer, que obviamente nunca vi criatura que não queira isso. Inquietude (?), é um pouco demais, mas concretude a gente quer. Agora, quando você almeja isso, você se dá conta do que você é, você se dá conta da própria fragmentação.

Durante uns 8 anos, isso foi ocorrendo no trabalho. Mas não foi nada fácil. Quando eu ... Vamos ver se a gente acha o "Black" , o vidrinho cortado mais para cá, o outro, isso. Bom, a imagem, vamos desligar. Bom, dá para entender, quando isso se torna presente na nossa mente quarenta e oito horas por dia, não há quem se agüente. Eu sempre com os alunos, jovens artistas, eu me sinto na obrigação de colocar essa relação arte-vida, é uma das coisas mais discutíveis que existe, porque não dá para poder ser prepotente e achar que a gente pode mais do que pode.

Eu depois de fazer essa série, terminei mais ou menos em 78, fiquei dois anos sem conseguir produzir nadinha, porque eu tinha ficado colada de tal maneira a determinados momentos, a momentos do processo criativo que eu não agüentava lidar com o meu processo criativo que é uma linguagem, que é uma área de saber, que é uma área deque não tem nada a ver com as minhas idiossincrasias e que tem todo o direito de ter uma autonomia para se constituirmas de uma maneira..... outras vezes no início do processo, ele se torna extremamente capaz e aí então cria uma ameaça à linguagem.

Foi muito difícil para mim conseguir mandar para a frente a linguagem plástica, o pensamento, a do trabalho e reestruturando internamente mas sem fazer com que o trabalho dependesse diretamente disso. Eu fiquei dois anos sem trabalhar que lidava exatamente com a questão dos prazeres na dor na Cidade de Deus, que é uma área extremamente violenta no Rio de Janeiro,como um documentário com as determinadas situações de lá, eu precisei jogar o meu horário fora, para poder dar um tempo, para poder me reestruturar internamente e manter o trabalho. Então, eu sempre me sinto na obrigação de falar "devagar com o andor porque o santo é de barro".

A gente acha que dá para ficar às vezes tendo mergulhos vigorosos em situações que estão muitas vezes ligadas à obra e muitas vezes isso tem um ônus, um peso depois muito grande. Mas, como a gente é muito teimosa no que quer, o trabalho, depois disso, foi se reestruturando até por causa da presença vigorosa da força expressiva dos materiais dentro da escultura brasileira, quando eu voltei para cá e

da presença vigorosa do neo-concretismo em trabalhos de outros artistas, não vou nem falar em Amilcar, não vou nem falar em Camargo, mas também e principalmente quem eram os meus pares, que eram o, Waltércio,muito exigentes, muito vigorosos, e os críticos todos também da minha geração, Paulo Sérgio Duarte, Ronaldo, Rodrigo Então, o trabalho foi encontrando um outro campo. Eu acho talvez se eu tivesse continuado a viver fora, eu não tivesse caminhado com o trabalho por esse domínio do espaço-....., era muito provável que eu tivesse ficado dentro da questão dos filmes, das fotos, e aí tomaria um outro caminho, nunca se sabe mas é uma coisa que de vez em quando eu penso, acho que eu iria por aí.

Agora, vamos ver se a gente consegue mostrar os Sopros, porque o trabalho, quando ele foi enfrentando a questão escultórica, começa a lidar com a questão do equilíbrio, do peso, de tudo isso, ele começa a.....olha, é uma escultura de pequeno formato, onde a questão do gesto, da função marcaram uma importante enorme, olha aí,, filmes, telas. Mas, olha osem tela, eles estão aqui. Aquela forma parece uma forma grandona daqui que achoah! Parece um desenho da Tarsila, eu toda contente, parece Então, eu acho que a gente se repete sempre.

Quando o processo criativo bate nas questões existenciais, essas questões elas se mantêm, elasum relevo aqui, outro ali, mas elas são permanentes e possantes. Quando não é, ela muda, são as gordurinhas do trabalho que a gente com o tempo a gente vai eliminando. Aquele.....foi o primeiro trabalho que eu fiz comdo corpo.....Esse trabalho foi feito, veja como são essas coisas. Eu estava em Nova Iorque, tinha ganhado uma bolsa lá no MoMA. Não era uma bolsa para o meu trabalho. Eu trabalhei anos em, também,dentro da atuação do artista e veio uma bolsa para trabalhar no,quer dizer,eu adorando, que eu estava lá naquele país maravilhoso no MoMA.....eu estou adorando. Mas chegava no fim de semana, eu ficava doida para produzir o próprio trabalho. Estava hospedada na casa de uns amigos, eu tinha um quarto confortável, mas não era um ateliê, e isso é que eu acho legal da gente pensar, quando a gente quer fazer o trabalho, quer, o primeiro trabalho na escala corpórea, ultrapassando um pouco a escala corpórea, surgiu lá, dentro do quarto, desse tamanhona porta do armário, umas coisas assim, entendeu? Mas são questões que o processo criativo ele determina.a gente deixa o trabalho ajeitar que ele faz as coisas direitinho.

Então, vamos em frente. Depoisum certo tempo.....

O que eu queria era trazer um pouquinho mais para a frente,do chão, porqueeu acho que conversa muito com os trabalhos daqui, vocês vêem a eliminação dessas placas coloridas, todas nesse trabalho. O que se está vendo é a da forma, a presença do desenho nesses trabalhos aqui também é muito importante, eu desenho compulsivamente até chegar, depois eu faço tudo diferente mas, o exercício é necessário.

Esse trabalho foi o primeiro a entrar com as ardósias e as ardósias estão aqui. Foi quando eu consegui, como vocês viram aquela imagem do, do meu corpo,.....porque? Eu consegui entender o que eram esses planos do horizonte. Isso eupara vocês.....

.....eu não via o horizonte, eu olhava. Quem me ajudou a entender o horizonte foi o Pancetti. Eu olhei atentamente, atentamente, olhei, olhei, olhei,eu fui começando a me acostumar com essa possibilidade de extensão, de horizonte, de profundidade, de relações de rebatimento,

INTERRUPÇÃO DA GRAVAÇÃO

FIM DO LADO A

LADO B

.....com bastante tranqüilidade,.....transparênciaque encontramos em todo o seu....., sua proposta,então, eu acho que para os jovens iniciados na arte, é um belíssimo exemplo de reflexão, um ponto de referência, como isso, o que falar de um trabalho, eu acho até a compreensão, a interpretação, na própria imagem do trabalho.

De uma certa forma, eu quero retomar duas questões que foram feitas na segunda-feira naquela.....que foi muito interessante, e que você de uma certa maneira foi muito clara e muito esclarecedora. A primeira diz diretamente respeito à importância fundamental que você dá ao plano liso, ao plano bi-dimensional do seu trabalho. O início do trabalho é inicialmente bi-dimensional, quando você começa a trabalhar com espelhos, com reflexos,imagem, imagem fotográfica, a imagem cromográfica (?) e mesmo quando você faz a passagem do bi para o tri-dimensional, você a faz de uma maneira bastante cuidadosa. Existe um momento, que é o momento da

passagem.....você faz essa passagem através do relevo, que é uma passagem natural, dentro desse processo da.....mas eu acredito que...

E depois quando o seu trabalho se efetiva no volume tri-dimensional ele ainda mantém um plano como a legenda.....À medida que eu percebo isso, eu gostaria que você falasse um pouco dessa relação, tanto do ponto de vista estrutural,sobre algum símbolo simbólico, os elementos, não é? quem sabe se esses planos teriam uma leitura simbólica.

Iole -vou começar pelo lado mais fácil quando a gente vai raciocinando junto com isso e é muito provável que sim. Agora, é muito interessante você.....a gente estava conversando no dia mesmo, aqui na visita. Porque eu acho que tem uma questão que é o seguinte: o nosso olhar, ele vai se formando desde muito cedo. É óbvio que se eu quiser seguir uma carreira em artes plásticas, se eu quiser seguir uma carreira administrativa ou científica, este olhar vai ser mais ou menos ativado de acordo com a intenção e o tempo de dedicação que eu vou ter em relação a determinadas áreas. Agora, como este olhar é implantado, como eu aprendo a ver o mundo, do ponto de vista interno, os sentimentos que eu permito que sejam impregnados no mundo e como eu me permito ser impregnada pela existência do mundo, eu acho que isso é fundamental quando a gente estrutura um processo criativo. Pode ser em literatura, em música, em teatro, em artes plásticas.

Aí, talvez essa questão do plano e como ela não é tão simples quando a gente vê, quando o trabalho começa a ir para o espaço real e ele ancora ali nos relevões durante muito tempo, eu fico pensando se não é porque, só estou pensando, não tenho a menor certeza, quando eu comecei a me organizar melhorzinha no mundo, eu tinha uma timidez horrorosa, era uma coisa completamente fora do normal. Então, me puseram para dançar, para ver se aí acontecia alguma outra coisa, do que aquele ensimesmamento quase doentio.....

Aí, o que que ocorreu? Eu comecei a ir, a poder estar um pouco mais à vontade, ter um certo centro, ter um certo auto-conhecimento, um nível consciencial, mesmo dentro da infância, que me permitia, o que? a ter uma noção do deslocamento do meu corpo no espaço, do meu peso, do meu equilíbrio, eu vi que ar é uma coisa pesadíssima porque quando eu faço assim é um esforço, é quase tão pesado quando eu faço assim dentro da água, então que onda é essa que ar não é nada porque eu não vejo, eu não toco? Ele é denso, para mim eu vejo nas esculturas, o que tem de ar ali dentro é o que faz com que aquelas esculturas ativem o espaço, não é só, aí vamos ver como a gente costura, só o plano delimita.

Mas por outro lado, o que que a gente percebe quando a gente começa a ter uma experiência do corpo que antecede a da escrita, porque eu comecei a dançar antes de aprender a escrever. É essa a grande história. Porque falar obviamente, não era tão tapadinha, já falava, mas eu não conseguia escrever antes obviamente dos seis anos, mas eu sabia dançar. E isto foi me dando uma linguagem de relacionamento com o mundo e de consciência do meu peso, do meu corpo, do ar, onde desloco, da relação tempo-espço. Por isso é que eu fui desembocar primeiro no filme antes de ir para a foto, porque a relação temporal era importantíssima.

Eu não me esqueço, quando eu tinha, sei lá, sete anos, que, uma vez, aquelas coisas de dança no Municipal, que eu tive que sozinha, atravessar, fazendo aquelas piruetinhas, que agora nunca mais, felizmente, a diagonal inteira do Municipal. Só que é um pânico, quando você entra lá, aquela boca de cena vigorosa e fica um vazio absoluto na sua frente. Então a idéia do vácuo, a idéia do nada, que agora eu enxergo nas esculturas do Kapour, que é o escultor indiano radicado na.....quando ele faz aqueles buracos na pedra dele, aquela ausência totalmente presente, isso eu senti no Municipal, quando apagavam as luzes da platéia e jogavam a luz em cima da gente no palco e aquele vazio estava lá. Eu tinha que engolir aquele vazio em seco e percorrer aquilo sem protestar. Por isso a questão imediata do gesto em algumas esculturas, porque não adianta espalhar milhares dede bailarina, porque se errou naquela hora, dançou, então vai ser naquela hora.

Então, essas relações de tempo, de espaço e de linguagem de comunicação, começaram a ser construídas assim. Acredito que depois, um tempo maior da reflexão, da escrita, de uma outra estrutura de linguagem, que permite um tempo que eu domino. O outro eu não domino nada, acendeu a luz é o que me, se eu engasguei, estou com dor no pé, azar o meu. Quando eu estou escrevendo, eu estou comigo mesma, eu tenho tempo, eu tenho um tempo interno.

Então, os filmes começaram e as fotos quando surgiram quase que um mês ou dois depois, surgiram com texto, elas se ancoravam nos textos. E aí eu fiquei percebendo, ah, pois é, é bi-dimensional, eram fotos, estava lá, o registro é uma película, é transparente, é bi-dimensional, mas registrava o que? Uma relação tempo-espço através de uma só corporeidade que se deslocava. É volumétrico. E através de um entendimento do que? De uma linha, que delimita até onde eu vou, qual é a minha identidade neste mundo. Esta linha está aí nas telas, é ela que percorre aquilo tudo.

Agora, a idéia do plano, você tinha logo que complicar a minha vida, porque eu entendo plano, a que eu entendo, eu acho que começa, quando nos primeiros filmes, está até ali, depois se vocês quiserem ver,

vocês vêm, porque é um filme que chama "Exit", que eu estendo no espaço enorme do loft onde a gente morava, um pedaço de pano, assim, enorme, um lençolão todo emendado, que ia, ia, ia, ia e depois o filme eu entro com a faca e vou cortando, cortando, num tempo que eu queria, mas também era o tempo do ritmo da faca, porque se eu fizesse mais lento não cortava, se fosse rápida demais, rasgava, eu queria aquela ali, então, o tempo não era só meu, era uma relação temporal que criava um elo dentro de uma ação, porque aquela linha sairia assim dependendo do ritmo do meu corpo e deslocamento em relação ao movimento da faca cortando aquele pano e depois essas coisas do filme e tal.

Mas o plano aí, eu acho que introjetei pela primeira vez na vida, foi como se na hora que o meu corpo se deslocasse no espaço, aquela diagonal daquele bendito Municipal lá do Rio, que ele tivesse atrás dele, linhas, linhas, linhas, essas telas, linhas, linhas, linhas e é como se fosse uma tela se desenrolando. Então, era um plano que ia sendo criando dentro dessa diagonal. Obviamente que a gente tem mania, porque é muito difícil para a gente, de materializar a idéia do plano. Ele passa a ter espessura, ele passa a ter superfície, plano é mental, não é gente?

É algo que sem o qual a gente não consegue organizar as questões plásticas. Agora, quando a gente não agüenta pôr essa questão do imponderável, então a gente materializa logo o plano, eu falo a gente, mas sou eu mesma, logo o plano e tal, dá essa corporeidade para ele, fica um pouco menos aflitivo, mas ele não precisa disso, ele é mental, porque se eu não tivesse uma idéia de um plano, eu duvido que eu conseguisse, quem sabe dançar sabe disso, fazer de uma maneira correta, sair de um ângulo, ir para o outro de um palco sem perder. Porque tem um plano interno sendo desenrolado mentalmente, é isso que acontece nas telas, a gente se repete sempre, não tem jeito; se existe um plano simbólico, eu acho que o plano simbólico é aquele referendado na consciência de um corpo e sendo volumétrico, ele tem um eixo dentro dele e em torno desse eixo então, são desenrolados determinados metros de extensão, digamos, que puxam um plano através do espaço. Isso estava nos paninhos, estava nas telas, está aí nessas telas abertas, acho que é isso.

-Eu vou passar a segunda pergunta então para o Walter Sebastião para não monopolizar esse espaço.....

Walter - É um prazer estar aqui, eu acho boa a idéia detão agradável.....Faço também minhas as palavras do que é extraordinário falando de arte, isso é uma coisa, não só permite à gente um grande acesso à produção de um autor como também cria possibilidades de um diálogo, em que cada vez se pensa a obra de arte como fechada em si mesma, às vezes eu trazia a culpa também um

pouco para quem escreve sobre arte, mas como você falou muito bem sobre arte, eu vou trazer também um pouco a culpa para quem a produz que de alguma forma também tem que se oferecer um pouco mais ao debate.

Eu acho que essa exposição tem muitos méritos, ela é muito bonita, e entre esses, eu destacaria uma possibilidade de a gente observar e, na verdade, experimentar, quase um processo, as transformações que o fenômeno que a gente chama da escultura contemporânea; na verdade, nos últimos 50 anos a gente viu a escultura tomar, fazer um processo de auto-investigação extremamente radical, e tantas linguagens foram tão viscerais em questionar seus próprios fundamentos. Eu acho que de alguma forma isso está nas obras que você produz e à medida que as obras parecem desenvolver raciocínios, à medida que as formas se colocam, é como se a gente pudesse perceber todas essas transformações ainda em processo e na verdade ainda um processo que ainda não se pôs,fechado,ainda não tem o ponto final. Então, eu perguntaria a você um pouco sobre essa questão da escultura contemporânea. Na verdade a gente viu sobre a designação, sobre proposições, como performance, happenings, instalações, objetos e viu recentemente sobre uma formulação genérica sobre o campo experimental.

Trabalhando um pouco essas questões, eu perguntaria a você, como você a questão da escultura no âmbito da produção de arte contemporânea e na verdade o que você considera desafios para quem se propõe a trabalhar com isso, basicamente.

Iole - Vocês estão me matando, não é? Cada pergunta que dá 40 minutos. Olhe só, acho essa questão da escultura um problema, com várias questões outras dentro da arte contemporânea. Porque? Porque eu acredito que existam processos criativos, estruturas de linguagem como em outras áreas, como em música, literatura, então é muito complicado. Você faz o que? Ah, eu ensaio, eu, poema, eu, ficção. E se você quiser fazer de tudo? Não pode não, em literatura? Qual é o problema? E aí, a ficção tem que estar respondendo diretamente ao poema e ao ensaio? E se eu for jornalista também e for excelente para fazer uma reportagem, como é que fica? E se eu for boa palestrante, tiver o dom da oratória, mas ainda é a palavra, como é que fica ainda? Se eu for fazer uma cantadinha, se for um brilhante cantor lírico, e agora?

Agora em arte fica essa chatice, porque a gente tem que responder a cada minuto o que a gente está fazendo, é escultura, é instalação, essa é a última deve estar mudando, porque até gastou, não é? Se é instalação que a gente faz, que que é instalação, não precisa de entender o que que é instalação, não precisa mais de chamar que é

instalação, é arte, plástica é, porque não é musical, agora não precisa de ficar nesse...

Agora, precisa sim exigir uma profunda coerência e dinâmica construtiva dentro do trabalho, aí sim; vai ter que cada vez mais, quando fica mais velhinho, pode mais vezes, teve mais tempo de estrada, o processo tem que se enxugar cada vez mais, o artista tem que ter consciência cada vez mais da essência do próprio trabalho, tem que ter sim autocrítica para pôr fora determinados encantamentos que às vezes a gente fica, não precisa, a gente precisa fundir metal, uma bobagem, uma bobagem, não tem nada a ver, uma coisa pesada, opaca, uma fortuna, uma tragédia para fazer isso em São Paulo, para que que foi inventar? Eu amigos em São Paulo, todos vamos fazer o trabalho de escultura fundida, você tem que fazer, bom, me encheram dois anos, até que resolvi fazer, saiu uma droga, ninguém mais pediu.

Não pode é fugir do próprio processo. Então, não importa se é desenho, se é especialmente desenho, exclusivamente, se é desenho ou não. Tem a pintura. Eu acho que o que interessa, como a gente discutiu outro dia, a gente estava conversando aqui com o Waltinho, é isso. Nesse seu processo aí que não tem nome, categoria, não sei o que, mas existem questões pictóricas, nessa peça que está aí na frente? acho que sim, aí eu digo que tem a ver, a gente até discutiu. O que seriam essas questões pictóricas nos barrotes, porque eu ouvi muito, ele colocou com muita propriedade. Bom, como é que você entende isso? Aí eu fiquei pensando o que eu entendo para ver o que que ele ia me dizer além, porque eu não me satisfaço com o que eu entendo, eu entendo porque, porque tem cor, a cor é dos metais, os diversos metais, os diversos, as conotações todas, os escurecimentos, a tela, mas o que? as telas não criam as camadas, então tem uma certa questão das luminosidade, da transparência, então, tem questões que surgem nos relevos que, de fato, eu reconheço como questões normalmente pictóricas. Agora, não é uma pintura.

E isso é a questão. Em vez de a gente olhar isso como um estatuto de liberdade, de amadurecimento, de acréscimo dentro da linguagem contemporânea, a gente fica cobrando em cima dela. Então, não precisa ser escultura dentro do sentido tradicional e ela pode lidar com o espaço real incorporando nela questões como o Waltinho localizou, e eu fiquei toda contentinha, com o desenho, porque eu não acho os meus desenhos, morro de vergonha, sou super sincera, meus desenhos eu morro de vergonha, me tiraram as lá em Caracas, na hora de ir para o avião, a galerista viu, pegou um e ficou, que era em Caracas, aí eu deixei, mas aqui, aí a Sônia Salzstein pegou os desenhos outro dia e colocou no catálogo da Tarsila. Aí, eu já fiquei mais alegre e mais auto-confiante. Bom, se está no catálogo da Tarsila, então passou por um certo crivo, mas eu sou super sincera, eu não trouxe o desenho para cá. Porque? Porque tem outras coisas que eu acredito que são a

fala mais contundente, mais transparente, mais verdadeira do meu trabalho, eu gosto muito dos meus desenhos, gosto de fazer desenho, masuma linhazinha e tal assim. Mas eu sei que sem eles, estes trabalhos não aconteceriam com esta limpeza e ao mesmo tempo este ar que eles têm. Vem dos desenhos, que a gente conversou, mas eu procuro, em vez de a gente pensar, setorizando, e catalogando essas áreas que respondem a uma catalogação que não atende mais à linguagem contemporânea, que a gente aprenda a verificar em qualquer trabalho, às vezes têm pinturas, que têm questões escultóricas inacreditáveis. Não lidam com peso, com o espaço real, mas têm ali questões que passam, tem uma apreensão do espaço que, apesar de ser bi-dimensional, ele está referido ao tri-dimensional.

Eu acho gozado que lá no Parque Lage, tenho agora uma turma que começou há uns quatro meses, são vinte e cinco, tem uma escultora, bom, vocês querem sofrer, porque vão ficar ouvindo de uma pessoa que não é pintora, porque a análise é do processo, é do processo criativo e dentro das questões das artes plásticas.

E aí a gente pode então reconhecer que quando o Waltinho me disse, tem desenho? aí,.....tem, o desenho está lá, mas eu não mostro o desenho, eu mostro, vocês vão descobrir o desenho lá, porque aquela é a forma melhor dele aparecer no trabalho, isso eu garanto para vocês, aí depois ele falou, aceitou que tem desenho, vou falar o outro, a coisa da pintura, também tem, agora esses, às vezes quando fica essa perguntação é porque eles não estão atendendo, então a gente pode dar um apagamento, esquece um pouco, porque eles não são suficientemente claros e adequados para dar conta. Então não vamos nomear.olha o trabalho.

Aplausos.

..... - eu não sei, acho que pra esquentar, acho que isso é suficiente, agora se alguém de vocês tiver alguma questão, alguma pergunta, eu acho que seria interessante, não é Iole?

Iole - Acho ótimo, acho que está na hora.

(Início da pergunta incompreensível)bateu muito forte no início da sua fala, um enfrentamento que eu tivee agora você falou a respeito dessa questão da essência.....da questão das artes plásticas.....criação. Então, a minha pergunta seria basicamenteserá que existe uma essência do material e essa essência do materialela gerou umconsideração semelhante; eu queria que você colocasse

Iole - A relação do material com a forma, é isso?

.....- a relação do material, da forma e do pensamento, como conceito

Iole - Perfeito. Vamos tentar, vamos lá.

..... - pode casar até com outra história.....

Iole - Muito bem colocado, porque dentro das questões por exemplo, escultóricas, quando a gente vai lidar com uma certa materialidade, muito veemente, a presença do material é fundamental. Eu vou começar por uma referência, para fugir um pouquinho do meu trabalho, abrindo um pouco mais a discussão, por exemplo, o Sérgio Camargo, com aquelas maravilhas de obras, aquela poética, ele, quando começa a trabalhar com o que ele chamava de toquinho, que eram aqueles cilindros, com aqueles cortes, quando ele ia tentando chegar no limite do corte para que a forma não se desestruturasse e para que o material resistisse, ele começou fazendo com madeira, que eram toquinhos de madeira mesmo, ateliê micro em Paris, que eram comprados em lojas de ferramentas, eram pedacinhos de madeirinha que serviam para fazer cabos de vassoura, essas bobagens, e ele lá, cortando, não sei o que, pintava tudo de branco, é uma pena, porque quase todos agora,não sei que, é um problema restaurar.

Aí a gente se pergunta: será que ele estava satisfeito com aquele material? A madeira do trabalho? A forma ele estava, o cilindro, é a proposta era a questão modular, porque ele trabalha com uma coisa maravilhosa, que é essa pele de luz que ele cria no mundo e ele utilizava o que? aquele cotoquinho de madeira pintadinho com uma tinta branca, completamente vulgar que não dava conta da questão. Mas, o trabalho foi crescendo, a consciência vai aumentando, o artista busca outras soluções. Quando ele vai parar no outro extremo praticamente, de toquinho de madeira que faz cabo de vassoura, para chegar no mármore de Carrara, é uma diferença enorme, mas é no material, e é o artesão, e é no lugar e depois quando ele vai para o oposto ele vai procurar o que? o negro Belga, que é aquela pedra também magnífica e só o artesão que trabalhou com ele até a morte dele lá em Carrara, que o ateliê foi fechado, ele ficou tristíssimo e tal, é que conseguia criar aquelas diagonais sem que a pontinha do mármore trincasse.

Então precisava de que? O processo mental, porque o Camargo tinha, ele insistia, que era uma chatice, a cada exposição tinha que ter prateleirinha, se a gente deixasse, para mostrar os modulozinhos que todo o mundo tinha que entender. Perfeito, ninguém queria pôr, e ele, aquela chatice, quero umas prateleiras, umas coisas desse tamanho, mas aqui é que está tudo, então, tá, tá, tá, o bloquinho se desenvolvendo e tal, ninguém prestava ... Fez uma vez isso no MAM do Rio de Janeiro, no saguão lá embaixo e foi uma arenga,

porque ninguém queria prestar atenção, todo o mundo queira ver as esculturas grandonas.

O raciocínio, que é mental estava ali, mas a força expressiva do material é fundamental para o artista. Porque? O toquinho de madeira, qualquer coisa que ele podia comprar antes, pintadinho daquele branquinho qualquer coisa, depois com o tempo, dançava e ele estava procurando não só aquele ritmo, não só buscar através desses cortes, essas formas limites, como ele queria, também pela poética dele, falar de uma pele de luz que envolve o mundo, que é aquele branquinho que ficava amarelinho, o cotoco que ficava rasgado e todo trincado, não ia falar de pele nenhuma, porque você olhava ali com aquela rugosidade da madeira qualquer coisa. Aí, achar o mármore branco de Carrara, bem feito, bem cortado, bem escolhido, bem tratado, tornava-se sim, se é isso que você estava me perguntando, uma questão essencial dentro da coerência da linguagem dele e dentro do trabalho da gente, que é o que a gente tem que fazer. Não sei se te respondi.

..... - Está aberto para outras perguntas, fiquem à vontade.

..... inaudível, a relação com o volume, a relação com o espaço, é importante

Iole - Tá. Vamos lá. Eu tenho a impressão de que nós vamos retomar a questão do plano que o Max colocou. Porque? Na hora que nós olhamos essas telas e que reconhecemos em cada instante um sistema que se instala e que faz com que seja exatamente um plano que está ali materializado por aquela tela e que faz todo o movimento, começa com o cilindro, corre por aqui, torna-se um tronco de cone, sai por baixo dele, volta e se organiza num outro cilindro aqui em cima, é um plano que vai se dobrando sobre ele mesmo e estabelecendo relações de equilíbrio. Agora, ele muitas vezes, ele pode estar tímido, amarradinho, ainda