

3 - Seu trabalho do final da década de 70 revela uma forte relação com o corpo, como suporte da própria obra (considerando experiências tão diversas como seu contato com a dança, o desenho industrial e a *body-art*); na primeira metade dos anos 80, ele se lança de modo mais decisivo ao espaço. Gostaria que você comentasse essas transformações verificadas em seu trabalho desde o final da década de 70 ao princípio dos anos 90.

instituto de arte contemporânea

4- Reporto-me à 1973, ano em que você “organiza” no MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro a exposição *Fotolinguagem*, e, também, à efervescência daqueles anos vividos na Europa, nos quais teve uma “proximidade” com obras de artistas como Marina Abramovic (Belgrado, 1946), Christian Boltanski (Paris, 1944) e Annette Messager (Berck-sur-Mer, 1943), entre outros. Entendo que a obra de uma artista como Marina Abramovic, por exemplo, talvez refletisse, para aquele momento, a “discrepância” marcada por alto contraste em relação a determinadas proposições realizadas na época, como na agenda de hoje, guardadas as proporções, é o ciclo *Creamaster* de Matthew Barney (São Francisco, 1967) – apenas para exemplificar. Gostaria que você falasse mais do seu contato com a obra desses artistas - o que era produzido naquele momento, das linguagens como a *body-art*, a fotografia, a performance, o vídeo.

Instituto de arte contemporânea

5- Na contramão de uma tendência dominante na década de 90, marcada por extravasamentos subjetivos em trabalhos que lidavam com o corpo como um “eu” puramente expressivo, egóico, seu trabalho prosseguia desdobrando e ampliando a relação com o corpo, entendido de maneira mais abrangente, a um “espaço externo”. Em 1991, radicalizando essa atitude, você realiza uma obra que apresenta uma relação sobretudo “física”, ampla e generosa com o espaço, como se essa obra tivesse sido concebida especificamente para aquele local (refiro-me ao trabalho realizado na Capela do Morumbi). Essa obra tinha um caráter autônomo, que firmava sua disposição de interagir com aquele espaço, ao mesmo tempo que não abria mão dessa “autonomia”. Apresentava além disso, uma inédita escala monumental. Sabendo que a intensificação da presença e da fisicalidade não resultou de uma intenção, ou seja, essa nova escala surgia de maneira natural, era como que solicitada pela nova condição espacial com a qual você se deparava, me parece que a partir daquele momento você mudava sua relação com o espaço, seu corpo deixava de se inserir como medida da obra e experimentava de modo direto a dimensão física do espaço. O quê a obra lhe solicitou e como se deu tais novidades em seu processo interno ?

6- Em *Aramões (1983-1984)* e *Esgarçados*, essa vontade de operar com a fisicalidade do material e suas amarrações, interligações e reações com o espaço, já era acenada. O princípio construtivo já me parecia capaz de induzir no trabalho, uma espécie de “construção jazzística”, **não** porque indicasse alguma ênfase ostensiva na questão do improvisado (improvisado que não se referia somente à lida com os materiais), mas antes porque sugeria no advento de uma veia construtiva expressiva e “paradoxal”, de certa **gestualidade**, evocando aliás, uma cadência jazzística, com seu rigor estrutural. O trabalho se comportava, enfim, como uma representação dos movimentos do corpo em cena no ato da dança. Ambas as referências, ao jazz e a dança, pressupunham auto-disciplina, tomada de decisões, reconhecimento de limites materiais, posicionamentos e escolhas marcadas. Sabemos que não se trata, no caso de sua obra, de uma exaltação da espontaneidade específica e tampouco de um processo criativo regido por acasos. Iole, gostaria que você comentasse sobre essa disciplina e rigor internos no processamento daquelas obras.

7- Muito do rigor e auto-disciplina bem marcados em sua trajetória, da “lógica” de ocupação e demarcação espaciais, podem ser explicadas (claro que não apenas), à luz de uma consciência corporal e uma rígida **formação** em dança ?

instituto de arte contemporânea

8- O “gesto” escultórico carregado de carga expressiva, vale dizer, de subjetividade, passa a ser um componente operante e central do trabalho no início dos anos 80 (na construção de objetos que parecem não pressupor desenho ou projeto prévios), e certamente terá amadurecido a partir de sua vivência, como dito anteriormente, de questões mais diretamente ligadas ao “corpo” e de questões referentes à *temporalidade*, tal como nos filmes e seqüências fotográficas que realizou nos anos 70. Gostaria que você comentasse o advento de uma gestualidade mais física, tectônica, marcada pela temporalidade que cada gesto imprime aos materiais, e esta outra gestualidade mais *escultórica* (contorções, amarrações, articulações), ainda ligada à escala do seu corpo, e as mudanças que essa nova gestualidade implicou para o seu trabalho.

9- Parece-me que a noção bastante definida de uma matriz construtiva na gênese da arte brasileira, pode ser relativizada levando em conta manifestações singulares como o *barroco*, a figura de um Aleijadinho (1730-1814), as incursões expressionistas de Anita Malfatti (1889-1964), o desenvolvimento autônomo e complexo da obra de Iberê Camargo (1914-1994), entre outras. Mas há outra possibilidade de compreender o papel dessa matriz na arte brasileira. Penso, sobretudo, na obra de Tarsila do Amaral (1886-1973) que já em sua fase/período *pau-brasil* (1924-1925), elaborava um diagnóstico agudo, e uma forma não laudatória, das questões colocadas pela vanguarda construtiva dos anos 20. O cubismo seria a matriz “construtiva” que deveria ser estudada e apropriada mediante a experiência das questões locais de nossa cultura. Na obra de Tarsila, um específico “amolecimento” dessa matriz construtivo-cubista pode ser vislumbrado em sua fase *antropofágica* (1928-1929). O mesmo movimento parece ocorrer no Neoconcretismo, de sorte que podemos tomar esse movimento como uma “questão” inerente não somente à obra de Tarsila, mas ao próprio modo como essa matriz foi assimilada entre nós. Seu trabalho, *Iole*, parte de uma constituição complexa, “paradoxal” (- na falta de nomeação e termos mais precisos); nele, essa matriz construtiva parece beirar o “informe”, como no caso dos *Aramões* (com uma gestualidade mais expressiva) ou amolecer a situação tectônica dos espaços, como suas últimas inserções espaciais (a partir da obra realizada no CaHO, por exemplo). Como você pensa essas questões?

10- Uma discussão em curso nos dias de hoje tem valorizado intervenções artísticas, institucionais e públicas episódicas e pouco duradouras. A um trabalho que busque atingir atualmente uma escala no enfrentamento direto do espaço público apresentam-se muitos impasses, talvez o que lhe reste, seja comentar, em sua **própria estrutura**, as condições precárias de arte em espaços públicos, o próprio esgotamento de noção de espaço público. Considerando logicamente a condição precária de tal situação – sobretudo a presença rala de obras em espaços urbanos públicos *a céu aberto* na arte brasileira – como estas questões inserem-se no seu processo, bem como se relacionam com suas últimas obras?

Instituto de arte contemporânea

11- Notamos a partir dos anos 90 um interesse recorrente pela arquitetura em sua produção, questão assinalada pelo crítico de arte Paulo Sérgio Duarte¹ - nesse caso, reporto-me as suas últimas obras de complexos tubulares e lâminas de policarbonato jateadas (*Dora Maar na Piscina* realizada no âmbito do projeto *A Forma na Floresta* – Espaço de Instalações Permanentes do Museu do Açude em 1999, e *Sem título*, realizada no Centro de Arte Hélio Oiticica, em 2000). O “corpo arquitetônico” destes espaços construídos, passou a ser um forte campo de interesse. Essa relação com a arquitetura estaria presente, em germe, no trabalho que você produziu na Capela do Morumbi em 1991, ainda que se tratasse de uma obra mais matérica e “escultórica”, aparentemente mais assentada numa lógica interna do que suas relações com o espaço? A partir dessa obra, notamos uma projeção mais contundente em relação ao plano da parede, numa lida intensa com a fisicalidade dos recintos arquitetônicos...

¹ FREITAS, Iole. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000. Reporto-me ao texto de abertura do catálogo.

12- Sabemos que a noção de *site specific work* não explica satisfatoriamente seu trabalho. Paralelamente às esculturas, suas “intervenções espaciais”, como já se sabe, revelam um aspecto discutido pela crítica de arte Sônia Salzstein, relativo à “jurisdição” e à lógica interna do trabalho², em face dos espaços que abordam. Sabemos que sua produção é precedida por desenhos, visitas e estudos fotográficos realizados nos espaços, acompanhamentos sistemáticos rentes à construção industrial dos trabalhos, maquetes, esquemas analíticos, ensaios *in loco* com ripas de madeira etc. Considerando todo esse processo preparatório, como se dá a “relação primeira” do trabalho com o espaço? Como ele mantém tal disciplina interna, sobretudo se levarmos em conta que ele não pode ignorar os repertórios históricos, institucionais e físicos desses espaços?

² SALZSTEIN, Sônia. *Iole de Freitas*. Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica, 2000. Reporto-me a análise do texto *Céu de Dentro* publicado em maio de 2000, no catálogo referente à obra realizada no CaHO no mesmo ano.

13- O complexo tubular de aço com lâminas de policarbonato jateadas ocupa de forma autônoma, com desenvoltura, espaços - públicos e privados - sem ser prescritivo em relação a eles, sem abordá-los a partir de uma noção abstrata ou dada *a priori* de espaço. Parece-me um movimento generoso do trabalho, que lhe garante o caráter processual. Mas esse movimento não elimina o risco de se incorrer numa tipificação, em face da ocupação de estabelecimentos distintos. Como exemplo, o trabalho realizado no Centro Universitário Maria Antonia (em 2002) teve uma feição diferente daquela de estiramento e espécie de movimento jacular excepcionalmente livre (para fora) da obra realizada no Centro de Arte Helio Oiticica anteriormente. Gostaria que você pontuasse tais situações.

Instituto de arte contemporânea

14- Você já mencionou interesse e possíveis relações de sua produção com o desenho de Tarsila do Amaral (1886-1973). Esse interesse me parece evidente em seu ensaio gráfico, produzido para o catálogo da exposição *Tarsila Anos 20*³, e também nos depoimentos que você deu sobre a obra que realizou em Salvador - BA, no texto de Cristina Burlamarqui⁴, entre outros. Examinando o tipo de espacialidade ventilada criada por Tarsila, presente já em alguns desenhos de 1923 – anteriores à fase *pau-brasil* (1924-1925) – observamos o que se poderia chamar de uma espécie de “relação topográfica” com o espaço, que testa os limites do próprio papel, a partir de uma percepção da natureza como distância, vastidão. Digo “topográfica”, na medida que Tarsila investiga, através da linha, os acidentes geográficos do espaço. Iole, como você vê esta espacialidade vasta, essa relação com a natureza, esse horizonte expansivo presentes nos desenhos de Tarsila? Depois de conhecer seu *ensaio gráfico* em situação específica sobre Tarsila e, levando em conta a relação espacial de suas últimas obras, percebo uma natureza gráfica (ligada logicamente a seus estudos de desenho industrial, *design*); gostaria que você comentasse estas questões.

³ SALZTEIN, Sônia (Org.). A saga moderna de Tarsila. In: _____. *Tarsila, anos 20*. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi; Página Viva, 1997. Exposição realizada na Galeria de Arte do Sesi, São Paulo, 1997.

⁴ MAMMÌ, Lorenzo (Org.). *Iole de Freitas: Sobrevôo – Overflight*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002. Texto *A poética do vento*, publicado nesta organização.

15- Retomando a questão anterior, há nos desenhos de Tarsila, uma forte relação com amplitude, ativando os espaços vazios do papel. Emprestando um termo oswaldiano (presente no Manifesto da Poesia “Pau Brasil” de 1923), Tarsila pareceu “*ver com olhos livres*”⁵ o espaço e sua relação, nesses desenhos. Sabe-se também que depois do exercício “cubista” - a influência de formas tubulares e maquinicas de Léger (presentes na fase *pau-brasil* da artista), e de realizar as “ilustrações” para o livro de poemas “Pau Brasil” de Oswald de Andrade, Tarsila, agora sem os compromissos da relação com o texto, chega a uma linha figurativa mais “informe”, a uma versão amolecida da feição construtiva. Estabelecia dessa forma, por meio de um traço dotado de liberdade e desembaraço, uma relação espontânea com a espacialidade vazia e vasta do papel. Esta relação com a amplitude, um certo vazio, parece-me estar presente em boa medida em sua suas inserções espaciais... Como essa relação com a **amplitude**, permeia o modo particular de ocupação de suas últimas inserções ?

⁵ANDRADE, Oswald. *Pau Brasil*. Obras completas - 2.ed. – São Paulo: Globo, 2003.

16- O crítico Ronaldo Brito foi um dos primeiros a notar "... a surpreendente correspondência entre o traço simples das paisagens de Tarsila e a monumentalidade de inspiração mimética do risco de Oscar Niemeyer..."⁶. Os semi-arcos, as formas mais curvas e geometrizes dos desenhos, sobretudo de sua fase *pau-brasil*, de fato se relacionam com a linha curva de nosso arquiteto moderno. Um olhar mais detido sobre esses desenhos, é capaz de perceber na ativação dessa espacialidade já mais livre, uma espécie de alargamento, não somente da dimensão horizontal do espaço, mas também, da amplitude da linha que se auto-interroga (interroga o seu curso). Uma "notação topográfica" revela-se como uma investigação da natureza do espaço, uma espécie de busca de *síntese*⁷, num processo de estudos gráfico-estruturais nos desenhos realizados em duas de suas fases dos anos 20 (*pau-brasil* e *antropofágica*) ainda que, nesta segunda, deva-se considerar o "descompromisso" e o furor criativo da artista gerando aquilo que poderíamos chamar de uma "figuração informe". Essa questão informe me parece muito presente nos desenhos que você realizou e presentes na própria estruturação gráfica das obras as série "*Corpo sem órgãos*". Como você vê a presença do dado **informe** em sua obra ?

⁶ Revista Gávea, (confirmar o número 1 OU 2 e título do artigo no qual consta o pequeno trecho, a comparação).

⁷ Novamente, uma citação oswaldiana do Manifesto da Poesia "Pau Brasil".

17- Uma relação gráfico-espacial comentada anteriormente, bem como o uso pontual de tecnologia refinada (aerodinâmica, porém tributária de algumas adaptações artesanais), uma economia na “diagramação” e forte relação com o desenho (mesmo em suas últimas obras que dispensaram a forte presença dos tubos), advêm também do seu contato com o *design* ?

instituto de arte contemporânea

18- Apesar de todo o empreendimento mecânico e técnico para a realização de *Coluna de Daedalus* (realizada no âmbito do projeto *Arte Cidade : A cidade e seus Fluxos* em 1994, no espaço do atual Centro Cultural Banco do Brasil em São Paulo), a obra instalada e ligada ao plano da parede, era composta por materiais leves, placas finas de metal aglomeradas a partir dum princípio construtivo peculiar, parecendo emprestar algo da “alegoria”, da exuberância barroca, contudo, presente no espaço arquitetônico desenhado por Hippolyto Gustavo Pujol (este por sua vez, trazendo também para a arquitetura eclética paulista, a mistura do neoclássico e do *art-nouveau*). Tal conjunto ficou, a meu ver, numa situação muito particular de sua produção: entre peças escultóricas que lá foram dispostas (ao mesmo tempo não foram apresentadas em outros espaços), parecendo querer se relacionar com aquele espaço, mas sem prescindir dele, e ao mesmo tempo não tomando-o essencialmente como questão. Seria característico desse conjunto, um **corte**, um movimento mais retido se comparado a soluções anteriores como àquela da Capela ?

19 - Poucas obras na arte contemporânea brasileira problematizam internamente em sua própria operação e ocupação, a questão de uma escala pública mais abrangente (obras em espaços de acesso mais direto das cidades, por exemplo) . O que não quer dizer que uma obra que esteja “dentro” do espaço institucional - indiferente do meio do qual se expressa -, não possa trazer em si, tais discussões estruturais. É notável o vigor e a carga energética canalizada de sua obra, a questão de uma escala, o arremessamento para fora, a vontade de espaços abertos... Como estas questões inserem-se no seu processo, bem como se relacionam com suas últimas obras?

Instituto de arte contemporânea

20- Gostaria que você comentasse sobre os seus novos projetos...

instituto de arte contemporânea