



Iole de Freitas

Museu de Arte da Pampulha

volumões se dissolveriam, passariam a ser um plano solto no espaço.

Sônia – A primeira vez que você percebeu isto foi nesta exposição da Pampulha?...

Iole – Nesta.

Walter Sebastião – Vejo este trabalho numa condição limite da escultura. Aliás, esta palavra é já “um outro” no contexto da arte contemporânea. Você tem aí outro universo de questões, em aberto, não é? - isso ainda é escultura?

Sônia – Ele é menos escultura, menos estável, menos pensado a partir de um eixo articulador do que uma escultura; é antes uma complexidade de demarcações espaciais, manifestando-se como um sistema que liga todas as suas partes – mais isto do que propriamente um trabalho que de saída encerre uma noção de espaço, tal como uma escultura.

Walter – Este edifício deve ser um lugar estranho para ele, que estava acostumado com a parede...

Iole – Exatamente - inusitado, porque aqui entra uma idéia de percurso. Eu acho, conforme disse há pouco, que resgato a questão que havia nos trabalhos dos anos 70, quando comecei a fazer os filmes, quando as seqüências fotográficas – ou cada um de seus fotogramas - traziam o registro de uma relação espaço-temporal. Mas eu fazia isto na película, no plano bidimensional, e a despeito desta condição seca do plano, havia naquelas imagens a indicação de uma intensa relação espaço-temporal, de uma duração; posteriormente o trabalho foi se distanciando do filme, da fotografia, da transitoriedade das imagens; só agora, nas últimas exposições, fui sentindo que essa noção de duração, de um percurso que pode revelar uma multiplicidade de espaços simultaneamente, volta a existir, mas de outra maneira.

Walter – Não sei se é procedente dividir as esculturas em táteis e visuais, mas vamos lá: algumas nos atrairiam pelos olhos, e em face de outras é como se nossas mãos ocupassem o lugar dos olhos... À medida em que suas esculturas são transparentes, nossos olhos não se chocam numa opacidade, não são freados pelo peso que uma escultura geralmente tem. Nossos olhos não perfazem aquele trajeto convencional da escultura, em que o olhar deve bater, voltar e circundar as peças. Aqui existe uma outra situação que o olhar atravessa. O trabalho emerge então como puro desenho...

Sônia – É interessante; de algum modo, elas têm um desenho. Têm uma relação frouxa com o desenho, mas não deixam de ter algum desenho, evoluindo de modo imprevisível, travando em algum momento para garantir a estabilidade precária da peça.

Walter – Eu estava curioso para saber o que antecede este trabalho, se você pensava na relação entre escultura e arquitetura.

Iole – O elemento formal significativo deste trabalho não está numa idéia forte de lugar, tal como a arquitetura tradicionalmente afirmou. Está no impulso que movimenta e faz fluir a rigidez das formas, está mais na noção de passagem. Existe a questão de um contínuo que flui, e se é que é possível usar o termo estrutura para descrever algo desse contínuo, seria conveniente dizer que se trata de uma estrutura capaz de re-descrever o espaço infinitas vezes. É isto que me interessa. É uma estrutura que rompe qualquer “texto” prévio, ela garante o contínuo.

Walter – Você considera essa escultura estrutural?

Iole – Sem dúvida, porque nela cada elemento é constitutivo; responde a uma necessidade operacional. Veja ali o fio que ancora os volumes no espaço através da ardósia. Ele está ali porque é estritamente necessário, um nozinho, simplíssimo. Não há um só elemento aí que esteja a serviço exclusivo de uma manifestação expressiva. Já os trabalhos anteriores passavam à distância dessa questão da estrutura; neles, o que contava eram os movimentos de superfície, que dependiam da eficiência dos gestos, da possibilidade de retesar ou afrouxar o gesto. Acho que o que me despertou o interesse por problemas estruturais foi, em primeiro lugar, a já mencionada série de trabalhos a que dei o título de “Corpo sem órgãos”, nos quais as superfícies descreviam grupos de volumes mais definidos, mas ao mesmo tempo incompletos e dependentes uns dos outros. Depois, fui estimulada por seu convite, Sônia, para fazer os desenhos para o catálogo da Tarsila⁶, e a partir daí as coisas engrenaram, vieram essas esculturas de natureza mais estrutural.

Walter – “Território Vazado” tem então ligação com o desenho?

Iole – Absoluta.

Walter – Você falou que neste trabalho todos os elementos são eminentemente estruturais, que não têm expressividade. Entretanto, há aquela célebre frase de Fernando Pessoa que diz algo assim: “Tudo o que em mim sente está pensando”... Acho que essa vontade de não dissociar expressividade e inteligência é um traço muito presente na arte brasileira em geral...

Iole – É óbvio que não existe trabalho sem uma dose potente de sensibilidade, trabalho que seja totalmente isento de vontade expressiva. No mínimo, todo trabalho diz algo da experiência do sujeito que o produz, mesmo que esse algo seja uma ausência. O que me parece descabido é considerar a obra privada de sua essência constitutiva só porque opta por prescindir da expressão idiossincrática do artista.

Walter – É, de fato, seu trabalho não solicita uma catarse, algo que desarticulária as propriedades da inteligência...

1 Refere-se aos trabalhos realizados no princípio da década de 70, quando a artista residia em Milão. Por essa época Iole utilizava em muitos de seus filmes, fotos e objetos procedimentos de dissociação de imagens (não por acaso, facas e lâminas apareciam em diversos trabalhos), que deveriam ser reintegradas mediante as experiências de duração e de vivência temporal que a obra solicitava.

2 Refere-se aos trabalhos realizados para a mostra “Cartografias: 14 Artistas Latino-Americanos”, na Winnipeg Art Gallery, em 1993. Eram esculturas que privilegiavam as articulações de superfície.

3 “Corpo sem órgãos” é o título dado pela artista a uma série de esculturas. A primeira delas a receber este título foi apresentada na mostra “Utopia”, apresentada em 1996 na Casa das Rosas, em São Paulo. A expressão remete a idéias de continuidade e de inseparabilidade entre o “dentro” e o “fora”, a volumes vigorosos mas abertos, “descosturados” e interdependentes.

4 Trata-se da segunda versão do trabalho apresentado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1996, na exposição “Transparências” - Bienal Rio.

5 Refere-se aos trabalhos fortemente estruturados do final da década de 80, que evocariam a estética barroca ao configurarem relações intensas e expansivas de movimento e passagens violentas de luz e sombra.

6 Salzstein, Sônia, org. Tarsila anos 20. São Paulo: Galeria de Arte do Sesi, 29 de setembro a 30 de novembro de 1997 (catálogo de exposição). Na publicação a artista comparece com um “Ensaio gráfico” dedicado à pintora, p. 37-41.





Institutul de Arte Contemporană

instituto de arte contemporânea





Instituto de arte contemporânea

Prefeitura de Belo Horizonte

Prefeito
Célio de Castro

Vice-Prefeito
Marcos Villela de Sant'Anna

Secretário Municipal de Cultura
Arnaldo Augusto Godoy

Secretária Adjunta de Cultura
Mariza Rezende Afonso

MAP/Museu de Arte da Pampulha

Diretor
José Alberto Nemer

AMAP/ Associação de Amigos do
Museu de Arte da Pampulha

Presidente
Priscilla Freire

Jole de Freitas
Museu de Arte da Pampulha
de 27 de maio a 27 de junho de 1999

Curadoria
Paulo Venancio Filho

Produção
Lucia Neves

Projeto Gráfico
Rara Dias e Tatiana Cerveira / Zot Design

Fotos
Eduardo Eckenfels

Agradecimentos
Sônia Salzstein
Walter Sebastião
Marcos Hill
Eduardo Oliveira

DIVINAL

VIDEOS, ESPelhos E OBTATIS

AMAP
AMIGOS DO MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA

EMBALAGEM E TRANSPORTE
DE OBRAS DE ARTE

R
BANCO RURAL

amap

map
MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA

 **PREFEITURA
BELO HORIZONTE**
TRABALHO PELA VIDA
CULTURA

Uma Conversa com Iole de Freitas

Sônia Salzstein – O corpo em seu trabalho foi sempre experimentado como algo que nasce para dialogar com o ambiente, jamais encerrado num nicho, jamais independente desse ambiente, jamais como figura narcísica ou auto-referencial. Certos procedimentos que você costuma usar, entretanto – penso, por exemplo, no gesto penoso e enérgico da costura, no esforço para domar os materiais e para garantir-lhes algum prumo, ainda que precário – às vezes dão a impressão de que o trabalho antagoniza o ambiente, de que tem de lutar para aí se instalar. Afinal, como se trata sempre de um corpo percebido em partes (pois o trabalho se constitui numa sucessão de gestos, só interrompidos quando se vislumbra certa estabilidade, que será sempre recalcitrante), não se sabe se é o sofrimento que o fragmenta ou, se ao contrário, é uma vontade de totalização que o está animando. Não se sabe, enfim, se se trata de um corpo que anseia retornar a uma imaginada integridade primordial ou de um corpo empenhado em projetar-se o tempo todo no espaço real, no espaço social. Que tipo de relação seu trabalho estabelece com o ambiente (entendendo-se ambiente, neste caso, como a instância supra-subjetiva deste trabalho – o espaço público, cultural, institucional, econômico e social no qual ele se insere)?

Iole de Freitas – Tenho pensado que o anseio maior do trabalho é o de que o corpo se projete no espaço social, que encontre uma inteireza, como se fosse um prumo interno, para então poder dialogar com todas as questões externas, que já então terão sido “internalizadas” por ele – a questão social, ambiental, arquitetônica. Como em minhas primeiras obras¹ houve um instante muito duro, de fragmentação da própria imagem do corpo, tenho a impressão que isso ficou muito marcado em todo o processo. Só tomei consciência dessa fragmentação – que ocorreu de maneira inesperada – depois que os trabalhos foram realizados, porque para mim era uma contradição, se eu buscava uma inteireza, como constituía a imagem de um corpo fragmentado? Aos poucos a questão foi sendo elaborada; a inteireza continuou a ser buscada, mas já tendo atravessado a experiência daquela fragmentação inesperada. Após alguns anos, a escultura, o corpo escultórico foi dialogando com a arquitetura, libertando-se da questão do gesto, libertando-se da questão da referência do corpo humano e assumindo um confronto com os espaços arquitetônicos onde ela se instalava; nesse momento tive a impressão de que havia atingido esse ponto de interesse. Mentira, mais uma vez o trabalho se apresentava fragmentado, mesmo que as partes estivessem ali habilmente interligadas, costuradas, criando um todo que se colocava com firmeza no espaço. Em outro momento, a paisagem começou a entrar dentro do trabalho, por dentro do chão (como ocorreu na exposição que realizei no Canadá, em 1993)², de tal maneira que o trabalho agora começava a se espalhar pelo chão. Nessa ocasião achei que estava conseguindo criar... um contínuo, a idéia do “corpo sem órgãos”³ – o plano das telas redobrava-se sobre si mesmo e garantia essa qualidade, mas o olho outra vez não corria, porque as ardósias mostravam uma fragmentação violenta. Contudo, era através da fragmentação que essas formas voláteis se estruturavam no espaço real... Então, parece que o trabalho tem mesmo de conviver com a fragmentação, apesar de toda a vontade dirigida à busca de um corpo íntegro e pleno.

Sônia – Em todo caso, o que eu quis marcar com essa pergunta foi justamente a disposição do trabalho para se colocar *em relação* com o ambiente; quis pensá-lo distante das interpretações que o vêem absorvido numa experiência de sofrimento, que tomam o procedimento da costura como sutura, que enfatizam o lado traumático desse corpo e que assim acabam por reduzi-lo a uma afecção psicológica. Numa direção inversa, pretendi apontar o lado afirmativo e construtivo do trabalho, mostrar essa imaginação do corpo como uma imaginação construtiva, pois este demonstrar-se-á sempre inclinado a ocupar o ambiente, a experimentá-lo de todos os lados, desde que possa preservar sua lógica de funcionamento interno. Mas acho que seria preciso discutir mais a fundo que tipo de relação é esta, que faz o trabalho querer instalar-se, ver-se acolhido nesse ambiente sem que por isto abra mão de seu próprio regime de funcionamento, escorregadio, “dançante” e digressivo. Cabe então perguntar: o que é o espaço afinal para o seu trabalho? É o espaço natural e expressivo do corpo? Mas neste caso você teria de admitir que o trabalho estaria o tempo todo debatendo-se com seus limites, limites fortes perante o espaço social. Ou se trataria do espaço social, conforme você já me apontou, de tal modo que o trabalho se constituiria no entrecruzamento das diversas instâncias desse espaço social – institucional, econômica, pública etc?

Iole – Exatamente. Creio que vai mais nessa direção.

Sônia – Admitindo-se que um trabalho que lida com a questão do corpo está obrigatoriamente tocando nos limites problemáticos, ambíguos, que separam a noção de público e privado na vida contemporânea, gostaria que você comentasse como seu trabalho percebe essa questão. A minha impressão é que a despeito dessa vontade afirmativa que o trabalho demonstra no enfrentamento com seu ambiente, ele tenta redefinir uma esfera de privacidade, ou melhor, parece-me que o empenho substancial dele é justamente o de ir afirmando incessantemente uma esfera de privacidade num mundo que embaça e confunde cada vez mais as instâncias do público e do privado.

Iole – Acho que essa questão do privado é fundamental dentro de um trabalho. Mas a grande diferença que eu percebo é que não é necessário um subjetivismo exacerbado, uma atitude pléias, psicologizada em relação à obra. Às vezes essa ligação arte e vida parece difícil de ser pensada e trabalhada de uma perspectiva contemporânea, porque a compreensão da vida como um valor fica ligada a essa questão da personalidade, aos aspectos psicológicos da obra e tenho a sensação de que o que a gente busca é exatamente o oposto: ativar o domínio vital e empreendedor da individualidade, buscando nesse domínio, através da linguagem plástica, um elemento que seja de comunicação, que seja comum a tantas outras pessoas, a tantos outros pensamentos, a outras instâncias criativas e do saber. Há que buscar dentro da essência da linguagem plástica algo que possa trazer à tona determinadas questões ligadas à individualidade, mas não esqueçamos que são questões com um eco profundo no campo social. Dessa maneira, acho que a idéia do privado, do íntimo, dessa dimensão intimista, é jogada fora, na medida em que você busca ser percebido pelo olhar do outro através do que é essencial, estando totalmente imerso em sua linguagem plástica.

Sônia – Veja, eu não estou relevando uma suposta natureza intimista do trabalho (embora esta deva sim manifestar-se nele de algum modo, como uma conquista problemática, sempre tensionada pelas coerções externas, que tendem a dissolvê-la, a banalizá-la por meio de todos esses psicologismos). Mas acho lícito pensar que o trabalho persegue as condições de uma vida subjetiva mais emancipada, que não lhe é dada *a priori* só porque lida com as manifestações do gesto, mas que deve ser conquistada no enfrentamento com uma situação anônima adversa, a princípio “externa”, coercitiva. Que situação é esta? É, afinal, a de uma instância pública que desde o modernismo não cessou de ser colocada na berlinda, e que foi profundamente redefinida desde a pop art, isto é, desde a ascensão de uma cultura publicitária que tendeu a desmanchar cada vez mais os limites entre público e privado tal como a modernidade do século XIX os concebeu.

Iole – Nesse sentido, acho que o movimento do trabalho é não negar a força da individualidade, que você está tomando, me parece, como essa dimensão subjetiva, que ele de fato traz fortemente marcada. Mas acho que a importância que o trabalho confere à dimensão subjetiva não pode levar a que se reduza todo seu empenho à afirmação dessa dimensão. Implicitamente, equivaleria a valorizar o rompimento da relação com o outro; e acima de tudo acredito que a questão da alteridade é fundamental para o trabalho. Porque ela vai estabelecer a ponte com o outro. Agora, para você estabelecer essa relação, você tem que ter uma afirmação desse aspecto subjetivo, sem ser melado, mesclado a um personalismo que não têm nada a ver com o pensamento plástico.

Sônia – Retomando a questão do gesto: conforme disse, não vejo nada de sofrimento, nada de uma experiência traumática nessa dimensão expressiva fortemente carregada que o gesto revela em seu trabalho. Parece-me, ao contrário, que ele evolui segundo uma idéia de construção e totalização – construção porque exprime algo de um cálculo e um cotejo constante com variáveis fora de seu alcance; totalização porque procura continuamente compreender-se e auto-compreender-se enquanto se desdobra no espaço, não tendo portanto nada de impulsivo. Se essa avaliação estiver correta, seu trabalho orienta-se num sentido contrário à dramaticidade com que grande parte da arte contemporânea lidou com o corpo, especialmente na última década. Não obstante o trabalho ter sempre preservado certa reserva de desconfiança, digamos assim, perante o ambiente, nunca deixou de demonstrar disposição para se expor, uma vontade de que o corpo se projetasse e tentasse se reencontrar nesse ambiente, fossem quais fossem os percalços que teria de enfrentar para tanto. Sob esse aspecto, o mencionado caráter “dançante” desse trabalho, sua vontade otimista de abraçar extensões impossíveis de espaço parecem demover interpretações psicanalíticas empenhadas em ver no gesto uma descompressão imperativa de forças do inconsciente. De resto, é preciso considerar que nunca vivemos tão permissivamente, nunca fomos tão isentos como hoje da idéia de interdição, o que tornaria muitas das figurações dramáticas do corpo na arte contemporânea demonstrações de um sofrimento destituído de força de subjetivação, um sofrimento ritualizado socialmente, quase um prazer a ser perseguido, pois pressupondo um inconsciente já fartamente psicanalisado e a essa altura ávido para desfrutar seu quinhão de prestígio na cultura publicitária reinante. Diante disso, cabe destacar, é formidável que seu trabalho traga uma imaginação do corpo, apesar de tudo, feliz... Um corpo nascido para as coerções de seu ambiente, disposto a expor-se aos dilemas e às forças alienantes da experiência social – mas capaz de negociar com elas, de preservar sua reserva subjetiva no embate com elas.

Iole – Sim, o gesto se desenvolve aí com certas limitações mesmo, do próprio corpo, das possibilidades e da própria potência que ele detém, mas também impostas por impedimentos externos, que muitas vezes velam, abafam essa vontade de interagir com o mundo. Quer dizer, o trabalho experimenta o mundo a partir de uma relação conflituosa. Mas, mesmo sendo conflituosa, é uma relação otimizada e desejada.

Sônia – Seu comentário é bastante esclarecedor, porque freqüentemente julguei detectar no trabalho uma reação defensiva perante o espaço, algo que o constituía como um invólucro, um dispositivo de resistência ao espaço. Penso especialmente nas peças mais estruturadas e complexas que começaram a surgir no final da década de 80, muito diferentes das anteriores, construídas apenas com telas e delicados fios metálicos resultando em superfícies inteiriças, sobre as quais se realizavam um ou alguns poucos procedimentos de torção. As mais recentes seriam construídas com chapas metálicas e poderosos cabos de aço numa diversificada articulação de elementos. Reconheço, é claro, a formidável energia dessas esculturas mais recentes, que em razão de um travamento muito severo e preciso de amarrações, não despencava da parede, não ruía no chão. Mas justamente, pareciam mobilizar de antemão uma energia vulcânica para confrontar o ambiente, como se se prevenissem em face daquilo que o ambiente pudesse trazer de adverso e alienante para o gesto. Ao contrário, a forma como este “Território Vazado”⁴ foi instalado no Museu de Arte da Pampulha sugere uma ocupação leve e extraordinariamente eficiente do espaço, ainda que se trate de uma ocupação ardilosa, que se propaga pelas beiras, como se esgueirando. Não há nada de defensivo aí; inversamente, o trabalho parece instituir certa camada de indeterminação entre ele e o entorno. E é esta camada de indeterminação que garante a própria possibilidade de ascendência dele perante as condicionantes que tenderiam a cercar seu desenvolvimento no espaço, não é? O trabalho acontece neste jogo, nesta espécie de “colchão de ar”: abraçando o espaço sem integrar-se a ele propriamente. Aí estaria aquela reserva libidinal, graças à qual o trabalho poderia desdobrar-se sempre de maneira meio caprichosa, imponderável, imprevisível...

Iole – Acho que esta instalação, mais do que qualquer outra, detém essa qualidade.

Sônia – De fato, ela envolveu com tanta sutileza e eficiência o espaço arquitetônico sem que se possa dizer que tenha interferido nele ou a ele se integrado... E notemos bem: não se trata de um edifício anônimo, trata-se de uma arquitetura cumulada de referências formais, que parecem quase dispensar a injunção de um “outro” elemento estético. Está nitidamente se esgueirando nesse espaço, escapa à ideologia arquitetônica que ele convoca. O trabalho não adere.

Iole – Ele não adere mas se instala, é muito estranho. E não se pode dizer que se contraponha ao espaço... Como já comentamos, os trabalhos anteriores, dos anos 80 – aqueles volumões que dialogavam com o espaço – já traziam esta questão, tinham um enfrentamento aí, eram afirmativos. Mas de algum modo contrapunham-se ao espaço; seu volume podia expandir-se indefinidamente, seu peso era às vezes descomunal, pareciam querer esgotar a capacidade que o ambiente tinha de “suportá-los”...

Sônia – A novidade aqui na Pampulha é o modo como o trabalho perfaz todo o espaço, reage a ele sem tentar modificá-lo, faz isto como que levitando, mantendo suas próprias leis internas (assim como a ordem espacial do edifício), recusando certa moralidade da inserção da arte no espaço público. De fato, o trabalho da Capela do Morumbi (1991) já

trazia essa vontade de lidar com o ambiente, de pensar na destinação pública do gesto. No entanto, ele demonstrava uma interação extremamente agressiva com o ambiente, como se fosse necessário uma reserva de energia formidável para que o trabalho pudesse franquear a dimensão intimista do gesto.

Iole – É interessante examinar como esse novo comportamento do trabalho enfrenta a questão da fragmentação do corpo. Aqueles volumes que acabei de mencionar detinham um universo muito delineado, composto de fragmentações. E neste “Território Vazado” há antes a idéia de um plano, de um contínuo que se esgueira no espaço, mesmo tendo fragmentações.

Sônia – E o que é mais estimulante nele é que não se realiza a partir de uma totalidade dada *a priori*; ele revela a mesma idéia de se dar em partes que marcou sua obra desde o início, mas persegue uma continuidade, um contínuo. Busca um contínuo espaço-temporal, a idéia de ir se costurando ao espaço conforme os desafios e as dificuldades que a circunstância vai lhe oferecendo; assim ele vai providenciando, vai improvisando soluções...

Iole – É por isso que o trabalho, a esta altura, não pode ter muito desenho. Já percebi isto. Não adianta pegar planta, maquete e tal porque no momento em que ele alcança o regime de uma espécie de entrelinha do espaço-tempo, é impossível seguir maquetes, por mais bem feitas que sejam, porque já não é uma questão de armar previamente o conjunto de volumes ou de planos. Nos barrocos⁵ sim, era preciso. Tratava-se de um agrupamento volumétrico que eu dominava antecipadamente. Mas aqui não: um desenho prévio confinaria o desenvolvimento do trabalho.

Sônia – Entretanto, você precisa sempre de um ponto de partida, não é? Você precisa de alguma ordem inicial, algum teor de planejamento, mesmo porque você está trabalhando numa escala cada vez mais arquitetônica, mais pesada, com materiais utilizados em escala industrial, manipulados de maneira mais anônima e estrutural do que antes. E aqui retornamos à discussão sobre o coeficiente de “pessoalidade” que o trabalho deve manter, a despeito desse domínio que ele tem sobre a condição pública do espaço em que se insere...

Iole – Mas aí é que a questão da “reserva” me parece pertinente. Não se trata de se esconder, de uma atitude intimista do trabalho. É como se ele devesse preservar uma flexibilidade para poder se instalar em qualquer espaço que seja, buscando aí o que houvesse de existencial e humano, profundamente ligado à escala do corpo sem se preocupar em atuar sobre a face cultural ou institucional específica desse espaço. Mas como garantir a contundência expressiva do gesto? Por meio dessa flexibilidade, da possibilidade de que o gesto se manifeste no caso-a-caso, segundo decisões tomadas a cada instante. Por meio da variedade de procedimentos que um mesmo processo construtivo oferece, e que o trabalho mobiliza conforme o tipo de relação espacial e arquitetônica que o envolva com o ambiente. Nesse sentido o trabalho atual demonstra, quando comparado ao anterior, superfícies mais distendidas e dispersivas. Então ocorre uma coisa estranha: é como se a individualidade afirmada em cada peça resultasse de elementos mínimos, bastante discretos (pois as esculturas recentes reduziram significativamente a manipulação direta dos materiais), mas capazes de sustentar toda a expressão do trabalho; é como se essa individualidade aflorasse da imprevisibilidade que preside todo o processo, pois como eu disse, as decisões vão se revelando apenas no momento em que ele se instala num novo sítio. E daí o título “Território Vazado”, porque acho que esse trabalho, o modo como as

placas de vidro ou as ardósias, o seguram no chão afirma a questão da territorialização, um espaço demarcado como numa paisagem, pelas áreas de equilíbrio que sua “topografia” determina.

Sônia – A propósito da redução da manipulação direta dos materiais, que se verifica nos trabalhos mais recentes, é interessante notar como a gesticulação intensa que incidia sobre as telas através de costuras, pregueamentos e dobras vai sendo substituída por pequenos pontos de amarração já quase isentos de atividade expressiva.

Iole – São pontos totalmente destituídos de qualquer força expressiva. Eles são totalmente operacionais. São construtivos.

Sônia – Não obstante a desativação – vamos chamar assim – daquela gesticulação expressiva que havia em suas obras, e que animava as superfícies em toda sua extensão, o trabalho continua essencialmente envolvido com uma escala do corpo, com a potência de um gesto que agora se amplia e se endereça a um ambiente externo. Mas de uns anos para cá você menciona frequentemente a relação do seu trabalho com a paisagem. Como fica então a questão do corpo, do gesto, uma vez que relacionar-se com a paisagem pressupõe uma atitude eminentemente visual, pressupõe a redução do corpo ao plano, pressupõe a distância, pressupõe que as energias físicas em jogo estariam de alguma maneira sublimadas ou projetadas num plano transcendente? No final das contas, e tendo o tempo todo sublinhado o empenho do trabalho em se pôr no espaço real, fico achando também provocante pensa-lo de maneira inversa, isto é, como um corpo que teria se de-substancializado na vida social e que agora ansiaria por um movimento de interiorização, à busca de seu núcleo imperfeito mas essencialmente humano, que o recolocaria numa relação mais livre e criativa com seu ambiente.

Iole – Talvez o trabalho anseie pelas duas coisas. Porque cria a expectativa de ocupar um lugar, mas este lugar é inconsistente, é um chão que não pára de ondular, de apontar para uma multiplicidade de direções, porque se trata do lugar do encontro entre essa vontade de transcendência e a opacidade do mundo. Acho que essa tensão está presente desde o início, a observação está corretíssima, a tensão está presente desde os primeiros filmes e seqüências fotográficas: ao mesmo tempo em que o trabalho busca essa transcendência, ele se depara com a impossibilidade de atingi-la. E ao perceber essa impossibilidade, em vez de desistir, sente-se ainda mais estimulado e provocado a conquistá-la. E isso vai criando, eu creio, um contínuo, uma atitude constante dentro dos vinte e tantos anos de trabalho, de sorte que é uma tensão que já está embutida no processo, que já flui naturalmente. Quer dizer, o trabalho lida com pedras, pesadas, opacas que são âncoras desses volumes; não quero que estes sejam voadores e flutuantes, é preciso submetê-los à gravidade, ser franca sobre seu peso e densidade mas ao mesmo tempo permitir que as telas evoluam no espaço como peles, voando e criando planos que se dobram sobre si mesmos, criando principalmente espaços internos gordos e vigorosos. É quase como se o trabalho atingisse um limite entre o que é ainda construção e o que é dissolução da forma. O que pude perceber nesta exposição é que durante o processo de construção de cada um desses elementos, na passagem de um para outro, eu ia aumentando a potência interna deles (por isso eu os chamo genericamente de “corpos sem órgãos”, porque percebo que do interior deles pressiona um ar potente que faz com que essas paredes transparentes sejam expelidas cada vez mais para fora). Dessa maneira pode-se dizer que o ar integra esses volumes, ele vai estufando-os até quase desmanchar sua estrutura, e se algo interviesse na adesão entre suas partes, entre esses troncos de cilindros, troncos de cone, entre esses planos, os