



A desconstrução dessas “certezas”

Entrevista com Iole de Freitas realizada por Arte & Ensaios, em 31 de julho de 2007, no ateliê da artista, com a participação de Ana Cavalcanti, Ana Holck, Ana Linnemann, Fabricio Carvalho, Guilherme Bueno e Paulo Venancio Filho. Edição: Iole de Freitas, Guilherme Bueno e Ana Holck.

Ana Cavalcanti *Você poderia falar sobre a permanência de certas questões em seus trabalhos, sejam eles os anteriores ou os atuais? Por exemplo, as relações com a luz, o corpo e a experimentação. E isso tanto no que se refere a esses elementos propriamente ditos – luz, corpo, experimentação – quanto aos materiais.*

Iole de Freitas Algumas questões que estruturam o trabalho, como transparência, translucidez e deslocamento do corpo no espaço, começaram a ser desenvolvidas nos filmes e seqüências fotográficas nos anos 70 e permanecem até hoje. As seqüências fotográficas, por exemplo, eram organizadas muitas vezes a partir dos fotogramas dos filmes super-oito e 16mm, como *Exit* e *Glass pieces, life slices*. Escolhendo os fotogramas que resumiam as questões desenvolvidas nos filmes, a linguagem se estruturava a partir de imagens congeladas que guardavam em si o movimento por elas registrado. Seja o deslocamento do corpo no espaço, seja o percurso da luz em determinado lugar (como no super-oito *Light work*, de 1973) ou o fluxo contínuo da água com o olhar buscando ver através e, assim, testando os limites da visibilidade (como em *Elements*, super-oito, 1973), marcavam na produção dos anos 70 o que hoje se articula nas grandes instalações (como a da Documenta de Kassel 2007). Quanto à questão da experimentação, considero que todo processo do trabalho seja experimental. Porém, podemos analisar mais especificamente as experimentações realizadas no uso dos materiais e nas técnicas “inventadas” para utilizá-los, sempre buscando padrões que ultrapassam aqueles indicados para o uso corriqueiro de cada material ou técnica.

AC *Esse filme é o Glass pieces, life slices?*

IF Sim. No filme *Glass pieces, life slices*, a película 16mm, cor foi utilizada de maneira completamente oposta às indicações técnicas dos fabricantes. Isso gerou uma gama de cores surpreendentes, que passou a caracterizar essa série de trabalhos. Nesses filmes, mas principalmente no *Exit* (super-oito, 1972/73), a investigação espacial já surgia como elemento preponderante da linguagem. A fragmentação do espaço pela presença de um extenso pano branco que “cortava” toda a área de um grande *loft* e que, por sua vez, era de fato cortado, dividido por um contínuo esgarçamento de sua trama, surge no filme *Exit* e nas seqüências fotográficas dele decorrentes, mas está hoje também presente na fragmentação e ativação do espaço constituído pelas instalações que se organizam com o vigor das torções das chapas de 10m de policarbonato jateado. Essas torções complexas e radicais talvez sejam os elementos que diferenciam os trabalhos anteriores em relação aos posteriores a 1999. Os tubos de aço e as chapas de policarbonato possibilitaram a criação de situações estéticas em que leveza e velocidade se

Sem título, 2000
Aço inox e policarbonato
14x23x22m
Instalação no Centro de Arte
Hélio Oiticica, Rio de Janeiro
Foto: Sérgio Araújo

conjugam a uma grande resistência às investidas da natureza (ventos e tempestades), garantindo a instalação e permanência das obras em espaços urbanos.

AC *Essa permanência das outras questões você percebe mais tarde...*

IF O interesse pela possibilidade refletora dos materiais, como a das superfícies metálicas ou a do próprio *mailer* que usei em algumas seqüências fotográficas (como as expostas na mostra que fiz no MAM-Rio em 1974) ou ainda os painéis de vidro utilizados desde os anos 70 até hoje (veja a série dos vidros Escrito na água, 1997 e as séries Espectro e Pés, 1973/4), mostra que as questões permanecem, se ampliam, ganham complexidade. Alguns assuntos, como movimento, que gera a escolha dos filmes como linguagem nos primeiros trabalhos dos anos 70 e o próprio movimento do corpo no espaço (presente desde então até hoje, pelo movimento do espectador no espaço ativado das instalações), são atribuídos e relacionados a questões como a dança. No entanto, o que sempre me interessou foi a percepção diferenciada do movimento do corpo no espaço e o que aprendemos com isso. De fato, mesmo tendo desenvolvido atividades de dança contemporânea por vários anos, nunca a considerei opção que viabilizasse a construção de uma linguagem estética própria. Não saberia como fazê-lo. Preferi algo que não estivesse diretamente ligado nem a essas experiências nem ao desenho industrial especificamente, mesmo tendo sido muito intensa a experiência profissional como designer na Olivetti, em Milão nos anos 70.

Ana Holck *Na Documenta de Kassel, a coreógrafa norte-americana Trisha Brown foi colocada na sala ao lado da sua: a curadoria estabeleceu um diálogo entre ambos os trabalhos. Entretanto, Trisha Brown apresentou uma coreografia de 1968 em que se percebe um diálogo com o pós-minimalismo, e você, uma obra atual, feita especialmente para o espaço da Documenta. Gostaria de saber se acha que esse diálogo teria sido mais forte se você tivesse apresentado trabalhos mais antigos, em que, como afirmou Paulo Venancio Filho no texto Delicadeza Traumática, publicado no catálogo de sua retrospectiva no Paço Imperial, as ações corpóreas, diárias e cotidianas eram o cerne do trabalho. Fale um pouco sobre esse diálogo e sobre a permanência do corpo em sua produção hoje.*

IF A apreensão do espaço pelo ritmo do deslocamento do corpo num lugar, ressignificando o caminhar, recolocando o espectador na posição de integrante do processo estético é algo que ocorre com mais intensidade nas minhas atuais instalações, como a da Documenta, do que em trabalhos anteriores. É o gesto cotidiano do caminhar, mas num lugar construído, que propõe outros desafios para nossa noção de equilíbrio e prumo. Assim, me parece que as relações mais interessantes entre trabalhos surgem não ostensivamente, mas por sutis diálogos estéticos.

AH *Trisha Brown, Eva Hesse, Richard Serra são artistas pós-minimalistas; como foi a referência deles para você? É uma pergunta histórica, voltando à década de 1970; como você recebeu os trabalhos desses artistas e que impacto tiveram sobre sua obra?*

IF O trabalho de Eva Hesse sempre me interessou. O de Smithson também. Trisha Brown e Joan Jonas, trabalhando com performances e vídeo, sempre me instigaram. Serra, ao lidar com peso e grandes desafios estruturais, também. Acompanhei a produção dos anos 70/80 tanto da body-art como da arte povera, pois, vivendo em Milão e trabalhando nos países em torno, estava em constante contato com os artistas e suas produções. Essa ativação cultural é sempre benéfica. Ao retornar ao Brasil, as discussões com artistas e críticos foi intensa e produtiva. O trabalho ganhou maior intensidade e rigor.

Guilherme Bueno *Você poderia falar um pouco sobre os Aramões? Não só pela importância particular deles em sua trajetória, por constituírem uma investida escultórica decidida, mas também por um diálogo que eu vejo tanto com os filmes quanto com os trabalhos atuais no que eles também lidam com os problemas de qualidade de luz, transparência, experimentação dos limites dos materiais, escalas, etc.*

IF O *Aramão* se propõe a construir um percurso não predeterminado, a criar um campo de tensões vazado em que a linha se dobra compulsivamente e acaba por constituir planos permeáveis à luz. Tubos de plástico, tramas metálicas, malhas plásticas se embaralham na afirmação desse tecido de luz.

GB *Seu trabalho está imbuido de uma corporeidade do indivíduo, isto é, no sentido de ele sempre falar do esforço existente para sua realização – esforço físico, engenharia... É curioso, pois quando olhamos essas torções... elas parecem tão naturais pela maleabilidade da matéria, mas envolvem uma carga física tremenda, só perceptível à medida que nos detemos demoradamente frente ao trabalho. O olho é constantemente desafiado a lidar com essa "ambigüidade" e medi-la rigorosamente. Partindo desse ponto, eu queria que você falasse um pouco mais sobre como é transformar esse óptico em presença física. O olhar atesta sua "fiscalidade". A relação com o corpo não se dá só através da escala, mas de você estar ali, frente a frente, e mensurar com o olho o limite da superfície e das tensões, até onde se permite ou não caminhar. Muitas vezes o caminhar se dá pelo olho. É como se nisto se cancelasse uma barreira que sempre supomos existir entre o corpo e o puramente visual.*

IF Principalmente quando a obra se organiza a partir das chapas transparentes de grandes dimensões que cruzam o espaço e se apóiam umas sobre as outras num equilíbrio radicalizado pelas torções que apresentam; esta



Sem título (detalhe), 2007
Instalação realizada no
Friedericianum, Documenta
12, Kassel, Policarbonato e
aço inox, Vista da
parte externa
14x33x15m
Foto: Mathias Steins

interação percepção visual/percepção do corpo em deslocamento se opera de modo desafiador pois subverte o entendimento da profundidade do lugar pela presença das superfícies transparentes, retorcidas, porém refletoras. Nunca se sabe se as chapas estão, de fato, onde parecem estar. Ou pensamos que estão mais distantes e nelas esbarramos, ou as supomos muito próximas e nos desequilibramos ao tentar evitá-las. Em Kassel, a visão da parte externa do trabalho, que ocorre paralelamente à percepção visual do espaço interno da obra, enquanto se atravessa a sala, cria uma instabilidade no caminhar como se estivéssemos andando do lado de fora, no ar. As paredes do Fridericianum se dissolvem mentalmente. São as “praças aéreas” ligadas pelo olhar aos “abrigos abertos” construídos internamente. A relação dentro/fora se instala: é como se o nosso corpo lá estivesse, fluando. Isso se dá pela subversão dos conceitos ultrapassados e cristalizados de espaço/tempo, duração e corporeidade/movimento. A experiência estética, bem atravessada, poderá, quem sabe, propiciar a desconstrução dessas “certezas” mal paradas. Se instalar a dúvida, já está bom. Abre espaço para novas ponderações.

Dora Maarna piscina, 1999
Aço inox e policarbonato,
8,3x11,5x7,6m
Instalação permanente, Museu
do Açude,
Rio de Janeiro
Foto: Vicente de Mello

GB *Só para explorar um pouco mais essa questão, eu estive pensando: se por um lado tem esse teste da matéria, por outro essa instalação do real se dá com um elemento também físico, base da óptica – a luz. Como a luz vai ser explorada nos trabalhos? Se ela é um índice pelo qual o trabalho instaura seu “real” e dialoga com as variáveis que enfrenta, me parece interessante pensar, por exemplo, que a luz do Centro de Arte Hélio Oiticica era uma, e a de Kassel, outra... Seria a luz um problema “arquitetônico”, tal como vãos e paredes?*

IF É uma colocação interessante. A luz sempre foi fator constitutivo das obras (do meu trabalho e de muitos outros artistas). A escolha do andar e das salas a serem ocupadas pelo trabalho em Kassel deu-se pela localização daquela parte do prédio, situada num ponto crucial de circulação das pessoas na cidade – na fachada frontal e diante da praça, estendendo-se para a fachada lateral, sobre uma grande avenida –, percurso muito usado também durante a Documenta, como também pela intensidade da luz. Luz que entrava pelas inúmeras janelas das fachadas, permitindo que a intensidade diferenciada durante o transcurso do dia (longo em Kassel) se tor-



Sem título, 2007
Instalação realizada no
Friedericianum, Documenta 12,
Kassel, policarbonato e aço
inox, vista da parte interna,
14x33x15m
Foto: Roman März

nasse um dos elementos da obra, quase tácteis de tão presente. A luz artificial era mínima. Aliás foi o único espaço que teve permissão da curadoria para não colocar as cortinas que foram instaladas, indistintamente, em todas as outras salas. A lógica do trabalho foi mais forte que a determinação museográfica. A luz e a relação interior/exterior ganharam.

Ana Linnemann *Um aspecto de seu trabalho que você nunca discute (e nem sei se é pertinente), mas que me pareceu haver no trabalho de Kassel, é algo relacionado com o político. Afinal, eu vejo seu trabalho há anos, e isso é uma coisa que normalmente ele não me faz pensar. Ali, você tem essa situação de um prédio, o principal edifício da Documenta, com uma proposta altamente institucionalizada e uma presença histórica determinada. Você vem, fura as paredes de lado a lado e entra com um trabalho que viola a estrutura do prédio, da instituição. Não pude deixar de perceber ali um subtexto político, mesmo sabendo a princípio que seu trabalho não trata disso.*



IF Não se pode negar a evidência desses aspectos que você menciona. Porém, eles vêm como consequência natural do porte da Documenta e do conseqüente peso político-cultural que permanece impregnado no prédio. Ele exala o caráter institucional que foi sendo constituído nessas 12 edições da Documenta (iniciada nos anos 50), ampliando o valor histórico do Museu, criado em 1779, como o primeiro museu público da Alemanha. Mas a escolha desse lugar para instalar o trabalho veio do interesse em investigar a natureza do espaço arquitetônico que essa construção imprime ao olhar e da localização do prédio na paisagem urbana da cidade de Kassel. Uma vez identificado o lugar (que atendia às investigações estéticas do trabalho), e tendo a aquiescência da curadoria, o projeto se desenvolveu, rompendo os limites plásticos antes já alcançados em outros projetos. A impregnação estética do lugar junta-se a herança institucional, cultural da edificação. Uma das intenções do trabalho é questionar as limitações espaciais que o projeto arquitetônico tenta impor – dissolvendo as paredes – e assim subvertendo a relação exterior/interior, público/privado.

AC *Eu não estive em Kassel, mas pelas fotos o trabalho parece que abraça o prédio; a transgressão parece uma coisa agressiva, mas não é agressivo, parece um grande abraço.*

IF O trabalho se instalou na esquina, no ar, lidando com as duas fachadas: a frontal e a lateral, de tal maneira que uma expansão do espaço interno ocorresse. Forma uma praça aérea, ligada física e visualmente ao lado de dentro. Há a demarcação de um novo território, que se expande além dos limites das paredes do edifício. De fato não encontro nenhum teor agressivo nessas atitudes.

AH *Vou retomar a pergunta da Ana Linnemann sobre essa questão política no que diz respeito ao papel da instituição. Ela realiza um papel cada vez mais preponderante no meio da arte. Apesar de parecer*

Sem título I, 2007 Instalação realizada na Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro, 3,3x5,8x6,3m
Foto: Sérgio Araujo



que tudo é possível numa exposição, os artistas procuram manter o espaço fora dela, ela parece estar engessada, especialmente em instituições mais fortes, mas ninguém abre mão da instituição. Alguns artistas têm sentido certo constrangimento em expor em instituições. É uma questão provocativa. Sua obra começou a depender cada vez mais da instituição; temos que pensar na questão da escala pública. De que maneira seu trabalho problematiza a instituição, de que maneira dela precisa? Como passou a ser a relação arte/instituição em sua produção?

IF Bom, o trabalho busca um "lugar", um "sítio" que se lhe torne próprio: que pertença às questões do trabalho, uma vez por ele ativado. Isso pode ocorrer em museus, centros culturais e, cada vez com mais frequência, em casas de colecionadores. Eles abrigam obras de grande porte que, iniciando dentro das casas, se expandem para os jardins. Não tenho o menor constrangimento em projetar obras para instituições, pois a própria presença inovadora e inesperada das instalações questiona os parâmetros institucionais.

Paulo Venancio *Seu trabalho parece que a envolve nesse espaço... mas você se tem definido como escultora. Como você definiria hoje 'ser escultora' e escultura? Seu trabalho também vem-se dirigindo para um confronto na relação com a arquitetura, mais nesse sentido, e eu sei de seu interesse pela arquitetura, é uma coisa muito importante hoje em dia, especialmente para os grandes arquitetos que estão aí... eu queria saber se essa presença, digamos, da arquitetura modificou sua visão da escultura e da expressividade.*

IF A obra sempre buscou o espaço. Algumas vezes delimitado e "encolhido" numa unidade. Outras vezes, o impulso de investigação levou-o a situações de expansão. As obras nos induzem a entendê-las como um instante fugidio, como a ancoragem de uma poética espacial que não se finda ali, mas continua em outro lugar. Me parece que o termo escultura se adequa mais ao entendimento de uma unidade plástica em si. As instalações, por outro lado, lidam de maneira mais intensa e livre com a relação espaço-temporal e, levando em consideração o lugar, incluem a realidade arquitetônica e urbanística em seu projeto.

AC *Apiscina?*

IF É o caso do Museu do Açude, onde o projeto da instalação surge do confronto da arquitetura da piscina vazia com a contundência da floresta em torno. A obra projeta para o alto o desenho dos planos que constituem o fundo da piscina: os amplia, retorce, os faz flutuarem.

GB *Ainda assim, me parece que esse diálogo do trabalho com o espaço arquitetônico é significativo, pois retira o espaço de uma idealidade. Quer dizer, se o trabalho testa limites, ele o faz também tomando propositalmente as diversas contingências que enfrenta, algumas noções usuais ou mesmo suas outras características. Quais são as implicações dessas contingências nessa afirmação de realidade que o trabalho imprimiu? Eu falo isso pensando na instalação que você fez na Pampulha, pois ali não se questiona só a idéia de espaço interno/externo, mas tira-se partido de um apoio na parede e no chão. Não se trata apenas de não ter uma base (e com isso também relativizar as distinções entre horizontal e vertical), mas de, para existir, enfatizar a relação estabelecida com a força da gravidade ou com seu "impedimento", que seria a escora nas esquadrias da janela. Nesse sentido, a arquitetura aparece como um desafio acerca do que é a qualidade desse espaço.*

IF Os desafios são sempre bem-vindos. A gravidade surge como algo a ser desafiado. Os materiais pesam – o aço e as folhas enormes de policarbonato –, mas o trabalho imprime a sensação de leveza. As vidraças da Pampulha

dão a ver o dentro-fora, mas precisam das ardósias para ancorar as lâminas de vidro impressas – as da série Escrito na Água. O chão torna-se um elemento integrado, como em *Território vazado* e *Teto do chão* (ambos trabalhos dos anos 90). Não é explodido para o alto, no ar, como na piscina do Açude. A boa arquitetura é um desafio muito mais estimulante para o trabalho que aquela que é inócua. Os elementos arquitetônicos se apresentam elaborados com rigor e complexidade: paredes, teto e chão se apresentam de forma instigante, o que exige do olhar uma nova percepção e do meu trabalho inovadoras soluções.

GB *O espaço não é o vazio, é o cheio.*

IF O espaço é cheio. Eu o percebo quase sempre denso, quase tangível, cheio de significados. Resignificá-lo é que é a questão.

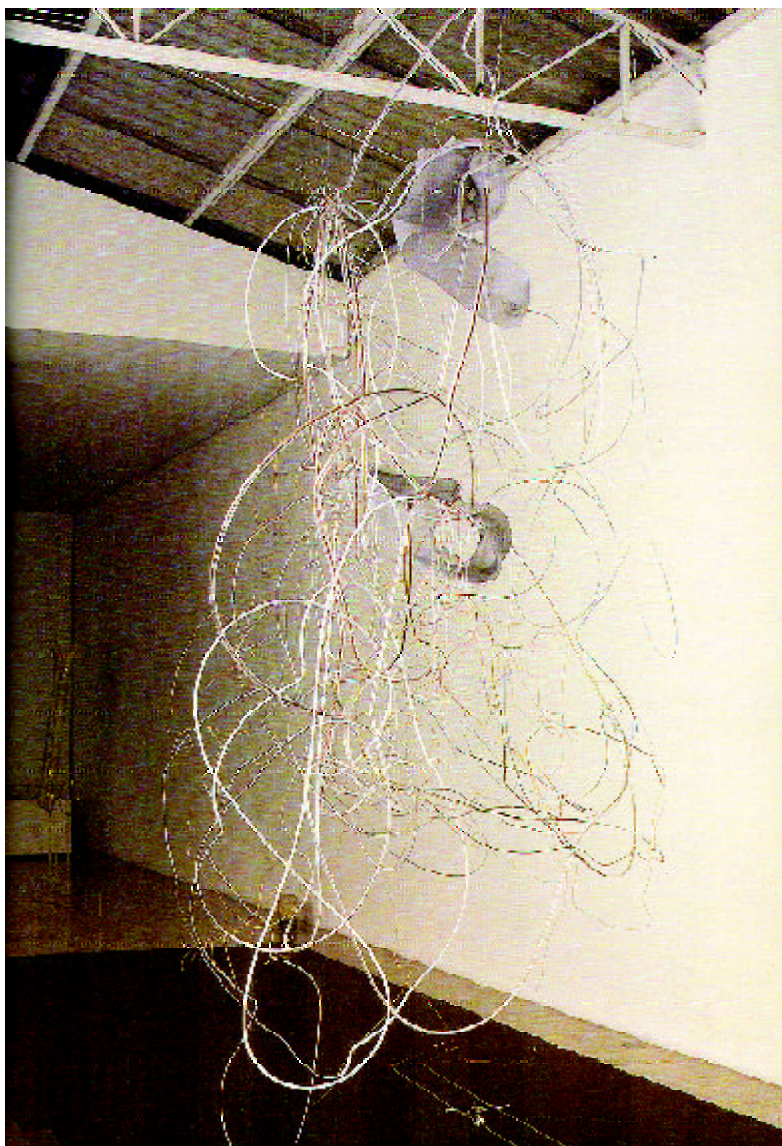
GB *Fale um pouco sobre a presença da cor em seus trabalhos recentes. Vejo-a a um só tempo como um dado matérico e volumétrico.*

IF A cor esteve presente nas nuances das chapas de cobre e de latão, mas anteriormente era constante e estrutural nos filmes e na maior parte das seqüências fotográficas, quando luz, imagens refletidas e espectros eram a essência da linguagem. Na exposição no HO, o vermelho surge como pele a diferenciar o que teria sido um plano que se solta da parede e invade o espaço. Por que vermelho? Não sei. Talvez por ser uma cor que pontue o lugar, não sei. Daí, outras tonalidades vieram, como na exposição do MAC de Niterói. Mas nas obras transparentes, com a incidência da luz sobre elas, há cor na superfície das chapas e em seus reflexos. Trata-se de um furta-cor inacreditável.

Fabrizio Carvalho *E o temporal em seu trabalho?*

IF Essa talvez seja uma das questões mais complexas e que mais me interessam atualmente. Estou tentando compreendê-la melhor, desenvolvendo no trabalho o que se

Aramão, 1996
Cobre, ferro, latão e plástico,
2,0x2,7x1,5m,
instalado no Gabinete de Arte
Raquel Arnaud,
col. Raquel Arnaud,
São Paulo
Foto: Eduardo Ortega



iniciara nos anos 70. A estrutura mesma dos filmes evidenciava a questão, mas de um modo meio óbvio. Nestes últimos trabalhos, expostos na Galeria Laura Marsiaj e no Gabinete de Arte, o tempo como duração, como registro das percepções diferenciadas de vigília e sono, de acordo com a duração da luz do dia, tem-me instigado.

Spectro, 1972
Sequência fotográfica,
24x18cm, foto realizada pela
artista, coleção da artista



GB *Acho que seu trabalho ainda afirma uma possibilidade de potência da forma, ainda que ela se desenvolva consciente de todos os dados "acidentais" que enfrenta em sua consecução ou em sua experiência. O que é a questão da forma para você, como você a pensa?*

IF A forma resulta de vontade de impregnação da matéria com os atributos de leveza, velocidade e transparência. Os materiais e as técnicas escolhidas respondem a essa decisão. A articulação entre os materiais e os sistemas de linguagem instalados geram as "formas" resultantes dessas tensões. Raramente a organização plástica final se me apresenta mentalmente definida antes das etapas de realização da obra. O fazer exterioriza essa investigação/decisão estética que se estrutura durante o processo de execução da obra. É uma presença que se realiza pelo processo sincronizado da mente, do gesto e da visão.