

Iole de Freitas

Curadoria e texto
Curatorship and text
Paulo Miyada

1. Aproximação.
Você olha, observa, percorre com os olhos, apreende. Então caminha, aproxima-se e deixa-se cercar pela obra. Os pontos de vista transladam junto com seu corpo. Ambos, a obra e seu corpo, são marcadores de distâncias, alturas e medidas do espaço.

A obra parada, você em movimento. A obra está, você acontece. O acontecimento da obra é uma projeção da presença movente de quem a percorre.

A visualidade movente implica uma relação quase tátil: o olhar apalpa o espaço enquanto dedilha as torções e curvas da matéria da obra. O espaço, assim, se percebe como campo revolto. Suas distâncias transmudam-se em flechas, linhas de força, vetores, arcos, superfícies, reflexos, veladuras, massas, pedaços, fragmentos.

Assim tem sido grande parte da produção de Iole de Freitas há mais de 20 anos. Valendo-se, sobretudo, de placas de policarbonato e tubos metálicos, ela tem convocado os públicos a implicarem seus corpos na percepção ótico-háptica em espacialidades convolutas de diversos museus e centros culturais, dentro e fora de suas salas expositivas. Agora, em 2023, ela adentra a praça interna do Instituto Tomie Ohtake e a retorce com a matéria recombina de dez das suas obras feitas para contextos específicos desde 1999.

Antes, porém, de adentrarmos seu tsunami caído e reerguido, devemos fazer uma advertência: existe algo no encontro com as obras de Iole de Freitas que não cabe e nem quer caber em palavras. Algo que transborda descrições e refuta explicações. Algo fundado nos processos de criação da artista e refundado nos modos de experiência dos públicos. Isso torna a escrita junto à obra de Iole algo muito próximo do difícil, ou do supérfluo - do que precisa dar muitas voltas para ser dito, ou do que nem precisava ser verbalizado. São poucos os artistas sobre quem algum crítico de arte já começou um texto confessando "Eu não sei", como ocorreu a Paulo Sérgio Duarte.¹ E são mais raros ainda os artistas para quem a consciência dos limites do que se pode saber é um dos efeitos mais valorosos da presença de suas obras perante seus observadores.



Vista View COLAPSADA, EM PÉ. COLLAPSED, STANDING. 2023. Aço inox e policarbonato cristal, jateado e pintado Stainless steel and crystal, sand blasted, painted polycarbonate. 6,30 x 9,40 x 16 m. Foto Photo: Ricardo Miyada

Colapsada, em pé.

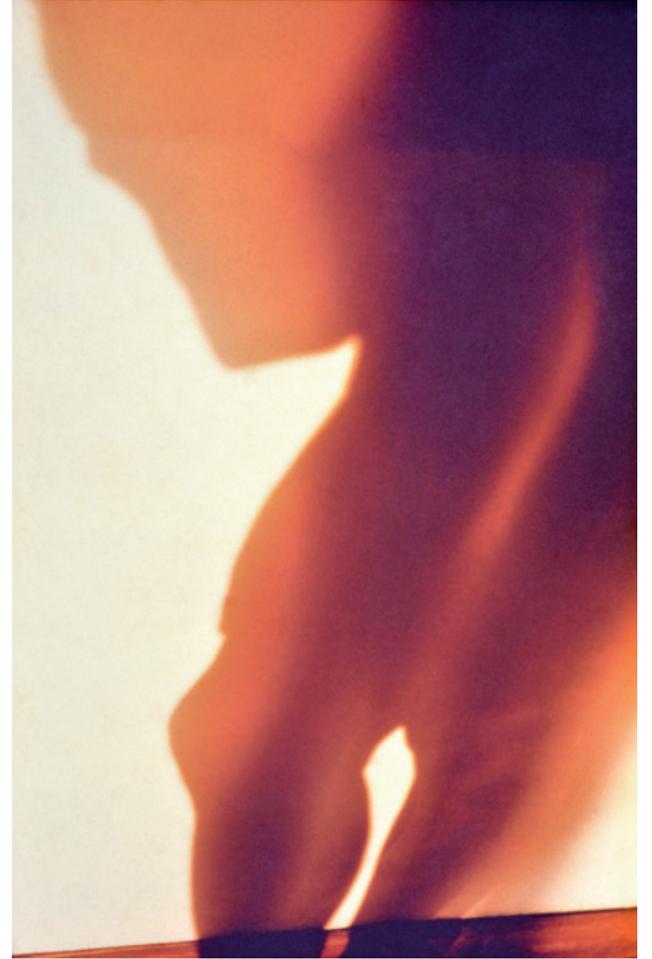
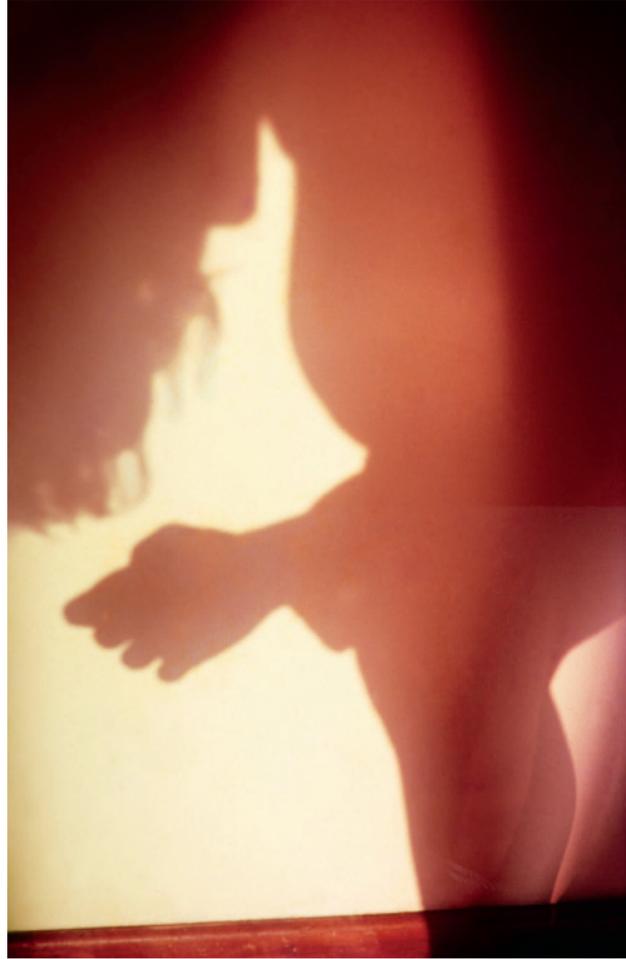


Projeção do filme ELEMENTS no ateliê da artista Screening of the film ELEMENTS in the artist's studio, 1973. Super-8, cor color, sonoro sound, 4min44s. Foto Photo: Antonio Dias

1 Paulo Sérgio Duarte. "Eu não sei" (1984). In: VENÂNCIO FILHO, Paulo (Org.). *Iole de Freitas: corpo/espaço: body/space*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, p. 77-78. Dando continuidade a seu título, as primeiras sentenças do texto carregam essa ignorância produtiva: "Os trabalhos apontam nossa ignorância. Obrigam a percepção do esquecimento. Exigem nova organização sensível (...)".

2 Nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, Iole de Freitas mudou-se aos 6 anos de idade para o Rio de Janeiro, onde estudou dança até seus 25 anos. Na infância frequentou a escola de Enid Sauer e, na juventude, passou por cursos e colaborações com Nina Verchinina (bailarina russa que trouxe ao Brasil a conexão com expoentes da dança moderna), Mercedes Batista (pioneira na pesquisa de raízes africanas dentro do campo da dança) e Raquel Levi (cujo estúdio promovia também cursos de história da arte com Frederico Moraes e atendia atrizes e atores para preparação teatral). Além disso, frequentou por um curto período a Escola de Dança na Universidade Federal da Bahia (UFBA), contexto em que conheceu o multiartista Walter Smetak (1913-1984). Sobre o afastamento de uma carreira na dança, Iole disse: "Mas para mim, alguma coisa não era o suficiente ou então eu tinha uma limitação com a dança. Não sei se o problema era da dança ou meu; mas só sei que a questão da pintura, da arquitetura (até porque eu ia fazer arquitetura antes de fazer design) me mostrava que não era por aí." (Iole de Freitas. *O desenho da fala*. São Paulo: Suzy Muniz, 2012, p. 25).

3 Iole de Freitas estudou na Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) de 1964 a 1965. Em 1970, mudou-se para Milão, onde viveu por 8 anos e trabalhou como designer no Corporate Image Studio, da Olivetti. Em 1971, ano em que nasceu sua filha Rara com o artista Antonio Dias (1944-2018), começou a produção em artes visuais; em 1973, participou de sua primeira exposição na Itália e organizou uma mostra no Brasil, iniciando assim uma profícua e ininterrupta trajetória no circuito da arte contemporânea.



SPECTRO, 1972. Sequência fotográfica Photographic sequence

2. Pré e pós-signo. O que acontece é que Iole de Freitas efetivamente construiu a distância entre obra e signo, entre gesto e representação.

Da infância à juventude, ela se dedicou à dança,² linguagem em que os gestos são eles mesmos acontecimentos, muito antes de serem metáforas de alguma outra coisa. A dança não discursa, não narra, ainda que seja possível embulhá-la com metáforas e teatralidades. A dança, ela mesma, se dá no compartilhamento da presença dos corpos em movimento.

Em 1972, quando já não atuava como bailarina, Iole iniciou seus experimentos no campo das artes visuais.³ Nas primeiras obras que ela realizava em seu novo ofício, o seu próprio corpo já estava diretamente implicado em suas fotografias, filmes e instalações, seja como vulto capturado enquanto exerce uma ação no espaço, seja como sujeito em elipse dos verbos constitutivos da obra (o corpo que ativa o obturador, que segura a faca, que intercepta a luz). Ao contrário da grande maioria das fotografias e vídeos feitos por artistas naquela época, entretanto, a presença do corpo da artista nessas obras não implicava a descrição de uma ação e, menos ainda, a síntese de uma cena dramática. A imagem de Iole aparecia porque seu trabalho tinha o corpo e o espaço como matéria-prima empregada na constituição de ambiências e situações de tensão entre presenças e ausências, mas eles – corpo e espaço – ficavam em suspensão logo antes de se consolidarem como signos.

Pode ser necessário ir mais devagar aqui. Na dança, o movimento é o signo ativo em cena, e o corpo é o seu meio. No registro fotográfico e audiovisual da ação performática, a imagem do corpo é o signo que comunica a ação. Já na produção de Iole durante a década de 1970, o corpo se divide entre estar à frente e atrás da cena (ou da câmera), diante ou detrás do espelho, empunhando a faca ou sendo apunhalado por ela. Fragmentada, partida, dividida, incompleta, a imagem de Iole se mantém em estado de ambivalência, ora como o germen de um signo que não terminou de brotar, ora como o caco de um signo que se partiu e não será mais reparado.

Tomemos um exemplo dentre muitos. Na obra *Spectro* (1972), o que vemos é um conjunto de três imagens com manchas de ocre bastante escuro sobre um fundo claro e amarelado. O granuloso das imagens sugere que se trate de produtos de um processo fotográfico, e o fato de que elas compartilham a mesma temperatura de cor e os mesmos elementos básicos implica que talvez sejam

fotografias tomadas em um mesmo lugar, dentro de um intervalo temporal restrito. Uma observação mais atenciosa identificará na imagem central a presença de uma mão, o que é o bastante para que o cérebro presuma que cada mancha é na verdade a silhueta de um corpo, possivelmente da sombra projetada por um corpo que se move em frente a uma janela ou outra fonte de luz difusa. O dispositivo fotográfico nos diz: algo esteve aí, um corpo esteve aí, a luz bateu nele, ele se moveu, produziu uma sombra que alcançou uma parede, conformou uma presença. Um espectro, nos diz o título da obra. Muito mais, ou muito menos, do que uma pessoa, uma dançarina, uma performer, uma artista. Um vestígio que é, também, uma aparição. Um estágio intermédio de presença que só é possível porque Iole de Freitas está simultaneamente na frente e atrás da obra e da sua fatura.

Essa posição partida da artista pode ser verificada em muitas de suas outras obras fotográficas daquele período, como *Jump to the Other Side and Win a Red Kimono* (1973), *Pés* (1973), *Introvert / Penetrate / Extrovert / Penetrate ; Fear / Do Not Penetrate* (1973), *Glass Pieces, Life Slices* (1975), ou mesmo em uma instalação como *Glass Pieces, Life Slices / Exit* (1977). Quando vi pela primeira vez esses trabalhos, associei a presença ambivalente de Iole a um estado de estranhamento da artista perante sua imagem (sua feição e sua identidade aparente) – e haveria ótima companhia em permanecer com essa hipótese, afinal Lucy R. Lippard foi a primeira a dizer que “Iole de Freitas usa o duplo movimento de câmera e espelho para refletir um EU duplamente distanciado”.⁴ Algo se perde, porém, se definirmos esse conjunto de obras apenas por sua negatividade, quer dizer, pela recusa ou impossibilidade da artista em coincidir consigo mesma. A suspensão da presença (do corpo) nas obras feitas na década de 1970 faz mais do que distanciar a artista de sua imagem e persona, pois ela também desencadeia uma série de permutações de sentido entre fragmentos: a casa como corpo, a faca como espelho, a nesga de luz como corte, o lençol como tela, a serra como embarcação, a sombra como volume. Essa permutação não gera distância, e sim aproximação – ela deixa aparecer algo, às vezes luminoso, às vezes cortante.

Essa forma de fazer algo aparecer transmutado

acontece de modo ainda mais agudo nos filmes produzidos por Iole no mesmo período, como *Light-Work* (1972) e *Exit* (1973). Neles, o ambiente da casa como estúdio ou do estúdio como casa se multiplica em superfícies que acolhem sombras, refletem luzes, abrem-se em passagens, ampliam sua escala até fazer caber no interior o exterior sem medidas. O corpo-câmera e o gesto-presença da artista estão a todo tempo em ação, mas constituem-se como espectros à procura de outros espectros. Nessa quase metafísica,⁵ Iole perseguiu sentimentos de crise e de escape até encontrar uma passagem que a afastou da produção de imagens e a levou ao trabalho direto com os materiais no espaço. O que não mudaria, e não mudou até hoje, é a percepção de que toda materialidade decorre de uma presença latente do corpo (da artista ou de seus públicos) e, de modo complementar, repercute em novas presenças e aparições (dos públicos ou de outras fantasmáticas).

⁴ Lucy R. Lippard. “Iole de Freitas – a imagem multiplicada” (1975). In: VENÂNCIO FILHO (Org.), 2018, cit., p. 39. Crítica de arte, escritora, curadora e ativista nascida em Nova York em 1937, a autora é pioneira no debate acerca dos cruzamentos entre arte, circuito artístico e feminismo.

⁵ Na sinopse de um filme super-8 chamado *Elements* (1972), Iole de Freitas escreve: “O corpo visto como matéria, a pele como casca, substâncias que se transformam, se movem, se alteram como a água ou o mercúrio. Uma investigação que se poderia definir como quase metafísica sobre a materialidade de tais elementos, através de um foco de imagens micro/macro. A relação visível com a matéria e o EU oculto se estabelece em função da evocação fantasmática ou psicológica suscitada da forma e do volume das substâncias” (2018, op. cit., p. 42, original em italiano, tradução minha).



GLASS PIECES, LIFE SLICES / EXIT, 1977. Instalação no Installation at Studio Marconi, Milão Milano. Crédito Credits: Fundo Iole de Freitas - Acervo Instituto de Arte Contemporânea

3. Cortar, dobrar, torcer, costurar. Existem múltiplos deslocamentos que se entremeiam nas passagens entre as experimentações imagéticas de Iole de Freitas na década de 1970 e seu ingresso definitivo na escultura no começo da década de 1980.

Deslocar-se era o que Iole vinha fazendo há muito tempo. Depois de sua atuação na dança, trabalhou por algum tempo como aeromoça, no movimento pendular dos voos intercontinentais; após um reencontro em Nova York, uniu sua vida e caminho ao artista paraibano Antonio Dias, que já conhecera no Rio de Janeiro;⁶ juntos, basearam-se em Milão, compartilhando uma rede de amizades com artistas, críticos e galeristas, além de jornadas à Alemanha, à Inglaterra e outros países; gestou uma nova vida, Rara;⁷ fez da casa um casulo ateliê de reflexões, sombras e frestas de luz; debateu nascentes proposições feministas no campo da arte, enquanto testemunhava limites e deslimites da arte conceitual e da performance.

Enquanto isso, o Brasil - país fundado sob o signo de interdições e violências - vivia um de seus ciclos mais obtusos, encampado por um regime militar ditatorial que municiava polícias oficiais e secretas, forças de censura, forças de repressão, forças de morte. No final da década de 1970, teve início o processo lento, gradual e incompleto de redemocratização do país, o que fez o retorno de Iole ao Brasil coincidir com a volta de diversos exilados políticos que apalpavam a possibilidade de retomar os laços com sua terra e contribuir para sua reconstrução. Ela, Iole, não era mais a mesma após tantos deslocamentos: tornara-se artista, mãe, e havia terminado seu casamento.

O próprio campo artístico brasileiro buscava então retomar algo dos seus laços internacionais distendidos ao longo do regime militar, e Iole empregou seus vínculos criados na Europa para contribuir com essa reaproximação.⁸ Além disso, ela contribuiria para a reestruturação institucional do campo com seu trabalho à frente do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte.⁹ E o que fazia, então, Iole, enquanto acompanhava a retrama do tecido social nacional? Ela cortava, dobrava, torcia, apoiava... serrava, engruvinhava, costurava, amarrava... ela trabalhava fios, tubos, serras e tecidos para construir massas e volumes.

Iole passou rapidamente de pequenos e médios experimentos a trabalhos de grande escala, seus *Aramões*. A voracidade com que ela buscou tamanho e pesos significativos em sua obra escultórica talvez seja reveladora de um desejo de permanência. Depois de um ciclo de deslocamento constante, no qual a relação com a imagem de si mesma se dava sempre como acontecimento cingido, a artista elegeu trabalhar com matérias que resistem à manipulação, que exigem força para serem torcidas e dependem de gestos de fixação para não colapsarem. Iole emprega força, muita força, para criar presenças escultóricas impositivas, barrocas em sua aderência ao incompleto e ao dinâmico.

Ao produzir seus *Aramões* e, em seguida, seus *Barrocões*, além de transbordar os recorrentes arquétipos misóginos do que quer que seja uma produção "feminina", Iole elaborou um repertório espacial singular, que opera como uma arquitetura ao avesso: nem envelopa espaços cúbicos, nem delinea fachadas bidimensionais, tampouco organiza um programa de usos e ocupações, mas sim toma corpo de dentro para fora, anticaverna que funda uma nova presença do espaço. Entranha avolumada.



Fotogramas do filme EXIT Film frames from EXIT, 1973. Super-8, cor color, sonoro sound, 5min5s

6 Antonio Dias nasceu em 1944, em Campina Grande, Paraíba. Mudou-se ao Rio de Janeiro em 1958 e tornou-se conhecido durante a década de 1960, quando foi reconhecido por seus pares e pela crítica como um dos expoentes da Nova Objetividade Brasileira, em que a atitude crítica da opinião convergia com visualidades figurativas, com emulações de recursos gráficos populares e parâmetros compositivos absorvidos da produção concreta). Perante o acirramento da ditadura militar instalada em 1964, Dias mudou-se para Paris em 1967, e para Londres em 1968. Seu reencontro com Iole de Freitas e início de uma relação amorosa aconteceu em Nova York, em visita à casa dos artistas Rubens Gerchman e Anna Maria Maiolino, em 1970. Antonio e Iole casaram-se e viveram juntos em Milão entre 1970 e 1978, e mantiveram interlocuções e discussões sobre seus trabalhos até a morte de Antonio, em 2018.

7 Rara Dias nasceu em 1971 em Londres. Ela aparece como bebê e criança em alguns dos filmes gravados por Iole em sua casa/estúdio e é também mencionada por diversas vezes nos cadernos de Antonio Dias. Hoje vive no Rio de Janeiro, onde trabalha como designer e colabora com zelo na apresentação e cuidado com as obras de seus genitores-interlocutores-artistas.

8 Iole de Freitas já havia organizado a mostra *Fotolinguagem* no MAM Rio em 1974, com obras de Christian Boltanski, Annette Messager, Duane Michaels e outros. Em seu retorno definitivo ao Brasil, uma das suas primeiras interlocuções acerca dos pontos de encontro e diferenças entre os circuitos brasileiros e internacionais foi com o crítico e curador Walter Zanini.

9 Iole de Freitas foi diretora do Instituto Nacional de Artes Plásticas da Funarte, no Rio de Janeiro, entre 1987 e 1989.



A artista realizando a obra **SEM TÍTULO** The artist at work, **UNTITLED, 1984**. **Fio e cilindro de latão, tubo de cobre e borracha** Brass wire and cylinder, copper tube and rubber. **Dimensão variável** Variable dimensions. **Foto** Photo: **João Bosco**



SEM TÍTULO **UNTITLED, 1993**. **Telas de cobre, latão e aço inox, chapas de cobre e latão, tubos, vergalhões e fios de cobre e latão** Copper, brass and stainless steel screens, copper and brass sheets, copper and brass tubes, rods and wires. **Coleção** Collection **Winnipeg Art Gallery, Canadá** Canada. **400 x 350 x 150 cm**. **Crédito** Credits: **Winnipeg Art Gallery**



SEM TÍTULO UNTITLED, 2007. DOCUMENTA 12, Kassel, Alemanha Germany. O projeto estabelece a relação entre os espaços interno e externo do museu Fridericianum; ao atravessar suas paredes, se projeta no espaço urbano, a 14 metros do chão. The Project establishes a relationship between the inner and outer spaces of the Fridericianum museum; moving through its walls, it projects itself into urban space, 14 meters above the ground. **Aço inox e policarbonato cristal e jateado** Stainless steel and sand blasted crystal polycarbonate. **14 x 33 x 15 m.** Foto Photo: Roman Mårs



Vista da parte externa da Exterior view of **DOCUMENTA 12, 2007.** Foto Photo: Iole de Freitas

4. Alcançar o céu, cair. Com o tempo, a escolha dos materiais que Iole iria dobrar, torcer et cetera se fez mais concisa, tendendo aos tubos metálicos e às placas de policarbonato transparentes e translúcidas.

Ao mesmo tempo, o núcleo de suas peças se dissolvia e suas peles e amarras se expandiam, dilatando a matéria da obra e preenchendo-a com o próprio espaço. Espaço, esse, que se impunha como um agente ativo a ser cuidadosamente considerado na concepção de obras feitas para suas exatas dimensões, cores, materiais, luminescências. Foi com essa expansão da matéria no espaço que Iole de Freitas realizou, por exemplo, sua instalação na DOCUMENTA 12 (Kassel, 2007), lançando linhas de força que cruzavam o interior de uma grande sala e lançavam-se ao espaço aéreo em frente ao Fridericianum.¹⁰

Como apontou a crítica Manuela Ammer, essa instalação realizada na Alemanha é uma demonstração de que o fato de a obra ser concebida em relação às especificidades de um lugar não implica que ela se submeta a suas condicionantes, que ela "caiba" em limites arquitetônicos.¹¹ Tubos e peles torcidos atravessam livremente as paredes, pendem no ar como se a gravidade houvesse tirado férias e perfazem uma praça no ar.

Além dessa instalação, há toda uma família de obras de Iole feitas nos últimos 25 anos que experimentam modos de lançar-se no ar dos espaços, dentro e fora de salas de exposição. Quando não constituem intervenções permanentes, essas nuvens de aço e policarbonato habitam por algum tempo o espaço para onde foram projetadas e depois retornam ao ateliê da artista, à espera.

Observando o Grande Hall do Instituto Tomie Ohtake ao longo do ano de 2022, Iole de Freitas imaginou uma inflexão nos processos que vinha desenvolvendo nessas últimas décadas. Dessa vez, o desenho e o desígnio da obra nasceram do atrito entre corpos preexistentes. Ela dispensou a possibilidade de criar novas linhas e planos suspensos na idiossincrática arquitetura desse espaço de passagem e cruzamento desenhado por Ruy Ohtake, e desceu ao chão de seu ateliê as peças constituintes de dez de suas exposições.¹² Tubos metálicos e placas de policarbonato marcados pelo uso prévio (com arranhões, manchas, sujidades e desgastes) foram então girados, recombinaados, aparafusados, soldados.

Aquelas obras flutuantes não existem mais, senão como registros fotográficos. Colapsadas, elas cederam seus ossos e peles para a construção de um novo corpo, que perfaz linhas apoiadas sobre o solo e vetores de

movimento ascendente apoiados uns nos outros em feixes e ondas apontados para múltiplas direções. Uma espécie de tsunâmi seco, confluência turbulenta que pode ser percorrida pelo corpo. Há passagens, compressões, coberturas e alargamentos a serem encontrados no caminhar pela instalação; variações na qualidade do espaço habitado, o qual se transforma em um abrigo aberto e translúcido, abrigo para o corpo movente, para o corpo dançante.

Aterrar – deixar de suspender-se no ar e pisar no solo – trouxe mais implicações para Iole do que a mudança no modo de estruturar sua instalação. Como em um combate físico, o contato com o chão multiplicou os pontos de contato entre as peças. No corpo a corpo, Iole descobriu-se dançando em meio a sua obra. Pela primeira vez em seis décadas, a dança (que tantas vezes foi considerada por seus críticos e por ela mesma como um saber incorporado na relação de sua obra com a imagem, o espaço e o movimento) retornou direta e explicitamente ao seu fazer artístico.¹³ Ela começou a experimentar fragmentos de dança, cenas curtas ou anotações corporais em meio à sua obra em construção. Mover-se, só ou na companhia de seu neto, Bento,¹⁴ transformou-se assim numa espécie de notação que antecipa e testa relações entre partes e formas.

Em seguida, outros fragmentos de dança serviram para que Iole apalpassse os espaços do Instituto Tomie Ohtake, medindo-os com o movimento do seu corpo e projetando neles uma antecipação da presença da instalação. A dança como régua, sismógrafo, desenho, maquete, laboratório.

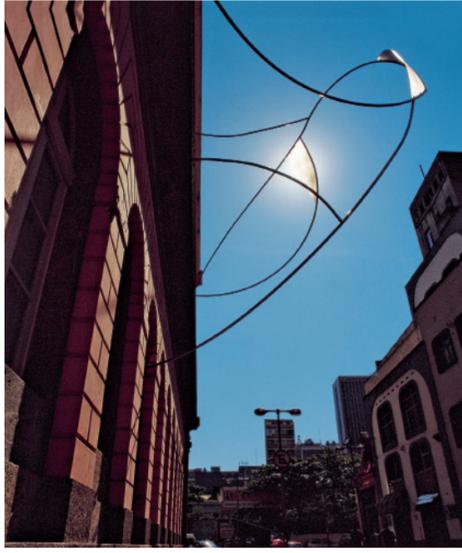
¹⁰ Construído em Kassel, Alemanha, em 1779, o Fridericianum é um dos primeiros museus públicos da Europa. Tendo sofrido danos severos durante a Segunda Guerra Mundial, o edifício foi gradualmente restaurado e passou a sediar a DOCUMENTA de Kassel, evento que a cada 5 anos concentra o debate sobre a produção artística contemporânea, iniciado como um sinal de reconciliação da Alemanha com a arte moderna e sua reinserção na cena global.

¹¹ In: VENÂNCIO FILHO (Org.), 2018, cit., p. 191.

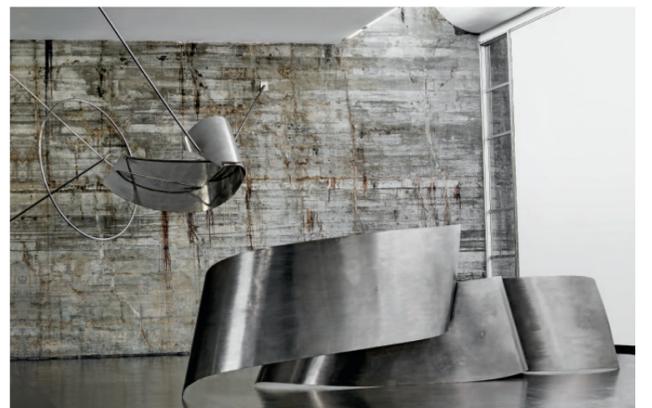
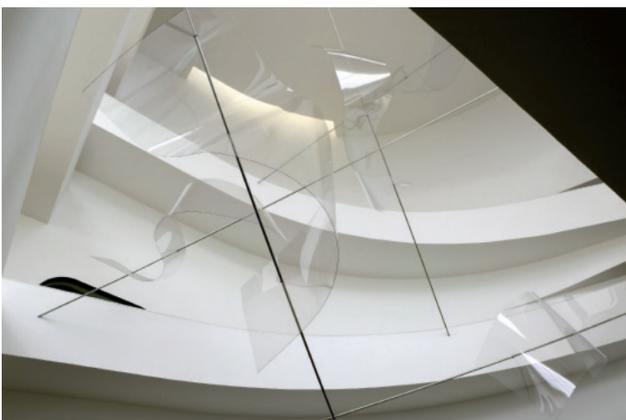
¹² As obras que cederam peças para a realização da nova obra foram apresentadas nos seguintes contextos: Museu do Açude (Rio de Janeiro, 1999); Centro Cultural Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 2000); Oxford Museum of Modern Art (Oxford, 2001); Museu Vale (Vila Velha, 2004); Galeria Raquel Arnaud (São Paulo, 2007); Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, 2005); Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 2008); Casa França-Brasil (Rio de Janeiro, 2009); Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, 2010); Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 2015).

¹³ Os comentários mais constantes e consequentes na relação entre o fazer artístico de Iole de Freitas e a dança, o corpo e o movimento têm sido feitos por Paulo Venâncio Filho, crítico e curador com quem teve até hoje a maior frequência e recorrência de colaborações profissionais e diálogos criativos desde que se conheceram no final da década de 1970.

¹⁴ Bento Dias Mendes, nascido no Rio de Janeiro em 2003, é neto de Iole de Freitas, filho de Rara Dias e Luis Marcelo Mendes. Atualmente, cursa Artes Cênicas na Casa de Artes de Laranjeiras e licenciatura em Dança na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).



DORA MAAR NA PISCINA, 1999, Museu do Açude, Rio de Janeiro, Aço inox e policarbonato jateado, Stainless steel and sand blasted polycarbonate, Foto Photo: Vicente de Mello | SEM TÍTULO, UNTITLED, 2000, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, Aço inox e policarbonato jateado, Stainless steel and sand blasted polycarbonate, Foto Photo: Sergio Araujo | SEM TÍTULO, UNTITLED, 2001, Oxford Museum of Modern Art, Aço inox e policarbonato jateado, Stainless steel and sand blasted polycarbonate, Foto Photo: Fundo Iole de Freitas - Acervo Instituto de Arte Contemporânea | UNS NADAS, 2004, Museu Vale, Vila Velha, Aço inox e policarbonato jateado, Stainless steel and sand blasted polycarbonate, Foto Photo: Sergio Araujo | CARTAS DINÂMICAS I, 2007, Galeria Raquel Arnaud, São Paulo (registro no ateliê da artista register on the artist's studio), Policarbonato cristal, corpos de prova e cabo de aço, Crystal polycarbonate, concrete cylinders and steel cable Foto Photo: Sergio Araujo | ESTUDO PARA SUPERFÍCIE E LINHA, 2005, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, Aço inox e policarbonato pintado, Stainless steel and painted polycarbonate, Foto Photo: Sergio Araujo | SEM TÍTULO, UNTITLED, 2008, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Aço inox e policarbonato cristal, Stainless steel and crystal polycarbonate Foto Photo: Sergio Araujo | SEM TÍTULO, UNTITLED, 2009, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, Aço inox e policarbonato cristal, Stainless steel and crystal polycarbonate Foto Photo: Sergio Araujo | SEM TÍTULO, UNTITLED, 2010, Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Aço inox e policarbonato cristal, Stainless steel and crystal polycarbonate Foto Photo: Sergio Araujo | O PESO DE CADA UM, 2015, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, Chapas e tubos de aço inox Stainless steel sheets and tubes, Foto Photo: Sergio Araujo





Fotogramas dos vídeos FRAGMENTOS 2 e FRAGMENTOS 5 Video frames from FRAGMENTS 2 and FRAGMENTS 5, 2022. HD, cor color, som sound 2min13s e and 1min49s, Câmera Camera: Rara Dias, Edição Editing: Luis Marcelo Mendes

5. Firmar pé.

Existem diversas maneiras de submergir na trajetória de uma artista e procurar nela paralelismos e inflexões significativos.

Os modos mais usuais exposições ou publicações de caráter retrospectivo, que costumam moldar-se em torno de narrativas lineares, concordantes com o fluxo contínuo do tempo cronológico. Outro, o mais valioso, está no acompanhamento contemporâneo da produção da artista, quando o observador tem a oportunidade e o compromisso de testemunhar em tempo sincrônico cada nova obra, nova exposição e novo relato. São possíveis, ainda, orquestrações menos convencionais, em que a leitura do conjunto de uma obra se faça por montagem, assumindo hiatos e operando por metonímia e justaposição. Esse é o caso do que acontece com Iole de Freitas no ano de 2023.

Entre maio e setembro, Iole realiza a mostra *Imagem como presença: a obra de Iole de Freitas nos anos 1970* no Instituto Moreira Salles, localizado na ponta oeste da avenida Paulista. Com curadoria de Sônia Salzstein, essa exposição é a primeira grande circunstância institucional de visita às obras que a artista produziu entre 1973 e 1981. Apesar desse recorte temporal, a mostra diverge das apresentações de arquivo usuais, na medida em que Iole dedicou-se a pensar todo o espaço expositivo como uma instalação que reage às especificidades da arquitetura e performa seu material histórico como algo que ganha novo corpo com a escolha atual de materiais, dimensões e posições. Assim, algo lançado desde um momento específico do passado situa-se no presente.

Em relação a essa exposição, aquilo que ora realizamos no Instituto Tomie Ohtake - *Iole de Freitas: Colapsada, em pé.* - opera em sentido inverso. A mostra aberta entre julho e setembro de 2023 parte da experimentação presente, de onde lança pontes a múltiplos momentos da trajetória vivida pela artista. O emprego atual da dança como processo remete aos princípios de seus caminhos, antes mesmo de seu emprego da fotografia e do filme; a tomada de matérias recombinadas de obras preexistentes se abastece diretamente da sua produção dos últimos 25 anos, e o modo como as peças se somam e se equilibram mutuamente com franqueza, sem ocultar marcas ou aparar arestas, evoca a atitude antes empregada nos *Aramões* da década de 1980.

Somadas (e em simultaneidade por parte de sua duração), as duas exposições explicitam que a temporalidade da criação artística extrapola a sucessão de capítulos autocontidos, sendo tecida por momentos permeados pelo passado, presente e futuro do acontecimento das obras e seus processos.

Essa percepção pode contribuir para a elaboração de possíveis sentidos filosóficos impregnados no modo como as peças da nova instalação de Iole de Freitas se sustentam em pé. Não fosse nossa memória atávica, precisaríamos reaprender a cada dia como equilibrar nosso esqueleto na posição ereta, como empilhar nossas vértebras para transferir o peso de nosso crânio para a planta de nossos pés apoiada sobre o solo. Da mesma forma, não fosse a possibilidade de projeção mnemônica, tampouco seria possível alcançar o equilíbrio assimétrico e torcido da construção tsunâmica de Iole. Para cada curva em balanço, a artista se apoia tanto em torções antes realizadas no metal e no plástico quanto em lembranças de sua própria corporalidade em movimento.



Vista da exposição IOLE DE FREITAS, ANOS 1970 / IMAGEM COMO PRESENÇA Exhibition view IOLE DE FREITAS, 1970S / IMAGE AS PRESENCE, Instituto Moreira Salles, São Paulo, 2023, Foto Photo: Vicente de Mello

Antes ainda, ela se apoia em sensações da alvorada de seus dias, da alvorada de seu pensar e sentir antes do sol terminar de nascer, quando os esparsos ruídos de atividades humanas abrem espaço para a abundância de ruídos sutis como o farfalhar das folhas e o canto dos pássaros. É nesse momento que a transição gradual das cores da atmosfera borra o limite entre as coisas e as existências, em uma oportunidade - narrada por inúmeros testemunhos - de meditação sobre a contiguidade das vidas no planeta como fragmentos de um movimento mais amplo, de coreografias concatenadas e interdependentes.

Aí reside uma preocupação de fundo da artista. Ela, ao contrário de grande parte dos arquitetos e engenheiros, não atua no espaço para eternizar uma forma resolvida pelo pensamento lógico, causal e funcional. Ela mede, apalpa e dinamiza o espaço para reter temporariamente a aparição de uma ideia que não está plenamente formada, uma existência extramaterial. Podemos usar muitos vocabulários para tentar agarrar ideias dessa natureza... Podemos chamá-las de aparições, intuições, invenções, delírios, desejos, fantasmagorias, energias, inconsciências... Essa nomeação é o que menos importa aqui. Quando atua como artista, Iole de Freitas experimenta modos de tornar tangível e compartilhável o que está ainda em um reino abissal, o que não se entregou para a claridade da luz diurna, o que resiste a se deixar definir pela linguagem.

Para estar junto desse mundo além do mundo, Iole combina múltiplas formas de enxergar além do que vê. Ela trabalha sua espiritualidade mediúnicamente; manuseia, torce e corta materiais em modelos e maquetes feitos com agilidade; escreve e desenha compulsivamente, sem passar a limpo ou descartar fragmentos; dança, testando seu corpo e o espaço; acorda antes do raiar do sol e experimenta estados de contemplação do raiar do dia e da vigília; persegue reflexos, feixes de luz e sombras formadas no interior da casa, do museu e do pensamento.

Não fossem esses exercícios de percepção, as soldas e os parafusos cederiam ao peso da matéria.

HOITEL JURIE DIRETIONS ESTRATÈGIC

PROJECTE D'ESTUDI D'ESTRATÈGIA I PLANIFICACIÓ
D'INICI DE SELECCIÓ DE PROJECTES I D'ANÀLISI DE RISC

PROJECTE D'ESTUDI D'ESTRATÈGIA I PLANIFICACIÓ
D'INICI DE SELECCIÓ DE PROJECTES I D'ANÀLISI DE RISC

COLAPSADA, em pé.

COLAPSADA, EM PÉ. COLLAPSED, STANDING. 2023. Aço inox e policarbonato cristal, jateado e pintado Stainless steel and crystal, sand blasted, painted polycarbonate. 6,30 x 9,40 x 16 m. Foto Photo: Ricardo Miyada

6. Fazer oceano.

Existe um limite tênue entre o traço e o desenho. Tudo que marca deixa traço: cada pegada, cada toque, cada pressão. Nem todo traço, porém, é desenho, pois o que faz o desenho é o desígnio, que está além ou aquém da marca.

No Brasil, um dos melhores contextos para apreciar as nuances dessa distinção é o imenso conjunto de pinturas rupestres encontrado na Serra da Capivara, no Piauí. Feitas entre 35 mil e 6 mil anos atrás, milhares de pinturas em óxido de ferro sobre rochas sedimentares expostas a céu aberto carregam um léxico farto tanto por suas recorrências quanto por suas variações e excepcionalidades. O fato de que muito pouco se sabe hoje sobre a cultura dos povos que habitaram esse território - os mais antigos habitantes do território brasileiro, até onde foram encontrados vestígios arqueológicos - não impede (e talvez até favoreça) o exercício de observação sobre como as figuras encontradas se relacionam com as manchas, colorações, riscos e volumetrias das rochas. É notável como os desenhos definem figuras antropomórficas, animais ou vegetais com elementos que reforçam ou completam elementos gráficos e tridimensionais já existentes, resultantes de milhares de anos de sedimentação e de outros processos naturais. Esse procedimento é, justamente, a passagem entre o traço e o desenho, o risco e o desígnio, que podemos testemunhar mesmo sem termos acesso aos códigos de seus autores.

No caso do corpo da obra de Iole de Freitas, defendo que o melhor caso para se pensar sobre a proximidade e a distância do desígnio e da marca consiste justamente em sua nova instalação apresentada no Instituto Tomie Ohtake. Vejamos, mais uma vez, o que está em curso nessa obra. Iole desmontou obras que originalmente se equilibravam em suspensões tensas ancoradas em planos verticais, conformando nuvens, volutas, praças e ondas no ar, sem tocar o solo. Ela tinha em mãos, então, muitos pedaços de tubos metálicos torcidos e placas de policarbonato, com dimensões variadas e repletos de marcas de atrito e vestígios de seu tempo expostos, sua desmontagem, seu armazenamento.

Cada pedaço foi, um dia, parte de um desenho que nasceu da insistência da artista em preencher o espaço com o desígnio. Transplantado para o chão do ateliê, entretanto, o pedaço do desenho passava a existir como um caco, um índice, um fragmento. O processo da artista passou pela imaginação de um novo desígnio, informado por características resultantes de seu desígnio anterior (as curvaturas, as opacidades, as escalas) e por detalhes decorrentes de acidentes de processo (pedaços que se quebram, se arranham, se deformam). Tal processo se deu em dois grandes gestos.

O primeiro resultou no grande bloco que ocupa a parte posterior do Grande Hall do Instituto Tomie Ohtake, sendo, por isso, o segundo a ser encontrado pelo visitante que adentra o edifício. Nele, tubos ondulados por torções em dois sentidos criam triangulações entre arestas quase paralelas ao solo e diagonais ascendentes, encontrando maneiras de estabilizar a forma em sua verticalidade a partir do apoio no chão. O olhar atento pode perceber como o fato de esses pedaços terem sido apropriados (e não manufaturados especificamente de acordo com o desenho da artista) cria soluções na continuidade das linhas, provoca encontros estranhos entre as peças, deixa buracos e sobras circunstanciais nos encaixes e cortes. A verticalidade conquistada pelo apoio mútuo entre os tubos amplia-se e reverbera com o posicionamento das chapas de policarbonato, algumas delas transparentes, outras translúcidas, mas nenhuma despida de arranhões, manchas e furos decorrentes de sua vida pregressa. Também nesse caso, o fato de o material não ter sido adquirido, mas sim fagocitado, gera uma multiplicidade de opacidades e espessuras que não se encontra em obras anteriores de Iole.

Conforme Iole avançava na construção desse bloco,¹⁵ falávamos sobre como o caráter descontínuo e sincopado desse rearranjo de peças disponíveis vinha contribuindo para o caráter turbulento da instalação. Eu vislumbra-va, no emaranhado de linhas, planos e transparências, o cerne (o coração, a fundação) do tsunami imaginado - o núcleo movente do desígnio que estava em curso de refecundar a matéria. Tal desígnio, nesse caso, não tinha a oportunidade de metamorfosear-se em um projeto construtivo, mas precisava impor-se na montagem dos cacos de posições anteriores. Tal desígnio, então, era a soma imperfeita de vontades intensas o suficiente para arremessar ao ar o peso das peças caídas.

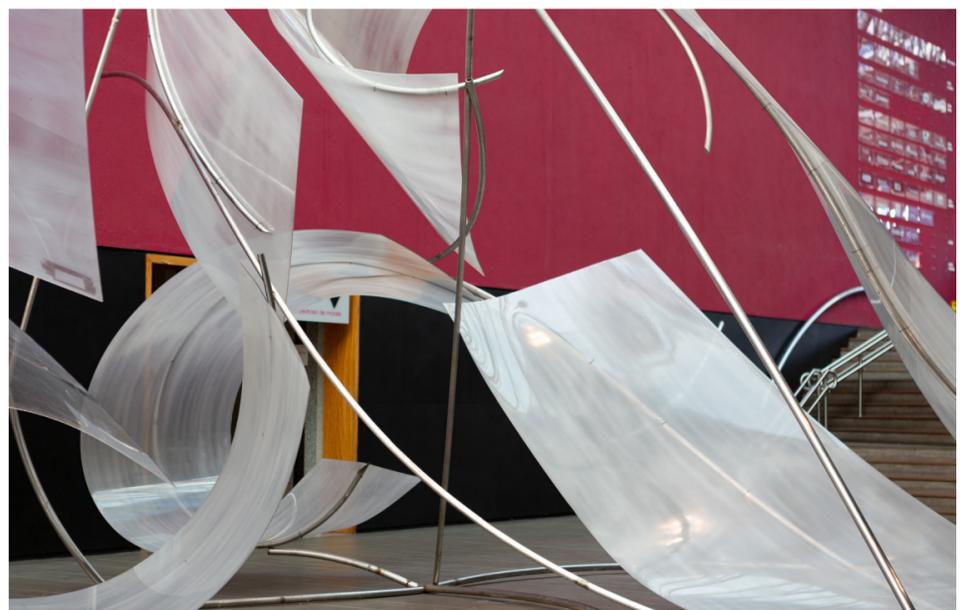
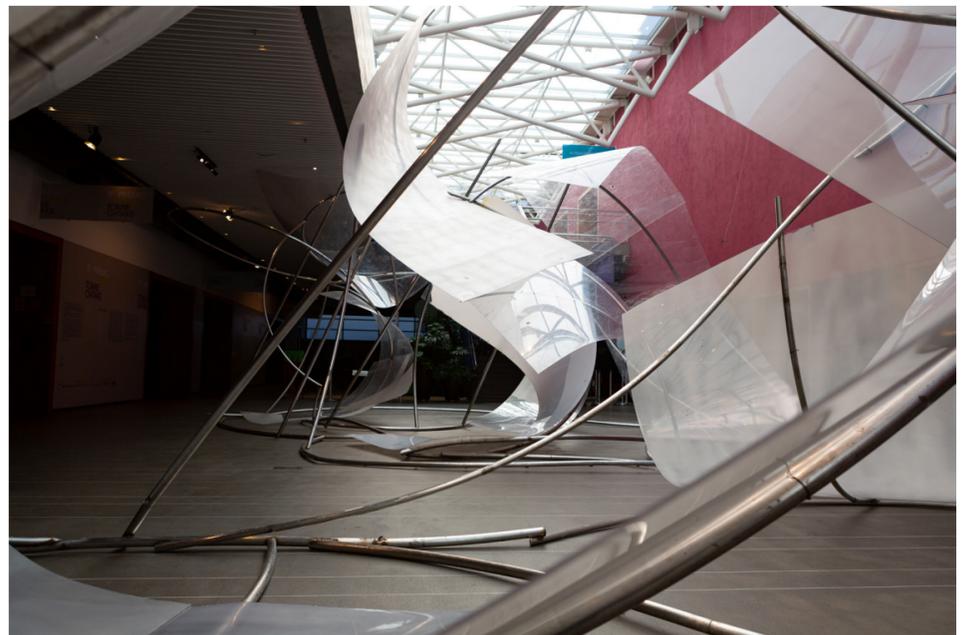
O segundo gesto do processo resultou no bloco que ora se encontra na parte anterior do Grande Hall, aquele que recebe o visitante. Ele é análogo ao descrito anteriormente, mas distingue-se por empregar uma quantidade menor de elementos com dimensões maiores. As placas de policarbonato são apenas duas com 10 metros de comprimento, mas uma delas rompeu-se na armazenagem

e agora encontra-se dividida em duas partes. Os tubos são também mais contínuos em seu desenho sobre o solo e sua ascensão vertical. Em sua síntese, esse bloco lança uma enorme onda aos céus e outra para frente.

Percebemos que nesse gesto a síncope deu lugar ao arranjo fortuito que encontra equilíbrios com tal justeza que faz parecer que o destino dessas peças foi sempre o de assumirem sua forma atual. Só com essa precisão concisa foi possível expandir o procedimento de realização da obra e, com isso, alcançar alturas e profundidades em um movimento fluido, materializando assim as ondas monumentais que distinguem um tsunami de qualquer outro dia de mar agitado.

O sentido oceânico da obra, portanto, não reside nem em um bloco nem no outro, mas na sua articulação como soma de vetores que se expandem no espaço e emaranhados de linhas de força entrecruzadas. Afinal, no mar, quando vemos uma onda ganhando altura, estamos testemunhando o efeito visível do choque complexo entre movimentos contraditórios de massas de água que vão e vêm, com temperaturas, velocidades e sentidos diversos, resultantes de durações que começaram muito tempo antes, a quilômetros de distância.

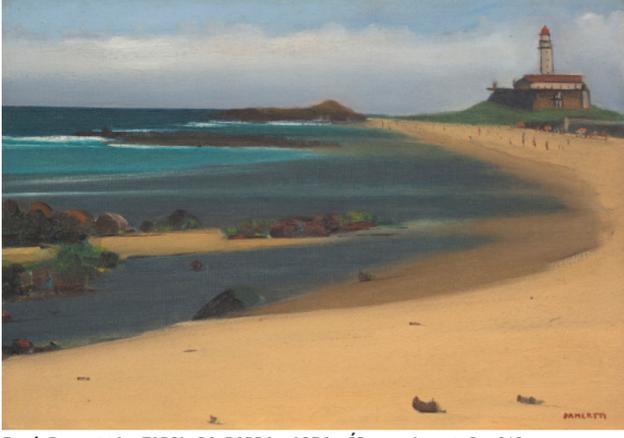
15 Iole montou os dois blocos constitutivos da instalação em seu ateliê, lidando simultaneamente com as dimensões do espaço que previa ocupar no Instituto Tomie Ohtake e com os limites espaciais do próprio ateliê, um galpão de feitiço industrial no sopé do morro de Santa Tereza, no Rio de Janeiro. Esse é um processo lento, que se torna complexo pela dimensão e peso das peças, pela altura da instalação e pelo risco de fratura dos policarbonatos (em alguns casos muito mais velhos do que a durabilidade estimada por seus fabricantes). Auxiliaram Iole no manuseio das partes da instalação, principalmente Anisvaldo Rodrigues e Jorge L. Oliveira Aniceto.





Vistas COLAPSADA, EM PÉ. Views COLLAPSED, STANDING. 2023. Aço inox e policarbonato cristal, jateado e pintado Stainless steel and crystal, sand blasted, painted polycarbonate. 6,30 x 9,40 x 16 m. Fotos: Ricardo Miyada





José Pancetti. FAROL DA BARRA, 1954. Óleo sobre tela Oil on canvas. 38 x 55 cm. Coleção Collection: Marcos Ribeiro Simon



Katsushika Hokusai. A GRANDE ONDA DE KANAGAWA THE GREAT WAVE AT KANAGAWA, c. 1830-1833. Xilogravura Woodblock print, 25 cm x 37 cm

7. Conversação, escada, peixe-boi, areia molhada. A escrita de Iole de Freitas possui um ritmo sincopado, resultante da quebra de linhas, do uso recorrente da elipse e da presença de sequências de substantivos e verbos. Seu discurso conta com os saltos e metonímias que abundam na linguagem poética, o que se constata tanto em escritas incorporadas a obras quanto em cartas, e-mails e anotações pessoais.

16 Desde 1993, Iole de Freitas é professora do Parque Laje, escola livre de artes visuais de grande relevância para a formação de artistas no Rio de Janeiro, orientando grupos de análise da produção contemporânea.

17 Iole conta com acompanhamento psicanalítico desde 1978.

18 Embora esse não tenha sido assunto abordado no que se escreveu sobre sua prática até hoje, é importante registrar que, em paralelo com sua atuação artística, Iole desenvolve um trabalho mediúnico e estudos sobre mediunidade e prática mediúnica. Há muito desconhecimento e preconceito em torno desse campo, o que forma uma barreira para que se reconheça o impacto desse tipo de atenção e cuidado para a percepção da existência, do tempo e da vida por parte do sujeito.

Já em sua fala, Iole recorre a uma prosa especulativa e sinuosa, uma espécie de fluxo de pensamento em voz alta que pode produzir efeitos labirínticos em seu interlocutor. Essa dupla aparição da palavra em Iole – sincopada quando escrita, sinuosa quando falada – produz peculiares conversações, fundamentais para sua duradoura prática como professora,¹⁶ seu cuidado psicanalítico,¹⁷ e sua elaboração mediúnica.¹⁸

Além disso, ela também intensifica o caráter imprevisível da interlocução entre curador e artista. Em todos os casos, acredito que esse seja um tipo de conversação que passa por nuances difíceis de apreender ou mensurar. Em minha experiência, até existem apontamentos objetivos, quando o artista explicita diretamente as motivações envolvidas na concepção de sua obra, ou quando o curador aponta um empecilho para a concretização de um plano, para citar dois exemplos. Esses, entretanto, são diálogos relativamente operacionais, de mediação informativa ou de delimitação pragmática. As trocas artista-curador que são realmente significativas acontecem em outro nível, na experiência de compartilhar modos de estar junto com o que ainda é iminência.

Nesse sentido, é significativo quando, apesar de tanto ser dito e coordenado pela fala de Iole, nota-se que uma parte do que está em jogo segue sem ser endereçado, um ponto de resistência ou uma lacuna na fluidez de seu discurso. Vejamos um desses casos. Desde os estágios iniciais de concepção, Iole evocava a imagem de um tsunami como referência para o efeito desejado de sua nova instalação. Ao falar tsunami, ela logo se lembrava da mais célebre representação da dinâmica marítima: a Grande Onda de Kanagawa, xilogravura feita por Hokusai por volta de 1831. Depois de mencionar essa imagem, começava logo a detalhar inquietas dúvidas sobre qual seria a relação de suas ondas com o espaço irregular e dispersivo do Grande Hall do Instituto Tomie Ohtake. Era como se sua crescente capacidade de antever a obra lhe dissesse que faltava um elemento outro para tornar triangular a relação que se previa binária.

De relance, a onda de Hokusai está enquadrada como um retrato, isolada no quadro como um sólido composto pelos sinuosos detalhes da espuma agitada do mar. Há, porém, outros dois elementos fortes na composição: um é o monte Fuji miniaturizado por estar no plano de fundo, mas claramente abraçado pela curvatura recesiva da onda no primeiro plano; outro, as embarcações submetidas ao mar bravio, entrelaçadas entre os vetores agitados de espuma e água. Não falamos sobre esses elementos, mas a cada vez que a gravura era lembrada pela artista, e a cada vez que ela abordava a relação da sua instalação com o espaço, seu discurso tropeçava. Pouco depois, ela mencionava a imaginação de outro

pedaço ainda de difícil visualização, porém desejado. Pedaço de conexão, marcador de peso, massa opaca... algo como um lastro, como âncora, como peixe-boi, esse ser contraintuitivo.

Como responder a essa lembrança de um peixe-boi, aparentemente tão estranha ao vocabulário plástico de Iole? Sem entender completamente que associações se passavam na cabeça da artista, achei por bem responder a sua alegoria enigmática com outra. Falei-lhe de uma pintura de José Pancetti que havia visto alguns dias antes, na qual esse artista praieiro apreende algo fundamental na experiência litorânea, porém raramente registrado por quem está diante da exuberância do mar: a cor escura da faixa de areia molhada pelo ir e vir das ondas.

De alguma forma, essa descrição ressoou no imaginário que amadurecia em sua prefiguração de algo que se sentia necessário, mas que não tinha forma. Meses depois, às vésperas de uma viagem à Bahia, ela escreveu:

Hoje vi, de novo, a praia.

*A que você me deu, a do Pancetti.
Escrevi na pupila do olho esquerdo, pois no
direito sou cega.
Deixei-a rolar na minha frente.
Turbilhonada.
Sonora?*

*Vou para a Bahia.
Se as chuvas permitirem.
Levo ou não levo comigo a praia que você me deu?*

*E se ela brigar, se indispuser com a de lá?
Não gostar?
Temer?*

*Lá, a água será concreta como cimento.
Aqui, não sei. É desenho meu.
Lugar onde os barcos gemem.
Os ouço neste instante.
Insistem. De novo?*

*Um lamento do tempo que se escoia.
Tomo um gole de café para cortar.
Caso contrário, saio tanto do corpo carne que
voou para lá do oceano, mar.*

*Cadê o Pancetti?
Se fué.*

Aquela imagem estava reverberando de modos imprevisíveis, liminares. Durante um amanhecer defronte ao mar baiano, as primeiras luzes do dia trouxeram reminiscências de outras tantas alvoradas em que Iole testemunhou, da varanda de sua casa, o trabalho de pessoas que construíam uma escada na montanha, ligando nada a lugar nenhum. Essa obra, que parecia insólita quando vista de longe e sem conhecimento dos planos e projetos que moviam os trabalhadores, mobilizou a artista a começar a desenhar, com uma vareta enfiada na areia, os primeiros contornos de uma escada sustentada por ondas e linhas, alta demais para que alguém suba em seus degraus, baixa demais para tocar o teto.

Aparecia assim o designio, o desenho, do terceiro elemento que mediaria o encontro do tsunami com o espaço existente. Uma peça de chapa metálica dobrada em planos verticais e horizontais, fazendo as vezes de espelhos e degraus de uma escada que ninguém subirá, mas que materializa a possibilidade de trânsito entre diferentes planos de atenção, consciência e pensamento. Esse trânsito, afinal, é indispensável para o pensamento criativo de Iole de Freitas, e é ele que torna possível a passagem entre a concretude cotidiana do contexto arquitetônico e a turbulência desejante das tumultuadas ondas que a artista faz aparecer ali.

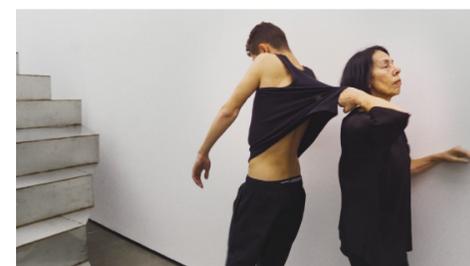
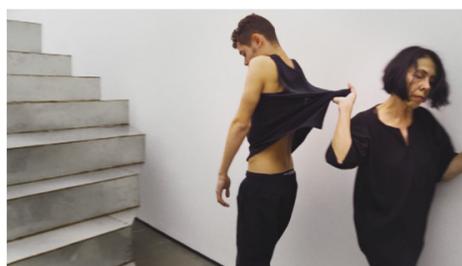
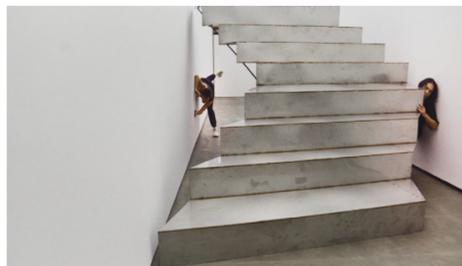
8. Espuma. Quando a escada feita de cortes, dobras e soldas chegou ao Instituto Tomie Ohtake, já com seus suportes-palafitas, testamos sua presença em mais de um contexto e ela acabou assentada em um dos espaços que habitava a intuição da artista: a primeira metade de uma sala comprida ao lado do Grande Hall.

Ela, a escada, cabe com justeza na largura na sala, bloqueando o corpo e o olhar dos visitantes, que só podem alcançar a extensão completa do espaço pelas frestas criadas na assimetria da forma.

Nesse espaço, Iole e Bento voltaram a dançar, primeiro com a escada, depois sem ela. Eles haviam estabelecido - ao longo das anotações-fragmentos dançados feitos ao longo de meses - uma linguagem de movimento dialógico sem roteiro prévio, mas com intenção compartilhada. É um desafio verbalizar os processos criativos da dança, mas podemos dizer que Iole e Bento conversavam o bastante para impulsionarem o início dos movimentos, embora evitassem antecipar o desenrolar das ações ou predeterminar limites ou coreografias. Evitavam, também, a ideia do ensaio, sustentando expectativas até a hora em que a dança estivesse de fato acontecendo na negociação entre um corpo e outro, e entre eles e o espaço. Quando se propuseram a dançar na sala comprida, entretanto, Iole mudou um pouco a dinâmica, propondo que eles tivessem em mente o movimento centrífugo da escultura *Os Burgueses de Calais*, concluída por Auguste Rodin em 1889. Trata-se de uma peça decisiva para a articulação da escultura moderna, como demonstrou Rosalind Krauss,¹⁹ na qual a abordagem monumental clássica foi subvertida para que os personagens parecessem perambular em seu desamparo na mesma altura de seus observadores, perdidos e encontrados entre si e o espaço existente.

Com essa escultura em mente, Iole e seu neto encontraram um estímulo para experimentar uma espécie de conversação afásica, em que nenhuma das partes (nem os dançarinos, nem a escada) pode se desconectar do outro, tampouco deve produzir espelhamentos e convergências diretas. A experimentação, de primeira, dessa proposição produziu uma peça filmada completa - e não mais um fragmento ou estudo, como nos casos anteriores.

Essa gravação apresenta-se, portanto, em relação direta com a escada, no começo da sala comprida. Ao fundo da sala, os olhares mais aguçados encontram ainda uma intervenção quase invisível. Uma espécie de nuvem de papel glassine feita por Bento e Iole em uma ação/dança conquista altura e volume com a resistência dos amassados na superfície siliconada da substância. Trata-se de um excesso, uma sobra, ou um segredo instalativo. A espuma dos gestos. A espuma da grande onda. A espuma.



19 KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.



ESCADA, STAIR. 2023. Escada em aço inox, palafitas em aço carbono, volumes em papel siliconado Stainless steel stair, carbon steel stilts, liner paper volumes, 4,00 x 2,86 x 19,00 m | Dança [idealização e performance: Iole de Freitas e Bento Dias a partir dos *Burgueses de Calais* de Auguste Rodin]. Dance [concept and performance: Iole de Freitas and Bento Dias after Auguste Rodin's *The Burghers of Calais*]. Vídeos Videos, HD cor color som sound, 5min59s e and 6min49s [Direção Director: Maria Camargo e and Phillipe Barcinski; Assistência de direção e produção Assistant director and producer: Lara Coutinho; fotografia e câmera: Camera and cinematographer: Phillipe Barcinski e and Diego Garc; Som direto Direct sound: Bruno Augustini; Montagem Editing: Miguel Kubrusly; Colorização Colorization: Gustavo Almeida], Fotos Photos: Ricardo Miyada





Fotografias pré-montagem Pre-installation stills Fotos Photos: Maria Camargo



9. Todos nós: colapsados, em pé. Tudo que foi aqui revisitado é também uma lembrança do fato de que processos criativos não são lineares. Neste caso, ademais, é importante registrar que houve inflexões e suspensões do projeto decorrentes de algo que transbordava o vai e vem da reflexão e experimentação da artista em sua mente e em seu ateliê.

Não deve ser difícil imaginar que a imagem do colapso evocada no título desta exposição se refere a mais do que os aspectos internos à fatura do trabalho. Temos vivido, neste país, tempos de colapso geral dos pactos e estruturas sociais. Colapso programado, voluntário e, por isso, mais perverso do que algum efeito de desastres naturais e acidentes de percurso. Por mais de uma vez, isso nos levou a duvidar do projeto, da razão em insistir na ilimitada abertura de sentidos da experiência estética. Por mais de uma vez, a gravidade social impôs sua força estagnante, que quer paralisar o movimento e deixar prostrados no chão corpos e subjetividades.

O fato de que muitas e muitos recusaram-se a permanecer inertes, entregues à destruição, nos trouxe agora a um momento em que, em pé, olhamos-nos com olhos nos olhos, ponderando passos de reconstrução e reinvenção do horizonte do provável. É possível dizer que neste contexto ficam mais fluidos os movimentos de desafio da gravidade. A responsabilidade de cada gesto, entretanto, não diminui. A consequência dessa responsabilidade, nesta exposição, é nosso constante entendimento de que o acontecimento da obra não se resolve com a abertura da mostra, mas antes depende diretamente do aceite de pessoas as mais diversas ao convite que se afirma uma e outra vez para o livre movimento.

Essa peça é um abrigo aberto, uma cena à espera de atores voluntários, uma partitura espacializada de dança, um dispositivo de medição do corpo e do espaço. Essa peça é uma máquina para a vivência de múltiplos estados de presença, para a experimentação de modos de aparecer e perceber-se. Isso deve transparecer na própria forma construída, e é reiterado pelos vídeos de fragmentos de dança desvestida de virtuosismos técnicos. Mais ainda, há uma gama de ações de participação sendo ensaiadas junto ao Núcleo de Cultura e Participação do Instituto Tomie Ohtake a fim de abrir precedentes para outras tantas ações que espontaneamente possam se infiltrar nas práticas deste espaço. Isso começa no preparo de materiais de apoio à acessibilidade e passa pela programação da abertura da mostra, chegando depois a eventos programados junto a públicos diversos.

Trata-se de um convite genuíno, reforçado pela crença de que o que não se desenha para ser experimentado junto não tem chance de permanecer em pé, e logo retornará ao solo coalhado de projetos colapsados ao longo de toda a história desta nação.

Iole de Freitas: Collapsed, standing.

1. The approach.

You look at it, observe it, scan it with your eyes, comprehend it. Then you walk, get closer to the work and allow yourself to be surrounded by it. The points of view shift with the movement of your body. Both the artwork and your body are markers of distances, heights and measurements of space.

The artwork is stationary, you are in movement. The work is, you are happening. The happening of the work is a projection of the moving presence of who walks through it.

The moving visuality involves a nearly tactile relationship: the gaze probes the space while it fingers the bends and curves of the work's material. The space of the work is thus perceived as a turbulent field. Its distances are transmuted into arrows, lines of force, vectors, arcs, surfaces, reflections, veillings, masses, pieces, fragments.

It has been like this with a large part of Iole de Freitas' production for more than 20 years. Using, above all, polycarbonate sheets and metal tubes, she has been inviting viewers to engage their bodies in the optical/haptic perception of her convoluted spatialities installed in various museums and cultural centers, both inside and outside their exhibition rooms. Now, in 2023, she is venturing into Tomie Ohtake's interior plaza and twisting it with material recombined from ten of her works made for specific contexts since 1999.

Before, however, penetrating her fallen and reerected tsunami, the viewer should be forewarned: there is something in the encounter with works by Iole de Freitas that cannot be expressed in words, nor does it wish to be. Something that overflows descriptions and refutes explanations. Something founded on the processes of the artist's production and deepened by the ways the public experiences it. This means that any writing about Iole's work will necessarily verge on being difficult as well as superfluous - as it takes many meanders to be said, or perhaps doesn't even need to be put into words. There are few artists who have produced a work described by art critics in texts that begin with "I don't know.", as Paulo Sérgio Duarte began in a text about Iole's work.¹ And there are even fewer artists for whom an awareness of the limits of what can be known is one of the most valuable effects of their works on viewers.

2. Pre- and post-sign.

What happens is that Iole de Freitas effectively constructs the distance between artwork and sign, between gesture and representation. In her childhood and youth, she was dedicated to dancing,² an artistic language in which the gestures are themselves happenings, before being metaphors for something else. Dance does not speak, it does not narrate, even though it is possible to wrap it in metaphors and theatricalities. In and of itself, dance takes place in the sharing of the presence of bodies in movement.

In 1972, when she had stopped working with dance, Iole began her experiments in the visual arts field.³ In the first artwork that she made in her new career, her own body was directly involved in her photographs, films and installations, whether as an outline captured while executing an action in space, or as a subject implied in the ellipsis of the verbs involved in the work (the body that activates the shutter, that holds the knife, that blocks the light). Unlike the vast majority of photographs and videos made by artists at that time, however, the presence of the artist's body in those works did not involve the description of an action, nor much less, a summarized dramaturgical scene. Rather, Iole's image appeared because her work took the body and space as raw materials used in constructing environments and situations of tension between presences and absences, but they - body and space - went into suspension a little before being consolidated as signs.

It could be necessary to go more slowly here. In dance, movement is the active sign in the scene, and the body is its medium. In photographic and audiovisual records of the performative action, the image of the body is the sign that communicates the action. In Iole's production during the 1970s, the body is divided between being in front of or behind the scene (or the camera), in front of or behind the mirror, holding the knife or being stabbed by it. Fragmented, split, divided, incomplete, Iole's image remains in a state of ambivalence: it is sometimes the germ of a sign that has not yet sprouted, sometimes the splinter of a sign that shattered, never again to be repaired.

Let's consider one example among others. In the work *Spectro* [Specter] (1972), what we see is a set of three images with patches of very dark ocher on a light, yellowish background. The grain in the images suggests that they are products of a photographic process, and the fact that they share the same color temperature and the same basic elements implies that they are perhaps photographs taken at the same place, within a restricted interval of time. More careful observation will identify the presence of a hand in the central image, which is enough for our brain to surmise that each darker patch is actually the silhouette of a body, possibly a shadow projected by a body that is moving in front of a window or other source of diffuse light. The photographic device tells us: something was there, a body was there, the light struck it, it moved, it produced a shadow that was cast on a wall, it configured a presence. A specter, the work's title tells us. Which is much more, or much less, than a person, a dancer, a performer, an artist. A vestige which is, also, an apparition. An intermediate stage of presence that is only possible because Iole de Freitas is simultaneously in front of and behind the work and its making.

This split position of the artist can be seen in many other of her photographic works from that period, such as *Jump to the Other Side* and *Win a Red Kimono* (1973), *Pés* [Feet] (1973), *Introvert / Penetrate / Extrovert / Penetrate*; *Fear / Do Not Penetrate* (1973), *Glass Pieces*, *Life Slices* (1975), or even in an installation such as *Glass Pieces*, *Life Slices / Exit* (1977). When I first saw these works, I associated Iole's ambivalent presence to a state of the artist's estrangement in regard to her image (her physiognomy and her apparent identity) - and I would have been in good company had I stuck to this hypothesis, after all, Lucy R. Lippard was the first to say that "Iole de Freitas uses the double movement of the camera and the mirror to reflect a doubly

distanced SELF."⁴ Something is lost, however, if we define this group of works only by their negativity, that is, by the artist's refusal or inability to coincide with herself. The suspension of presence (of the body) in her works made in the 1970s does more than distance the artist from her image and persona, since she also unleashes a series of permutations of meaning among fragments: the house as a body, the knife as a mirror, the sliver of light as a cut, the sheet as a canvas, the mountains as a boat, the shadow as a volume. This permutation does not generate distance, but rather approximation - it allows for something to appear, which is sometimes luminous, sometimes cutting.

This way of making something appear transmuted takes place even more incisively in the films Iole produced in the same period, such as *Light-Work* (1972) and *Exit* (1973). In them, the environment of the house as a studio, or the studio as a house, is multiplied on surfaces that shelter shadows, reflect lights, open up into passages, enlarge their scale until they make the measureless exterior fit into the interior. The artist's body-camera and gesture-presence are constantly in action, but are configured as specters searching for other specters. In this near *metaphysics*,⁵ Iole was pursuing feelings of crisis and escape until finding a passage that separated her from the production of images and led her to work directly with materials in space. What did not change, and has not changed until today, is the perception that every materiality springs from a latent presence of the body (of the artist or of the observers), which moreover reverberates in new presences and apparitions (of the observers, or of other phantasmatics).

3. Cutting, folding, bending, sewing.

There are multiple displacements interspersed in the shift from Iole de Freitas' experimentations with images in the 1970s and her definitive entry into sculpture in the early 1980s. Moving about was something that Iole had been doing for a long time. After her work with dance, she worked for a time as an airline attendant, flying back and forth between continents; after reencountering Paraíba artist Antonio Dias in New York, whom she had known previously in Rio de Janeiro, she united her life and paths with his,⁶ together, based in Milan, they shared a network of friendships with artists, critics and gallerists, and traveled to Germany, England and other countries; they also gave birth to a new life, Rara;⁷ made their home into a studio/cocoon of reflections, shadows and gaps of light; they debated nascent feminist propositions in the field of art, while they witnessed the limits and nonlimits of conceptual art and performance.

Meanwhile, Brazil - a country founded under the star of interdictions and violences - was going through one of its harshest cycles, oppressed by a military dictatorship that weaponized official and secret police forces, forces of censorship, forces of repression, forces of death. In the late 1970s, a slow, gradual, and incomplete process of redemocratization had begun in the country. Iole's return to Brazil at this time coincided with that of various political exiles eager to resume the links with their land and contribute to its reconstruction. She, Iole, was not the same after so many displacements: she had become an artist, a mother, and had ended her marriage.

The Brazilian art world was then seeking to reconstruct its international links that had been disrupted during the military regime, and Iole used her connections created in Europe to contribute to this rapprochement.⁸ She also contributed to the sector's institutional restructuring through her work at the helm of the Instituto Nacional de Artes Plásticas de Funarte (Fundação Nacional de Artes).⁹ And what was Iole doing at that time, while accompanying the reweaving of the national social fabric? She was cutting, folding, bending, supporting... she was sawing, sewing, tying... she was working with wires, tubes, saws and fabrics to construct masses and volumes.

Iole rapidly moved from small - and medium-scale experiments to large-scale works, her *Aramões*. The voracity with which she sought significant weight and size in her sculptural work might reveal a desire for permanence. After a cycle of constant moving about, in which the relationship with the image itself always unfolded as a controllable event, the artist chose to work with materials that are resistant to manipulation, which require force to be bent and depend on gestures of fixation in order not to collapse. Iole began to use force, a lot of force, to create sculptural presences that were not only imposing, but also baroque in their incomplete and dynamic nature.

By producing her *Aramões*, followed by her *Barrocões*, besides transcending the recurrent misogynist archetypes of what a "feminine" production should be, Iole developed a singular spatial repertoire, which operates as a sort of inside-out architecture: one that does not envelop cubic spaces, delineate bidimensional façades, or organize a program of uses and occupations, but is rather embodied from the inside out, a sort of anticavern that instates a new presence of space. An inner core that expands into a volume.

4. Soaring skyward, falling.

With time, the choice of materials that Iole would fold, bend, etc., became more concise, tending toward the metal tubes and the transparent and translucent polycarbonate sheets. At the same time, the core of her pieces dissolved and their skins and fastenings expanded, dilating the material of the work and filling it with the space itself. A space which was imposed as an active agent to be carefully considered in the conception of works made for their exact dimensions, colors, materials, luminescences. It was this expansion of the material in space that Iole de Freitas realized, for example, in her installation at dOCUMENTA 12 (Kassel, 2007), launching lines of force that crossed through the interior of a large room and launched into the aerial space in front of the *Fridericianum*.¹⁰

As pointed out by critic Manuela Ammer, this installation produced in Germany demonstrates that a work conceived in relation to the specificities of a place does not necessarily need to submit to its conditionings, or "fit" into architectural limits.¹¹ Twisted skins and tubes pass freely through the walls, hang in the air as though gravity had gone on vacation, and delineate an aerial public plaza.

Besides that installation, there is a family of works by Iole made in the last 25 years that experiment with ways of launching up into the air of spaces, both inside and outside the exhibition rooms. When they are not permanent interventions, these clouds of steel and polycarbonate temporarily inhabit the space for which they were designed and later return to the artist's studio, waiting.

Observing the Grand Hall of Instituto Tomie Ohtake throughout the year 2022, Iole de Freitas imagined a shift in the processes that she had been developing over the last decades. This time, the drawing and design of the work were born from the clashing between preexisting bodies. Instead of creating new lines and planes suspended in the idiosyncratic architecture of this space of passage and crossing designed by Ruy Ohtake, she brought down to the floor of her studio the pieces of ten of her previous exhibitions.¹² Metal tubes and polycarbonate sheets marked by previous use (with scratches, stains, grime and wear) were then rotated, recombined, bolted and welded.

Those floating objects no longer exist, except as images in photographs. Collapsed, they yielded up their bones and skin for the construction of a new body that executes lines supported on the floor, vectors of rising movement resting one atop another in bands and waves pointing in multiple directions. A sort of dry tsunami, a churning confluence that can be walked through by the visitors' bodies. There are passages, compressions, coverings and enlargements to be found while walking through the installation; variations in the quality of the space inhabited, which is transformed into an open, translucent shelter for the moving body, for the dancing body.

Grounding it - rather than suspending it in the air, merely touching the ground - brought more implications for Iole than the change in the way she structured the installation. As in physical combat, the contact with the ground multiplied the points of contact between the pieces. Body to body, Iole discovered herself dancing amidst the work. For the first time in six decades, dancing (which was sometimes considered by her critics and by she herself as a know-how incorporated into the relationship of her work with the image, space and movement) returned directly and explicitly to her artistic practice.¹³ She began to experiment with fragments of dance, short scenes or corporal notations amidst her work under construction. Moving about, either alone or in the company of her grandson, Bento,¹⁴ thus became a sort of notation that anticipated and tested relationships between parts and forms.

This was followed by other dance fragments which allowed Iole to feel the spaces of Instituto Tomie Ohtake, measuring them with her body and projecting them onto them an anticipation of the installation's presence. Dance as a ruler, seismograph, drawing, maquette, and laboratory.

5. Standing firm.

There are various ways to delve into the career of an artist and seek meaningful parallels and turning points in it. The most usual aspects to consider include exhibitions or publications of a retrospective character, which tend to conform to linear narratives that agree with the continuous flow of chronological time. Another way, the most valuable one, is through keeping tabs in an ongoing manner with the artist's production, when the observer has the opportunity and commitment to witness in real time each new work, new exhibition and new report. Other less conventional orchestrations are also possible, in which the reading of the oeuvre as a whole takes place as a montage, with the presence of gaps and operating through metonymy and juxtaposition. This is what is taking place with Iole de Freitas in the year 2023.

Between May and September, Iole is holding the show *Imagem como presença: a obra de Iole de Freitas nos anos 1970* at Instituto Moreira Salles, located on the west end of Paulista Avenue. Curated by Sônia Salzstein, this exhibition is the first large institutional opportunity to visit the works the artist produced between 1973 and 1981. Despite this temporal cross-section, the show diverges from the usual retrospective shows, insofar as Iole began by considering the exhibition space as an installation that reacts to the specificities of the architecture and transforms her historical material into something new, giving it a new body through the current choice of materials, dimensions and positions. Therefore, something launched at a specific moment in the past is situated in the present.

In relation to that exhibition, the one we are holding now at Instituto Tomie Ohtake - *Iole de Freitas: Colapsada, em pé* - operates in reverse. The show that runs between July and September 2023 is based on present experimentation, which forms bridges to various moments of the artist's career. The current use of dance as a process refers to the outset of her activity as an artist, even before she used photography and film; b--ry the use of recombined materials from preexisting works made over the course of the last 25 years, and by how the pieces are added together and put into a mutual balance with one another - in an openly candid way, without hiding marks or smoothing corners - she evokes the attitude she used previously in her *Aramões* in the 1980s.

Running end to end (and overlapping, for part of their duration), the two exhibitions make it clear that the temporality of artistic creation ranges beyond a continuing series of self-contained chapters, but is rather woven by moments permeated by the past, present and future of the happening of the works and their processes.

This perception can contribute to the development of possible philosophical meanings that arise from how the pieces of this new installation by Iole de Freitas are standing up. Were it not for our atavistic memory, we would need to relearn every day how to balance our skeleton in the erect position, how to stack our vertebrae to transfer the weight of our cranium to the soles of our feet supported on the ground. Likewise, were it not for the possibility of mnemonic projection, it would not be possible to achieve the asymmetric and twisted balance of Iole's asymmetric and twisted tsunami-like construction. For each curve in balance, the artist uses the twists made previously in the metal and in the plastic, while also relying on memories of her own body in movement. Going back to a still earlier time,

she relies on her sensations from the dawning of her days, of the dawning of her thought and feeling before the sunrise, when the sparse noises of human activities open a space for a myriad of subtle sounds such as the rustling of leaves and the songs of birds. At that moment, the gradual transition of the colors in the atmosphere blurs the border between things and existences, in an opportunity - as told by countless witnesses - for meditating on the interconnectedness of lives on the planet as fragments of a broader movement, of inter-linked, interdependent choreographies.

Herein lies one of the artist's core concerns. Unlike many architects and civil engineers, she does not act on space to eternalize a form defined by logical, causal and functional thinking. Rather, she measures, feels and energizes the space to temporarily retain the apparition of an idea that is not fully formed, an extramaterial existence. We can use many words to try to grasp ideas of this nature... We can call them apparitions, intuitions, inventions, deliriums, desires, phantasmagorias, energies, unconsciousnesses... This naming is what least imports us here. When she works as an artist, Iole de Freitas experiments with ways of making tangible and shareable something that is in a fathomless realm, which does not come into the light of day, which defies definition through language.

To be together with this world beyond the world, Iole combines multiple ways of seeing beyond what is seen. She works using a medumistic spirituality; she manipulates, bends and cuts materials in skillfully made models and maquettes; she writes and draws compulsively, without correcting the rough draft or discarding fragments; she dances, testing her body and the space; she wakes up before the break of dawn and experiments with states of +contemplating the sunrise and wakefulness; she pursues reflections, beams of light and shadows formed inside her house, the museum, and her thought.

If it were not for these exercises of perception, the welds and bolts would give way under the weight of the material.

6. Making an ocean.

There is a tenuous borderline between the trace and the drawing. Everything that makes a mark leaves a trace: each footprint, each touch, each pressure. Not every trace, however, is a drawing, because what makes the drawing is the design, which is beyond or beneath the mark. In Brazil, one of the best contexts to appreciate the nuances of this distinction is the vast group of rock paintings found in the Capivara Mountains, in the state of Piauí. Made between 35,000 and 6,000 years ago, these thousands of paintings, made in iron oxide on sedimentary rocks exposed to the open sky, bear a rich lexicon configured by their recurrences as well as their variations and exceptionalities. The fact that little is known today about the culture of the peoples who inhabited that territory - the oldest inhabitants of the Brazilian territory, as known through archaeological vestiges - does not prevent (and perhaps even favors) the exercise of observing how those figures are related with the spots, colorations, cracks and volumes of the rocks. It is noteworthy how the drawings define anthropomorphic figures, animals or plant life with elements that reinforce or complement preexisting three-dimensional and graphic elements, resulting from thousands of years of sedimentation and other natural processes. That procedure is, precisely, the passage between the trace and the drawing, the scratch and the design, that we can witness even without access to the codes of their authors.

In the case of the body of Iole de Freitas' work, I believe that the best case to think about the proximity and distance of the drawing and the mark lies precisely in her new installation presented at Instituto Tomie Ohtake. We see, once again, what is underway in this work. Iole took apart works that were originally balanced in tense suspensions anchored on vertical planes, configuring clouds, spirals, aerial plazas and waves, without touching the ground. She thus had in her hands many pieces of bent metal tubes and sheets of polycarbonate, with various dimensions and full of marks of wear and vestiges of the times they were shown, their disassembly, their storage.

Each piece was, at one time, part of a drawing that was born from the artist's insistence on filling the space with her drawing. Transplanted to the floor of her studio, however, the piece of the drawing began to exist as a splinter, an index, a fragment. The artist's process included the imagination of a new design, informed by characteristics resulting from her previous design (the curves, the opacities, the scales) and by details arising from accidents in the process (pieces that break, are scratched, or become deformed). This process took place by way of two large gestures.

The first resulted in the large block that occupies the back of the Grand Hall of Instituto Tomie Ohtake, and which, for this very reason, is the second one to be seen by the building's visitors. In it, tubes undulated by being twisted in two directions create triangulations between edges that run nearly parallel to the ground and in rising diagonals, among which the form's verticality finds support on the floor. An attentive gaze can perceive how the fact that these pieces were appropriated (and not manufactured specifically in accordance with the artist's design) creates hiccups in the continuity of the lines, provokes strange encounters between the pieces, and leaves circumstantial overlaps and gaps at the structure's joints and cuts. The verticality achieved by the mutual support among the tubes is amplified and reverberates with the positioning of the sheets of polycarbonate, some of them transparent, others translucent, but none of them without scratches, stains and holes resulting from their previous life. Also in this case, the fact that the material was not acquired, but rather scavenged, gives rise to a multiplicity of opacities and thicknesses that are not found in Iole's previous works.

As Iole advanced in the construction of this block,¹⁵ we talked about how the discontinuous and synopacted character of this rearrangement of available pieces had contributed to the installation's turbulent character. In the tangle of lines, planes and transparencies, I was able to perceive the core (the heart, the foundation) of the imagined tsunami - the moving nucleus of the design that was underway, in the process of re-fertilizing the material. That design, in this case, did not have the

opportunity to metamorphose into a constructive project, but needed to be imposed in the setup of the shards of previous proposals. That design, therefore, was the imperfect sum of desires intense enough to launch the weight of the fallen pieces skyward.

The second gesture of the process resulted in the block that is now located at the front of the Grand Hall, where the visitor first enters. Although it is analogous to the previously described piece, it is nonetheless different for having a smaller number of elements with larger dimensions. This one has only two polycarbonate sheets, ten meters long, though one of them was broken during storage and is now divided into two parts. The tubes are also more continuous in their drawing on the floor and their vertical ascension. All in all, this block launches a huge wave skyward and another one forward.

We see that in this gesture the synopaction gave way to a fortuitous arrangement that finds balances that are so perfect it seems as though the destiny of these pieces had always been to assume their current form. Only with this concise precision was it possible to expand the procedure of making the work and, thus, achieve heights and depths in fluid movement, thereby materializing the monumental waves that distinguish a tsunami from any other wave on a rough sea.

The work's oceanic sense, therefore, does not reside in one block or the other, but rather in their articulation as a sum of vectors that expand in the space and are linked together by intercrossed lines of force. After all, in the sea, when we see a wave gaining height, we are witnessing the visible effect of the complex interplay between contradictory movements of masses of water that come and go, with different directions, velocities and temperatures, resulting from durations that began a long time ago, many miles away.

7. Conversation, stairway, manatee, wet sand.

Iole de Freitas' writing has a synopacted rhythm, arising from the line breaks, her recurrent use of ellipsis, and the presence of verb and noun sequences. Her speech relies on the leaps and metonyms that abound in poetry, and this is also seen in the writings she incorporates into her artworks, as well as in her letters, emails and personal notes. In her speech, Iole uses a speculative and meandering prose, a sort of flow of consciousness spoken aloud that can produce labyrinthine effects on her listener. This double apparition of the word in Iole - synopacted when written, meandering when spoken - produces peculiar conversations, fundamental for her long-standing practice as a professor,¹⁶ her psychoanalytic care,¹⁷ and her mediumistic work.¹⁸

She moreover intensifies the unforeseeable character of the interlocution between curator and artist. In every case, I believe that this is a sort of conversation that involves nuances that are difficult to understand or measure. In my experience, there are also objective points, where the artist clearly and directly explains the motivations involved in the conception of her work, or when the curator points to some obstacle standing in the way to realize a plan, to cite two examples. These, however, are relatively operational dialogues, of informative mediation or pragmatic delimiting. The truly meaningful artist-curator exchanges take place on another level, in the experience of sharing modes of being together with what is still imminent.

In this sense, it is significant when, even though so much has been said and coordinated by Iole's words, it is noted that some part of what is in play has not yet been addressed, corresponding to a point of resistance or a gap in the fluidity of her discourse. We will take a look at one of these cases. Since the initial stages of conception, Iole was evoking the image of a tsunami as a reference to the desired effect of her new installation. When she mentioned a tsunami, she was reminded of the most celebrated depiction of maritime dynamics: *The Great Wave of Kanagawa*, a woodcut by Hokusai from around 1831. After mentioning this image, she soon began to describe uneasy questions about what sort of relationship her waves would bear to the irregular, diffuse space of the Grand Hall of Instituto Tomie Ohtake. It was as though in her growing ability to foresee the work she was becoming aware that an element was missing, which would transform the relationship previously foreseen as binary into a triangular one.

At first glance, Hokusai's wave is framed as a portrait, isolated in the print as a solid mass composed of curving details of foam churned by the sea. There are, however, another two elements with a strong role in the composition: one is Mount Fuji miniaturized for being in the background, but clearly embraced by the recessive curvature of the wave in the foreground; the other is the boats submitted to the rough sea, interspersed between the churning vectors of foam and water. We did not talk about these elements, but each time the print was remembered by the artist, and each time she talked about her installation's relationship with the surrounding space, her discourse faltered. A little later, she said she was imagining another piece that was still difficult to visualize, but desired. A piece of connection, a marker of weight, an opaque mass... something like a ballast, an anchor, or that counterintuitive being which is the manatee.

How to respond to that memory of a manatee, apparently so out of keeping with Iole's artistic vocabulary? Without completely understanding which associations were going through the artist's head, I thought it would be good to respond to her enigmatic allegory with another. I told her about a painting by José Pancetti that I had seen a few days before, in which the seaside-loving artist grasped something fundamental in the coastal experience, though rarely recorded by an artist contemplating the sea's exuberance: the dark color of the strip of sand wetted by the coming and going of the waves.

Somehow, that description echoed in the imagination that was ripening in her prefiguration of something she felt was necessary, but still formless. Months later, on the eve of a trip to Bahia, she wrote:

Today I saw, again, the beach.

The one you gave me, that of Pancetti. I wrote it in the pupil of my left eye, as in the right one I am blind. I let it roll in front of me.

*Swirling.
Making sounds?*

*I am going to Bahia.
If the rains allow it.
Should I bring with me, or not, the
beach you gave me?*

*And if it fights, if it doesn't get along
with the one there? Doesn't like it?
Fears it?*

*There, the water will be concrete
like cement.
Here, I don't know. It's a drawing
of mine.*

*A place where the boats groan.
I hear them right now.
They insist. Again?*

*A lament of the time that slips away.
I take a sip of coffee to stop it short.
Otherwise, I will exit my fleshly body so
much that I will fly beyond the ocean, the sea.*

*Where is Pancetti?
He has gone away.*

That image was reverberating in unpredictable, borderline ways. During one dawn on the Bahian seaside, the first lights of day brought reminiscences of many other dawnings when Iole watched, from the veranda of her house, people at work constructing a stairway on the mountain, linking nothing to nowhere. That work, which seemed uncommon when seen from a distance and without knowing the plans and projects that were motivating the workers, spurred the artist to begin to draw, with a sharp stick in the sand, the first outlines of

a stairway suspended by waves and lines, too high for anyone to go up its steps, too low to touch the ceiling.

This is how the third element of the design, the drawing, appeared – the element that would mediate the tsunami's encounter with the existing space. A piece of sheet metal folded into vertical and horizontal planes, alternately making the steps and risers of a stairway that no one would go up, but would materialize the possibility of transit between different planes of attention, consciousness and thought. That transit, after all, is indispensable for Iole de Freitas' creative thought, and it's what allows for the passage between the commonplace concreteness of the architectural context and the desirous turbulence of the roiling waves that the artist makes appear there.

8. Foam.

When the stairway made of cuts, folds and welds arrived at Instituto Tomie Ohtake, already with its stilt-like supports, we tested its presence in more than one context and it ended up being installed in one of the spaces that dwelled in the artist's intuition: the first half of a long room next to the Grand Hall. The stairway fits snugly in the width of the room, blocking the body and gaze of the visitors, who can only see the complete extension of the space through the gaps created in the asymmetry of its form.

In that space, Iole and Bento returned to dance, first with the stairway, later without it. They had established, by danced notations-fragments made over the course of months – a language of dialogic movement without any previous script, but with a shared intention. It is a challenge to verbalize the creative processes of the dance, but we can say

that Iole and Bento talked enough to set the beginning of the dance into motion, although avoiding any anticipation of the development of the actions or any predetermination of limits or choreographies. They also avoided the idea of rehearsal, withholding expectations until the time when the dance was in fact taking place in the negotiation between one body and another, and between them and the surrounding space. When they proposed to dance in the long room, however, Iole change the dynamics a little, proposing that they bear in mind the centrifugal movement of the sculpture *The Burghers of Calais*, completed by Auguste Rodin in 1889. As demonstrated by Rosalind Krauss,¹⁹ it is a decisive piece for the articulation of modern sculpture, in which the classical monumental approach was subverted so that the characters seem to be wandering about in their helplessness at the same height as their observers, lost and found between themselves and the existing space.

With this sculpture in mind, Iole and her grandson found a stimulus for experimenting with a sort of aphasic conversation, in which none of the parts (neither the dancers, nor the stairway) can be disconnected from the other, nor should it produce direct mirrorings and convergences. The process of experimenting with this proposal initially produced a complete filmed piece – no longer a fragment or study, as in the previous cases.

This recording is presented, therefore, in direct relationship with the stairway, at the beginning of the long room. At the back of the room, more attentive visitors will find another, nearly invisible intervention. A sort of cloud of glassine paper made by Bento and Iole in an action/dance achieves height and volume through the sturdiness provided by the

crumpled substance of its siliconed surface. It is an excessive thing, a leftover, or an installation couched in a secret. The foam of the large wave. The foam.

9. All of us: collapsed, standing.

Everything that was revisited here is also a reminder that the creative processes are not linear. In this case, moreover, it is important to note that there were shifts and suspensions of the project due to something that overflowed or which came and went in the artist's reflection and experimentation in her mind and in her studio.

It is easy to imagine that the image of the collapse evoked in the title of this exhibition refers to more than one of the aspects intrinsic to the making of the work. In Brazil, we have lived through times of the general collapse of social pacts and structures. A preplanned, voluntary collapse, and for this very reason more perverse than a result of natural disasters and accidents along the way. Once again, this led us to question the project, to question the reason for insisting on the unlimited opening of the senses of the aesthetic experience. More than once, the social gravity imposed its stifling force, which wants to paralyze movement and leave bodies and subjectivities prostrate on the ground.

The fact that many people refused to remain passive, to yield to the destruction, has brought us now to a moment at which we, standing, look at ourselves eye to eye, pondering steps for the reconstruction and reinvention of the horizon of the probable. One can say that in this context the movements for defying gravity become more fluid. The responsibility of each gesture, however, has not diminished. The consequence of this

responsibility, in this exhibition, is our constant understanding that the happening of the work was not completed at the opening of the show, but rather continues to take place whenever one of the diverse visitors accepts the invitation to move freely within it.

This piece is an open shelter, a stage setting waiting for volunteer actors, a musical score spatialized by dance, a device for measuring the body and space. This piece is a machine for experiencing multiple states of presence, for experimenting with modes of appearing and perceiving oneself. This should be apparent in the very form that was constructed, and it is reiterated by the videos of fragments of the dancing devoid of technical virtuositities. Moreover, there is a spectrum of participative actions being rehearsed together with Instituto Tomie Ohtake's Culture and Participation Team aimed at opening precedents for other actions that can spontaneously infiltrate into the use of this space. This begins with the preparation of materials to support accessibility and extends to the programming of the show's opening, to be later developed in events planned for various segments of the public.

This is a genuine invitation, reinforced by the belief that whatever is not designed to be experienced together has no chance to remain standing, and will soon return to the ground littered with the countless collapsed projects in this nation's history.

Endnotes

1 Paulo Sérgio Duarte. "Eu não sei" (1984). In: VENÂNCIO FILHO, Paulo (ed.). *Iole de Freitas: corpo/espaço: body/ space*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2018, pp. 77-78. Lending continuity to its title, the first sentences of the text bear this productive ignorance: "The works point to our ignorance. They oblige us to perceive our forgetting. They require a new sensible organization (...)".

2 Born in Belo Horizonte, in Minas Gerais state, Iole de Freitas moved at the age of six to Rio de Janeiro, where she studied dance until she was 25. In her childhood she attended Endid Sauer's school and, in her youth, participated in courses and collaborations with Nina Verchinina (a Russian dancer who brought to Brazil her connection with leading figures of modern dance), Mercedes Batista (a pioneer in the research of African roots within the field of dance) and Raquel Levi (whose studio also held courses in art history with Frederico Morais and provided theatrical training to actors). She moreover attended for a short time the Dance School of the Universidade Federal da Bahia (UFBA), in which context she met multi-artist Walter Smetak (1913-1984). Concerning the departure from her dance career, Iole has said: "But for me, something was not sufficient or else I had a limitation with dance. I don't know if the problem lay in dance or in myself; but I just know that the question of painting, of architecture (especially because I was going to do architecture before I did design) showed

me that, for me, it wasn't the right path." (Iole de Freitas. *O desenho da fala*. São Paulo: Suzy Muniz, 2012, p. 25).

3 Iole de Freitas studied at the Superior School of Industrial design (ESDI) at Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) from 1964 to 1965. In 1970, she moved to Milan, where she lived for eight years and worked as a designer at Olivetti's Corporate Image Studio. In 1971, the year that her daughter with Antonio Dias (1944-2018), Rara, was born, she began her production in visual arts: in 1973, she participated in her first exhibition in Italy and organized a show in Brazil, thus beginning a productive and continuous career in the contemporary art circuit.

4 Lucy R. Lippard. "Iole de Freitas – a imagem multiplicada" (1975). In: VENÂNCIO FILHO (ed.), 2018, cit., p. 39. An art critic, writer, curator and activist born in New York in 1937, the author is a pioneer in the debate about intercrossings between art, the artistic circuit and feminism.

5 In a synopsis for a Super-8 film called *Elements* (1972), Iole de Freitas writes: "The body seen as material, the skin as a shell, substances that are transformed, which move, which change like water or mercury. An investigation that can be defined as nearly metaphysical concerning the materiality of such elements, through a focus on micro/macro images. The visible relationship with the material and the hidden SELF is established in function of the phantasm or psychological

evocation that arises from the form and volume of the substances" (2018, op. cit., p. 42, here translated from the present author's translation of the original Italian).

6 Antonio Dias was born in 1944, in Campina Grande, Paraíba state. He moved to Rio de Janeiro in 1958 and became known during the 1960s, when he was recognized by his peers and by critics as one of the leading figures of the New Figuration movement (also known as Brazilian New Objectivity, in which critical opinion converged on figurative visualities, with emulations of popular graphic resources and compositional parameters absorbed from the concrete art movement). During the tightening of the military dictatorship installed in 1964, Dias moved to Paris in 1967 and to Milan in 1968. His reencounter with Iole de Freitas and the beginning of an amorous relationship occurred in New York, on a visit to the house of artists Rubens Gerchman and Anna Maria Maiolino, in 1970. Antonio and Iole got married and lived together in Milan between 1970 and 1978, and maintained conversations, correspondence, and discussions about their works until Antonio's death, in 2018.

7 Rara Dias was born in 1971 in London. She appears as a baby and child in some of the films that Iole recorded in her house/studio and is also mentioned at several points in Antonio Dias's notebooks. She currently lives in Rio de Janeiro, where she works as a designer

and collaborates with great care in the presentation and preservation of the works by her artist-interlocutors-parents.

8 Iole de Freitas had already organized the show *Fotolinguagem* at MAM Rio in 1974, featuring works by Christian Boltanski, Annette Messager, Duane Michaels and others. Upon her definitive return to Brazil, she engaged in discussions concerning the points of encounter and differences between the Brazilian and international circuits, including with critic and curator Walter Zanini.

9 Iole de Freitas served as director of the Instituto Nacional de Artes Plásticas of Funarte, in Rio de Janeiro, between 1987 in 1989.

10 Built in Kassel, Germany, in 1779, the Friedericianum is one of Europe's first public museums. After suffering severe damage during World War II, the building was gradually restored and became the venue of the DOCUMENTA of Kassel, an event held every five years concentrated on the debate about contemporary artistic production, begun as a sign of reconciliation between Germany and modern art and its reinsertion into the global scene.

11 In: VENÂNCIO FILHO (ed.), 2018, cit., p. 191.

12 The works that yielded up pieces for the realization of the new work were previously presented in the following contexts: Museu do Açude (Rio de Janeiro, 1999); Centro Cultural Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, 2000); Oxford Museum of Modern Art (Oxford, 2001); Museu Vale

(Vila Velha, 2004); Galeria Raquel Arnaud (São Paulo, 2007); Centro Cultural Banco do Brasil (Rio de Janeiro, 2005); Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre, 2008); Casa França-Brasil (Rio de Janeiro, 2009); Pinacoteca do Estado de São Paulo (São Paulo, 2010); Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (Rio de Janeiro, 2015).

13 The most constant and consequential commentaries on the relationship between Iole de Freitas' artistic practice and dance, the body, and movement have been made by Paulo Venâncio Filho, the critic and curator with whom she has most frequently and recurrently engaged in creative dialogues and professional collaborations, ever since they met in the late 1970s.

14 Bento Dias Mendes, born in Rio de Janeiro in 2003, is Iole de Freitas' grandson, the son of Rara Dias and Luis Marcelo Mendes. He is currently studying in the Scenic Arts course at the Casa de Artes de Laranjeiras and in Dance at the Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

15 Iole constructed the two blocks of her installation in her studio, dealing simultaneously with the dimensions of the space it was slated to occupy at Instituto Tomie Ohtake and with the spatial limits of her own studio, an industrial looking warehouse at the foot of Santa Tereza Hill, in Rio de Janeiro. This was a slow process, which became complex due to the size and weight of the pieces, by the height of the installation and the risk of fractures in the polycarbonate sheets

(in some cases much older than their estimated lifetime according to their manufacturers). In handling the parts of the installation, Iole was assisted mainly by Anisvaldo Rodrigues and Jorge L. Oliveira Aniceto.

16 Since 1993, Iole de Freitas has served as a professor at Parque Laje, a very important visual arts school for the training of artists in Rio de Janeiro. In her work there she orients groups in the analysis of contemporary production.

17 Iole has had psychoanalytic accompaniment since 1978.

18 Although up to now this has not been a subject discussed in the literature concerning her practice, it is important to note that, in parallel with her artistic activity, Iole also engages in mediumistic work and conducts studies into mediumship and mediumistic practice. There are many misunderstandings and prejudices around this field, which forms a barrier to recognizing how this sort of attention and care can impact one's perception of existence, time, and life.

19 KRAUSS, Rosalind. *Caminhos da escultura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1998. [Passages in *Modern Sculpture*, 1981.]

INSTITUTO TOMIE OHTAKE

Presidente Estatutário *Statutory President*
Ricardo Ohtake

Conselho Deliberativo *Advisory Board*
Flávia Almeida presidente *president*
Tito Enrique da Silva Neto vice-presidente *vice president*
Altamiro Boscoli
Antonio Meyer
Aurea Vieira
Daniela Villela
Fernando Morais
Fernando Shámid
Heitor Martins
Jandaraci Araujo
João Vieira da Costa
Lília Moritz Schwarcz
Luciana Trajano
Marlui Miranda
Paula Mello da Rocha Azevedo
Renata Motta
Roberto Miranda de Lima
Rodrigo Bresser-Pereira
Sergio Gusmão Suchodolski
Sueli Carneiro
Walter Appel

Conselho Fiscal *Fiscal Council*
Miguel Gutierrez
Patrícia Verderesi
Sérgio Miyazaki

Núcleo de Pesquisa e Curadoria *Research and Curatorship*
Paulo Miyada curador-chefe *chief curator*

Núcleo de Cultura e Participação *Culture and Participation*
Carol Tonetti diretora *director*

Núcleo de Produção de Exposições e Projetos *Exhibition and Project Production*
Vitoria Arruda diretora *director*

Administração e Desenvolvimento *Institutional Administration and Institutional Development*
Gabriela Moulin diretora *director*

Exposição *Exhibition*
Paulo Miyada Curadoria *Curatorship*
Mauro Saraiva Organização *Organization*
Tisara Arte Produções Produção *Production*
Anisvaldo Florindo Rodrigues Assistente da Artista *Artist Assistant*
Hugo Nunes da Conceição Montagem *Art Handlers*
John Norman Tradução *Translation*
Stilgraf Impressão *Press*

Catálogo *Catalogue*
Vitoria Arruda Coordenação *Coordination*
Carolina Pasinato Design Gráfico *Graphic Design*
Karina Mignoni Edição e preparação de textos *Text Edition and Preparation*
Armando Olivetti Tradução *Translation*
John Norman Impressão *Press*
Stilgraf

Esta publicação foi editada por ocasião da exposição **IOLE DE FREITAS: COLAPSADA, EM PÉ.**, realizada no Instituto Tomie Ohtake, de 9 de julho a 17 de setembro de 2023.

This publication was edited on the occasion of the exhibition **IOLE DE FREITAS: COLLAPSED, STANDING.**, held at Instituto Tomie Ohtake, from July 9 to September 17, 2023.

© Instituto Tomie Ohtake
INSTITUTO TOMIE OHTAKE
Complexo Aché Cultural
Rua Coropé, 88
Pinheiros – São Paulo
(11) 2245-1900
www.institutotomieohtake.org.br
institutotomieohtake.org.br
2023

O Instituto Tomie Ohtake agradece ao Ministério da Cultura, por meio de sua lei de incentivo, e ao Bradesco. Agradece, também, o apoio de Álvaro Novis, José Olympio da Veiga Pereira e Ricardo Britto, sem os quais não seria possível compartilhar esta obra com nosso público. Igualmente, registramos com gratidão a inesgotável dedicação e presença da artista em cada etapa dessa construção.

Iole de Freitas agradece o suporte e envolvimento de Rara Dias e de Bento Dias Mendes, além de Maria Camargo, responsável por seu registro audiovisual. Agradece também às equipes do Instituto Tomie Ohtake, à produção de Mauro Saraiva, a suas galeristas Raquel Arnaud, Silvia Cintra e Juliana Cintra e a todos os apoiadores da exposição.

Instituto Tomie Ohtake is grateful to the Ministry of Culture, through its cultural incentive law, and to Bradesco. It is also grateful for the support from Álvaro Novis, José Olympio da Veiga Pereira and Ricardo Britto, without whom it would not have been possible to share this work with our public. We are likewise thankful for the artist's tireless presence and dedication at each stage of this construction.

Iole de Freitas is grateful for the support and involvement of Rara Dias and of Bento Dias Mendes, as well as that of Maria Camargo, who made the audiovisual recordings. She also expresses her thanks to the teams of Instituto Tomie Ohtake, to Mauro Saraiva for his production, to her gallerists Raquel Arnaud, Silvia Cintra and Juliana Cintra, and to everyone who supported the exhibition.