



Iole de Freitas, *Elo/Duelo*, 1974

“Haveria alguma coisa feminina nestas obras?”

Discursos sobre gênero a partir do arquivo de Iole de Freitas no IAC

Bruna Fernanda¹

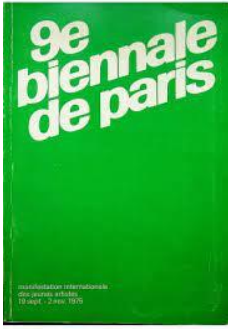


De repente
o corpo se prega,
a mão mergulha
levanta um espelho.
A imagem refletida
invade a superfície
ocupa o fotograma
bate no rosto,
esconde o
resto do corpo
retalhado,
repetido
esfacelado,
em pedaços de espelho.
As imagens engolidas
iniciam
uma viagem
dentro de mim

Iole de Freitas, Glass pieces, life slices, 1978

Em setembro de 1975, aconteceu a 9ª Bienal de Paris, que reuniu um grande número de jovens artistas ao lado de reconhecidos nomes da arte internacional. Dentre eles, estava Iole de Freitas, artista brasileira que vivia na Itália desde o ano de 1970. Junto com ela, os também brasileiros Luiz Alphonsus Guimarães e Emil Forman. Entretanto, naquele evento, não era apenas ao grupo de estreantes na arte contemporânea que Iole fazia parte, mas também à destacável fração de mulheres que compunha a coletiva. O curador geral da edição, George Boudaille, escreveu sobre a questão no catálogo da mostra:

¹ São Paulo, 1996.
Pesquisadora,
curadora e
educadora.
Graduada em
História pela
FFLCH USP e
mestranda em
Identidades e
Culturas
Brasileiras pelo
IEB USP.
brunafernandavieira@gmail.com



Catálogo da 9ª Bienal de Paris, com texto de Lucy Lippard, 1975.

(...) uma escolha relacionada ao fato da 9ª Bienal ocorrer durante o Ano Internacional da Mulher, decretado pelas Nações Unidas, mas que de fato reconhece o importante lugar ocupado pelo mulheres no mundo da arte contemporânea (AYERBE, 2020, p. 38, tradução nossa)².

A partir daquele ano, Iole de Freitas participaria de um considerável número de exposições que abordaram ou tematizaram a experiência social das mulheres, muito orientadas pelo afã feminista que agitava os mundos da arte em alguns lugares do Norte Global, como os Estados Unidos, a França, a Alemanha e a Itália.



Iole de Freitas, *Glass Pieces, Life Slices* na 9ª Bienal de Paris. Foto: Morain, 1975

² No original, “(...) una elección que está relacionada con el hecho de que la 9 Biennale se llevará a cabo durante el Año Internacional de la Mujer, decretado por las Naciones Unidas, pero que en realidad reconoce el importante lugar ocupado por las mujeres en el mundo del arte contemporáneo”.

Quando a artista volta ao Brasil, em 1978, esse período de sua trajetória é retomado em algumas ocasiões, referenciando sua filiação ao feminismo na arte. Entretanto, neste mesmo momento, a artista reorienta sua produção: das experimentações em vídeo e fotografia, a forma tridimensional torna-se seu meio de expressão; o corpo permanece nos trabalhos, mas agora ausente em sua representação, ainda que presente na materialização objetual. Apartada de um referencial conceitual, poético ou político que associava sua produção às discussões feministas na arte, a insistência da crítica brasileira em adjetivar seu trabalho como “feminino” levanta algumas questões: se compreendemos as produções artísticas, textuais, e expositivas como práticas discursivas, quais as

relações de gênero são conformadas por essa fortuna crítica e pela própria artista em seus trabalhos? Como compreender as hierarquias que se explicitam quando o gênero de Iole de Freitas é colocado em evidência através de suas obras? E, finalmente, o que se destaca e o que se apaga quando abordamos as obras e as trajetórias de artistas mulheres?

O corpo de Iole de Freitas, marcado social e subjetivamente como feminino, é o *elo* e o *duelo* entre a forma criada e a apreensão dela possível. Por isso, este artigo pretende apresentar a produção textual (críticas de arte e ensaios publicados em jornais e revistas, citações em materiais impressos, textos em catálogos de exposições e flyers), denominada como fortuna crítica, que abordou a produção artística de Iole a partir de categorias e/ou temáticas gendradas³, ou seja, que levaram em consideração o fato de ser uma artista mulher, ou que associaram suas obras a discursos decorrentes da crítica feminista nas artes. O corpo documental aqui analisado pertence ao Instituto de Arte Contemporânea (IAC), que salvaguarda um fundo arquivístico de Iole de Freitas, e cobrirá o recorte temporal da década de 1970 até a década de 2010, objetivando demonstrar as transformações discursiva e contextuais que orientaram as leituras de suas obras.

³ Expressão mobilizada por Teresa de Lauretis para designar termos marcados por especificidades de gênero (LAURETIS, 2019, p. 121).

⁴ “Poderíamos dizer que, assim como a sexualidade, o gênero não é uma propriedade de corpos nem algo existente a priori nos seres humanos, mas, nas palavras de Foucault, ‘o conjunto de efeitos produzidos em corpos, comportamentos e relações sociais’, por meio do desdobramento de ‘uma complexa tecnologia política’”, (LAURETIS, 2019, p. 123)

Gênero, discursos e conexões: uma introdução

Em 1987, a autora italiana Teresa de Lauretis publicou o livro *Technologies of gender*, onde consta o célebre artigo homônimo em que, a partir do aparato conceitual do filósofo Michel Foucault⁴, afirma que o conceito de gênero, como representação e como autorrepresentação, é produto de diferentes tecnologias sociais, discursos, epistemologias, práticas críticas institucionalizadas e práticas da vida cotidiana (LAURETIS, 2019, p. 123). Dentre elas, de Lauretis cita as práticas artísticas, que, assim como outras tecnologias sociais, constrói o gênero, ou seja, considerando-o como um efeito de linguagem ou uma prática discursiva que é derivação direta e, ao mesmo tempo, constitutiva da noção de diferença sexual, colabora com a produção e a incorporação dessa representação social por indivíduos e grupos.

Em 1986, a historiadora estadunidense Joan Scott também publicou um artigo no qual abordou o conceito de gênero, compreendendo-o como categoria de análise histórica e, socialmente, como uma forma de significação do poder, ou seja, o gênero seria o campo primeiro no seio do qual ou por meio do qual o poder é articulado no Ocidente, nas tradições judaico-cristãs e islâmicas (SCOTT, 2019, p. 69). De Lauretis e Scott fazem parte de uma geração de intelectuais que conformam o gênero como área de estudo interdisciplinar, daí suas implicações nos campos filosófico, político, cultural, artístico, entre muitos outros. A correlação entre as teorias da autora italiana e da estadunidense é útil para compreender conceitualmente as intersecções entre a trajetória da artista Iole de Freitas e os discursos sobre gênero, desde aqueles elaborados em torno do movimento de crítica feminista nas artes entre as décadas de 1970 e 2010, até às análises gendradas sobre seus trabalhos, que revelam, muitas vezes, hierarquias entre as artes identificadas como femininas e masculinas.

A constituição da área de estudos de gêneros está profundamente relacionada com a emergência do feminismo como uma força política com importante impacto social entre as décadas de 1960 e 1970. O discurso hegemônico localiza os acontecimentos sócio-políticos relacionados às mulheres que se deram ao longo destas décadas nos EUA como deflagradores do “renascimento” feminista em outras regiões, como na Europa e em países sob a influência cultural e econômica estadunidense. Particularmente no sistema artístico, o movimento fomentou produções teóricas e plásticas que deram centralidade às questões relativas à presença das mulheres nesse meio – uma tendência internacionalizada que ficou conhecido como crítica feminista nas artes. A historicidade dessa tendência é distinta em cada região onde encontrou eco, haja vista que a circulação desses discursos está atrelada a dinâmicas de poder que estruturam os campos sociais, políticos, econômicos e culturais em diferentes territórios. No Brasil, por exemplo, o período de ascensão do feminismo é coincidente com a ditadura civil-militar (1964-1985), caracterizada pela repressão dos direitos civis e das liberdades individuais, por um lado, e, por outro, pela

internacionalização econômica, política e cultural sob a égide do imperialismo estadunidense. O campo artístico, de modo geral, reagiu a tal conjuntura voltando-se para questões de feições nacionalistas e em prol da democratização, rechaçando teorias e linguagens artísticas nomeadamente feministas por identificá-las como “individualistas” e “burguesas” (BARROS, 2014; SILVA, 2023).

Na Itália, por sua vez, o período também foi marcado pela tensão social, mas aqui atrelado ao fim da prosperidade econômica do pós-guerra e aos conflitos políticos internos entre grupos de esquerda e de direita. Entretanto, o sistema artístico daquele país vivia um momento de efervescência cultural, muito articulado com outros polos de produção artística tanto na Europa quanto no continente americano. Milão, cidade em que Iole de Freitas moraria em 1970 com Antonio Dias, artista brasileiro que vivia no continente europeu desde meados da década de 1960, despontava como centro cultural cosmopolita, relativamente receptivo à presença de artistas estrangeiros. De acordo com a biografia da artista escrita por Sônia Salzstein (2023), o casal frequenta os círculos de arte europeus mais atuantes da época, nos quais se entrecruzam as manifestações da arte povera, da *body art* e da arte conceitual (SALZSTEIN; NONES, 2023, p. 260). Ali, Iole

[...] encontra um meio artístico no qual é notável a participação de mulheres, como artistas, curadoras, escritoras e militantes feministas, a maior parte delas às voltas com o questionamento das representações do feminino no universo da indústria da cultura (SALZSTEIN; NONES, 2023, p. 260).

⁵ A autora discorre sobre uma rede difusa de estruturas/instituições/associações do feminismo cultural que funcionavam como ambientes de militância, pesquisa e produção cultural, como, por exemplo, as editoras independentes (TRASFORINI, 2023, p. 433)

Maria Antonietta Trasforini (2023) escreve sobre as especificidades do feminismo no contexto artístico italiano entre as décadas de 1970 e 1990 e identifica uma centralidade na questão da cultura que orientou os caminhos da discussão – a institucionalização da crítica feminista nas artes só se deu posteriormente, no século XXI, justamente por desencontros entre a produção artística, a crítica de arte e as exposições, das redes do “feminismo cultural” que se estabeleciam⁵. Aqui, podemos estabelecer um paralelo com o caso brasileiro, em que os

discursos sobre gênero e feminismo na arte também ganharam maior espaço institucional apenas neste século (TRIZOLI, 2023). Neste sentido, o trânsito de Iole de Freitas entre esses dois sistemas artísticos é singular para pensar as aproximações e distanciamentos entre tais contextos, assim como refletir sobre as formas com as quais a configuração do debate em torno das questões de gênero, identificadas ou não com o feminismo, impactam sobre a produção artística de Iole e até mesmo de outras mulheres artistas.

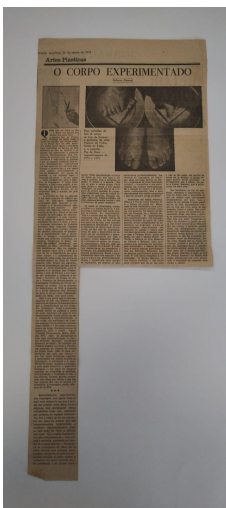
Quando a artista voltou para o Brasil em 1978, trouxe consigo uma série de documentos sobre sua participação em acontecimentos artísticos relacionados ao feminismo na Itália, como catálogos, livros e revistas. Tal ação pode ser vista como uma via de entrada da discussão da crítica feminista internacional no contexto brasileiro, pois essa “bagagem” construída em torno das conexões que Iole de Freitas estabeleceu com as discussões feministas na Itália seria motivo de reflexão para alguns agentes e instituições brasileiras. O crítico de arte carioca Frederico Morais, como abordaremos adiante, é um exemplo de agente que dialogou com Iole e, em seus textos, apresentou a questão do feminismo a partir da trajetória da artista. A volta de Iole também é coincidente com um período de distensão do regime militar e de reabertura política, haja vista que em 1979 é sancionada a Lei da Anistia e, a partir de então, muitas pessoas exiladas ou autoexiladas retornaram ao país. Com elas, experiências, publicações em diversos suportes e, sobretudo, as discussões que se davam em movimentos feministas em países estrangeiros chegaram com mais força ao Brasil, resultando em uma infiltração da questão e, de acordo com algumas autoras, uma institucionalização de pautas sociais advindas do movimento (SARTI, 2004).

Deste modo, nos anos de 1980 iniciou-se uma nova fase para a questão no Brasil, que também apresentou especificidades em nosso meio artístico. Desde as duas décadas anteriores, o número de mulheres atuando profissionalmente no sistema artístico crescia significativamente, muito atrelado à sua estruturação e ao aumento nos números de cursos

⁶ São notáveis as reiteradas citações aos nomes centrais do modernismo paulista, como Anita Malfatti e Tarsila do Amaral, assim como a outras artistas que ganharam destaque entre as décadas de 1940 e 1970 no sistema artístico brasileiro, como Lygia Clark, Lygia Pape, Tomie Ohtake, Maria Martins, entre outras, sobretudo em textos que abordaram a presença das mulheres nas artes no contexto nacional (C.f.: SILVA, 2023).

de formação superior em artes visuais (DURAND, 1989). Se essa característica era notada tanto pelos números, quanto pela qualidade das obras e o brilhantismo de algumas trajetórias de mulheres artistas⁶, não podemos ignorar uma longeva “tradição” da crítica de arte brasileira em desqualificar as produções dessas artistas através de adjetivos relacionados ao seu gênero, assim como pela atribuição de técnicas e linguagens consideradas inferiores, associadas à esfera do “feminino” e do amadorismo (SIMIONI, 2008). Deste modo, no período que se seguiu ao retorno de Iole de Freitas ao Brasil, nota-se uma ambivalência dos agentes aqui atuantes, fossem críticos, curadores ou artistas, pois o feminismo nas artes já era conhecido, as mulheres ocupavam cada vez mais espaços de poder e proeminência, mas, ao mesmo tempo, não houve uma assimilação dos discursos orientados pelo feminismo, que continuavam sendo vistos como algo “a parte” de questões formais que imperavam como critérios de qualidade. Tais observações se ancoram no exame da fortuna crítica sobre a trajetória da artista produzida no Brasil.

**Roberto Pontual,
“O corpo
experimentado”,
Jornal do Brasil,
Rio de Janeiro,
22 de agosto de
1978**



Um exemplo: no mês de agosto do ano de seu retorno ao país, Roberto Pontual, que na ocasião publicava a coluna de artes plásticas do Jornal do Brasil, escreveu um texto intitulado “O corpo experimentado”, onde discutia a linguagem experimental das obras fotográficas de Iole de Freitas em conexão com sua experiência italiana. Pontual transcreveu falas da artista sobre o cenário artístico daquele país, apresentando relações comparativas entre os dois sistemas artísticos. Nesse texto, o crítico compreende a relação da produção de Iole com o feminismo como uma estratégia de assimilação frente ao contexto estrangeiro com o qual se deparou:

A carreira de Iole no exterior é um bom exemplo de como o artista de linguagem altamente atualizada pode alcançar a circulação e o reconhecimento adequados ao seu trabalho - pelo menos nos maiores centros internacionais de arte. Trata-se de uma questão de estratégia, de administração consciente e sem complexo de culpa do próprio esforço de expressar-se para a qual, é claro, o interesse intrínseco do trabalho constitui fator essencial. Digamos que o êxito, neste sentido, resulta da perfeita adequação de qualidade e

oportunidade. Iole percebeu e assumiu, aplicadamente. Desde sua primeira individual na Galeria Diagrama, em Milão, em 1973, ela aceitou incluir-se, por exemplo, no filão *feminista*, que iria acentuar-se logo em seguida, com o apogeu entre 1975 e 1976. E o fato de ter a experiência do corpo como núcleo e o instrumental da fotografia como arma lhe serviu de ingresso seguro na linha de frente daquele filão. Nomes tão significativos na investigação da arte atual, como a norte-americana Lucy R. Lippard e a italiana Lea Vergine, deram a Iole de Freitas o seu lugar ao sol: enquanto a primeira incluía e ilustrava o ensaio *As Dores e Prazeres do Renascimento: A Linguagem Feminina no Corpo*, publicado na revista *Art in America* de maio-junho de 1976, a segunda já havia abrigado com destaque no livro *Il Corpo come Linguaggio*, saído em Milão dois anos antes

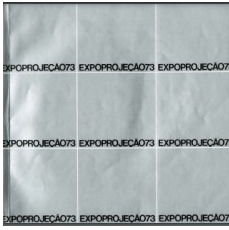
[...]

Mas o que prova que o reconhecimento de Iole não decorre estritamente de fatores circunstanciais é que a receptividade ao seu trabalho prosseguiu firme e constante mesmo depois de passada a crista da onda feminista na qual se veria comprometida. (...) O mais importante, em todo esse roteiro, é que Iole soube encontrar, explorar e aprofundar um núcleo central de linguagem: a existência e a resistência do corpo, matéria e vontade, a pele como fronteira, o específico feminino - em jogos de imagens, nascidas ou remetidas a espelhos, multiplicando e fundindo o real e seu reflexo, formas, gestos, crispações de mãos que fazem e dos pés que move. Ela não se perdeu em acessórios. E conseguiu, assim, afirmar-se lá fora (PONTUAL, 1978).

Seria a associação ao feminismo, de fato, uma estratégia adotada por Iole de Freitas em relação ao contexto europeu? Ou tal leitura informa mais sobre o estado da questão na crítica de arte brasileira do que sobre o posicionamento da artista?

Iole de Freitas, Spectro, 1972





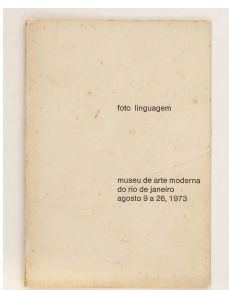
Catálogo de
ExpoProjeção 73,
Espaço Grife, São
Paulo, 1973

Década de 1970: Iole de Freitas entre Europa e o Brasil

Como posto em algumas ocasiões, o início da produção em artes plásticas de Iole de Freitas é coincidente com o período em que residiu em Milão. No Brasil, a artista morava no Rio de Janeiro desde os 6 anos, e lá estudou dança contemporânea, além de ter cursado a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Quando foi morar em Milão, em 1970, trabalhou como designer no Corporate Image Studio da Olivetti, sob a orientação do arquiteto Hans von Klier, até 1971. Em 1972, iniciou suas produções em artes plásticas por meio de experimentações fotográficas, vídeos e instalações acompanhadas por textos. Em 1973, expôs individualmente pela primeira vez em uma galeria italiana, mas também participou de sua primeira coletiva, a **ExpoProjeção 73**, realizada no mês de junho em São Paulo. Organizada pela crítica de arte e curadora paulista Aracy Amaral, a mostra trazia apenas trabalhos em vídeos de artistas brasileiros em diferentes estágios de produção. No texto de apresentação do catálogo, Amaral transcreve trechos de falas de Antonio Dias e, a partir delas, referencia o trabalho de Iole de Freitas:

[Antonio Dias] menciona uma abordagem diversa, como a feita por Yole, *sua mulher*: "o interesse dela é pelo espaço do filme, pelo movimento, pelo efeito ótico; ela consegue indagar o sujeito do filme numa maneira tão diferente, detalhada e movimentada, num modo que seria difícil de fazer com uma outra mídia que não o super-8. (...) isso quer dizer que, por enquanto, existem filmes que entram em determinado circuito, cinematográfico; enquanto outros preferem funcionar em pequenos centros, com um público destinado ao estudo dos novos sistemas de comunicação" (AMARAL, 1973, grifo nosso).

Catálogo de **Foto Linguagem,**
MAM, Rio de
Janeiro, 1973



Em parceria com Antonio Dias, Iole de Freitas viajou ao Brasil e, em agosto de 1973, organizou uma exposição coletiva no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro intitulada **Foto Linguagem**. Foram expostos trabalhos fotográficos dos artistas Annette Messager, Bernd e Hilla Becher, Christian Boltanski, Duane Michals, Franco Vaccari, Hans-Pete

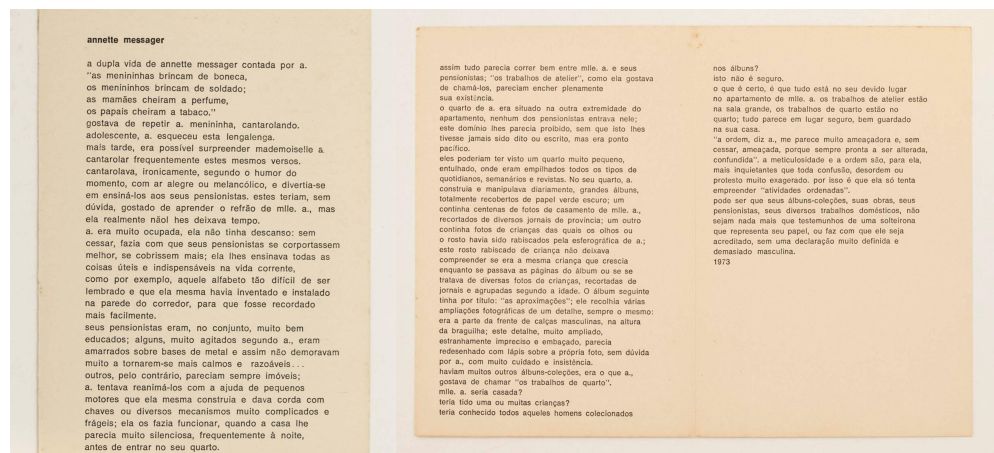
Feldmann, Katharina Sieverding, Michele Zaza, Urs Lüthi, William Wegman e dela própria. Foi a primeira vez que Iole apresentou no país a sequência fotográfica *Introvert/Penetrate; Extrovert/Penetrate; Fear/ Do Not Penetrate*, produzida em 1972.

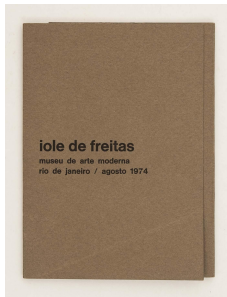
Iole de Freitas,
Introvert/Penetrate
e;
Extrovert/Penetrate;
Fear/ Do Not Penetrate, 1972,
no catálogo da
exposição *Foto Linguagem*



Destaca-se, nessa seleção de artistas, a presença de Annette Messager, francesa que seria associada ao movimento feminista nas artes visuais em inúmeras ocasiões e que participaria de outras exposições coletivas com Iole de Freitas. No catálogo, consta um texto em que a artista apresenta reflexões sobre as relações de gênero que constituem seu alter-ego, intitulado *a*. Entretanto, a questão feminista não foi abordada pela exposição, tampouco pela crítica.

Catálogo da
exposição *Foto Linguagem*, Rio
de Janeiro, 1973

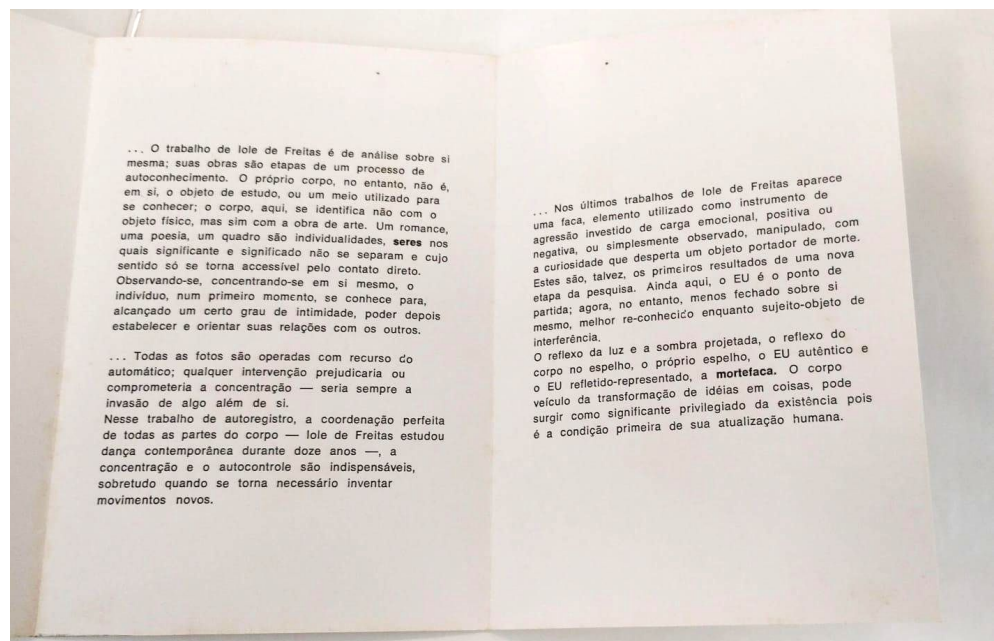




Catálogo de *Iole de Freitas*, MAM, Rio de Janeiro, 1974

No ano seguinte, Iole de Freitas viajou novamente ao Brasil para sua primeira exposição individual no país natal, também realizada no MAM do Rio de Janeiro. O catálogo trouxe trechos do texto **Ontogênese e filogênese**, de Paulo Sérgio Duarte, e **Significante e significado**, da italiana Barbara Radice, além de um escrito da artista. Ambos abordaram aspectos do corpo que se apresentava em suas sequências fotográficas. Duarte, por exemplo, focou na relação com a câmera e a fotografia, mas um dos trechos merece atenção:

Corpo, imagem, viagem. Corpo de mulher. Ponte natureza-cultura. Bem supremo. Trabalho e natureza, mulher. Iole de Freitas sempre trabalha o corpo e a imagem. Cores inventadas sem receitas nem literaturas chatas pseudoquímicas. Construção de hoje para o que ninguém faz (DUARTE, 1974).



Barbara Radice, "Significante e significado", catálogo da exposição *Iole de Freitas*, MAM, Rio de Janeiro, 1974

Radice, por sua vez, abordou o processo de autoconhecimento, de "análise de si mesma", em curso nas obras. Outro aspecto abordado por ela é a presença da faca nos trabalhos da artista, vista como uma nova etapa de sua pesquisa. Ainda em 1974, Radice publicou o artigo **Dall'altra parte dello specchio** [Do outro lado do espelho] na revista milanesa *Data*, no qual aprofundou a questão, evidenciando a ambivalência constituinte dos elementos mobilizados por Iole de Freitas, como a faca, mas também ao espelho e ao autorretrato. A autora

identifica um movimento de reação à “supremacia do masculino” estruturante da sociedade por parte das artistas mulheres, que passavam pela autoanálise e pela reflexão do “mundo feminino” em seus trabalhos.

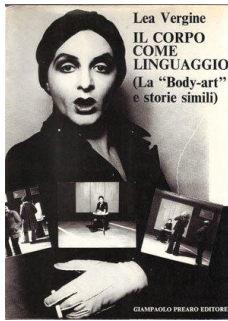
Barbara Radice,
“Dall'altra parte
dello specchio”,
revista Data,
1974



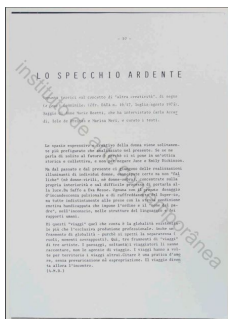
Este não é o único texto sobre a artista brasileira publicado em 1974 no continente europeu. Na Alemanha, seu trabalho é citado na revista *Heute Kunst* em um artigo sobre tendências da arte contemporânea, que inclui o tópico **Die Zerstörung des konventionellen Bildes der Frau** [A destruição da imagem convencional da mulher] e referencia sua produção ao lado das artistas Meret Oppenheim e Ulrike Rosenbach. Na Itália, o livro **Il corpo come linguaggio (La “body-art” e storie simili)**, da crítica de arte Lea Vergine, foi uma das principais elaborações teóricas sobre a *body art*, cuja origem foi atribuída por ela aos *happenings* que ocorriam na Europa no início da década de 1960. Outra contribuição relevante desta obra é a catalogação de uma extensa lista de artistas articuladores desta linguagem, que incluiu diferentes identidades de gênero, mas todos atuantes em países da Europa ou nos Estados Unidos. Dentre eles, estava Iole de Freitas, e à reprodução da sequência fotográfica *Introvert/Penetrare; Extrovert/Penetrare; Fear/ Do Not Penetrare* (1972), consta um texto de sua autoria em que discorre sobre o processo de auto-captação de sua imagem, evocando aspectos

“Die Zerstörung
des
konventionellen
Bildes der Frau”,
Heute Kunst,
1974





Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio (La "body-art" e storie simili)*, Giampaolo Prearo Editore 1974



Anne Marie Sauzeau-Boetti, "Lo specchio ardente", manuscrito, 1975

Revista *Studio International*, 1975



mentais e corpóreos e aludindo à relação dialética da linguagem que aparece na oposição entre imagens e palavras.

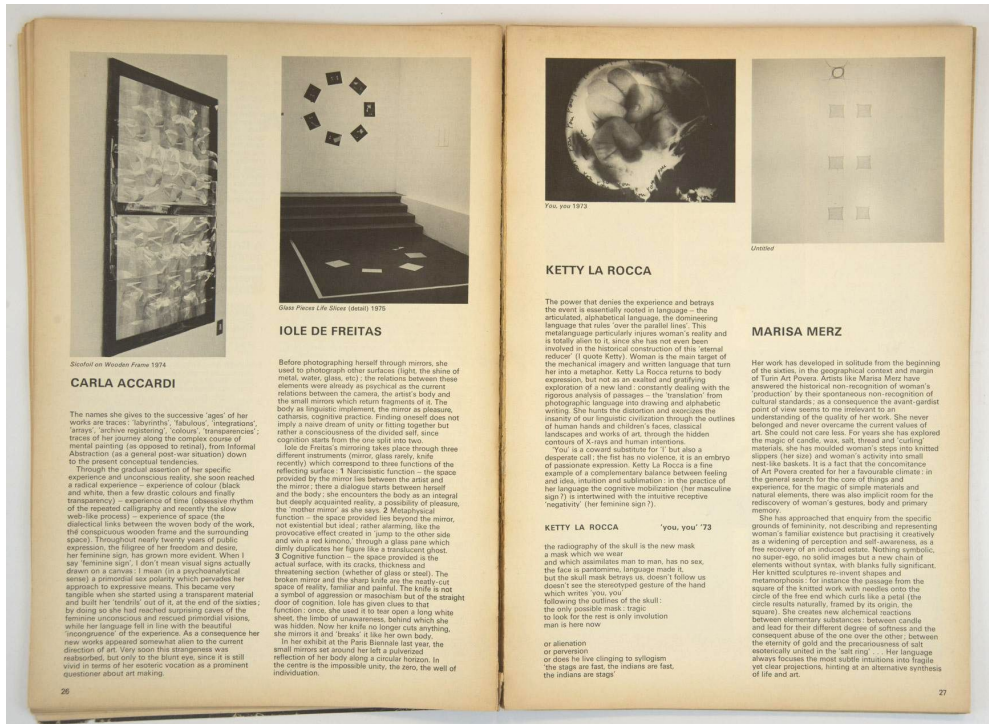
Em 1975, a crítica de arte italiana Anne Marie Sauzeau-Boetti publicou na revista *Data* o texto **Lo specchio ardente. Appunti teorici sul concetto di "altra creatività" di segno (o gene) femminile** [O espelho ardente. Anotações teóricas sobre o conceito de "outra criatividade" do signo (ou gene) feminino], no qual utilizou noções de psicanálise e de linguagem mobilizadas pelas intelectuais francesas Julia Kristeva, Juliet Mitchell e Luce Irigaray (identificadas com os feminismos nestes campos de conhecimento) para apresentar, em tópicos, uma reflexão sobre o lugar da mulher na cultura contemporânea. Na sequência, a crítica transcreveu entrevistas das artistas italianas Carla Accardi, Marisa Merz e de Iole de Freitas, que, ao falarem sobre seus próprios trabalhos, traziam à tona aspectos postos anteriormente, como a dimensão especulativa do espelho e da faca, ou, ainda, a interioridade e exterioridade do corpo e do subconsciente, citados pela artista brasileira em seu depoimento.

A matriz francesa do pensamento de Sauzeau-Boetti é significativa no contexto do "feminismo cultural" que caracterizava o cenário italiano na década de 1970. Tal linha de pensamento estava relacionada às noções desconstrutivistas relacionadas às perspectivas teóricas e políticas que surgiram do encontro entre a psicanálise e o feminismo e ganharam espaço no país gaulês, questionando a ideia de identidade feminina original e apresentando-a como uma construção histórica (TRASFORINI, 2023, p. 441).

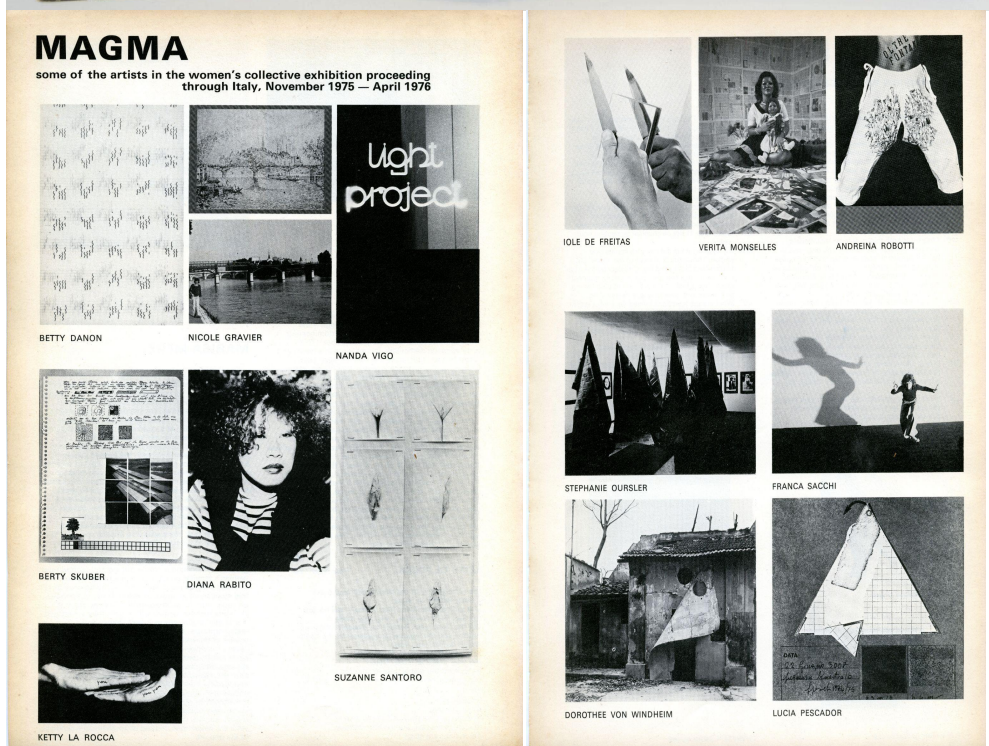
Esse discurso reaparece em um segundo texto em que a crítica abordou a produção de Iole de Freitas, publicado em 1976 na revista britânica *Studio International*. Intitulado **Negative capability as practices in women's art** [Capacidade negativa como prática na arte feminina], Sauzeau-Boetti abordou os trabalhos das artistas italianas Carla Accardi, Ketty La Rocca e Marisa Merz, além de Iole, e argumentou que elas desenvolveram uma linguagem baseada na "capacidade negativa" de subversão artística, pois a exclusão histórica das mulheres e seu condicionamento a lugares sociais determinados pelos homens não permitia que os novos significados postos por tais produções

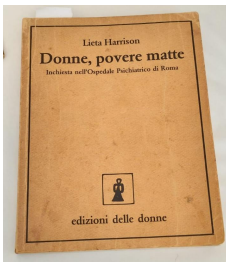
permanecesse nesses mesmos lugares ou propusesse espaços alternativos, “positivos” à ordem vigente. Sobre Iole, a crítica aprofunda os sentidos do espelhamento presente em sua obra – do corpo, do espaço e das superfícies - como forma de diferenciação e multiplicação dos significados da arte. A edição da revista *Studio International* foi dedicada à arte contemporânea italiana e o espaço que a produção

Anne Marie Sauzeau-Boetti, “Negative capability as practices in women's art”, revista *Studio International*, 1976



Anne Marie Sauzeau-Boetti, “Negative capability as practices in women's art”, referência a exposição *Magma*, 1976





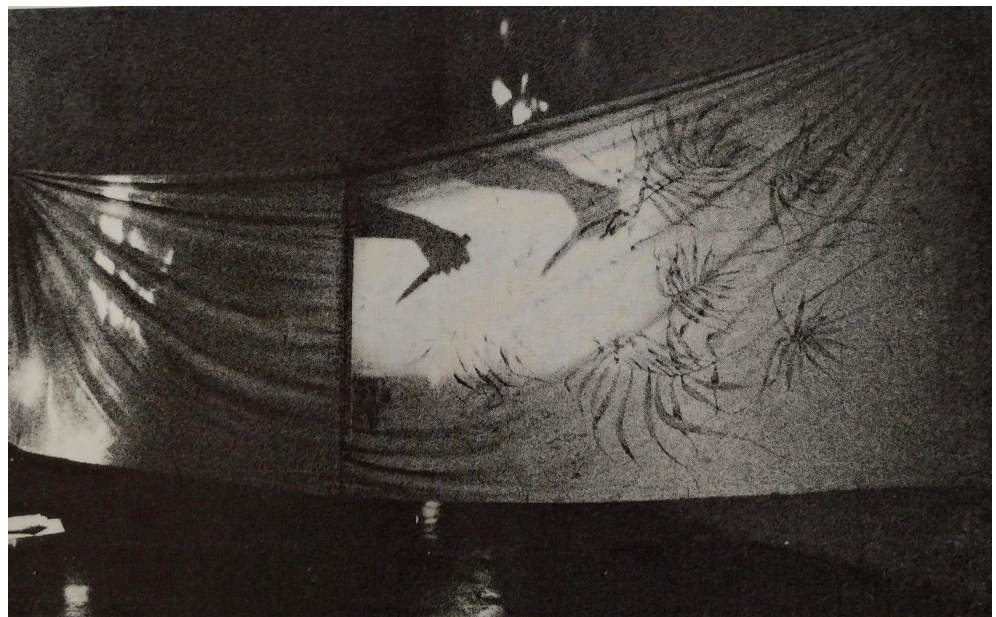
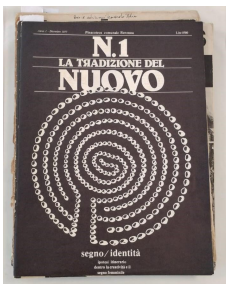
Lieta Harrison,
*Donne, povere
matte*, Edizione
della Donne,
1976

artística de mulheres orientada pelas reflexões feministas ganhou naquela publicação sugere a relevância da questão naquele contexto.

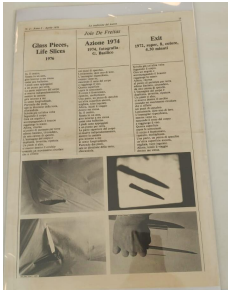
A relação entre Iole de Freitas e a crítica de arte Anne Marie Sauzeau-Boetti contribuiu, ainda, para a circulação de sua obra em diferentes publicações entre os anos de 1975 e 1976. Um exemplo foi o livro **Donne, povere matte** [Mulheres, pobres loucas], da escritora de psicologia social Lieta Harrison, dedicado à investigação da questão da loucura das mulheres a partir do Hospital Psiquiátrico de Roma. Nele, uma imagem da série *Glass pieces, life slices*, a mesma sequência fotográfica exposta na 9ª Bienal de Paris, foi usada como ilustração para um relato de uma das internas envolvendo espelhos.

Outra publicação importante envolvendo Iole de Freitas foi a revista *La tradizione del nuovo*, produzida pela Galeria Municipal de Arte de Ravenna e editada por Giulio Guberti. As edições eram anuais e temáticas, cuja organização ficava a cargo de especialistas. O primeiro número foi intitulado **Segno/identità. Ipotesi itinerario de dentro la creatività e il segno femminile** [Signo/identidade. Itinerário hipotético dentro da criatividade e do signo feminino], e o texto central foi elaborado pela crítica de arte e curadora italiana Marisa Vesco. A discussão da autora dialogava com os termos postos no artigo de 1975 de Anne Marie Sauzeau-Boetti, sobretudo através da noção de signo

*La tradizione del
nuovo*, n.1, 1977



Iole de Freitas,
Exit/Uscita, 1977



La tradizione del nuovo, n.2, 1978

feminino – Vescovo argumenta em favor da ideia do corpo feminino como signo da identidade, não como objeto de desejo. A edição segue com relatos de artistas italianas, como Maria Teresa Corvino, Renata Boero e Gisella Meo, além de Iole de Freitas, que apresentou a instalação *Exit/Uscita* (1977). Em seu depoimento, Iole falou sobre a busca por si mesma através deste trabalho, e afirmou que os homens também viviam tal processo de busca, mas, historicamente, ele tem mais urgência e é mais dramático para as mulheres.

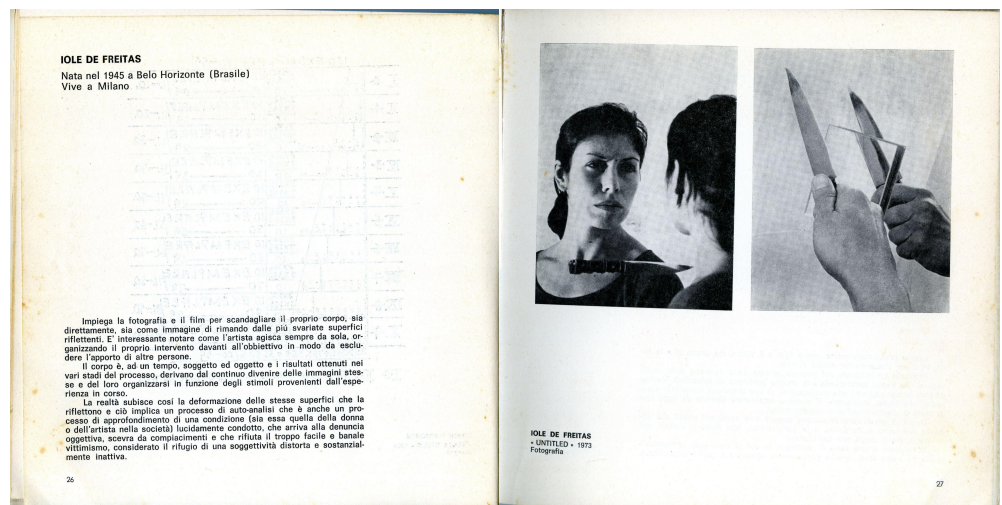
A segunda edição da revista foi dedicada ao tema **Artisti e Cinema negli anni '70** [Artistas e cinema nos anos 1970], organizada pelo crítico de arte Vittorio Fagone. O autor analisou as experimentações cinematográficas empreendidas por artistas italianos na década de 1960 e apresentou outra série de criadores e obras produzidas ao longo da década de 1970, vistas por ele como plenas em atualidade no uso do cinema como linguagem, seguindo linhas congruentes com outras práticas artísticas. Iole de Freitas apareceu com um texto de sua autoria e a referência a três de seus trabalhos em vídeo: *Glass pieces, life slices* (1976), *Azione* (1974) e *Exit* (1972).

Catálogo de Magma, Museu Castelvecchio di Verona, 1977



Além das publicações, Iole de Freitas participou de exposições que trataram de questões relacionadas às identidades femininas e aos discursos feministas tanto na Itália, quanto na Alemanha. No país em que vivia, destaca-se sua participação em **Magma**, uma coletiva itinerante ocorrida entre 1975 e 1978 com mais de 30 artistas, que tinha como

Iole de Freitas no catálogo de Magma, 1977



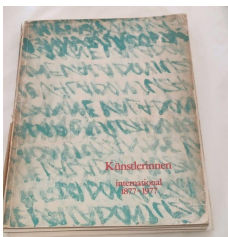
⁶ No original “*Lea Vergine, cuya relación con el feminismo siempre fue declarada y provocadoramente ambivalente, declaró que fue la visita en 1975 de la muestra Magma en Brescia, comisariada por Loda, la que le inspiró la idea germinal de l’Altra Metà dell’Avanguardia (Perna, 2015: 143)47, sugiriendo así una ligazón entre ambas exposiciones*”.

objetivo discutir a pouca representação feminina em grandes mostras naquele país. A exposição foi organizada por Romana Loda, uma curadora e galerista italiana reconhecida pelo pioneirismo na promoção da carreira de artistas mulheres na década de 1970. No entanto, Loda afirmava que a exposição não era feminista, pois não pretendia encaixar todas as obras nessa categoria. Dentre as artistas participantes do projeto, 17 eram italianas ou residentes na Itália. Iole de Freitas encaixava-se nessa categoria, mas a brasileira Lygia Clark também fez parte da lista, assim como outros importantes nomes da performance e da *body art*, como Marina Abramović, Valie Export e Annette Messager. *Magma* foi citada por Anne Marie Sauzeau-Boetti como um dos eventos pivotais relacionados à “nova consciência da presença de mulheres artistas na Itália” (SAUZEAU-BOETTI, 1976).

A importância de *Magma* também é colocada por Maria Antonietta Trasforini ao citar a exposição *L’altra metà dell’avanguardia 1910-1940* [A outra metade da vanguarda 1910-1940], ocorrida em 1980 e organizada por Lea Vergine, que foi pioneira, na Itália, na abordagem das mulheres artistas por uma perspectiva histórica. Em suas palavras:

Lea Vergine, cuja relação com o feminismo sempre foi declarada e provocadoramente ambivalente, declarou que foi a visita em 1975 da mostra *Magma* em Brescia, comissariada por Loda, que inspirou a ideia germinal da *Outra Metà dell’Avanguardia*, sugerindo assim uma ligação entre ambas as exposições (TRASFORINI, 2023, p. 454, tradução nossa)⁶.

Catálogo de *Künstlerinnen International 1877 - 1977, Neue Gesellschaft für bildende Kunst, Berlim, 1977*



Na Alemanha, Iole de Freitas participou de **Künstlerinnen International 1877 - 1977** [Mulheres Artistas Internacionais 1877 - 1977, em alguns lugares referenciada como *Women in Art*/Mulheres na arte], exposição coletiva que aconteceu entre março e abril de 1977 na Neue Gesellschaft für bildende Kunst, uma associação artística localizada em Berlim. A mostra contou com obras de cerca de 190 artistas representantes de diferentes linguagens, desde a pintura e escultura até as práticas mais contemporâneas do vídeo e da fotografia, onde Iole de Freitas se inseria. Seu catálogo reuniu textos de escritoras e artistas,

como Virginia Woolf, Lucy Lippard e Valie Export. De acordo com o texto de abertura da publicação, o projeto expositivo foi gestado por um grupo de trabalho formado apenas por mulheres (denominado *Frauen in der Kunst*) ao longo de três anos. A mostra foi divulgada pela instituição como pioneira em escala e contexto de exibição para uma coletiva de artistas mulheres.

Iole de Freitas,
*Glass pieces, life
slices (16 mm),*
1974, no catálogo
da exposição
*Künstlerinnen
International 1877
- 1977, 1977*



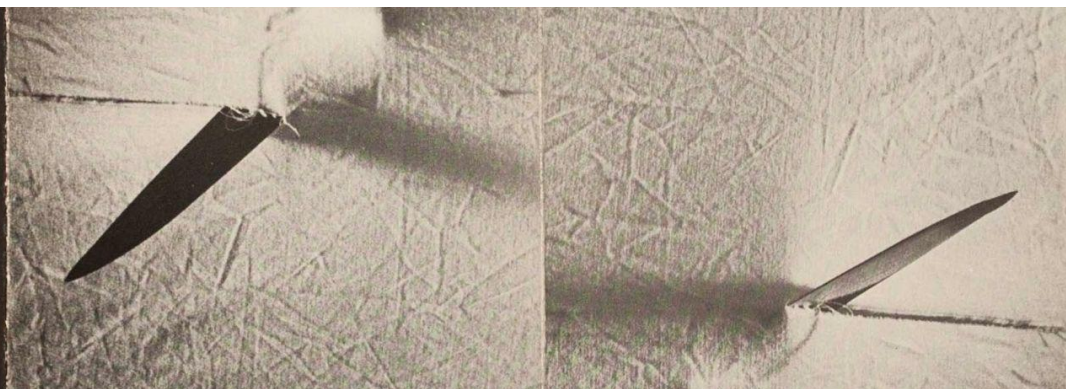
Iole de Freitas também fez parte da exposição coletiva **Frauen machen Kunst** [Mulheres fazem arte], em 1977, que reuniu obras de cerca de 30 artistas a partir de reflexões em torno do feminismo na arte produzida por mulheres. Na lista de artistas, destacam-se os nomes de Judy Chicago, Valie Export, Marina Abramovic, Annette Messager e dela própria. O catálogo foi organizado pela curadora e crítica de arte alemã Margarethe Jochimsen, que incluiu textos de outras pensadoras, como Lucy Lippard e Lea Vergine. Naquele mesmo ano, Jochimsen escreveu outros textos em revistas da Alemanha sobre mulheres na arte e feminismo, apontando para as dimensões sociais e formais dessa vertente de produção artística (SALZSTEIN, NONES, 2023).

Catálogo de
*Frauen machen
Kunst, Galerie
Magars, Bonn,
1977*



Iole de Freitas, Head and Feet, 1973

Head and Feet



Feminismo em debate no Brasil

Roberto Pontual, crítico de arte que atuava no Rio de Janeiro desde o início da década de 1960, foi, provavelmente, o primeiro autor a discorrer sobre o feminismo nas artes em um jornal nacional de grande circulação. Em 1974, publicou no *Jornal do Brasil* o texto “Arte e feminismo” e, no ano seguinte, escreveu algumas vezes sobre a 9ª Bienal de Paris, evidenciando a questão das artistas mulheres posta pela coletiva, com especial interesse no texto da crítica de arte estadunidense Lucy Lippard publicado em seu catálogo. Foi Pontual, inclusive, quem traduziu trechos desse texto e publicou-o em sua coluna no mesmo jornal carioca, em um artigo intitulado “De que gênero é a arte?” (PONTUAL, 1976), feito notável, pois, até aquele momento, não haviam sido traduzidos textos de Lippard dedicados à questão feminista ou às mulheres artistas (AYERBE, 2020, p. 37).

A relação entre Lucy Lippard e Iole de Freitas se iniciou na ocasião da referida Bienal francesa, quando a crítica conheceu o trabalho da brasileira e quis escrever sobre ele (SALZSTEIN; NONES, 2023, p. 273). Lippard escreveu um texto que compôs o catálogo de sua exposição ocorrida em 1976 na Galleria Giancarlo Bocchi, em Milão, onde a artista apresentou sequências fotográficas e instalações. No escrito, a crítica discorre sobre a presença do espelho na obra de Iole de Freitas, visto como frequente na produção artística de mulheres, a fragmentação da imagem de seu corpo e os possíveis significados da faca, tantas vezes empunhada por ela. Retomando trechos de depoimentos da própria artista concedidos a Anne Marie Sauzeau-Boetti e de escritos de outros críticos sobre ela, como Barbara Radice e Henry Martin, Lucy Lippard faz um apanhado das obras de Iole produzidas até aquele momento e aspectos relevantes da trajetória da artista, como sua atuação como bailarina, associando-a a outras artistas mulheres e a aspectos da poética feminista vigente.

Roberto Pontual,
“Bienal de Paris -
brasileiros”,
Jornal do Brasil,
Rio de Janeiro, 18
de setembro de
1975



A seguir, manuscrito do texto “Iole de Freitas”, de Lucy Lippard, de 1976. No catálogo da exposição realizada em 1978 na Galeria Arte Global, consta informação: extrato do ensaio “Iole de Freitas - a imagem multiplicada”

copy 30 ab.

-1-

Helv. Tomlo chivato e. 18
Corrivo

61 x IT IS NO accident that mirrors, like windows, appear so often in women's art. Recently the camera has become the modern counterpart of the mirror into which women over the centuries have been peering anxiously before they confront the world. Iole De Freitas uses the double remove of camera and mirror to reflect a doubly distanced self. She appears in fragments, examines her body in microcosm before reconstructing it macrocosmically as art. She focuses on focusing, on what to see, on focusing on parts to achieve wholes, on the relationships of the parts to the whole, on the inside/outside perception of the self in a mirror, where one looks from inside the body to a reflection of that body as an object on an external surface.

P The mirror is a glass, which implies transparency, but it is not transparent; nor is it reality, because the world seen there is reversed, underscoring the impossibility of seeing the self as others see it.

So the mirror, finally, sends the self back into ~~the~~^{it} self. Thus in

ⓔ one colored photo piece, De Freitas takes the mythical journey down her body: "Once I landed at the upper part of my arm and walked through hair and wrinkles. Orienting myself by a small dot, I reached a fountain. I slide down my leg till the ankle, where my hand took me in its palm and brought me back to my head." Such a separation from her body and of her body parts has been read as classically schizophrenic, but in this case it seems more applicable to note that the artist was a dancer for 12 years. It is a dancer's attitudes that are reflected in statements such as: "The body is like a thing outside myself, independent. I criticize it and I understand it; it is like skin/bark, autonomous." In fact, she poses her most ~~external~~^{internal} self as

ⓔ the center, "fixed on an axis"....surrounded by a chain of mirrors" ^{high viewing point} from which she sees the rest of her body below; she lifts a foot and ^{This surface} it "hides the rest of the body... intercepts the others below. The

repeated,
body is sliced, multiplied. A part, a piece of mirror, one more surface,
a thousand, all swallowed. Then I start a journey inside my entrails."
(From Glass Pieces, Life Slices, 1975)

The early work dealt with lights, reflections, surfaces, colors, perception.
("The first step is to please everyone...I was always wondering why
people didn't see.") The first step out of this "tunnel of parturition...
solitude and vital dependence on that watery ambiance, that reclusion/
exclusion" proved to be the mirror -- which permitted an objective re-
lationship with the self before "passage to another, more subtle conscious-
ness, more difficult and more violent." Having discovered her body as
a dancer, ^{De Freitas} ~~she~~ can handle it with poise and esthetic insight. It is not
an awkward new toy for her; it is a fine tool manipulated not by a
lover but by the inventor herself through her camera lense. By frag-
mentation, by seeing herself piece by piece, ~~De Freitas~~ ^{she} is able to re-
create herself as well as to evoke movement in a static medium over
which she has full control. The tension -- visual and psychological--
behind her work (shares its imaginative and ~~unmistakably~~ poetic qualities
with that of Ketty La Rocca and Diana Rabito; ^{it} ~~she~~ separates their art
from the more minimally-oriented body pieces in which photography is
used more to illustrate than to transform.

In some of her pieces, where several unbroken mirrors are photographed
on the floor, reflecting parts of the artist's body, their multiplicity
evokes shattered glass, shattered illusions, drama. In the first photo
of Glass Pieces, Life Slices, a knife has fallen on six mirrors, breaking
one of them; in the second, the focus is on the broken mirror; in the
third, the others have disappeared but the broken mirror is out of focus.
Breaking ~~the~~ ^a mirror can be seen as a metaphor for breaking out of oneself,
out of convention. Barbara Radice has seen De Freitas ^{in her} new work as

more externally concerned, "passing, like Alice, to the other side of the looking glass." ^(Data, no. 13) They can also be interpreted as self-destruction; Both elements seem to co-exist in De Freitas' work.

breaking a mirror means seven years bad luck. [^] The knife appears to have entered through the liberating act of cutting her long hair, which she saw as an enslaving attribute of womanhood, but also as a metaphor ^(p) growth --related to her view of her feet as roots in a piece of that title. The knife is thus a symbol of freedom: "When I first held the knife it didn't feel like an object of aggression." In fact she uses it as a foreign object; her hand doesn't grasp it as if for use but holds it tentatively, as if on display. This reluctance might be seen as sexual, as well as a less aggressive manner of combatting the archetypal female fear of the knife by controlling it herself in this cryptic fashion. The shining blade, with its sinuously undulating ^(p) handle, held so gently, is robbed of its masculine and violent content. Like the double-edged axe of the Great Goddess, De Freitas' use of the knife evokes pain and a potential purification ritual, and this double edge accounts for much of ~~her~~ ^{her} success. It seems to me that the knife represents exorcism rather than masochism. ~~The artist has been dissatisfied with the way the knife has been interpreted: "Who knows. Violence sex... a cultural distortion of communication" between herself and others.~~

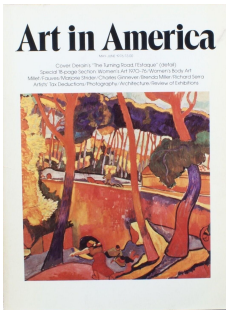
Yet no matter how delicately it is handled, there is an ominous cast to the appearance of the knife. One recalls Maya Deren's terrifying use of the ~~blade~~ ^{blade} between the ~~bed~~ ^{bed} of De Freitas'. In some pieces, violence and sex cannot be disregarded. Duel shows two hands holding similar but differently sized knives. There is blood on the tip of each blade. In ^(p) Introversion/Penetration/Extroversion/Penetration/Fear/No Penetration, the artist holds the knife at what appears to be her own throat, and in another piece it appears to have been stuck in her neck. Radice sees the knife as "real declaration of war upon herself". But this

too can be read ~~several~~ ^{several} ~~ways~~ ways: Is De Freitas threatening the negative part of herself which she would like to sever? Dividing herself into male and female? Committing a ritual self-sacrifice? Because of its ambiguity, her highly suggestive work is open to all kinds of interpretations. As a feminist, I find particularly interesting Henry Martin's response to Head/Feet (a knife piercing a white cloth from two directions): "These works are much more disturbing than one can manage fully to explain. Everyone approves of women liberating themselves but ordinarily we have preconceptions about the modalities and directions that this liberation should take. Iole de Freitas' work manifests a willingness to explore perversity that wasn't quite expected." (Art International, May, 1975).

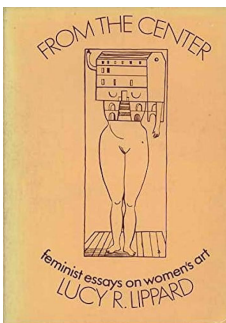
Certain things are expected of women's art, especially in Europe. Others are not. The inflated controversy over Lynda Benglis' nude photo of herself sporting a gigantic dildo proved that even in supposedly consciousness-raised America, ^{even} in the supposedly unflappable avant-garde art world, a woman's appropriation of the male symbol is threatening to those from whom it is ^{taken} appropriated. Does De Freitas' knife evoke similar fears? For a female audience, it might also be the symbol of a new life.

Lucy R. Lippard

Some of the statements ~~from~~ ^{by} the artist ~~are~~ ^{are taken} from Anne Marie Boetti's interview in Data, Sept./Oct. 1975).



Revista *Art in America*, n. 64, Mai/Jun. 1976. Consta na capa "Special 18-page Section: Women's Art 1970-1976/Women's Body Art".



Lucy Lippard, *From the center: feminist essays on women's art*, A. Dutton Paperback, 1976

Catálogo Iole de Freitas, *Série: Glass pieces, life slices*, Galeria Arte Global, São Paulo, 1978



Ainda em 1976, a autora citou Iole de Freitas em um artigo que publicou na revista *Art in America*, intitulado **“The pains and pleasure of rebirth: European and American women’s body art”** [As dores e prazeres do renascimento: body art feminina europeia e americana]. No texto, Lippard afirma que a prática das mulheres artistas de empregar seus próprios rostos e corpos imbuídas em um sentido político do feminismo e da insubordinação aos homens, mudou a *body art* ao longo da década de 1970. Apresentando uma série de exemplos, a crítica abordou a produção de Iole como uma alusão ao combate do medo arquetípico de facas atribuído às mulheres, além de reconhecer no procedimento da artista o exame e a reconstrução da imagem do corpo feminino. O artigo foi incluído na coletânea de ensaios *From the center. Feminist essays on women’s art*, publicado no mesmo ano nos Estados Unidos. Este foi o primeiro livro dedicado às mulheres artistas e ao feminismo nas artes da autora, e nele foram reunidos mais de trinta textos que abordaram produções artísticas individuais ou reflexões gerais sobre tópicos que se desdobravam da inflexão feminista neste campo, como imagens, estilos, linguagens e movimentos de mulheres artistas.

Em 1978, o texto de Lucy Lippard escrito na ocasião da exposição milanesa foi usado em sua segunda exposição individual no Brasil, realizada na Galeria Arte Global, em São Paulo, dirigida pela galerista Raquel Arnaud – agente que representaria os trabalhos de Iole de Freitas nos anos que se seguiram. Reunindo a série de trabalhos *Glass pieces, life slices*, iniciada em 1973, a mostra ocorreu meses depois de seu retorno ao Brasil. Seu catálogo foi mais um veículo para a tradução de escritos da autora estadunidense: ainda que tenha havido a supressão de passagens em que o termo feminismo fora utilizado originalmente, a escolha da galeria pelo texto de Lippard, internacionalmente conhecida por essa filiação, impactou na apreensão da mostra em direção à discussão da arte feminista, como demonstram as notas na imprensa e referências posteriores ao trabalho de Iole de Freitas. Outras mudanças no texto original são notáveis, como as relações estabelecidas com obras de outras artistas mulheres.

Lucy Lippard, *Iole de Freitas*, no catálogo da exposição na Galeria Arte Global, São Paulo, 1978

Não é por acaso que espelhos, como janelas, apareçam tão frequentemente na arte. Recentemente, a câmera se transformou na moderna substituição do espelho no qual as mulheres através do tempo se referiam e especulam ansiosamente, antes de confrontar o mundo. Iole de Freitas usa o duplo movimento de câmera e espelho para refletir um EU duplamente distanciado. Ela aparece em fragmentos, examina seu corpo no microcosmo antes de reconstruí-lo macroscopicamente como arte. Ela se concentra em focalizar no que vê, focalizando as partes para chegar ao todo, nas relações da parte com o todo, na percepção interna/externa do EU no espelho, onde uma pessoa se olha de dentro do corpo para o reflexo deste corpo como objeto numa superfície externa. O espelho é o que implica em transparência mas não é transparente; nem é realidade porque o mundo visto nele é invertido, abrindo a possibilidade de enxergar a si mesmo como os outros o vêem. O espelho então, manda o EU de volta para si mesmo.

Tendo descoberto seu corpo como bailarina, Iole de Freitas pode manobrá-lo com tranquilidade e senso estético. Não é um brinquedo. É um instrumento manipulado não por um amador, mas pelo próprio criador, através da lente da câmera. Por fragmentação, por ver-se pedaço por pedaço, ela é capaz de recriar-se e de evocar movimento com um meio estático sobre o qual tem perfeito controle. A tensão visual e psicológica onde o trabalho mergulha, separa sua arte da "body-art" de tendência minimalista, onde a foto é usada mais para ilustrar que para transformar. Quebrar um espelho pode ser visto metaforicamente como um quebrar-se e sair da casca, de convenções.

A faca é um símbolo de liberdade. Na verdade ela o utiliza como um objeto inócuo; sua relutância em segurá-lo pode ser vista como sexual, ou como uma maneira menos agressiva de combater o medo da mulher pela faca, ao controlá-lo de um modo críptico. Como a faca de duas lâminas da grande Deusa. No uso da faca, Iole de Freitas evoca a dor e une potencial, purificação e ritual. Este duplo fio assegura a intensidade do trabalho. A faca representa mais exorcismo que masoquismo. É um símbolo de liberdade. . . . Iole de Freitas estaria transando a sua parte negativa que ela gostaria de evitar. Dividindo-se em masculino/feminino? Cometendo um ritual de auto-sacrifício? Por sua ambigüidade.

Acho particularmente interessante a resposta de Henry Martin para *Head/Feet* (uma faca atravessando um tecido branco em duas direções: estes trabalhos perturbam muito para uma explicação simples).

"Todos aprovam a liberação da mulher, mas normalmente temos preconceitos contra as modalidades e direções que esta liberação deve tomar. O trabalho de Iole de Freitas manifesta uma pertinência para explorar a perversidade que não era esperada."
(Art International, May, 1975)

IOLE DE FREITAS



Iole de Freitas, *Glass pieces, life slices*, no catálogo da exposição na Galeria Arte Global, São Paulo, 1978



Frederico Morais,
“Iole de Freitas e
o feminismo na
arte”, O Globo,
Rio de Janeiro,
20 de dezembro
de 1978

Dentre as notas sobre a exposição, destaca-se o texto escrito pelo crítico de arte carioca Frederico Morais, publicado no jornal *O Globo* e intitulado “**Iole de Freitas e o feminismo na arte**”. A artista é apresentada através de sua circulação internacional e participação no movimento feminista no campo artístico daquele contexto. Morais cita os escritos de Lea Vergine, mas aprofunda na interlocução da artista com Lucy Lippard, identificada como “liderança” do movimento feminista nas artes plásticas nos Estados Unidos, em razão da presença de seu texto no catálogo da exposição. A partir das palavras de Lippard, o crítico carioca reafirma uma correspondência entre a produção artística de Iole de Freitas e o programa feminista nas artes visuais. O autor também estende sua reflexão para a situação das artes no Brasil, onde atesta a numerosa e significativa presença das mulheres tanto na área da criação, quanto da museologia e do mercado. No entanto, ele atesta que não houvera, ainda, qualquer tentativa de organização de um movimento feminista neste campo.

Se antes de Frederico Morais outros críticos já haviam refletido sobre o feminismo na arte brasileira em jornais e catálogos (SILVA, 2023), seu artigo é importante por relacionar diretamente os discursos feministas em voga internacionalmente com a produção de uma artista brasileira que dialogava, efetiva e nomeadamente, com essa discussão (tendo em vista que, muitas vezes, os textos citavam inúmeras mulheres artistas, mas que nada tinham de relação com a crítica feminista nas artes que se desenvolvia em outros países). Ademais, o artigo também se enquadra em um debate que se configurava no sistema artístico brasileiro acerca da questão ao longo da década de 1970, onde, em 1979, integrou-se outra publicação em que Iole de Freitas era relacionada ao tema. As jornalistas Sheila Dunaevits e Martha San Juan França escreveram um artigo para a revista *Arte Hoje* intitulado “**Nem homens, nem mulheres. Artistas**”, a partir de entrevistas com uma série de mulheres em atuação em fins da década de 1970: as artistas Lygia Clark, Gretta Safarty, Iole de Freitas, Lygia Pape e Ione Saldanha, e as críticas Sheila Leirner, Heloísa Buarque de Hollanda e Lélia Coelho Frota. As autoras do artigo afirmavam que o feminismo estava em pleno debate

Arte Hoje, n. 26,
1979

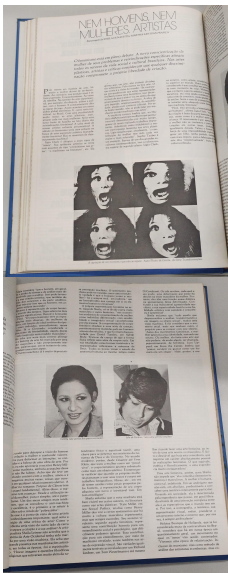


e que “a nova conscientização da mulher de seus problemas e reivindicações específicas atingiu todos os setores da vida cultural brasileira” (DUNAEVITS; FRANÇA, 1979, p. 52), daí a elaboração de questões referentes às possíveis diferenças existentes entre a produção artística de mulheres e homens.

Iole de Freitas afirmou, em seu depoimento, que a história da mulher poderia ser estudada e representada do ponto de vista social, mas defendia que a mulher não deveria estar, obrigatoriamente, vinculada ao próprio corpo ou à própria história para produzir algo que fosse inovador. Quanto à questão do feminismo, consta:

O longo processo de conscientização da mulher, que eclodiu em nosso século com os movimentos de reivindicações femininas e feministas, pesou também na expressão artística. Iole explica como ela vê essa movimentação: “Há correntes feministas que procuram questionar a situação social das mulheres dentro da arte. Eu discordo desses grupos. Elas tentam, inclusive, recuperar a ideia da mulher em termos de técnica. Mas quem disse que a mulher precisa ter prática de crochê e tricô? Quantas mulheres na civilização moderna, conhecem essa técnica? Logo, há práticas que apresentam uma temática feminina, mas, na minha opinião, não são obrigatórias da mulher. Nunca trabalhei com grupos feministas. Meu trabalho reflete minha arte como mulher. Sou uma artista mulher, mas meu valor de criatividade dentro da arte deve ser avaliado nos mesmos termos de outros artistas, homens e mulheres” (DUNAEVITS; FRANÇA, 1979, p. 53).

Sheila Dunaevits e Martha San Juan França, “Nem homens, nem mulheres. Artistas”, Arte Hoje, Rio de Janeiro, 1979



Iole de Freitas e o filme *Elements*, 1973



Interlocuções nas décadas de 1980 e 1990

Na cronologia da trajetória de Iole de Freitas organizada pelo curador e crítico de arte Paulo Venâncio Filho, a produção do início da década de 1980 é assim descrita:

O corpo não aparece mais como mediador do trabalho, mas se substitui pelo próprio gesto, que tece, arma e costura com telas e fios, os volumes vazados que se desdobram e passam a constituir as novas obras: o corpo da escultura. As questões escultóricas, gravidade, peso e leveza, movimento ascensional, que ora emergem, revelam, através ainda da fragmentação, da transparência, e do elogio da superfície, a poética da obra (VENÂNCIO FILHO, 2018, p. 255).

A produção tridimensional da artista começou a ser exposta ainda nos primeiros anos daquela década e assim segue até os dias atuais. Venâncio Filho, um dos críticos que mais se dedicou à produção de Iole, escreveu em 1990 um texto, intitulado “*Delicadeza traumática*” (grifo nosso), em que afirma que a presença do corpo em suas obras era uma das formas mais radicais de reflexão anti-representativa na arte contemporânea brasileira (VENÂNCIO FILHO, 1990). No conjunto de escritos de sua autoria, todavia, as questões feministas sobre o corpo que apareciam na fortuna crítica sobre a artista da década de 1970, são pouco referenciadas. Alguns elementos continuam, como as referências psicanalíticas, mas afastadas da inflexão política de outrora.

Este parece ser o tom de grande parte da crítica sobre o trabalho de Iole de Freitas escritas após seu retorno ao Brasil, sobretudo aquelas dedicadas às esculturas. A questão do corpo, neste momento de sua pesquisa artística, é inescapável, inclusive porque é uma presença no discurso da própria artista e porque sua biografia reafirmava as experimentações pregressas em performance e *body art*. Se o vocabulário feminista, pouco a pouco, se diluía, termos atrelados ao gênero da artista continuavam a ser utilizados por alguns autores e jornalistas. Um primeiro exemplo se encontra em um artigo escrito por Frederico Moraes, publicado em 1985 no jornal *O Globo*. Intitulado “**Ivens,**

Folder da
exposição de Iole
de Freitas no
Gabinete de Arte
Raquel Arnaud
com texto de
Paulo Venâncio
Filho, 1990





Frederico Morais, “Ivens, Iole, Tunga: a nova escultura”, O Globo, Rio de Janeiro, 01 de maio de 1985

Iole, Tunga: a nova escultura”, o autor partiu da discussão sobre a “nova escultura” levantada pela representação inglesa na Bienal de São Paulo de 1985 e dos ensaios sobre a “escultura atual” publicados na revista francesa *Art Press*, para analisar o trabalho escultórico dos brasileiros Ivens Machado, Tunga e Iole de Freitas, ambos com exposições no Rio de Janeiro. Iole, na ocasião, apresentava os trabalhos da série *Aramões* em sua exposição individual na galeria Paulo Klabin. Morais escreve:

Há uma espécie de ‘ética feminina’ a substituir a anterior ‘ética machista’ que vinculava a escultura ao esforço físico: o desbaste do granito, a solda elétrica etc. e esta nova atitude assemelha-se ao que vem ocorrendo também no campo cerâmica” (MORAIS, 1985).

Sua análise era direcionada às obras de todos os artistas, não só de Iole, portanto, a referência não era direta a seu gênero. Entretanto, é curioso a compreensão gendrada do autor em relação à dimensão física intrínseca as esculturas – a “ética feminina”, na construção do texto, aparece como uma qualidade da produção daquele conjunto de artistas, uma aparente oposição a depreciação *machista* que costumava acompanhar qualquer adjetivação “feminina” no campo artístico, mas, ao mesmo tempo, uma valorização semântica distinta das noções desconstrutivistas de gênero que estavam sendo debatidas em ambientes feministas, como, por exemplo, a noção de “capacidade negativa” como prática na arte de mulheres, discutida por Anne Marie Sauzeau-Boetti.

Em 1988, a revista *Istoé* publicou a nota **“Significado do gesto feminino”** divulgando a exposição *Esculturas*, individual de Iole de Freitas realizada na galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo. O texto não trazia assinatura, mas é singular na associação entre a produção escultórica da artista com um vocabulário estruturado na noção de gênero feminino.

“Significado do gesto feminino”, *Istoé*, São Paulo, 20 de abril de 1988



O abstracionismo das formas moldadas com diversos materiais, como malhas de ferro, aço, inox e bronze, entrelaçadas com fios de latão e cobre, ganha dimensão significativa quando sintetiza a gestualidade feminina. Isto é o que se apreende nos doze trabalhos



Daniel Piza, “Iole de Freitas dá sensualidade aos metais”, *Folha Ilustrada*, São Paulo, 27 de outubro de 1992

Iole de Freitas, sem título, c. 1992



que a escultora Iole de Freitas, 42 anos, expõe no Gabinete de Arte Raquel Arnaud. Fruto de um trabalho amadurecido nos últimos dez anos, as obras revelam a expressividade contida na linguagem corporal. Embora confeccionadas com materiais pesados, as esculturas, avaliadas entre 250 e 350 mil cruzados, revelam o toque feminino da escultora (ISTOÉ, 1988).

Ainda que de fácil compreensão, o texto torna-se vago quando questionamos o que seria, plasticamente, o “gesto feminino” ou a “gestualidade feminina” referida. Na nota, não existem mais explicações. A última passagem no trecho, entretanto, parece indicar que a análise se baseia unicamente no fato de abordar uma escultura e não um escultor.

No mesmo sentido, mais um texto dedicado à divulgação de uma exposição individual de Iole de Freitas utilizou a adjetivação “feminina” associada, unicamente, ao fato de ser uma artista mulher produzindo esculturas. Em 1992, a galeria Gabinete de Arte Raquel Arnaud realizou outra mostra da artista, que foi objeto do texto crítico do jornalista Daniel Piza no jornal *Folha Ilustrada*, de São Paulo. Sob o título **“Iole de Freitas dá sensualidade aos metais”**, Piza escreve:

Os oito trabalhos de Iole de Freitas que o Gabinete de Arte Raquel Arnaud exhibe a partir de hoje têm uma vitalidade feminina que deixa o espectador imediatamente enredado em seus volumes e circunvoluções (PIZA, 1992).

Três anos depois, o crítico de arte Wilson Coutinho finalmente perguntou a Iole de Freitas: haveria alguma coisa feminina nestas obras? Coutinho publicava na coluna de artes plásticas do jornal *O Globo* e, na ocasião da exposição de esculturas da série *Teto do chão* no Museu Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro, fez uma entrevista com a artista, publicada com o título **“Metal leve flui em oceano prateado”**. Neste momento, o trabalho de Iole ocupa, cada vez mais, o espaço, e o questionário abordou a questão da intersecção entre a escultura e a instalação, fazendo referência a produção pgressa da artista.

Wilson Coutinho, “Metal leve flui em oceano prateado”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 09 de março de 1995



O GLOBO - Haveria alguma coisa feminina nestas obras?

IOLE - A melhor pessoa para responder isto é sempre o outro. É o

olhar do outro que vai dar ou não está conotação ao trabalho. A única coisa que posso dizer é que o que faço hoje estava presente nos anos 70.

O GLOBO - Naquela época as mesmas perguntas eram feitas?

IOLE - Não acredito que haja diferenças entre o fazer estético masculino e feminino. O pensamento estético tem uma autonomia. Ao mesmo tempo, ele é influenciado por toda a história da arte e também reflete a identidade daquele que fez a obra. Sendo o registro de um corpo feminino no mundo, fica difícil, já que não somos ETs soltos na estratosfera, dizer que algo feminino não apareça no trabalho.

O GLOBO - Você passou, nos anos 70, uma obra que usava filmes e fotos para essas atuais que têm maior objetividade. O que aconteceu?

IOLE - Acho que absorvemos as ideias dos anos 60, 70 e 80, e essa obra atual seria um desembocar de todos os processos e as vivências anteriores. Tem uma coisa que sempre me deixa em dúvida: se eu não tivesse voltado para o Brasil em 78, ficasse na Itália, mergulhada na *body art* e no movimento feminista, talvez não fizesse o que estou fazendo agora. Ao retornar tive novamente o impacto da força construtiva brasileira, através do trabalho de Tunga, Waltércio Caldas e José Resende, e a discussão, que é riquíssima no Brasil, com pessoas que se dedicam à crítica de arte, o que não existe na Europa. Se não voltasse, eu não chegaria, talvez, a formular estes trabalhos. Neste aspecto, o Brasil tem uma vitalidade que não se encontra na Europa.

As respostas da artista são fundamentais para vislumbrar sua própria compreensão do tema. Parece haver uma consciência no afastamento da *body art* e do movimento feminista em direção a tradição construtiva nacional, assim como a própria Iole afirma que existia *algo feminino* em seu trabalho, haja vista que ela é portadora de um corpo feminino. Sua imersão no meio em que estava inserida fica clara, o que sublinha a importância do contexto para a análise das obras da artista e ratifica a ausência de uma reflexão feminista disseminada no sistema artístico brasileiro até aquele momento. Também se cristaliza um posicionamento da artista, que já aparecia na entrevista de 1979 citada



Luiz Camilo Osório, “Caminho poético de coerência e transformação”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 de novembro de 1997

anteriormente, de que reafirmação da indiferença entre o fazer estético masculino e feminino. A questão que permanece, entretanto, é se a crítica que se dedica ao seu trabalho também concorda com essa indiferença, ou ainda, se a crítica de fato constrói a indiferença - por que falar de *algo feminino* em suas obras, se nunca era citado *algo masculino* na produção de artistas homens?

Um último exemplo merece ser citado. Em 1997, Paulo Venâncio Filho organizou a exposição retrospectiva *O corpo da escultura: A obra de Iole de Freitas 1972 - 1997* no MAM de São Paulo e no Paço Imperial do Rio de Janeiro. O jornalista Luiz Camilo Osório publicou uma crítica à montagem carioca da mostra no jornal *O Globo*, intitulada “**Caminho poético da coerência e transformação**”, onde empregou a adjetivação “feminina” para falar do trabalho escultórico da artista:

Utilizando telas, fios e cabos de metal, suas esculturas ganham densidade e força plástica. Há uma referência clara aos relevos de Tatlin perpassados de uma sensibilidade ao mesmo tempo feminina e barroca. O feminino vem pela leveza dos movimentos, pela evidência de um processo que não teme a intuição e o acidente. Neste aspecto, é proveitosa a presença das maquetes e projetos na exposição, pois percebemos a construção da ideia, o quanto ela é organizada, e o quanto a passagem para o fato escultórico ela se potencializa na incorporação dos acidentes (OSÓRIO, 1997).

Catálogo de *O corpo da escultura: A obra de Iole de Freitas 1972 - 1997*, MAM São Paulo, 1997



O *feminino* referenciado é explicado, no entanto, fica ainda mais evidente como o gênero se constitui nesse discurso: leveza, intuição, *acidente*, enfim, uma semântica que reforça lugares tradicionais atribuídos à feminilidade, ou, mais precisamente, à noção de feminino hegemonicamente incorporada *por* e *nas* mulheres.

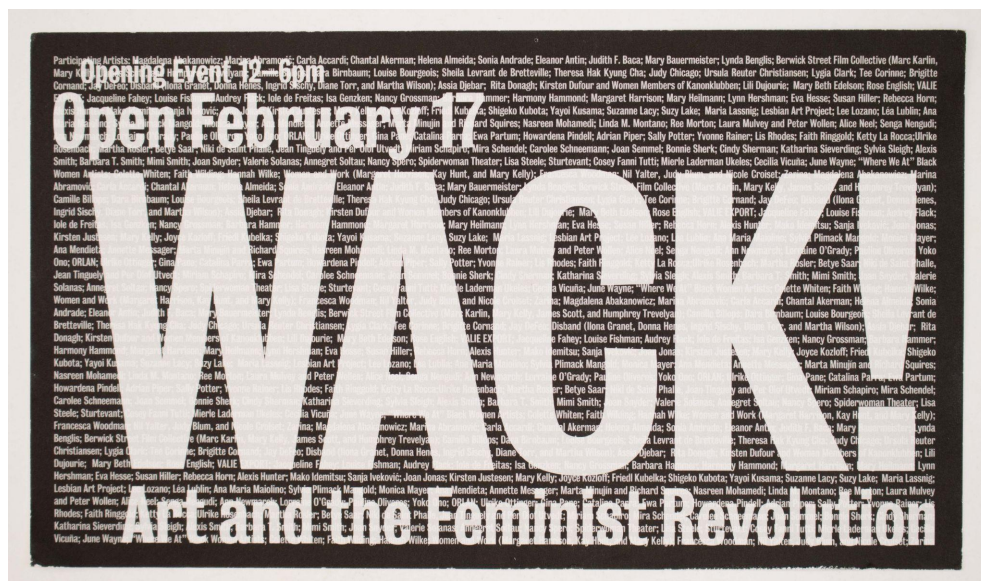
Iole de Freitas e trabalho da série Teto do chão, c. 1990



Conclusão

Em 2008, Museum of Contemporary Art (MOCA), em Nova York, organizou a exposição antológica **WACK!: Art and the Feminist Revolution**, com curadoria de Connie Butler. A mostra reuniu 120 artistas de 21 países para apresentar as fundações internacionais e o legado da arte feita sob a influência do feminismo entre os anos de 1965 e 1980. Iole de Freitas foi incluída na lista, ao lado de artistas europeias com as quais já havia participado de exposições coletivas na década de 1970, como Ketty La Rocca, Ulrike Rosenbach, Carla Accardi, Judy Chicago, entre outras, e das artistas brasileiras Lygia Clark, Mira Schendel e Anna Maria Maiolino. **WACK!** é um marco das exposições orientadas pela crítica feminista de caráter histórico e revisionista, que ganhou espaço em diferentes sistemas artísticos no século XXI, justamente pela questão transnacional colocada e pela ênfase na rede de relações extensa e difusas que configurou aquele cenário.

WACK!: Art and the feminist revolution, MOCA, Nova York, 2008



Nos Estados Unidos, país expoente na produção feminista na década de 1970, houve um processo de institucionalização das poéticas e teorias nomeadamente feministas, que resultou na criação de instituições (como o National Museum of Women in the Arts), na aquisição de obras e de documentação para acervos, na criação de programas de pós-graduação específicos, entre outras ações. Mas, como posto sobre a emergência da questão na década de 1960, os discursos feministas na arte possuem historicidades distintas nas diferentes



Folder do ciclo de palestras “A (in)visibilidade da mulher na história das artes visuais”, Museu da República, Rio de Janeiro, 1998



Mulheres na coleção João Sattamini, MAC Niterói, Rio de Janeiro, 2012

regiões em que se conformaram. No Brasil, como o estudo do acervo do Iole de Freitas no IAC nos deixa perceber, houveram ações mais recentes orientadas por reflexões que podem ser identificadas com a crítica feminista, ainda que sejam poucas e esparsas. Em 1998, o Museu da República, no Rio de Janeiro, organizou o ciclo de palestras “**A (in)visibilidade da mulher na história das artes visuais**”, que contou com a participação da artista e de outras professoras e pesquisadoras. Em 2012, o MAC Niterói organizou a mostra “**Mulheres na coleção João Sattamini**”, que referenciava uma narrativa sexista presente na história da arte e objetivava “reafirmar a importância de se escrever uma história da arte outra”. Lembramos ainda que a artista participou da grande coletiva *Mulheres Radicais: arte latino-americana, 1960-1985*, resultante de uma pesquisa de cerca de 8 anos das curadoras Cecilia Fajardo-Hill e Andrea Giunta e que itinerou em diferentes países.

Se nos últimos anos a obra de Iole de Freitas foi recolocada em uma linhagem de produções artísticas orientadas pelo feminismo, muito associada às linguagens mobilizadas pela artista na década de 1970, como a *body art*, a performance e a arte conceitual, também é possível reconhecer a relação ambígua que se estabeleceu entre a prática e os discursos sobre a obra tridimensional que Iole passou a produzir a partir da década de 1980. Ainda que a própria artista reconhecesse que existiria *algo feminino* em seus trabalhos, afinal tratava-se de uma produção feita por um corpo entendido como feminino, a recorrência da crítica de falar sobre suas obras em termos gendrados parece inadequada, pois as formulações discursivas recorriam a noções subjetivistas e homogeneizantes, que dialogam pouco com os interesses e a poética da artista. Nesse conjunto documental, evidencia-se uma lacuna entre a discussão conceitual sobre a escultura e as produções tridimensionais e os discursos orientados pelo gênero, sobretudo, baseados nas relações sociais das práticas e das representações, não em noções de *feminino* e *masculino* estereotipadas.

O tempo, decerto, conforma as práticas discursivas, que são, evidentemente, mutáveis. A inadequação exposta anteriormente não se configura como um atraso ou como uma denúncia, que objetiva um

juízo e uma condenação. Ela está intimamente ligada com a temporalidade da crítica de arte no Brasil e, sobretudo, com a imbricação do feminismo nesse campo de produção. Estamos imersos em um vivo movimento que, desde a década de 1970, mas ainda antes dela, reconhece e elabora um discurso sobre mulheres, homens e outras expressões de gênero no sistema artístico por uma perspectiva política – dimensão que não pode, nunca, ser apartada da crítica e da epistemologia feminista. A incursão junto ao conjunto documental disponível no acervo do IAC nos mostra uma historicidade interessante do tema, assim como evidencia conexões entre os sistemas artísticos do Brasil e de países estrangeiros, sobretudo a Itália, a partir de linguagens e poéticas que extrapolam os discursos feministas postos em foco, como a fotografia, o cinema, as experimentações de diversas ordens, enfim, caminhos que escapam ao espaço de elaboração dessas páginas.

A diversidade de interesses que conformou a produção artística de Iole de Freitas é impressionante, assim como a permanência de questões ao longo de sua longa produção: o corpo, como elo e duelo com o espaço, é uma constância; a insubordinação aos lugares tradicionais, subjetivos ou externalizados, também. Nesse sentido, como enquadrar tais elementos em uma narrativa única? A saída, talvez, também esteja nos *pedaços (pieces)* e *fatias (slices)* que a própria artista fez de si e do mundo a sua volta - sua produção não busca a unicidade, mas a quebra, o corte, a torção, a inversão (o teto do chão). Iole de Freitas se interessa pelas “substâncias que se transformam, se movem, se alteram, como a água ou o mercúrio”⁷. A crítica feminista aqui realizada, também.

⁷ Trecho de texto escrito por Iole de Freitas em 1972 sobre o vídeo *Elements*. No original: “[...] *sostanze che si trasformano, si muovono, si alterano come l’acqua o il mercurio*”.



Referências

- AYERBE, Júlia Souza. **Un problema que no puede tener nombre: lecturas y traducciones del feminismo anglosajón en la crítica de arte brasileña en los años setenta.** Máster en História del Arte Contemporáneo y Cultura Visual - Universidade Autónoma de Madrid, 2020.
- BARROS, Roberta. **Elogio ao toque. Ou como falar de arte feminista à brasileira.** Rio de Janeiro: Relacionarte, 2014.
- COUTINHO, Wilson. **Metal leve flui em oceano prateado.** Rio de Janeiro: O Globo, 09-03-1995.
- DUNAEVITS, Sheila. FRANÇA, Martha San Juan. Nem homens, nem mulheres, artistas. **Revista Arte Hoje**, n. 26, ano 3, 1979, Rio de Janeiro.
- DURAND, José Carlos. **Arte, privilégio e distinção.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1989.
- FAJARDO-HILL, Cecilia; GIUNTA, Andrea. Mulheres radicais: arte latino-americana, 1960-1985. São Paulo: Pinacoteca de São Paulo, 2018.
- LAURETIS, Teresa De. A tecnologia de gênero. In: HOLLANDA, Heloisa Buarque de (org.). **Pensamento feminista: conceitos fundamentais.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 121-155.
- LIPPARD, Lucy. **From the center: feminist essays on women's art.** New York. E. P. Dutton, 1976.
- MORAIS, Frederico. **Iole de Freitas e o feminismo na arte.** Rio de Janeiro: O Globo, 20-12-1978.
- _____. **Ivens, Iole e Tunga: a nova escultura.** Rio de Janeiro: O Globo, 01-05-1985.
- OSÓRIO, Luiz Camilo. **Caminho poético da coerência e transformação.** Rio de Janeiro: O Globo, 20-11-1997.
- PIZA, Daniel. **Iole de Freitas dá sensualidade aos metais.** São Paulo: Folha Ilustrada, 27-10-1992.
- PONTUAL, Roberto. **De que gênero é a arte?** Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 17-09-1976.
- _____. **O corpo experimentado.** Rio de Janeiro: Jornal do Brasil, 22-08-1978.

SALZSTEIN, Sônia; NONES, Leonardo (orgs.). **Iole de Freitas, anos 1970: imagem como presença** (catálogo). São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2023.

SARTI, Cynthia. O feminismo brasileiro desde os anos 1970: revisitando uma trajetória. **Revista Estudos Feministas**, UFSC, v. 12, n. 2, 2004, p. 35-50.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. In: **Pensamento feminista. Conceitos Fundamentais**. HOLLANDA, Heloisa Buarque de (Org.). Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2019, p. 49-80.

SILVA, Bruna Fernanda Vieira. **Mulher, feminino e feminismo em debate no sistema artístico brasileiro (1960-1982)**. Dissertação (Mestrado em Filosofia) — Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2023.

SIMIONI, Ana Paula. **Profissão artista. Pintoras e escultoras acadêmicas brasileiras**. São Paulo: Edusp, Fapesp, 2008.

TRASFORINI, M. A. A paso distinto. Arte y feminismo en Italia desde los años setenta. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, p. 432–466, 2023.

TRIZOLI, Talita. Febre Feminista: paradoxos das exposições de mulheres no Brasil. **MODOS: Revista de História da Arte**, Campinas, SP, v. 7, n. 2, 2023, p. 163–210.

VENÂNCIO FILHO, Paulo (org.). **Iole de Freitas - corpo/espço**. São Paulo: Cobogó, 2018.

VERGINE, Lea. **Il corpo come linguaggio (La “Body-art” e storie simili)**. Milão: Giampaolo Prearo Editore, 1974.

Agradecimentos:
Galciani Neves,
Rafaél Antônio
Cruz, Carolina
Menezes, David
Forell e Carlos
Amorim

Todas as imagens
pertencem ao
Fundo Iole de
Freitas do
Instituto de Arte
Contemporânea

Iole de Freitas, Glass pieces, life slices, 1975

