



Patricia Corrêa (org.)

iracema barbosa

linhas, cortes e travessias































Patricia Corrêa (org.)

iracema barbosa

linhas, cortes e travessias

Sumário

Sommaire

- 19** **iracema barbosa:**
linhas, cortes
e travessias
- 34** iracema barbosa:
lignes, coupes
et traversées
Patricia Corrêa
- 50** **Entrevista com**
Renata Azambuja,
maio de 2020
- 67** Entretien avec
Renata Azambuja,
mai 2020
- 84** **abrir caixas**
ouvrir des boîtes
- 122** **desmedir a cor**
démesurer la couleur
- 154** **propagar horizontes**
propager les horizons
- 186** **costurar mundos**
coudre des mondes
- 236** **cronologia**
chronologie



Patricia Corrêa

iracema barbosa: linhas, cortes e travessias

Linhas e cortes tanto separam quanto unem. Essa é uma sabedoria que cabe a diversos fazeres, a distintos campos de ação e conhecimento. Nas artes visuais, cortes e linhas têm toda a complexidade dos elementos simples, pois fundamentam vocabulários, procedimentos, tradições, imensas memórias e também rupturas. Como operações literais, gestos deflagrados, jogos ópticos, nexos dramáticos ou metáforas existenciais, são elementos constitutivos das linguagens e histórias do desenho, da pintura, da colagem, do cinema, da escrita, da costura e da construção de objetos e espaços. Em materialidades e manuseios variados, os atos de traçar, atravessar, dividir e marcar têm a antiguidade da expressão humana, mas também a atualidade de nossos vínculos mais básicos com o mundo, pelos quais ainda orientamos e sensibilizamos esse mundo.

Iracema Barbosa tem transitado, ao longo de mais de 30 anos de trabalho artístico, por processos de mobilização plástica e afetiva de linhas e cortes. Desde o início, seu trabalho se fez pelo movimento intuído e pela decisão meditada sobre os limites, seja no envolvimento com a direção e a montagem de filmes ou na prática do desenho e da pintura, vivenciados intensamente a partir do final dos anos 1980. O engajamento expressivo com planos e cisões, perspectivas e justaposições, contornos e contiguidades despertaram a artista para o universo ilimitado dos limites. Isso significa sentir a oscilação entre unidade e partes, entre figura e fundo, objeto e espaço, igual e diferente; significa produzir, assumir e deslocar interfaces e interrupções, portanto é algo que concerne a toda experiência da arte. Tornar-se artista, entre muitas outras coisas, implica lançar-se à vertigem dos limites.

Abrir caixas

Na trajetória de Iracema, alguns momentos nos permitem acompanhar os desdobramentos dessa experiência e como a mesma ecoa contextos artísticos e sociais, pautada numa reflexão contínua sobre o próprio fazer. A formação inicial na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, coloca seu interesse no campo da pintura, na descoberta e na superação dos códigos narrativos pictóricos, diferentes daqueles do cinema, mas cujas afinidades a jovem pintora elabora. O movimento coletivo da chamada Geração 80, historicamente ligada ao Parque Lage e à renovada afluência de uma pintura que redescobria a imagem e a fatura expressiva, fornece um ambiente cultural para seus primeiros trabalhos, mas estes são também indissociáveis do envolvimento com a produção de filmes a partir de 1986, um ano antes do ingresso na Escola, em 1987.

Um desenho feito em seu primeiro ano de estudo talvez sintetize a problematização de uma familiaridade entre a cena cinematográfica e a cena pictórica na imagem de uma janela entreaberta (*Vestido na janela*, 1987, p. 83). Cerrando acesso à profundidade, molduras e venezianas rebatem a estrutura ortogonal do papel e colocam os olhos para brincar com a estampa floral de um vestido violeta. O humor desse tipo de contraponto aparece em muitos desenhos, colagens e pinturas da época, em que experimentos figurativos transitam por referências ao cinema e à literatura. A eminente presença de narrativas e textos nesses primeiros trabalhos – a personagem Betty Blue, *Os doze trabalhos de Hércules (A corça da Cerínia, 1990-1991; O javali do Erimanto, 1990-1991, p. 86-89)*, o poema *Femwe* (1990, p. 97) de Décio Pignatari – materializa uma necessidade de apropriação, elaboração e ultrapassagem de repertórios culturais e artísticos que marcam seu horizonte, mas devem ceder e abrir espaço para a emergência de novas formas e sentidos. Imagens, palavras e anedotas são digeridas, ao passo que o estudo de grandes artistas – para citar alguns: Henri Matisse, Yves Klein, Hélio Oiticica e Aluísio Carvão, de quem foi assistente entre 1990 e 1992 – encaminha Iracema para uma maior dedicação aos meios e possibilidades expressivas da pintura.

Sair da cena, romper com o plano de projeção e fazer do suporte objeto perfazem esse processo em que convergem o estudo de mestres modernos e contemporâneos, a vivência da proposta neoconcreta e uma progressiva apropriação cinestésica e poética da espaço-temporalidade. Entre as pinturas matissianas de 1990, fascinadas por pincelagens, velaturas e tonalismos (*Three-ângulo: a geometria da sedução doi's*, 1990, p. 94-95; *Natureza morta*, 1990, p. 93), e os *Oratórios* (1995-1997, p. 102-105) recortados em madeira, tem início aquilo que a metáfora “abrir caixas” procura condensar: a

apreensão ainda cênico-ilusionista do espaço dá lugar a uma articulação concreta e situada de materiais. As relações entre figura e fundo que se apoiavam nas virtualidades do quadro, ainda tributárias do olho ciclópico perspéctico, cedem primeiro a um esquematismo formal que desfaz hierarquias e equaliza o jogo. Pinturas realizadas em 1994 marcam essa passagem intermediária, com cabeças padronizadas, retângulos e quadrados em alternâncias ou sobreposições rítmicas (Sem título, 1994, p. 100-101). Em seguida, dessa acentuada planaridade parecem se soltar as figuras, que ganham espaço nas livres montagens tridimensionais dos *Oratórios*: figura e fundo assumem-se como elementos intercambiáveis que, ludicamente, podem agora virar grandes olhos a rebater nossa mirada.

Com algo do humor *pop* de seus anos no Parque Lage mesclado a uma assimilação refletida do cubo vazado ou desarticulado construtivista, essas primeiras experiências com marcenaria derivam de um incômodo da artista com a repentina proeminência de figuras geométricas e cores primárias em suas pinturas de 1994. Se, por um lado, essa elementarização respondia à busca por uma linguagem não narrativa, por outro lado, ela resultara em um repertório aprisionador; logo, a decisão de recortar esses elementos em madeira permitiria ativá-los em manipulações mais livres. A materialização da caixa corresponde ao abandono do quadro e dá maior evidência à questão primordial da relação entre exterior e interior, continente e conteúdo. Transformada em corte, a linha passa a problematizar mais diretamente os limites entre espaço, objeto e corpo, e é por meio da montagem de peças avulsas que se experimenta esse processo.

É quase natural que depois desses primeiros trabalhos em madeira tenham surgido os conjuntos intitulados *Caixas vazias* (1998-2000, p. 108-111) e *Caixas coloridas* (1998-2000, p. 112-114), pois há um raciocínio plástico a aproximá-los. Há também, é claro, casualidades, como uma oferta de tábuas de cedro e mogno quando Iracema tentava comprar madeira mais barata para suas construções coloridas. Diante da inesperada qualidade dos materiais adquiridos, ela decide não os pintar e passa a trabalhar com suas tonalidades, texturas e algumas treliças prontas, neles disponíveis. A experiência com combinações e montagens tridimensionais se enriquece muito com a descoberta da madeira crua e suas infinitas ressonâncias com nossos ambientes naturais ou construídos: troncos, portas, janelas, venezianas, nichos, retábulos, etc. Negando toda figuração, o trabalho se abre para um espaço ampliado e quase caleidoscópico, que se desdobra em nosso movimento ao seu redor – já não há dentro que não se comunique, que não se contamine e não inclua o fora em sua própria concatenação.

Entre bastidores, anteparos e tramas, o olhar é retido, desliza e atravessa as *Caixas vazias*, numa exploração mais literal e radical de arestas e bordas que adquirem materialidade estruturante, ao mesmo tempo em que suspendem sua clareza enquanto limites. Telas pintadas na mesma época mostram como essa experiência transforma a relação de Iracema com a pintura: a artista explica que as telas da série *Caixas coloridas* captam pontos de vista das *Caixas vazias*, são como desenhos de seus recortes de luz, vãos e vedações, assim como lembram a tumultuada paisagem carioca, com sua natureza que invade frestas e janelas. Essas telas perfazem a abertura do cubo cênico iniciada em meados dos anos 1990. Aqui já não há fundo e figura, mas rebatimentos que extravasam de uma tela à outra e delas às construções em madeira. A tela passa de suporte a objeto e esse conjunto de telas – objetos de cor e luz – deflagra uma espacialidade própria, mesmo que carregada de memória afetiva.

A descoberta desse tipo de reverberação espaço-temporal é notável na série *Pequenos gestos* (2000, p. 119): telas monocromáticas que conversam entre si, armam contrapontos entre valores, orquestram dissonâncias, pesos e flutuações. Como tudo isso depende de uma presença em meio às paredes de onde elas “gesticulam”, a conquista maior dessas pinturas talvez seja a compreensão de seus vínculos inextrincáveis com o corpo sensível, que não é referente, mas agente, que não é imagem, mas núcleo de sentidos. As condições que emergem nesse momento abrem os caminhos produtivos do trabalho, que envereda pela produção de séries, pelo trânsito entre repetição e variação, entre posições e gestos que sondam diferentes versões de fins e começos.

Desmedir a cor

Entre 1998 e 2000 há uma mudança de sensibilidade cromática no trabalho de Iracema. Ou uma redescoberta, uma reinvenção da cor, vivida na transição entre as telas e as caixas. Nessa transição, podemos ver uma espécie de expurgo de cromatismos altamente codificados pela cultura visual contemporânea e até certo ponto esvaziados pela paródia e pelo citacionismo pós-modernos, que faziam parte do ambiente cultural e artístico em que ela se formou. Tais cromatismos, que haviam orientado os primeiros dez anos de sua prática artística, tanto no colorido efusivo das pinturas figurativas quanto na paleta mondrianesca dos *Oratórios*, dão lugar a mergulhos mais sensíveis e originais no fenômeno cor-luz. Um tipo de relação mais direta e indagativa com as condições dessa experiência abre dois caminhos que gostaríamos de sugerir aqui: por um lado, o despojamento radical dos códigos pictóricos pela

eliminação do vínculo mais básico entre pigmento e suporte, ou seja, da cor aplicada; por outro lado, a sondagem do que seria a espessura mnemônica-afetiva da cor, a cor como laço vivencial com um aqui-e-agora infiltrado de outros lugares e momentos.

Esses dois caminhos parecem se abrir em 2000, quando Iracema ocupa a sala circular no primeiro pavimento do Solar Grandjean de Montigny, no Rio de Janeiro, com uma instalação feita de grandes lonas cruas penduradas em fios tensionados, ao modo de lençóis em um varal (Sem título, 2000, p. 121-123), em sua exposição individual *Passagens*. Cruzando a sala em direções irregulares, sobrepostos à regularidade da planta circular e do piso quadriculado, esses elementos brancos também refletiam e filtravam a luz das janelas e portas, confundindo a percepção da simetria que havia pautado o projeto de inspiração neoclássica de Montigny, marco da arquitetura oitocentista no Brasil. Entre essa instalação e as *Caixas vazias*, apresentadas na mesma ocasião, se produz uma experiência de grau zero na relação entre pigmento e suporte – logo, na própria pintura – com a adesão à coloração natural de materiais como algodão e madeira. Os tecidos verticalizados ecoam telas, suas sobreposições e translucidez ecoam velaturas e densidades atmosféricas, mas a decisiva sobriedade desse varal faz um corte com os vocabulários cromáticos apropriados da pintura histórica. Desvencilhadas de elementos estruturantes, as não-pinturas brancas colocam em questão sua presença e permanência física no espaço, problema que Iracema irá elaborar inúmeras vezes daí para a frente e que introduz a linha como fio de amarração, costura e articulação para sustentar o trabalho.

Podemos supor que essas experiências de despojamento da cor confluem com o despertar de uma nova atenção à cor, como dois vetores de um processo de amadurecimento do trabalho. As séries de pinturas *Pequenos gestos* e *Caixas coloridas*, também expostas no Solar Grandjean de Montigny, indicam o segundo caminho pela potência afetiva da cor, tanto no sentido de sua capacidade de afetar e mobilizar ambientes imersivos para além do quadro, entre pintura e corpo, com a natureza expansiva e antinarrativa do monocromo que caracteriza a primeira série, como no sentido dos sentimentos e associações que a cor pode carregar enquanto conexão entre espaços e tempos, o que emerge no cromatismo da segunda série, alusivo às fusões entre mar, céu, vegetação e construção nas belas e caóticas paisagens cariocas. São rosas, laranjas, verdes e azuis que sondam os afetos e as memórias que nos orientam, que nos enraízam e também podem nos desterrar no mundo. Esse amadurecimento de uma relação com a cor corresponderia a “desmedi-la”, isto é, abandonar enquadramentos, zerar códigos prontos, abrir ressonâncias e reconhecê-las imensuráveis.

Entre todas as passagens de 2000, uma merece relevo: Iracema deixa o Brasil e fixa residência na França por dez anos, na cidade de Fontenay-sous-Bois, nos arredores de Paris. Desse lugar movediço de artista estrangeira, a reinvenção da cor lhe permite operar deslocamentos afetivos de imagens e paisagens, articular processos de identificação e estranhamento culturais e abrir campos de encontro e ruído, em meio aos espaços de atuação e exposição públicas que seu trabalho vai ganhando. O primeiro conjunto de trabalhos produzido na França responde à descoberta anterior do colorido da madeira e da sustentação impermanente, porém também reflete a dificuldade de ser artista no novo ambiente: a *Série Infinita* (2000-2001, p. 124-127) nasce do acesso a materiais e condições possíveis para uma recém-chegada, sobras de madeiras de um ateliê de marcenaria que ela passa a frequentar. As sequências verticais de pequenas placas de madeira polida, pendentes do teto e presas por fios e nós, incorporam a nova ideia que irá frutificar: a repetição produz um tipo de presença aberta e incerta, expansiva até um hipotético infinito, que respira nos intervalos, vibra nos vazios.

É essa condição de presença que irá, daí para a frente, nortear a inserção do trabalho no mundo, sobretudo por sua vocação para a qualificação existencial do espaço e do tempo: estes invadem o trabalho, que dispensa ilusões de unidade e estabilidade. Estar é estar aberta, flexível. As estruturas repetitivas, que passam a concentrar os interesses da artista nesse momento, têm em seu lastro histórico o abandono das estratégias de hierarquia dramática entre elementos compositivos, cuja consciência talvez tenha emergido nos lençóis brancos suspensos no Solar, situação instalativa que convoca a exterioridade, a incidência ambiental da luz, o ar circulante e a gravidade; que vive a incerteza dos limites.

Na França, Iracema propõe grandes estruturas de elementos quase iguais, mas multicoloridos, pendurados do teto ou dispostos entre chão e paredes – são estruturas flexíveis e convidativas ao encontro, à copresença de iguais-diferentes. A cor acontece na dilatação espaço-temporal e na modulação afetiva da experiência, é uma cor plural em muitos sentidos. A instalação *Bois de Carnaval* (2003-2009, p. 128-131) é importante para o caminho da cor como nexos vivenciais com o mundo, trabalho que teve algumas variações de montagem em diferentes contextos arquitetônicos, mas que se realizou com mais potência em 2005, quando ocupou o interior da Capela de Saint-Gildas, construção do século XV em Bieuzy, na Bretanha, dentro do projeto *L'Art dans les Chapelles*. O trabalho se faz a partir da conexão entre duas experiências distintas, cada qual com seus próprios afetos cromático-luminosos que, no entanto, articulam-se numa trama insondável: os galhos e troncos caídos no bosque próximo à sua casa em Fontenay-sous-Bois, após uma tempestade de inverno, e as decorações

e roupas que transformam as ruas brasileiras em suas festas populares. Tal conexão é inexplicável, pois fala-nos dos subterrâneos poéticos pelos quais se comunicam diferentes sensações e se expandem as cintilações visuais, táteis e sonoras da memória. Gravetos recolhidos em Fontenay-sous-Bois são amarrados por fios de lã e seda e fitas de cetim de variadas espessuras e cores. As fitas são um tipo de aviamento muito comum na artesanaria do Brasil e haviam sido trazidas da casa familiar, do ateliê da sua avó. O cetim, em especial, tem coloridos vivos e brilhantes que, no interior resguardado e sombrio da Capela de Saint-Gildas, reverberaram quase magicamente, produzindo oscilações que conferiam muitas camadas de sentido a esse lugar, deslocando-o das referências locais.

Paletas afetivas, digamos, desdobram-se nos espaços em que o trabalho de Iracema se propõe ao público francês. Contrapontos constantes entre aqui e ali, entre estar, não estar e estar entre. *Mar da Bahia em dia de chuva* (2006, p. 137) não é um lugar, mas um ajuntado sensorial, uma imagem em difração, talvez uma saudade com cores próprias. Do litoral baiano, no Brasil, à comuna francesa Pont-Scorff, onde o trabalho foi realizado em 2006, a distância extrapola sistemas métricos, não se deixa fixar entre o azul turquesa, o cinza e o alaranjado claro. A instalação *Les équilibristes* (2005-2006, p. 138-139, 143-145), que também ganhou diferentes montagens na França e depois no Brasil, propõe o tumulto óptico da sobreposição de cores aplicadas a ripas de madeira, mas com uma grande variedade de matizes, diferentes a cada face de cada ripa. Ora encostado entre a parede e o chão, ora pendurado do teto e apoiado no chão, o conjunto de elementos compridos, ora dispostos lado a lado, ora embaralhados, mobiliza sentidos de instabilidade e risco sugeridos em seu título e reforçados pelo cromatismo vibrante, avesso à contenção dos espaços e corpos.

A relação específica com o local de um trabalho é inerente às suas decisões instalativas. Quando a artista recebe a bolsa Odyssée do Ministério da Cultura da França, que lhe franqueia uma residência no Convento de La Tourette – projeto de Le Corbusier em Évieux –, a abordagem do edifício impõe certa “desmedida”: as paredes massivas entre planos e ondulações de concreto armado, com marcantes incidências de cor e luz, convocam respostas delicadas, abertas à visita na exposição *Démesurer*, em 2007. Aí, as equilibristas pendentes de fios coloridos, como a flutuarem numa queda interrompida, descem em ângulos divergentes que acentuam a estrutura arritmica das esquadrias nas grandes janelas do refeitório. A plasticidade mútua entre matéria e luz, que parece ter orientado o arquiteto, faz da cripta do Convento um desafio à parte para qualquer intervenção, mas a presença fluida de *The Tube*

(2005-2006, p. 146-147) condensa os movimentos oblíquos do recinto e seu jogo de emanções coloridas. Presos por um fio contínuo, os tubos pintados trazem para o chão a experiência do contraste entre exterior sóbrio e interior radiante – gesto singelo e pedestre que, no entanto, reverencia essa expressão do sagrado.

Propagar horizontes

Mas se as instalações multicoloridas realizam a dilatação espaço-temporal e sua modulação afetiva em notas altas, as longas sequências gráficas em preto, branco e cinzas, também produzidas a partir dos anos 2000, fazem-no em notas mais baixas, meditativas. Em séries de desenhos, Iracema passa a explorar os limites de pregnância ou dissolução de linhas, manchas e planos sobre folhas de papel que se articulam em continuidades fluidas ou distinções mais abruptas, como se descrevessem episódios luminosos, fenômenos naturais ou paisagens abstratas. Em grafite, nanquim e técnicas mistas, aguadas densas ou transparentes, riscados e sobreposições, esses desenhos processam uma vasta memória dos nexos entre sombra e luz nas artes visuais, de suas intensidades e seus atritos mais dramáticos aos quase-vazios do papel intocado. Eles parecem nascer de indagações sobre a distância e a proximidade – a relação fundadora entre olhar o mundo e olhar o papel, entre o que se vê e o que se toca, entre a sedução do longínquo e a visceral adesão ao perto. Nesse sentido, “horizonte” pode ser uma imagem, uma metáfora, um limite concreto ou imaginário, uma visada ou mesmo uma promessa.

Em cada série de desenhos há uma espécie de argumento visual que se desdobra em repetições e surpresas, entre ordem e acidentes. A imagem do horizonte distante, seja na linha virtual do mar, seja no recorte irregular do relevo contra o céu, não deixa de ser uma promessa de que o mundo continuará cheio de lugares intangíveis e misteriosos, ainda que nosso regime contemporâneo de predação vital queira nos reter no dado e no imediato. Precisamos, na verdade, de muitos horizontes. A série *Perfis* (2002, p. 153), feita em um conjunto de amostras comerciais de papel cartão, de pequenas dimensões, lança mão de recursos muito simples para nos colocar no clima contemplativo de paisagens noturnas ou imersas no lusco-fusco matutino: nanquim sobre os diferentes coloridos sóbrios do catálogo de papeis. Os contornos suavizados sugerem as montanhas antigas de sua cidade natal, talvez sejam desenhos para abrandar sua distância e reafirmá-las íntimas.

Não surpreende que no mesmo ano de realização dos *Perfis*, Iracema tenha iniciado um tipo de exercício gráfico que parece o oposto da quietude desses pequenos

nanquins. A série *Gráficas* (2002, p. 154-155) implica um movimento contrário no sentido de uma radical aproximação do corpo ativo, o gesto enérgico de interação do grafite com o papel, a amplitude e a liberação motora do traço, que pede superfícies maiores. Mas a ênfase no perto nem por isso fecha o horizonte, pois pode elaborá-lo como linha de alcance e contato a ser posta e repostada, deslocada e reinventada. Alcance do braço e da ação no mundo, sondado na ponta do grafite. É inevitável lembrar que tanto a distância das paisagens natais quanto os novos limites de interação são questões candentes na experiência migrante. Mas é certo também que as *Gráficas*, assim como as séries que se desdobram a seguir, respondem a um envolvimento cada vez maior com uma prática de ateliê, de estudo, observação e experimentação consistentes, inclusive observação da natureza. As séries de desenhos desnudam o processo como motor do trabalho, uma exteriorização do fazer com suas vulnerabilidades e hesitações, mas também persistências; uma fenomenologia do gesto com suas intenções e deslizos, ires e vires. Toda série é uma forma explícita de lida com o tempo.

O estudo de outros artistas faz parte da prática de ateliê. Iracema conta que as séries *Tempêtes* (2003, p. 158-163) e *Angoisses* (2004, p. 166-169), têm referências em obras que convergiram com as sensações dominantes na produção dos desenhos. A primeira série nos remete a um horizonte marinho, a linha entre o céu e o mar que oscila entre variações de pincelagem, velaturas, riscados e borrões. São tempestades de brancos, pretos e cinzas ora carregados, ora evanescentes, inspiradas nas marinhas e tempestades de Gustave Courbet, com todas as suas reverberações poéticas e simbólicas, da tranquilidade aos riscos iminentes. Junto com Courbet, Iracema redescobre o mar como condutor de sentimentos contraditórios, potencial amálgama de pensamentos, memórias e afeições, de calma e tragédia, união e rompimento, ou do imponderável no tempo e no destino. Na série das *Angoisses*, o horizonte se dissolve no jogo de escalas desses pequenos desenhos, que nos projetam das miudezas minerais e vegetais às distâncias inimagináveis do Cosmos com sua amplidão inquietante. Planos, marcas e pontilhados se interseccionam e se comprimem no espaço; dispostos em sequências combinatórias de abertura-fechamento, alinhamento-contraste e vazio-cheio, esses desenhos sugerem um pensamento visual tenso e intraduzível – para a artista, “a própria angústia!” –, como o que se experimenta nas imagens do livro *Tablet* de Ellsworth Kelly, uma referência indicada por ela.

O flagrante sentido rítmico que emerge nas combinações lado a lado das *Angoisses* dá origem à primeira experiência de Iracema com vídeo, que ganhou o título de *Propagation* (2004-2006, p. 171). Desde sua primeira exibição, *Propagation* consiste em uma videoinstalação: assim como os planos e manchas se comprimem entre os

limites do papel nos desenhos, o *frame* do vídeo é tomado em toda a sua extensão pela superfície de cada desenho e se projeta sobre uma parede de modo a tomá-la por inteiro também. Um exemplo é a instalação ocorrida no Convento de La Tourette, com a projeção enquadrada na parede delimitada pela caixa da escadaria, criando um contexto de sala escura que retoma as sensações de isolamento e imersão do cinema. A sucessão de *Angoisses* ampliadas no espaço imersivo é marcada pela incorporação de dois elementos da linguagem fílmica: a transição em *fade out* e *fade in* e a sobreposição de música à imagem. Esses dois elementos acentuam a estrutura fluida do vídeo, não uma fluidez homogênea, mas sim com ascensões e declínios melódicos que conduzem a uma tensa ondulação entre os sentidos. Como na visão dos desenhos, a trilha sonora de Álvaro Lazzarotto, feita especialmente para o vídeo, joga a audição para referências entre micro e macrocosmos, entre tribos e galáxias. Nessa espécie de pulsar transensorial, vemos a música e ouvimos a imagem entre fusões e contrastes, dissonâncias e consonâncias – em mútua propagação.

Na lógica interna do trabalho, a natureza sequencial das séries em papel se comunica com a experiência no cinema que foi parte importante da formação da artista, em especial o interesse pela linguagem da montagem e seus recursos narrativos e contranarrativos. O vídeo permite uma incorporação explícita do tempo ao trabalho, a transcrição dos gestos gráficos na temporalidade da música e do movimento, e todos os seus vídeos derivam ou nascem de séries gráficas. A processualidade de cada série flerta com um ritmo audiovisual que ressalta os sentidos de transformação e impermanência que alimentaram a série: tanto os *Perfis* quanto as *Tempêtes* resultaram em vídeos de transições suaves onde desenho e frame coincidem, adicionando camadas contemplativas àquilo que já se apresentava como meditação sobre os laços entre o olhar e a paisagem. O vídeo *Geometria das águas* (2000-2009, p. 176-177) envolve um procedimento diferente, o recorte e a ampliação de detalhes de inúmeros desenhos em aguada de nanquim feitos desde sua chegada a Fontenay-sous-Bois em 2000. São desenhos de observação (e devaneio) do bosque próximo à sua casa – as mudanças constantes de cores e estados, folhas, ramalhetes, nuvens, terra, chuva e a infinita variedade de fenômenos naturais e existenciais descobertos na nova casa do outro lado do Atlântico. Ao destacar detalhes de manchas oscilantes e traços descontínuos, repetições e vazios plenos de dúvidas, o vídeo convoca aquela presença aberta, que admite fluir na incerteza de mundos em expansão e contração, entre céus, fronteiras e horizontes.

E talvez os horizontes mais desafiadores sejam os íntimos. Afinal, as séries gráficas também constroem pequenas narrativas mudas da vida interior, da imaginação dos

afetos, das angústias e tempestades anímicas, dos desterramentos e acolhimentos amorosos. As séries *Bilhetinhos de amor* (2013, p. 178-181) e *Refúgio* (2017, p. 182-183), produzidas após seu retorno ao Brasil, elaboram esses processos vitais – não são gratuitas as suas dimensões diminutas, pois parecem feitas de e para a proximidade. A primeira é um conjunto de aguadas em guache de um rosa muito brilhante sobre verdadeiros bilhetinhos com mensagens amorosas, guardados ao longo de anos de casamento. O rosa extravasa os limites de cada papel e, em pinceladas úmidas, esboça paisagens movediças. A segunda série é composta por colagens bem pequenas que foram feitas para a produção de um vídeo com o mesmo título. A sensação de compressão dos papéis brancos, que ensaiam deslocamentos, choques e contenções na área do papel preto, é desafiada pela vibração óptica das cores e pelas sugestões táteis das bordas esgarçadas. Com um efeito próximo ao da animação em *stop motion*, a agitação dos papeizinhos resulta em certo humor, mas também em certa beleza: refúgio é desacomodação, invenção constante acerca de onde, quando e como estar.

Costurar mundos

Por muitos caminhos, o trabalho de Iracema aborda o limiar entre iguais e diferentes, entre fluxo e cisão, acordo e estranhamento. A arte permite experiências do próprio “entre”, ao transformá-lo em lugar de amplos horizontes e possibilidades. No entanto, ser migrante implica viver limiares de particular intensidade, e foi preciso descobrir a força enunciativa desse lugar entre mundos – físicos, simbólicos, afetivos – para tramá-los em novos pactos. O trabalho assume uma enunciação estrangeira: trata-se de reconhecer-se no olhar do outro, questionar as ficções de origem e pertencimento, tensionar o nó das alteridades, reimaginar comunidades. Passando a residir na França depois de dez anos de trajetória profissional no Brasil, a artista vai aos poucos construindo oportunidades de atuação pública que incorporam o “entre” como lugar produtivo.

Para quem se instala em outro país, a língua pode se tornar uma eterna errância. Enquanto espaço imaginário da nova condição, a língua estrangeira é um território que pode dar abrigo e sustentar uma comunidade promissora, mas também pode ser a própria experiência do desterro. O projeto *Ici ou ailleurs* (2004-2007, p. 186-188), realizado em colaboração com a Prefeitura de Fontenay-sous-Bois, partiu de uma proposta de interação com imigrantes residentes na área metropolitana de Paris. Iracema pediu a cada participante voluntário que lhe enviasse um cartão postal com

uma fotografia de seu país de origem e, no verso, respostas a três perguntas em francês: Do que você sente falta da cidade de onde veio? Do que você gosta aqui? O que você gostaria de modificar aqui? Os 55 postais recebidos, com imagens de todos os continentes, foram expostos em três locais de amplo acesso público em Fontenay-sous-Bois: a Midiateca Louis Aragon, o edifício da Prefeitura e a estação de trens da RER. Entre as fotografias de apelo turístico e o clima quase confessional das respostas, o trabalho buscava responder a uma inquietação sobre perdas, ganhos e limites, sobre estereótipos que separam, mas também podem unir. Criava, assim, uma espécie de comunidade provisória baseada em uma língua que não era nativa para nenhum de seus membros – uma comunidade de errantes linguísticos em torno de elementos traduzíveis e intraduzíveis como, por exemplo, a palavra saudade.

Entre a utopia cosmopolita e a percepção da intraduzibilidade, Iracema conecta imagens e sentimentos de alteridade tentando fecundar esse campo inóspito, mas desejavelmente aberto, da experiência migrante. Desde sua chegada à França, em inúmeros desenhos e trabalhos em outros suportes, ela exercita a forma circular (*Mundo I e Mundo II*, 2008, p. 191; *Sem título*, 2009, p. 185) na qual vemos reverberar um duplo sentido. Por um lado, expressa um engajamento corporal holístico, que ambiciona abrangência e completude, mas incorre em irregularidades visuais e motoras, portanto oscila entre um princípio de unidade e sua dissolução. Por outro lado, essa forma nos remete ao globo terrestre, o planeta flutuante que é a casa de todos, “aqui ou em outro lugar”. Do mundo ao corpo, esses círculos de superfícies pulsantes deslocam sua conhecida geometria para a intraduzibilidade do gesto – cada mundo em nanquim, grafite ou linha costurada conspira contra a existência das fronteiras, globais ou íntimas. Cruzar as linhas abstratas que regem a geopolítica da migração é algo que permeia os processos do trabalho, na elaboração de linhas menos abstratas que também envolvem trajetórias, posicionamentos e trocas.

Em 2010, Iracema deixa de residir na França, mas sua mudança é gradual e dura quase três anos entre idas e vindas, com períodos de trabalho e estudo em instituições francesas, enquanto aos poucos se instala no Brasil, onde se torna professora do Instituto de Artes da Universidade de Brasília em 2014. Cortar e atar tornam-se procedimentos marcantes nesses anos nômades, quase como bússolas existenciais. Voltar é tão difícil quanto sair – todo migrante sabe disso. Mas os artistas também sabem que a obra sempre encontra um jeito de continuar acontecendo, mesmo em situações adversas. Se o uso da linha têxtil na articulação do todo já se tornara frequente desde a instalação com lençóis brancos em 2000, a partir da nova situação de mudança, sem ateliê fixo, cresce o interesse por materiais que também são meio

nômades, portáteis e leves, sobretudo tecidos onde desenhos ou modelagens se plasmam pela costura e pelo bordado com fios e outros aviamentos. A linha, mais concreta do que nunca, aparece como elemento a traçar planos e unir superfícies, a concentrar luzes e sombras, a conjurar e inverter limites.

Muitos trabalhos em materiais têxteis se desdobram a partir daí, em séries ou peças únicas, em pequenas ou grandes dimensões. Próximas à escala manual, tanto a série dos *Desenhos bordados* (2009-2014, p. 194, p. 196-197) quanto as várias *Telas bordadas* (2010-2011, p. 195) sugerem introspecção, mergulho interior ancorado na repetição de gestos e na atenção ao que está muito próximo. Frente e verso juntos afirmam a importância de tudo, de cada detalhe e dissonância, a correspondência íntima entre ordem e desordem, o valor do “outro lado”. Já *Mulher que chora* (2010-2012, p. 201-203) e *Outro canto* (2013, p. 204-207) precisaram da ativação de lugares e movimentos mais amplos, que conferiram múltiplos sentidos aos amarrados, franzidos e bordados nos extensos cortes de algodão, tule e *voile* que compõem esses trabalhos. Os dois têm muito em comum: são objetos têxteis translúcidos que se esparramam pelo chão, sem autossustentação; ressoam fantasias corporais, como peles, vincos, véus e vestidos; convocam figuras literárias da perda e do desencontro. Eles marcam a mudança de país, sendo o primeiro, parte de sua pesquisa de tese, defendida em 2012 na Universidade de Rennes, e o segundo, seu último trabalho concebido e realizado na França, em 2013.

Mulher que chora é uma videoperformance em que vemos a artista deslocar, posicionar e reposicionar uma grande massa de tecidos brancos articulada por costuras em vermelho. A ação se desdobra em um lugar especial: a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, especificamente no seu terraço aberto para um trecho da Mata Atlântica carioca, com sua exuberância visual e sonora – a natureza que ainda invade frestas e vistas no Rio. Assim, o trabalho conecta dois inícios, o começo da trajetória da artista, onde ela se formou, e um recomeço, quando voltava a residir no Rio. Recomeçar implica algum luto, a elaboração do que se abandona e do que se carrega. E recomeços também merecem dádivas, oferendas, entrega: depois de dispor o produto de seu longo trabalho aos pés da mata, a mulher pode sair de cena, seguir caminho, pois se ela chora é para ficar mais leve.

Outro canto retoma, em parte, a imagem da mulher tecelã, bordadeira de afetos e destinos, uma Penélope que, no entanto, recusa-se a ficar presa em sua única história. Existem muitas histórias, muitos horizontes e mares a se atravessarem. *Outro canto* é uma instalação que resulta de uma residência no Domaine de Kerguéhennec, palacete do século XVIII em Bignan, na França, viabilizada por uma segunda bolsa Odyssee

concedida a Iracema pelo Ministério da Cultura francês. Um grande volume feito de 90 metros de *voile* e tule brancos, costurado e bordado com aviamentos vermelhos, disposto sobre uma mesa e caindo sobre o chão da antiga biblioteca do palacete, agora desprovida de livros. Esse objeto maleável e brilhante era acompanhado pela reprodução em áudio de leituras em francês de trechos de alguns clássicos da literatura europeia, a contrastar com o vazio das prateleiras: Homero, Michel de Montaigne, Franz Kafka e Charles Perrault. Vozes que falam de viajantes e exilados, desgarrados em mares distantes ou refúgios secretos. Narram momentos de espanto, medo ou engano no encontro com o outro: um Ulisses que retorna transformado pela errância em terras estrangeiras; a indagação sobre os limites entre bárbaros e civilizados nos dois lados do Atlântico de Montaigne; o animal solitário que obsessivamente evita qualquer outra presença no conto de Kafka, e a princesa rebelde de *Pele de asno*, que se afasta dos perigos da casa paterna para refazer seu destino.

Esse trabalho opera produtivamente a força da enunciação estrangeira, como se as mensagens de que a artista se fez portadora viessem mostrar aos visitantes que seus “clássicos” também expõem as fraturas de suas fantasias de identidade, distinção e controle, que o “nós” se mistura ao “eles” e não há o familiar sem o estranho. A artista migrante, a quem se concedeu permissão de convívio, vem lembrar da fragilidade dos pactos em todo convívio. Como as vozes gravadas, o objeto delicado abre cantos-portais e nos leva para outros cantos – nele vemos tramas labirínticas, roupa de princesa, espuma do mar. O volume branco, encrespado de nós e retrações, mas com partes lisas e reluzentes, tem mesmo algo do mar: elemento de ligação e separação entre mundos, como entre o mercado do Saara, na região central do Rio de Janeiro, onde foram comprados os tecidos, e o Marché Saint-Pierre em Montmartre, no centro de Paris, de onde vêm as linhas e aviamentos de sua confecção.

A linha é capaz de condensar um estado de trânsito, como percurso e invenção de mundos – o traço do desenho, o desenho da escrita, o fio da narrativa, o rastro do caminhar, a rota da viagem, etc. Já residindo no Brasil, Iracema segue interessada pela costura como articulação plástica e simbólica, mas especialmente no papel, que reage de modos distintos aos meios gráficos ou à agulha. Ela experimenta diversos papéis, como o de arroz japonês, muito fino, com transparências e texturas que incorporam e aprofundam as aguadas de nanquim na série *Costurando sombras* (2017, p. 213-215). Os tracejados em linha branca ou preta são como vetores em tensão com as manchas difusas, funcionando ora como desvios, ora como suas demarcações. Alguns desses desenhos costurados remetem, decerto, a mapas, o que revela algo de seu fascínio, para uma artista que antes foi geógrafa. A superfície agitada e

úmida em *A incrível viagem de Shackleton* (2016-2017, p. 216-217) evoca o mar e a costa insondáveis onde o comandante Ernest Shackleton e sua tripulação se aventuraram em uma acidentada expedição marítima à Antártica iniciada em 1914 – outro viajante a superar riscos imensos.

Mapas são, afinal, representações gráficas de um certo tipo de conhecimento e poder sobre o mundo. Em alguns trabalhos de 2019, Iracema se dedica a desfazer e refazer mapas, subvertendo orientações e proporções dominantes na linguagem cartográfica que alimenta nosso imaginário das fronteiras e composições territoriais, cujas origens têm a indefectível marca da colonialidade. São colagens-bordados-desenhos que fundem explicitamente a escala manual do corte e costura com a escala abstrata dos mapas que extrapolam nossas referências corporais. *Nuevo mundo, 2019* (2019, p. 219) é uma licença poética com a geografia, mandalas que desmontam hierarquias e multiplicam Américas Latinas cercadas de todos os mares. *Para não dizer que não falei das flores* (2019, p. 224-227) é uma licença gráfica com a poesia, uma série que combina poemas de Octavio Paz e Jorge Luis Borges com sobreposições dos traçados latino-americanos. Esses continentes e países recortados e invertidos sugerem que cultivemos nossa imaginação histórica e política.

Ler, escrever, bordar e desenhar são experiências de ir e vir do aqui-e-agora para o antes, o depois e o “outro lugar”. Uma presença aberta e expansiva, plena de intervalos e vazios fecundos, continua a nortear a inserção do trabalho no mundo, e assim resiste ao ditado da superestimulação que vai tomando, sem trégua, todos os aspectos da vida atual. A adesão ao silêncio, que parece tão enfática na série das *Cartas* (2019-2021, p. 228-233), seria na verdade adesão à potência da fala, da escuta e da troca que imantam invisíveis as folhas de variadas espessuras, transparências e tonalidades de papéis coreanos. Cada *Carta* tem dobraduras e pregueados próprios, fixados por costuras que transpassam as camadas ou percorrem suas superfícies como desenhos ou mensagens cifradas de destinos desconhecidos. Podemos vê-las como postais de viagem, correspondências íntimas, cartas náuticas, convites. Entre linhas e cortes, o trabalho de Iracema Barbosa segue a nos propor uma disponibilidade franca aos enlaces e cisões de que se fazem todas as travessias.

Patricia Corrêa

iracema barbosa: lignes, coupes et traversées

Les lignes et les coupes séparent autant qu'elles unissent. C'est une sagesse qui peut s'appliquer à différentes pratiques, à des champs d'action et de connaissance distincts. Dans les arts visuels, les coupes et les lignes ont toute la complexité des éléments simples, car elles sont à la base de vocabulaires, de procédures, de traditions, de souvenirs immenses mais également de ruptures. En tant qu'opérations littérales, gestes flagrants, jeux d'optique, nœuds dramatiques ou métaphores existentielles, ce sont des éléments constitutifs des langages et des histoires du dessin, de la peinture, du collage, du cinéma, de l'écriture, de la couture et de la construction d'objets et d'espaces. À travers des matérialités et des manipulations variées, les actes de tracer, de traverser, de diviser et de marquer ont l'ancienneté de l'expression humaine, mais aussi l'actualité de nos liens les plus fondamentaux avec le monde, par lesquels nous orientons et sensibilisons encore ce monde.

Au cours de plus de 30 ans de travail artistique, Iracema Barbosa a traversé des processus de mobilisation plastique et affective de lignes et de coupures. Depuis le début, son travail est fait de mouvements intuitifs et de décisions méditées sur les limites, que ce soit dans sa participation à la réalisation et au montage de films ou dans la pratique du dessin et de la peinture, vécues intensément à partir de la fin des années 1980. L'engagement expressif avec des plans et des dédoublements, des perspectives et des juxtapositions, des contours et des contiguïtés a éveillé l'artiste à l'univers illimité des limites. Cela signifie ressentir l'oscillation entre l'unité et les parties, entre la figure et le fond, l'objet et l'espace, égal et différent ; cela signifie produire, assumer et déplacer des interfaces et des interruptions, et c'est donc quelque chose qui concerne toute expérience de l'art. Devenir artiste, parmi tant d'autres choses, implique de se lancer dans le vertige des limites.

Ouvrir des boîtes

Dans la trajectoire d'Iracema, certains moments nous permettent de suivre le déroulement de cette expérience et la manière dont elle fait écho aux contextes artistiques et sociaux, à partir d'une réflexion continue sur l'œuvre elle-même. Sa formation initiale à l'École d'Arts Visuels du Parque Lage, à Rio de Janeiro, l'a conduite à s'intéresser au domaine de la peinture, à la découverte et au dépassement de codes narratifs picturaux, différents de ceux du cinéma, mais dont les affinités sont élaborées avec la jeune peintre. Le mouvement collectif de ce qu'on appelle la Génération 80, historiquement liée au Parque Lage et à l'affluence renouvelée d'une peinture qui redécouvre l'image et la facture expressive, fournit un environnement culturel à ses premiers travaux, mais ceux-ci sont également indissociables de son implication dans la production de films à partir de 1986, un an avant son entrée à l'École en 1987.

Un dessin réalisé lors de sa première année d'études synthétise peut-être la problématique d'une familiarité entre la scène cinématographique et la scène picturale à travers l'image d'une fenêtre entrouverte (*Vestido na janela*, 1987, p. 83). Interdisant l'accès à la profondeur, les cadres et les volets rabattent la structure orthogonale du papier et forcent les yeux à jouer avec l'imprimé floral d'un vêtement violet. L'humour de ce type de contrepoint apparaît dans de nombreux dessins, collages et peintures de l'époque, dans lesquels les expériences figuratives transitent par des références au cinéma et à la littérature. La présence éminente de récits et de textes dans ces premières œuvres - le personnage de Betty Blue, *Les douze travaux d'Hercule (A corça da Cerinia)*, 1990-1991; *O javali do Erimanto*, 1990-1991, p. 86-89), le poème *Femwe* (1990, p. 97) de Décio Pignatari - matérialise un besoin d'appropriation, d'élaboration et de dépassement des répertoires culturels et artistiques qui marquent son horizon, mais qui doivent céder et faire place à l'émergence de nouvelles formes et de nouvelles significations. Les images, les mots et les anecdotes sont digérés, au fil de l'étude de grands artistes - pour n'en citer que quelques-uns : Henri Matisse, Yves Klein, Hélio Oiticica et Aluísio Carvão, dont elle fut l'assistante entre 1990 et 1992 - orientant ainsi Iracema vers un plus grand dévouement aux moyens et aux possibilités expressives de la peinture.

Quitter la scène, rompre avec le plan de projection et faire du support un objet constituent ce processus vers lequel convergent l'étude des maîtres modernes et contemporains, l'expérience de la proposition néo-concrète et une appropriation progressive kinesthésique et poétique de l'espace-temps. Entre les tableaux matissiens de 1990, obsédés par les coups de pinceau, le velouté et les tonalismes (*Three-ângulo:*

a geometria da sedução dois, 1990, p. 94-95 ; *Natureza morta*, 1990, p. 93), et les *Oratórios* (1995-1997, p. 102-105) découpés dans le bois, commence ce que la métaphore "ouvrir des boîtes" essaie de condenser : l'appréhension encore scénique-illusionniste de l'espace fait place à une articulation concrète et localisée des matériaux. Les relations entre la figure et le fond, qui reposaient sur les virtualités du tableau, elles-mêmes tributaires de l'œil cyclopéen perspectif, cèdent d'abord la place à un schématisme formel qui défait les hiérarchies et égalise le jeu. Les peintures réalisées en 1994 marquent ce passage intermédiaire, avec des têtes à motifs, des rectangles et des carrés en alternance ou en superpositions rythmiques (*Sans titre*, 1994, p. 100-101). Ensuite, de cette planéité accentuée semblent se dégager les figures, qui gagnent de l'espace dans les libres assemblages tridimensionnels des *Oratórios* : la figure et le fond s'assument comme des éléments interchangeable qui, ludiquement, peuvent maintenant devenir de grands yeux en rebondissant sur notre regard.

Avec un brin d'humour pop hérité de ses années au Parque Lage, mélangé à une assimilation réflexive du cube constructiviste creux ou désarticulé, ces premières expériences avec le travail du bois dérivent du malaise de l'artiste face à la prééminence soudaine de figures géométriques et de couleurs primaires dans ses peintures de 1994. Si, d'une part, cette élémentarisation répondait à une recherche d'un langage non narratif, elle résultera d'autre part en un répertoire emprisonnant ; dès lors, la décision de découper ces éléments dans le bois permettrait de les activer dans des manipulations plus libres. La matérialisation de la boîte correspond à l'abandon du tableau et met en évidence la question primordiale de la relation entre extérieur et intérieur, contenant et contenu. Transformée en coupe, la ligne finit par questionner plus directement les limites entre l'espace, l'objet et le corps, et c'est par l'assemblage de pièces individuelles que ce processus est expérimenté.

C'est presque naturellement qu'après ces premières œuvres en bois, soient apparus les ensembles intitulés *Caixas vazias* (1998-2000, p. 108-111) et *Caixas coloridas* (1998-2000, p. 112-114), car il existe un raisonnement plastique qui les rapproche. Il existe aussi, bien sûr, des coïncidences, comme une offre de planches de cèdre et d'acajou alors qu'Iracema essayait d'acheter du bois moins cher pour ses constructions colorées. Face à la qualité inattendue des matériaux acquis, elle décide de ne pas les peindre et commence à travailler avec leurs teintes, leurs textures et certains treillis. L'expérience avec des combinaisons et des assemblages tridimensionnels s'enrichit grandement par la découverte du bois brut et de ses résonances infinies avec nos environnements naturels ou construits : coffres, portes, fenêtres, volets, niches,

retables, etc. Refusant toute figuration, l'œuvre s'ouvre sur un espace élargi, presque kaléidoscopique, qui se déploie dans notre mouvement autour d'elle - il n'y a déjà plus rien à l'intérieur qui ne communique pas, qui ne se contamine pas et qui n'inclut pas l'extérieur dans sa propre concaténation.

Entre coulisses, écrans et trames, le regard est retenu, il glisse et traverse les *Caixas vazias*, dans une exploration plus littérale et radicale des bords et des frontières qui acquièrent une matérialité structurante, en même temps qu'ils suspendent leur clarté comme des limites. Les toiles peintes à la même époque montrent comment cette expérience transforme le rapport d'Iracema à la peinture : l'artiste explique que les toiles de la série *Caixas Coloridas* captent les points de vue sur les *Caixas vazias*, ce sont comme des dessins de leurs découpes de lumière, d'ouvertures et de clôtures, tout comme elles rappellent le paysage tumultueux de Rio de Janeiro, avec sa nature qui envahit les fissures et les fenêtres. Ces toiles constituent l'ouverture du cube scénique, initié au milieu des années 1990. Ici, il n'existe déjà plus de fond et de figure, mais des rabattements qui débordent d'une toile à l'autre, et de ces toiles aux constructions en bois. La toile passe de support à objet, et cet ensemble de toiles - objets de couleur et de lumière - détermine sa propre spatialité, bien que chargée de mémoire affective.

La découverte de ce type de réverbération spatio-temporelle est notable dans la série *Pequenos gestos* (2000, p. 119) : des toiles monochromes qui dialoguent entre elles, établissent des contrepoints entre les valeurs, orchestrent des dissonances, des charges et des fluctuations. Comme tout cela dépend d'une présence au milieu des murs à partir desquels ils "gesticulent", la majeure réussite de ces tableaux est peut-être la compréhension de leurs liens inextricables avec le corps sensible, qui n'est pas un référent, mais un agent, qui n'est pas une image, mais le noyau des sens. Les conditions qui émergent à ce moment ouvrent les voies productives de l'œuvre, qui s'engage dans la production de séries, dans le transit entre la répétition et la variation, entre des positions et des gestes qui sondent différentes versions de fins et de débuts.

Démesurer la couleur

Entre 1998 et 2000, on note un changement de sensibilité chromatique dans l'œuvre d'Iracema. Ou une redécouverte, une réinvention de la couleur, vécue dans la transition entre les toiles et les boîtes. Dans cette transition, on peut voir une sorte de purge de chromatismes fortement codifiés par la culture visuelle contemporaine

et, jusqu'à un certain point, vidés par la parodie et le citationnisme post-modernes, qui faisaient partie de l'environnement culturel et artistique dans lequel elle s'est formée. De tels chromatismes, qui avaient guidé les dix premières années de sa pratique artistique, tant dans la coloration effusive des tableaux figuratifs que dans la palette Mondrianesque des *Oratórios*, laissent place à des plongées plus sensibles et originales dans le phénomène couleur-lumière. Un rapport plus direct et inquisiteur sur les conditions de cette expérience ouvre deux voies que nous aimerions suggérer ici : d'un côté, le dépouillement radical des codes picturaux par l'élimination du lien le plus fondamental entre le pigment et le support, c'est-à-dire de la couleur appliquée ; d'autre part, le sondage de ce qui serait l'épaisseur mnémonique-affective de la couleur, la couleur comme lien expérimental avec un ici-et-maintenant infiltré d'autres lieux et d'autres moments.

Ces deux voies semblent s'ouvrir en 2000, alors que Iracema occupe la salle circulaire du premier étage du Solar Grandjean de Montigny, à Rio de Janeiro, avec une installation sans titre, faite de grandes toiles brutes suspendues à des fils tendus, tels des draps sur une corde à linge (*Sans titre*, 2000, p. 121-123), dans son exposition personnelle *Passagens*. Traversant la salle dans des directions irrégulières, se superposant à la régularité du plan circulaire et du sol en damier, ces éléments blancs reflétaient et filtraient également la lumière des fenêtres et des portes, brouillant la perception de la symétrie qui avait guidé le projet d'inspiration néoclassique de Montigny, un maître de l'architecture du XIXe siècle au Brésil. Entre cette installation et les *Caixas vazias*, présentées à la même occasion, se produit une expérience au degré zéro de la relation entre pigment et support - et donc, de la peinture elle-même - avec l'adhésion à la coloration naturelle de matériaux tels que le coton et le bois. Les tissus verticaux font écho aux toiles, leur superposition et leur translucidité font écho avec les voiles et les densités atmosphériques, mais la sobriété décisive de cette corde à linge tranche avec les vocabulaires chromatiques appropriés de la peinture historique. Dépourvues d'éléments structurants, les non-peintures blanches remettent en question leur présence et leur permanence physique dans l'espace, un problème que Iracema élaborera ensuite de nombreuses fois et qui introduit la ligne comme fil conducteur, à la fois couture et articulation pour soutenir l'œuvre.

On peut supposer que ces expériences de dépouillement convergent avec l'éveil d'une nouvelle attention à la couleur, comme deux vecteurs d'un processus de maturation de l'œuvre. Les séries de peintures *Pequenos gestos* et *Caixas coloridas*, également exposées au Solar Grandjean de Montigny, révèlent une seconde voie pour le pouvoir affectif de la couleur, aussi bien dans le sens de sa capacité à affecter et à

mobiliser des environnements immersifs au-delà même du tableau, entre la peinture et le corps, avec la nature expansive et anti-narrative du monochrome qui caractérise la première série, que dans le sens des sentiments et des associations que la couleur peut apporter en tant que connexion entre les espaces et les temps, ce qui émerge dans le chromatisme de la deuxième série, qui fait allusion aux fusions entre la mer, le ciel, la végétation et la construction dans les paysages magnifiques et chaotiques de Rio de Janeiro. Ce sont des roses, des oranges, des verts et des bleus qui sondent les affections et les souvenirs qui nous guident, qui nous enracinent et peuvent aussi nous bannir du monde. Cette maturation du rapport à la couleur correspondrait à la "démésure", c'est-à-dire abandonner les cadres, supprimer les codes déjà près, ouvrir des résonances et les reconnaître comme incommensurables.

Parmi tous ses passages en 2000, l'un d'eux mérite d'être souligné : Iracema quitte le Brésil et s'installe en France pendant dix ans, dans la ville de Fontenay-sous-Bois, en banlieue parisienne. Depuis cette position mouvante d'artiste étrangère, la réinvention de la couleur lui permet d'opérer des déplacements affectifs d'images et de paysages, d'articuler des processus d'identification et d'isolement culturels, et d'ouvrir des champs de rencontre et de bruit, au milieu des espaces d'action et d'exposition publics que son travail procure. La première série d'œuvres produites en France répond à la découverte antérieure de la coloration du bois et de la sustentation impermanente, mais elle reflète également la difficulté d'être artiste dans ce nouvel environnement : la *Série Infinita* (2000-2001, p. 124-127) naît de l'accès à des matériaux et à des conditions possibles pour un nouvel arrivant, quelques restes de bois issus d'un atelier de menuiserie qu'elle commence à fréquenter. Les séquences verticales de petites plaques de bois poli, suspendues au plafond et maintenues par des fils et des nœuds, incorporent l'idée nouvelle qui portera ses fruits : la répétition produit une sorte de présence ouverte et incertaine, en expansion jusqu'à un hypothétique infini, qui respire dans les intervalles, et vibre dans les vides.

C'est cette condition de présence qui guidera désormais l'insertion du travail dans le monde, notamment par sa vocation à la qualification existentielle de l'espace et du temps : ils envahissent le travail, qui se débarrasse des illusions d'unité et de stabilité. Être, c'est être ouvert, flexible. Les structures répétitives, qui finissent par concentrer les intérêts de l'artiste à ce moment, ont pour lest historique l'abandon des stratégies de hiérarchie dramatique entre les éléments de composition, dont la conscience a peut-être émergé avec les draps blancs suspendus au Solar, une situation d'installation qui convoque l'extériorité, l'incidence environnementale de la lumière, l'air circulant et la gravité ; qui vit l'incertitude des limites.

En France, Iracema propose de grandes structures composées d'éléments presque identiques, mais multicolores, suspendus au plafond ou disposés sur le sol et les murs - ce sont des structures flexibles qui invitent à la rencontre, à la co-présence d'égaux-différents. La couleur surgit dans la dilatation spatio-temporelle et dans la modulation affective de l'expérience, c'est une couleur plurielle dans de nombreux sens. L'installation *Bois de Carnaval* (2003-2009, p. 128-131) est importante pour le parcours de la couleur en tant que noeud d'expérience avec le monde, une œuvre qui a connu quelques variations de montage dans différents contextes architecturaux, mais qui s'est affirmée plus de force en 2005, lors de l'occupation de la chapelle Saint-Gildas, une construction du XVe siècle à Bieuzy, en Bretagne, dans le cadre du projet L'Art dans les Chapelles. L'œuvre est réalisée à partir de la connexion entre deux expériences distinctes, chacune ayant ses propres affections chromatico-lumineuses qui, néanmoins, s'articulent autour d'une trame insondable : les branches et les troncs tombés dans les bois près de sa maison de Fontenay-sous-Bois après une tempête hivernale, et les décorations et les costumes qui transforment les rues brésiliennes lors des fêtes populaires. Une telle connexion est inexplicable, car elle nous parle des souterrains poétiques à travers lesquels différentes sensations sont communiquées, et où s'étendent les scintillations visuelles, tactiles et sonores de la mémoire. Les bâtons collectés à Fontenay-sous-Bois sont reliés par des fils de laine et de soie et des rubans de satin de différentes épaisseurs et couleurs. Les rubans sont un type de garniture très courant dans l'artisanat brésilien et sont issues de la maison familiale, de l'atelier de sa grand-mère. Le satin, en particulier, possède des couleurs vives et lumineuses qui, dans l'intérieur abrité et sombre de la chapelle Saint-Gildas, réverbèrent de manière presque magique, produisant des oscillations qui confèrent de nombreuses couches de signification à ce lieu, le déplaçant des références locales.

Des palettes affectives, disons-nous, se déploient dans les espaces dans lesquels l'œuvre d'Iracema se propose au public français. Des contrepoints constants entre ici et là, entre être, ne pas être et être entre deux. *Mar da Bahia em dia de chuva* (2006, p. 137) n'est pas un lieu, mais un rassemblement sensoriel, une image en diffraction, peut-être une nostalgie avec ses propres couleurs. Du littoral bahianais, au Brésil, jusqu'à la commune française de Pont-Scorff, où l'œuvre a été réalisée en 2006, la distance extrapole les systèmes métriques, elle ne se laisse pas fixer entre le bleu turquoise, le gris et l'orangé clair. L'installation *Les équilibristes* (2005-2006, p. 138-139, 143-145), qui a également été montée plusieurs fois en France puis au Brésil, propose le tumulte optique de la superposition de couleurs appliquées sur des lattes de bois, mais avec une grande variété de teintes, différentes à chaque face de

chaque latte. Tantôt posé entre le mur et le sol, tantôt suspendu au plafond et appuyé sur le sol, l'ensemble des éléments longs, tantôt disposés côte à côte, tantôt mélangés, mobilise le sens de l'instabilité et du risque suggérés dans son titre et renforcés par le chromatisme vibrant, rétif au confinement des espaces et des corps.

La relation spécifique avec le local d'une œuvre est inhérente aux décisions relatives à son installation. Lorsque l'artiste reçoit la bourse Odysée du Ministère Français de la Culture, qui l'autorise à effectuer une résidence au Couvent de la Tourette - un projet de Le Corbusier à Éveux -, l'approche du bâtiment impose une certaine "démésure" : les murs massifs entre plans et ondulations de béton armé, avec des incidences marquées de couleur et de lumière, appellent des réponses délicates, ouvertes à la visite dans l'exposition *Démésurer*, en 2007. Là, les équilibristes suspendus à des fils colorés, comme s'ils flottaient dans une chute interrompue, descendent selon des angles divergents qui accentuent la structure arithmétique des cadres des grandes fenêtres du réfectoire. La plasticité mutuelle entre matière et lumière, qui semble avoir orienté l'architecte, fait de la crypte du Couvent un défi à part pour toute intervention, mais la présence fluide de *The Tube* (2005-2006, p. 146-147) condense les mouvements obliques de l'enceinte et son jeu d'émanations colorées. Attachés par un fil continu, les tubes peints apportent au sol l'expérience du contraste entre l'extérieur sobre et l'intérieur rayonnant - un geste simple et piéton qui, pourtant, fait révérence à cette expression du sacré.

Propager les horizons

Mais si les installations multicolores effectuent la dilatation spatio-temporelle et sa modulation affective dans des notes aiguës, les longues séquences graphiques en noir, blanc et gris, également produites à partir des années 2000, le font dans des notes plus basses, méditatives. Dans ses séries de dessins, Iracema vient explorer les limites de la prégnance ou de la dissolution de lignes, de taches et de plans sur des feuilles de papier qui s'articulent en continuités fluides ou en distinctions plus abruptes, comme pour décrire des épisodes lumineux, des phénomènes naturels ou des paysages abstraits. Au graphite, à l'encre de Chine et aux techniques mixtes, aux aquarelles denses ou transparentes, aux gribouillis et aux superpositions, ces dessins embrassent une vaste mémoire du lien entre l'ombre et la lumière dans les arts visuels, de leurs intensités et de leurs frictions les plus dramatiques jusqu'aux quasi-vides du papier vierge. Elles paraissent nées d'investigations sur la distance et la proximité - la relation fondatrice entre regarder le monde et regarder le papier, entre ce qui se voit et ce qui se touche,

entre la séduction du lointain et l'adhésion viscérale à la proximité. Dans ce sens, "l'horizon" peut être une image, une métaphore, une limite concrète ou imaginaire, une vision ou même une promesse.

Dans chaque série de dessins, il y a une espèce d'argument visuel qui se déploie en répétitions et en surprises, entre ordre et accidents. L'image de l'horizon lointain, que ce soit sur la ligne virtuelle de la mer, ou dans la découpe irrégulière du relief dans le ciel, reste une promesse que le monde continuera plein de lieux intangibles et mystérieux, même si notre régime contemporain de prédation vitale veut nous retenir dans le donné et dans l'immédiat. Nous avons besoin, en effet, de nombreux horizons. La série *Perfis* (2002, p. 153), réalisée sur un ensemble d'échantillons de papier carton de petites dimensions, utilise des ressources très simples pour nous mettre dans l'ambiance contemplative des paysages nocturnes ou immergés dans le crépuscule matinal : de l'encre sur les différentes couleurs sobres du catalogue de papiers. Les contours suaves suggèrent les anciennes montagnes de sa ville natale, peut-être s'agit-il de dessins pour adoucir leur distance et les réaffirmer comme intimes.

Il n'est pas surprenant que la même année que *Perfis*, Iracema ait commencé une sorte d'exercice graphique qui semble à l'opposé de la quiétude de ces petits dessins à l'encre. La série *Gráficas* (2002, p. 154-155) implique un mouvement contraire dans le sens d'un rapprochement radical du corps actif, le geste énergique d'interaction du graphite avec le papier, l'amplitude et la libération motrice du trait, qui demande des surfaces plus grandes. Mais l'emphase mise sur la proximité ne ferme pas l'horizon, puisqu'elle peut l'élaborer comme une ligne de portée et de contact à placer et repositionner, déplacer et réinventer. Portée de bras et de l'action dans le monde, sondée à la pointe du graphite. Il est inévitable de rappeler que aussi bien l'éloignement des paysages natals que les nouvelles frontières d'interaction sont des questions brûlantes dans l'expérience migratoire. Mais il est également vrai que les *Gráficas*, telles que les séries à venir, répondent à un engagement croissant dans une pratique d'atelier, d'étude, d'observation et d'expérimentation consistantes, y compris l'observation de la nature. Les séries de dessins dénudent le processus comme moteur de l'œuvre, une extériorisation du faire avec ses vulnérabilités et ses hésitations, mais aussi ses persévances ; une phénoménologie du geste avec ses intentions et ses dérapages, ses allées et venues. Chaque série est une façon explicite de gérer le temps.

L'étude d'autres artistes fait partie de la pratique de l'atelier. Iracema raconte que les séries *Tempêtes* (2003, p. 158-163) et *Angoisses* (2004, p. 166-169), se réfèrent aux œuvres qui convergent avec les sensations dominantes dans la production des dessins. La première série nous rappelle un horizon marin, la ligne entre le ciel

et la mer qui oscille entre des variations de coups de pinceau, de voiles, de stries et de flous. Ce sont des tempêtes de blancs, de noirs et de gris, tantôt surchargées, tantôt évanescentes, inspirées des mers et des tempêtes de Gustave Courbet, avec toutes leurs réverbérations poétiques et symboliques, de la tranquillité aux risques imminents. Avec Courbet, Iracema redécouvre la mer comme un conducteur de sentiments contradictoires, un amalgame potentiel de pensées, de souvenirs et d'affections, de calme et de tragédie, d'union et de rupture, ou l'impondérable du temps et du destin. Dans la série des *Angoisses*, l'horizon se dissout dans le jeu d'échelle de ces petits dessins, qui nous projettent des abats minéraux et végétaux à des distances inimaginables du Cosmos à l'ampleur inquiétante. Les plans, les marques et les points se croisent et se compriment dans l'espace ; disposés en séquences combinatoires d'ouverture-fermeture, d'alignement-contraste et de vide-plein, ces dessins suggèrent une pensée visuelle tendue et intraduisible - pour l'artiste, "l'angoisse elle-même !" -, comme celle vécue dans les images du livre *Tablet* d'Ellsworth Kelly, une référence indiquée par elle-même.

Le flagrant sens rythmique qui se dégage des combinaisons côte à côte des *Angoisses* offre à Iracema sa première expérience avec la vidéo, que l'on intitula *Propagation* (2004-2006, p. 171). Depuis sa première exposition, *Propagation* consiste en une installation vidéo : de la même manière que les plans et les taches sont comprimés entre les limites du papier dans les dessins, le cadre de la vidéo est pris dans toute son extension par la superficie de chaque dessin et est projeté sur un mur de façon à la reprendre en entier également. Un exemple est l'installation montée au Couvent de la Tourette, avec la projection encadrée sur le mur délimité par la cage d'escalier, créant un contexte de chambre noire qui reprend les sensations d'isolement et d'immersion du cinéma. La succession d'*Angoisses* agrandies dans l'espace immersif est marquée par l'incorporation de deux éléments du langage filmique : la transition en fondu enchaîné et la superposition de la musique sur l'image. Ces deux éléments accentuent la structure fluide de la vidéo, pas comme une fluidité homogène, mais comme une fluidité avec des montées et des descentes mélodiques qui conduisent à une ondulation tendue entre les sens. Comme dans la vision des dessins, la bande sonore d'Álvaro Lazzarotto, réalisée spécialement pour cette vidéo, taquine l'audition avec des références entre micro et macrocosmes, entre tribus et galaxies. Dans cette sorte de pulsar trans-sensoriel, nous voyons la musique et entendons l'image entre fusions et contrastes, dissonances et consonances - en propagation mutuelle.

Dans la logique interne de l'œuvre, la nature séquentielle de la série sur papier communique avec l'expérience cinématographique qui a constitué une part importante

de la formation de l'artiste, et en particulier de son intérêt pour le langage du montage et ses ressources narratives et contre-narratives. La vidéo permet une incorporation explicite du temps dans l'œuvre, la transcription des gestes graphiques dans la temporalité de la musique et du mouvement, et toutes ses vidéos dérivent ou naissent de séries graphiques. Le processus de chaque série flirte avec un rythme audiovisuel qui souligne les sens de la transformation et de l'impermanence qui alimentent la série : aussi bien *Profils* que *Tempêtes* ont résulté en vidéos de transitions douces où dessin et cadre coïncident, additionnant des couches contemplatives à ce qui se présentait déjà comme une méditation sur les liens entre regard et paysage. La vidéo *Geometria das águas* (2000-2009, p. 176-177) implique une procédure différente, le découpage et l'amplification de détails de nombreuses aquarelles réalisées depuis son arrivée à Fontenay-sous-Bois en 2000. Ce sont des dessins d'observation (et de rêverie) des bois situés près de sa maison - les changements constants de couleurs et d'états, les feuilles, les bouquets, les nuages, la terre, la pluie et l'infinie variété de phénomènes naturels et existentiels découverts dans la nouvelle maison outre-Atlantique. En mettant en exergue des détails de taches oscillantes et de traits discontinus, des répétitions et des vides pleins de doutes, la vidéo convoque cette présence ouverte, qui admet se fondre dans l'incertitude des mondes en expansion et en contraction, entre les cieux, les frontières et les horizons.

Et peut-être les horizons les plus défiants sont-ils les plus intimes. Après tout, les séries graphiques construisent aussi de petits récits silencieux de la vie intérieure, de l'imagination des affects, des angoisses et des tempêtes spirituelles, des bannissements et des accueils amoureux. Les séries *Bilhetinhos de amor* (2013, p. 178-181) et *Refúgio* (2017, p. 182-183), produites après son retour au Brésil, élaborent ces processus vitaux - leurs dimensions réduites ne sont pas gratuites, car elles semblent faites de et pour la proximité. Le premier est un ensemble d'aquarelles gouachées d'un rose très brillant sur de véritables petits billets d'amour, conservés au fil des années de mariage. Le rose dépasse les limites de chaque papier et, en coups de pinceau mouillé, esquisse des paysages mouvants. La deuxième série est composée de collages très petits réalisés pour la production d'une vidéo éponyme. La sensation de compression des papiers blancs, qui répètent les déplacements, les chocs et les contraintes dans la zone du papier noir, est mise au défi par la vibration optique des couleurs et les suggestions tactiles des bords effilochés. Avec un effet proche de l'animation en stop motion, l'agitation des papiers résulte en un certain humour, mais aussi en une certaine beauté : le refuge est un déconditionnement, une invention constante autour de où, quand et comment être.

Coudre des mondes

Par de nombreux chemins, le travail d'Iracema aborde le seuil entre les égalités et les différences, entre le flux et la division, l'accord et l'éloignement. L'art permet l'expérience de l'"entre-deux", en le transformant en un lieu de larges horizons et de possibilités. Cependant, être migrant suppose de vivre des seuils d'une intensité particulière, et il faut découvrir la force énonciative de ce lieu entre les mondes - physique, symbolique, affectif - afin de les tisser dans de nouveaux pactes. L'œuvre assume une énonciation étrangère : il faut se reconnaître dans le regard de l'autre, de questionner les fictions de l'origine et de l'appartenance, tendre le nœud des altérités, ré-imaginer les communautés. Installée en France après dix ans de trajectoire professionnelle au Brésil, l'artiste construit progressivement des opportunités de performances publiques qui intègrent l'"entre-deux" comme un lieu de production.

Pour qui s'installe dans un autre pays, la langue peut devenir une éternelle errance. En tant qu'espace imaginaire d'une condition nouvelle, la langue étrangère est un territoire qui peut abriter et soutenir une communauté prometteuse, mais peut aussi être l'expérience même du bannissement. Le projet *Ici ou ailleurs* (2004-2007, p. 186-188), qui s'est déroulé en collaboration avec la mairie de Fontenay-sous-Bois, est né d'une proposition d'interaction avec les immigrés vivant dans l'agglomération parisienne. Iracema a demandé à chaque participant volontaire de lui envoyer une carte postale avec une photographie de son pays d'origine et, au dos, les réponses à trois questions en français : Qu'est-ce qui vous manque dans la ville d'où vous venez ? Qu'est-ce qui vous plaît ici ? Que voudriez-vous changer ici ? Les 55 cartes postales reçues, avec des images de tous les continents, ont été exposées dans trois lieux de grand passage à Fontenay-sous-Bois : la médiathèque Louis Aragon, la mairie et la gare RER. Entre les photographies à l'humeur touristique et l'atmosphère presque confessionnelle des réponses, l'œuvre a cherché à répondre à une préoccupation concernant les pertes, les gains et les limites, sur les stéréotypes qui séparent, mais peuvent aussi unir. Cela créé ainsi une sorte de communauté provisoire fondée sur une langue qui n'était natale pour aucun de ses membres - une communauté d'errants linguistiques autour d'éléments traduisibles et intraduisibles comme, par exemple, le mot *saudade*.

Entre l'utopie cosmopolite et la perception de l'intraduisibilité, Iracema connecte des images et des sentiments d'altérité qui tentent de féconder ce champ inhospitalier, mais désirablement ouvert, de l'expérience migratoire. Depuis son arrivée en France, dans d'innombrables dessins et œuvres sur d'autres supports, elle exerce la forme circulaire (*Mundo I* et *Mundo II*, 2008, p. 191 ; *Sem título*, 2009, p. 185) dans

laquelle on voit se réverbérer un double sens. D'un côté, il exprime un engagement corporel holistique, qui vise à l'exhaustivité et à la complétude, mais subit des irrégularités visuelles et motrices, oscillant ainsi entre un principe d'unité et sa dissolution. D'un autre côté, cette forme nous rappelle le globe terrestre, la planète flottante qui est notre maison à tous, "ici ou ailleurs". Du monde au corps, ces cercles de surfaces pulsées déplacent leur géométrie familière dans l'intraduisibilité du geste - chaque monde à l'encre, au graphite ou à la ligne cousue conspire contre l'existence de frontières, globales ou intimes. Franchir les lignes abstraites qui régissent la géopolitique de la migration est quelque chose qui imprègne les processus du travail, dans l'élaboration de lignes moins abstraites qui impliquent également des trajectoires, des positionnements et des échanges.

En 2010, Iracema cesse de résider en France, mais son déménagement est progressif et dure près de trois ans entre allers et retours, avec des périodes de travail et d'étude dans des institutions françaises, tandis qu'elle s'installe progressivement au Brésil, où elle devient professeur à l'Institut des Arts de l'Université de Brasília en 2014. Couper et attacher deviennent des procédures remarquables dans ces années de nomadisme, presque comme des boussoles existentielles. Revenir est aussi difficile que de partir - chaque migrant le sait. Mais les artistes savent aussi que l'œuvre trouve toujours une façon de se perpétuer, même dans des situations défavorables. Si l'utilisation du fil textile dans l'articulation du tout était déjà devenue fréquente depuis l'installation avec des draps blancs en 2000, à partir de la nouvelle situation de changement, sans atelier fixe, s'accroît l'intérêt pour des matériaux eux aussi sont à moitié nomades, portables et légers, notamment les tissus où les dessins ou les modèles se forment par leur couture et par leur broderie en fils et autres garnitures. La ligne, plus concrète que jamais, apparaît comme l'élément qui trace des plans et unit des surfaces, qui concentre des lumières et des ombres, qui conjure et inverse les limites.

De nombreuses œuvres en matériaux textiles se développent à partir de là, en séries ou en pièces uniques, en petites ou grandes dimensions. Proches de l'échelle manuelle, tant la série *Desenhos Bordados* (2009-2014, p. 194, p. 196-197) que les différentes *Telas Bordadas* (2010-2011, p. 195) suggèrent l'introspection, la plongée intérieure ancrée dans la répétition des gestes et dans l'attention à ce qui environne. Le recto et le verso affirment ensemble l'importance du tout, de chaque détail et de chaque dissonance, la correspondance intime entre ordre et désordre, la valeur de "l'autre côté". *Mulher que chora* (2010-2012, p. 201-203) et *Outro canto* (2013, p. 204-207) ont nécessité l'activation de lieux et de mouvements plus larges, conférant ainsi des

significations multiples aux liens, aux franges et aux broderies de vastes coupes de coton, de tulle et de voile qui composent ces œuvres. Les deux ont beaucoup de points communs : ce sont des objets textiles translucides qui s'étalent sur le sol sans se soutenir eux-mêmes ; ils résonnent avec des fantômes corporels, comme les fourrures, les plis, les voiles et les robes ; ils convoquent des figures littéraires de la perte et de l'échec. Ils marquent le changement de pays, la première faisant partie de sa recherche de thèse, soutenue en 2012 à l'université de Rennes, tandis que la seconde est sa dernière œuvre conçue et réalisée en France, en 2013.

Mulher que chora est une performance vidéo dans laquelle on voit l'artiste disloquer, positionner et repositionner une grande masse de tissus blancs articulée par des coutures rouges. L'action se déroule dans un lieu particulier : l'École d'Arts Visuels du Parque Lage, plus spécifiquement sur sa terrasse ouverte sur un bout de la forêt atlantique de Rio, avec son exubérance visuelle et sonore - la nature qui envahit encore les crevasses et les vues de Rio. Ainsi, cette œuvre relie deux commencements, le commencement de sa trajectoire d'artiste, au cours duquel elle s'est formée, et un re-commencement, lorsqu'elle est revenue vivre à Rio. Recommencer implique un deuil, l'élaboration de ce que l'on abandonne et de ce que l'on porte. Et les recommencements méritent aussi des cadeaux, des offrandes, du don de soi : après avoir disposé le fruit de son long travail au pied de la forêt, la femme peut quitter la scène, poursuivre son chemin, car si elle pleure, c'est pour être plus légère.

Outro canto reprend en partie l'image de la femme tisserande, brodeuse d'affections et de destins, une Pénélope qui, cependant, refuse de s'enfermer dans son unique histoire. Il y a beaucoup d'histoires, beaucoup d'horizons et de mers à traverser. *Outro canto* est une installation qui résulte d'une résidence au Domaine de Kerguéhennec, un palais du XVIII^e siècle situé à Bignan, en France, rendue possible grâce à une seconde bourse Odyssee concédée à Iracema par le Ministère Français de la Culture. Un grand volume composé de 90 mètres de voile et de tulle blancs, cousus et brodés de bordures rouges, disposés sur une table et tombant sur le sol de l'ancienne bibliothèque du palais, aujourd'hui dépourvue de livres. Cet objet malléable et brillant était accompagné d'une reproduction audio de lectures en français d'extraits de quelques classiques de la littérature européenne, créant un contraste avec le vide des étagères : Homère, Michel de Montaigne, Franz Kafka et Charles Perrault. Des voix qui parlent de voyageurs et d'exilés, égarés sur des mers lointaines ou dans des cachettes secrètes. Elles racontent des moments de stupéfaction, de peur ou de tromperie dans la rencontre avec l'autre : un Ulysse qui revient transformé par son errance en terre étrangère ; l'enquête sur les limites entre barbares et civilisés des deux côtés de l'Atlantique chez Montaigne ;

l'animal solitaire qui évite obsessivement toute autre présence dans le conte de Kafka, et la princesse rebelle de *Peau d'Âne*, qui s'éloigne des dangers de la maison paternelle pour refaire son destin.

Cette œuvre exploite de façon productive la force de l'énonciation étrangère, comme si les messages dont l'artiste s'est faite la porte-parole venaient montrer aux visiteurs que ses "classiques" exposent également les fractures de leurs fantasmes d'identité, de distinction et de contrôle, que le "nous" se mêle au "eux" et qu'il n'existe pas de familier sans étrange. L'artiste migrant, à qui a été concédée la permission de coexister, rappelle la fragilité des pactes dans toute convivialité. Comme les voix enregistrées, l'objet délicat ouvre des chants-portails et nous emmène dans d'autres coins - on voit en lui des trames labyrinthiques, des vêtements de princesse, de l'écume de mer. Le volume blanc, serti de nœuds et de rétractions, mais avec des parties lisses et brillantes, tient vraiment de la mer : c'est un élément de connexion et de séparation entre les mondes, comme entre le marché Sahara, au centre de Rio de Janeiro, où les tissus ont été achetés, et le Marché Saint-Pierre à Montmartre, au centre de Paris, d'où proviennent les fils et les garnitures de sa confection.

La ligne est capable de condenser un état de transit, comme un parcours et une invention de mondes - la trace du dessin, le dessin de l'écriture, le fil du récit, la trace laissée par une marche, l'itinéraire du voyage, etc. Résidant déjà au Brésil, Iracema continue à s'intéresser à la couture comme articulation plastique et symbolique, mais surtout au papier, qui réagit de différentes façons aux moyens graphiques ou à l'aiguille. Elle fait des expériences avec différents papiers, comme le papier de riz japonais, très fin, avec des transparences et des textures qui incorporent et approfondissent les aquarelles à l'encre de Chine dans la série *Costurando Sombras* (2017, p. 213-215). Les traces de lignes blanches ou noires sont des vecteurs en tension avec les taches diffuses, fonctionnant tantôt comme des déviations, tantôt comme leurs démarcations. Certains de ces dessins cousus rappellent assurément les cartes, ce qui révèle quelque chose de sa fascination, pour une artiste qui fut géographe. La surface agitée et humide de *A incrível viagem de Shackleton* (2016-2017, p. 216-217) évoque la mer et la côte insondables où le commandant Ernest Shackleton et son équipage se sont aventurés lors d'une difficile expédition en mer vers l'Antarctique initiée en 1914 - un autre voyageur qui a dû surmonter d'immenses risques.

Les cartes sont, en fin de compte, des représentations graphiques d'un certain type de connaissance et de pouvoir sur le monde. Dans certaines œuvres de 2019, Iracema se consacre à défaire et à refaire les cartes, subvertissant les orientations et les proportions dominantes dans le langage cartographique qui alimente notre imaginaire

des frontières et des compositions territoriales, et dont les origines portent la marque indéfectible du colonialisme. Ce sont des collages-broderies-dessins qui fondent explicitement l'échelle manuelle de la coupe et de la couture à l'échelle abstraite des cartes qui extrapolent nos références corporelles. *Nuevo mundo, 2019* (2019, p. 219) est une licence poétique avec la géographie, des mandalas qui démantèlent les hiérarchies et multiplient les Amériques Latines entourées par toutes les mers. *Para não dizer que não falei das flores* (2019, p. 224-227) est une licence graphique avec la poésie, une série qui combine des poèmes d'Octavio Paz et de Jorge Luis Borges avec des superpositions de traits latino-américains. Ces continents et pays découpés et inversés suggèrent que nous cultivons notre imagination historique et politique.

Lire, écrire, faire des broderies et dessiner sont des expériences de va-et-vient du ici-et-maintenant vers l'avant, l'après et l'"ailleurs". Une présence ouverte et expansive, pleine d'intervalles et de vides féconds, continue d'orienter l'insertion de l'oeuvre dans le monde, et ainsi résiste au diktat de la sur-stimulation qui s'empare implacablement de tous les aspects de la vie actuelle. L'adhésion au silence, qui semble si insistante dans la série des *Cartas* (2019-2021, p. 228-233), serait en fait une adhésion à la puissance du discours, de l'écoute et de l'échange qui aimantent de façon invisible des feuilles de différentes épaisseurs, transparences et nuances de papier coréen. Chaque *Carta* a ses propres plis et plissures, fixés par des coutures qui transpercent les couches ou parcourent leurs surfaces comme des dessins ou des messages chiffrés de destinations inconnues. On peut les voir comme des cartes postales de voyage, des correspondances intimes, des cartes marines, des invitations. Entre lignes et coupures, l'oeuvre d'Iracema Barbosa continue de nous proposer une franche disponibilité aux connexions et aux scissions dont sont faites toutes les traversées.

Entrevista com Renata Azambuja,

maio de 2020

Renata Azambuja - *A sua trajetória profissional é singular. Antes de 1987, quando você ingressa na Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), no Rio de Janeiro, teu percurso vinha sendo marcado pela dança, pelo cinema e pela Geografia, área na qual você é bacharel. Por que a mudança de rumos em direção às artes visuais?*

Iracema Barbosa - Vou começar pelo fim. Na realidade meu encontro com as artes visuais foi, de certa maneira, um acaso, porque somente aos 28 anos me matriculei na Escola de Artes Visuais do Parque Lage. Na ocasião, meu trabalho principal era o de professora no Departamento de História e Geografia da PUC, estava fazendo o mestrado em geomorfologia do quaternário na UFRJ¹, quando me casei com o Marco, pai do meu filho, que queria fazer cinema. Comecei a ajudá-lo no trabalho, como assistente de direção, e logo percebi que alguma coisa da arte... que eu não poderia largar a arte. Não seria possível viver sem estar envolvida com a arte². Porque, voltando no tempo, aos seis ou sete anos comecei a fazer balé e outras danças. Então, entre os sete e os 19 anos, dancei inúmeras vezes no palco, em teatros municipais, do Rio, de São Paulo, de Porto Alegre e, para minha formação como bailarina, fiz exames para a Royal Academy of Dancing, do terceiro grau até o Elementary. Foi um período de vida

¹ Orientada por Maria Regina De Meis.

² Filmes dirigidos por Marco Antônio Simas: *Com o andar de Robert Taylor* (1988), participação nos festivais Gramado, de Salvador, de Brasília, no Festrio e em Melbourne (1989) – prêmio de melhor fotografia, música, ator e direção no Festival Internacional de cinema do Rio de Janeiro; *Solo do coração* (1987), participação nos festivais de Brasília e de Cannes; *Um dia Maria* (1986), participação nos festivais de Gramado, de Melbourne e d'Oberhausen – prêmio de melhor ator no festival Gramado.

muito intenso, trabalhando no corpo de baile do Ballet do Rio de Janeiro³. Entre 1976 e 1977, passei dois anos na França, interna no Centre de Danse Rosella Hightower, onde também pude dançar no corpo de baile com grandes bailarinos e coreógrafos⁴. Acho que é mesmo assim na trajetória singular dos artistas, e não só dos artistas, mas da maioria das pessoas na América Latina. Me lembro que, quando comecei a ler os escritores latino-americanos, percebi que essa diversidade de experiências, de fazer uma coisa e de repente precisar fazer outra, é nossa, o que é muito diferente do percurso da maioria dos europeus, digo, desde os pós-guerras até hoje. Acho que nossa vida aqui na América Latina é muito diferente da vida do europeu, ao menos hoje, porque lá eles têm escolas para todos, ao menos tinham. E o Estado os acolhe, por isso precisam fazer escolhas muito jovens, para terem um lugar na sociedade. Então, foi essa mudança que se deu comigo aos 28 anos de idade, e logo descobri, ao chegar na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, que era artista visual.

RA - *Ainda falando sobre a construção de percurso: lendo a suas notas biográficas, percebi que houve um desejo de aprofundamento acadêmico, já após ter participado dos cursos livres da EAV e também depois de já estar em plena atividade como artista, mas também como curadora, produtora e montadora. O que te motivou a fazer os cursos de pós-graduação?*

IB - O desejo de conhecer mais sobre a história da arte e seus pensamentos surgiu com a prática. Durante quatro anos cursei vários ateliês na Escola de Artes Visuais (1987-1990) e depois, por acaso, ajudando o meu filho a fazer um dever de casa, vi um anúncio no jornal que buscava uma pessoa para trabalhar num centro cultural. Eu me sustentava, sempre precisei trabalhar para me sustentar, recebi uma ajuda financeira dos meus pais, mas não tive facilidades, tive sempre que trabalhar para pagar as contas e os pequenos ateliês onde fazia minhas experiências, inicialmente com a pintura. Então vi esse anúncio no Jornal do Brasil, me candidatei e fui aceita. Trabalhei durante dois anos na coordenação das galerias do Centro Cultural Cândido Mendes (1994-1996), no centro do Rio de Janeiro. Foi lá que percebi a artista que eu

³ Dirigido por Dalal Achcar. No corpo de baile dançamos ao lado de Margot Fontaine, Merle Park, Cyril Atanasoff e Georgina Parkinson, entre outros.

⁴ Coreógrafos e professores como Victor Ullat, José Ferran e Rosella Hightower.

não queria ser. Vi como funciona esse meio de artes visuais no Brasil, de uma maneira muito política e pouco artística, talvez tenha sempre sido assim em todos os lugares, em toda a história do Ocidente, funcionando a partir de uma rede de influências da elite, de estranhas trocas, dentro de um grupo pequeníssimo e, infelizmente, com pouca sensibilidade para a arte, raríssimas exceções. Particularmente aqui, onde as coisas acontecem como numa caricatura, com problemas sérios quanto à visibilidade da arte e à democracia nos meios de seleção. Infelizmente esta impressão, tanto do meio artístico quanto da realidade tão elitista que vivemos aqui, se confirmou com minha vivência na França: a diferença é abismal. A partir dessa constatação, de como funciona esse meio, vi também que eu não queria estar envolvida com o mercado e com esse ambiente de feiras, compras e vendas, de produtos e de comércio. Gosto de arte, de ver, de situar, de pensar com os olhos, sinto curiosidade, prazer, necessidade, porque nossa formação em artes visuais no Brasil só acontece quando a gente quer muito! Não há aqui uma tradição de artes visuais, de modo que senti realmente necessidade de continuar a estudar. Como era professora, já tinha sido professora universitária de geografia, de geomorfologia, resolvi estudar história da arte. Foi aí que parti na direção da pós-graduação em História da Arte e Arquitetura (1997-98) e depois emendei no mestrado em História (1999-2001), ambos sob orientação do Ronaldo Brito, com quem senti grande afinidade. Ele foi, e é até hoje, um professor muito importante na minha formação, desde 1996. De modo que minha formação em artes visuais foi assim: entrei na Escola de Artes Visuais do Parque Lage em 1987 e, nove anos depois, em 1996, fui para a PUC-Rio estudar teorias e histórias. Acredito que essa questão, aqui no Brasil, de a gente querer aprofundar o conhecimento sobre arte, se deve à imensa dificuldade que temos em ver as obras, em experimentá-las, como visualidade mesmo. Não estou falando nem das grandes obras, porque até os anos 2000 quase não havia exposições internacionais no Brasil; até 1998, por aí, eram muito raras. Comparativamente com outros países, até hoje são raras. Talvez com exceção das bienais, do acervo do Masp e do MAM do Rio. Digo da arte consagrada no Ocidente. Por exemplo, a exposição da obra do Monet, fez filas enormes no Museu de Belas-Artes, acho que em 1997, não me lembro mais. Mas o fato é que, por exemplo, Volpi: eu só vi uma exposição do Volpi muito recentemente, em 2009, organizada pela Vanda Klabin, no Instituto Moreira Salles, ali na Gávea. E as intervenções do Richard Serra, também organizadas pela Vanda em parceria com o Ronaldo Brito, uma no Centro de Artes Hélio Oiticica, em 1997, e outra no Instituto Moreira Salles na Gávea, em 2016. Então, veja, são acontecimentos esporádicos. Entre 1990 e 1992, fui assistente do artista Aluísio Carvão. Ainda bem que eu pude conviver com ele e com o

trabalho dele no ateliê, com a obra dele, aprendi muito também com uma convivência maravilhosa! Tudo isso é muito doido, porque, na realidade, quando se resolve fazer artes visuais no Brasil, a gente tem que ir atrás para encontrar os trabalhos, para ver, para experimentar, sentir o que eles provocam na gente. Fora isso, temos que estudar mesmo, acho que ninguém escapa disso, isso também é diferente na França, lá tenho vários colegas que não tiveram que buscar essa formação mais teórica, eles têm a vivência das obras nos museus.

RA - *Mesmo depois de anos realizando curadorias, é impressionante como ainda me surpreendo muito com as obras que os artistas me apresentam. Quando terminei de ver os seus conjuntos de trabalhos, realizados entre 1987 e 2020, fiquei com a impressão de ter entrado em um universo muito íntimo. Não que cada artista não ponha o “de si” no que faz, mas alguns deixam rastros mais evidentes da sua subjetividade em suas produções. Me pergunto, e estendo essa pergunta a você, se essa minha sensação sobre os seus trabalhos é apropriada e ainda, se isso poderia ter alguma relação com a artesanaria (manufatura), que caracteriza muito as linguagens do desenho, da colagem, da costura e o uso do tecido, do papel, etc.*

IB - Penso que esse aspecto que você chama de *artesanaria*, de manufatura, como o próprio nome já diz, envolve as mãos. Envolve as mãos não só no fazer como também no fruir. Vendo hoje, retrospectivamente, o que eu fiz até agora, percebo esta relação forte com o tato, e também com a escala do corpo e das mãos, do campo de visão, associada a uma sensação tátil que naturalmente envolve o corpo. Digamos assim, não é uma escala da cidade, uma escala do monumento, uma escala da sociedade de massa, da sociedade industrial, como podem ser certas pinturas, por exemplo, que envolvem uma relação com a construção arquitetônica mesmo. Meu trabalho evidentemente não opera nessa relação, ele tem uma dimensão vivencial. Assistindo a uma aula recentemente, um curso do Ronaldo Brito na PUC, ele lembrou que por mais abstrato que o trabalho possa ser, o artista sempre põe alguma coisa da sua sensação, do seu estar no mundo. Há também um aspecto nessa manufatura que, para mim, é muito importante, que é o tempo. É o tempo da realização, é um tempo/andamento fora do tempo da sociedade moderna industrial. Sinto que, com este modo de fazer, eu estou refletindo sobre essa falta de tempo. Eu vivo essa angústia inclusive em relação ao meu próprio trabalho, desse tempo, de abrir esse espaço-tempo para a expressão dessa percepção. Então, nesse sentido ele é pessoal. Não digo pessoal, digo subjetivo. A *artesanaria* é proposital até na escolha dos materiais: tecido, papel, linha, papel que parece tecido, tecido que parece papel. Trabalhar com a transparência, com as

sensações de visibilidade que esses antigos materiais, originais da arte, ainda podem dar nos tempos atuais, talvez seja minha maneira meio romantizada de discutir a vida contemporânea.

RA - *A cor também é o elemento marcante, perpassando o conjunto de séries que você realiza, e imagino que a opção pela obra de Eduardo Sued como objeto de sua investigação durante o mestrado (1999-2001) possa, também, ter sido motivada por sua opção pelo uso da cor. Em seu trabalho, a cor pode se manifestar com saturações diversificadas, como os desenhos ultracoloridos, de caráter expressionista, do início do teu percurso – característica da produção da década de 1980 –, os objetos de matizes mais suaves, como os do Mar da Bahia, de 2006, e obras com tonalidades mais sóbrias, como a série Perfil, de 2002. Qual o papel da cor nos teus trabalhos?*

IB - A cor é para mim a expressão de como meu olho percebe o mundo e, de alguma maneira, organiza essa percepção. Eu leio, assim como tem gente que lê um texto através das palavras, ou das imagens às que as palavras remetem, um jogo de palavras, jogo de imagens, eu leio através da luz-sombra-cor-matéria. Então acho que essas quatro palavras estão juntas para mim, cor-sombra-luz-matéria. É assim que leio o entorno, que organizo esse entorno. Organizo não no sentido de medir, de ter uma finalidade, mas de como percebo, como experimento. Então, no início, o trabalho surgiu com aquelas cores muito vibrantes, em pastel oleoso e tinta acrílica, de acordo com a intensidade com que ele surgiu. Talvez também por ignorância das possibilidades que eu poderia ter com os contrastes mais sutis entre elas, tê-las mais próximas, talvez pela vitalidade da minha juventude, vá saber... Mas também porque, no início do trabalho, sempre vem à tona uma avalanche de estereótipos que, com o trabalho, vão indo embora, estereótipos do que é a cor, da superfície da cor, do que é trabalhar com a cor, da cor precisar estar tão evidente, assim, com grande contraste. Depois você vai aprendendo que a cor tem todas as possibilidades, sutis e não sutis, se relaciona com os materiais, com a cor-matéria, com as luzes e sombras, com o brilho e alguma reflexão, ou opaca, acolhendo as coisas. Por exemplo, ainda na escola, no início do trabalho usava muito a cor preta. Depois parei de usar o preto porque achei que era um recurso muito fácil, muito gráfico, aí retirei o preto da paleta durante alguns anos. Em outro período trabalhei com madeira, e a madeira mesmo já tinha uma cor tão presente e tão forte que eu abri mão de acrescentar qualquer outra matéria sobre a madeira. Em outros momentos trabalhei com madeiras muito baratas, compensados, porque era o que eu conseguia comprar até em supermercados na França, e aí novamente senti necessidade de trabalhar com

cores, colocar matéria-cor, trabalhando com paletas que para mim eram paletas que estavam naquele lugar. Eu morava em frente a uma floresta e fazia parte do meu dia a dia o panorama das mudanças das estações, mudanças bem grandes no Hemisfério Norte, perto dos polos, e acredito, sim, que essas saturações vão mudando de acordo com as experiências da gente também. Depois eu comecei a trabalhar com preto e branco, como se eles já fossem suficientes e, no momento, estou fazendo uma série com as cores claras dos próprios papéis, simplesmente. Acho que a cor é a expressão da leitura que fazemos do espaço, do espaço experimentado, não de um espaço abstrato, geométrico, mas do espaço vivido, o lugar-tempo vivido. Acho que ao mesmo tempo que poetas brincam com as palavras, tenho essa relação com a cor. De modo que, mesmo que tenha aprendido demais com os encontros com o querido Aluísio Carvão⁵, e nos estudos da pintura de Eduardo Sued⁶, que serviu de tema para a pesquisa de mestrado, estou certa de que não foram os encontros que me levaram a um interesse pela cor, ao contrário, foi a afinidade com a cor que nos levou aos privilegiados encontros que tivemos.

RA - *Há uma incidência de trânsitos e ciclos de alternância entre bidimensionalidade e tridimensionalidade que surgem, ora juntos, ora intercalados, na sua produção. Como se dão as relações entre essas modalidades espaciais no seu trabalho: são de ordem conceitual ou experimentações decorrentes do processo?*

IB - Talvez eu não possa distinguir conceito e processo, mas a minha sensação é que essa alternância bi/tridimensionalidade tem mais a ver com o processo, com as experimentações, e também com a maneira como vou percebendo as coisas, de como o mundo acontece na minha percepção, digamos assim. Então, às vezes dou conta de resolver isso na bidimensionalidade, e às vezes não. E como eu não pude, não tive recursos, meios para manter um ateliê de pintura – não sei como seria se tivesse –, “se urubu fosse colorido, não seria um urubu” (risos). Aconteceu que assim que me mudei para França, não tive mais condições para comprar telas, nem tintas,

⁵ Fui assistente do Carvão entre 1990 e 1992, a convite dele, que declarou ter visto uma colorista. Foi uma convivência preciosa, que foi além dos ensinamentos do mestre e que nos deu, também, a oportunidade de desenvolver uma amizade muito bem-humorada e solidária.

⁶ Pesquisa de mestrado que deu origem à dissertação *Inquieta geometria*, defendida em março de 2000 na PUC-Rio, sob orientação de Ronaldo Brito.

nem espaço físico para a pintura de telas, e também senti necessidade de mexer com outros materiais. É que fui me tornando nômade e precisei abrir mão de muitas situações confortáveis de vida para continuar com as experiências no ateliê e também os estudos em artes! Essa é uma realidade que faz com que o trabalho assuma a forma que ele pode, como ele aparece. Acho que não quero provar tese alguma com isso. Neste sentido, tais passagens do bi para o tridimensional não seriam conceituais. Por exemplo, quando o trabalho partiu para a madeira sem a tinta, foi porque, quando fui comprar uns compensados, o vendedor me ofereceu aquelas tábuas de cedro e mogno, imagina? Nunca poderia colocar tinta nelas! Ou antes, quando o trabalho saiu da tela para os oratórios, aquelas caixas coloridas que expus na Casa França-Brasil, esta aí um bom exemplo, ali aconteceu um acaso: havia me apropriado de estruturas esquemáticas na pintura – aqueles perfis, e também recortes de madeira em forma de triângulos, de quadrados e também redondos –, era como se aquelas estruturas estivessem querendo me domesticar, passar à frente das minhas intuições. De fato, a insistência no aparecimento daquelas estruturas “geométricas” tão óbvias me deu uma irritação profunda. Decidi então cortá-las na madeira. Quando começaram os recortes pintados em madeira, ainda estereotipados, já havia o desejo, a necessidade, de me libertar de uma narrativa figurativa, sabe? Das imagens, mais do que da geometria, eu precisava de um meio para me libertar. Mas esse tipo de narrativa ainda continuou por um tempo, a partir de uma viagem à Grécia e de caixas que eu tinha visto nas montanhas cinzas de Creta. Descobri depois que essas caixas tinham um significado social e religioso, por isso as chamei de oratórios. De fato, quando decidi construir as caixas em casa, montei meu ateliê de marcenaria para poder cortar essas formas, daí um salto aconteceu: não senti mais necessidade de nenhuma narrativa, e nem de fundo para as caixas, nem de um lugar, como o cubo cênico. Ou seja, as caixas se abriram! O próprio objeto já era o lugar, ele parou de representar algo também fora dele. Acredito que aí, nessa passagem para as caixas de madeira em cedro e mogno, começa o trabalho para mim, começa o trabalho que estou fazendo até hoje. Isso foi em 1998, 1999, que coincide com dez anos desde o início da minha prática nas artes visuais e também com o ano em que comecei a assistir às aulas do Ronaldo [Brito] na PUC. Acontece nesse momento uma grande libertação de narrativas, de imagens, de estereótipos, de modelos, do que deveria ser meu trabalho de pintura e do que não deveria ser. A partir daí surgem várias experimentações, porque quando vou morar na França e não tenho dinheiro para comprar madeira, então o que poderia fazer? Procuo também um lugar para trabalhar, e encontro um ateliê de marcenaria em Porte de

Bagnolet⁷. Começo a trabalhar com restos de madeira e aí aparecem as *Séries Infinitas*. Voltando à questão da cor, são as cores das próprias madeiras, falo no plural porque eram diferentes tipos de madeira. Ao mesmo tempo, coletei madeira no bosque de Vincennes, que foi onde morei durante dez anos, na região parisiense. Parecia que tudo conspirava porque, em fevereiro de 1999, houve uma grande tempestade, havia muita madeira no chão, muita madeira de todos os tipos e dimensões. Então, na medida das minhas possibilidades físicas, comecei a recolher gravetos e também pedaços maiores. Mas precisava de algo que as unisse, e comecei a amarrá-las com fios de lã, de seda e com fitas de cetim coloridas, que eu tinha conseguido trazer do ateliê da minha avó, em Brasília. São acasos e, ao mesmo tempo, não são acasos. Acho que, quando hoje vejo o trabalho junto, em retrospectiva, percebo um processo, e alguns encadeamentos, mas acho que não cabe a mim falar dessa lógica.

Um outro aspecto, do ponto de vista do fazer, que foi relevante para eu passar da tela para outros materiais e para o espaço, foi a própria maneira como eu me relacionava com os materiais, de maneira muito física. Isso demandava muita energia na construção das peças, o que me levou a trabalhar tantos anos com madeira. Foi a partir dessa experiência com a madeira que surgiu a possibilidade de outras maneiras de sustentação – porque um problema de sustentação (risos) sempre esteve presente –, esse problema de como as estruturas irão se sustentar no mundo. Porque como ele se realiza no plano horizontal da mesa – e, neste aspecto, existe certa afinidade com a escrita e com a leitura (que é de onde eu vim) –, depois ele tem um problema ao ir para os lugares de exposição, porque gosto de lidar com texturas e vibrações de cor, com transparência ou com recortes de luz, enfim, com estruturas que demandam uma verticalidade para a nossa visão. Talvez essas passagens da bidimensionalidade para a tridimensionalidade tenham a ver com os materiais, suas cores e luminosidades, e os diferentes tipos de ação que esses materiais demandam.

RA - *Prosseguindo pelo eixo de análise que reflete sobre métodos e processos, gostaria que você me contasse também sobre o papel da linha para a sua produção. Se considerarmos que a linha decorre do ato de desenhar e que, nessa ação, encontra-se*

⁷ Este ateliê era coordenado por Antonis Cardew, um jovem marceneiro inglês, *designer* formado em Belas Artes em Londres, que se encantava com meu trabalho. Antonis não só me ensinou tudo o que pôde, como me ajudou como pôde com diversos projetos, para que eu pudesse realizá-los. Passei talvez mais de três anos trabalhando com ele.

introjetada uma estrutura de pensamento que a linha materializa, como parte da expressão de um desejo e de uma vontade de realização, como se deram para você os acontecimentos da linha, quando elas surgiram em desenhos, tais quais Como uma bala perdida, de 2002, Toute une c r se, de 2003, e em Nanquins finos, de 2017; cortejando a tridimensionalidade, como em Desenhos bordados, de 2010/2012, e Costurando sombras, de 2016, e avolumando-se como em Les Equilibristes, de 2006-2007, e Outro Canto, de 2013?

IB - Ao longo desses 30 anos de trabalho –  , parece mesmo que exerce um fascínio sobre mim –, tenho experimentado a linha de maneiras diferentes. Acho que ela apareceu como uma “caligrafia”, decorativa em alguns trabalhos, como *Fewme* ou naquela janela de madeira, e também nas colagens. Inicialmente remete a algo decorativo, sem fun o estruturante, começa assim com esse aspecto. Mas depois vão surgindo algumas experiências bem distintas, ela ganha vibra o  tica e constrói planos. Acho até que essa maneira de trabalhar a linha já aparece nos primeiros desenhos na EAV, que nem estamos mostrando aqui. Depois as linhas se materializam de uma maneira bem contundente em *Bois de Carnaval*, quando costuro os galhos de madeira caídos da tempestade com linhas de l  e seda, e fitas de cetim também. Então, todo processo torna-se “obra” e, ao mesmo tempo,   sempre uma forma transitória. A linha também serviu para reunir partes com a fun o de criar estruturas em equilíbrio em certos trabalhos. Isso acontece em *Bois de Carnaval*, assim como na montagem das *Les Equilibristes*, no Couvent de la Tourette e na Cité International des Arts; nas *Séries Infinitas* e no *The Tube*. Havia o desejo de juntar, de reunir coisas distintas, criando uma estrutura a partir da costura com linhas coloridas. E, por último, percebo também outro modo de apari o da linha em alguns trabalhos, como *A incrível viagem de Shackleton* e também *Costurando Sombras*: a linha sem começo nem fim, sem lógica, sem fun o, como registro de um percurso – imaginado e descontínuo. O mesmo se d  nesses novos trabalhos, ainda em constru o e que venho chamando de *Cartas*, um percurso que se perde, que se interrompe, ou talvez percurso de um projeto que   desviado, abandonado, e que despenca em abismos. Como os projetos de vida da gente, não  ? Eu acho que, no conjunto de trabalhos, a linha tem esses aspectos diferentes de trama, de caligrafia, de reunião e de percurso também.

RA - *A questão da linha me leva a pensar sobre outra situa o onde a linha comparece, desta vez como grafia. Ela esteve nas pinturas do início da trajetória, como em Fewme, de 1990; mais tarde em Toute une c r se, de 2003, e prossegue perpassando toda a série Bilhetinhos de amor, de 2013. Por que o desenho teve o desejo de se tornar palavra?*

IB - Será que foi o desenho que teve o desejo de se tornar palavra? Não sei... acho que, no caso, foi a palavra que teve desejo de se tornar desenho, e de estar junto a outro trabalho, quase como se fossem dois trabalhos que se costuram. Porque o primeiro que eu identifico aí no livro, nessa seleção que a Patricia Corrêa fez para o livro, é o *Black and White*, 1990, e nele utilizo a própria caixa do uísque. Ou seja, a palavra está no próprio material. Depois, nos *Doze trabalhos de Hércules*, tive necessidade de colocar os nomes como se fossem cartas de baralho, algo assim, e isso aparece como redundância. Acho que o uso da palavra no meu trabalho é um pouco redundante, insistente, uma necessidade de evidenciar, de apontar ou, às vezes, de fazer também um jogo de palavras. E tinha também uma outra questão: quando eu estava na escola (EAV), havia uma discussão muito séria sobre a ilustração, porque a gente chega na escola com essa atração pela ilustração! Todo mundo, até meus alunos hoje na universidade, vive o mesmo problema. Porque a literatura prevalece na nossa cultura em relação à cultura visual, então a palavra vem sempre antes quando a gente começa a trabalhar nas artes visuais. Então o *Fewme*, que é um poema do Décio Pignatari, também tem, de certa maneira, esse caráter de liberação. Não acredito que você se libere se reprimindo, você se libera enfrentando as coisas. Quando a gente começa a trabalhar e vem de um meio que não tem nada a ver com as artes visuais, você tem que enfrentar esses estereótipos que te assombram, esses preconceitos, essas narrativas. A ideia de que o pensamento literário prevalece sobre o pensamento visual tem que ser enfrentada. E só consegue ser superada através da realização do trabalho no ateliê, e aí a gente vai conseguir enxergar de que maneira isso vai se dar na matéria e na visualidade. Depois a palavra vai aparecer como estrutura em outros trabalhos. Vejo uma mudança bastante grande em relação aos primeiros trabalhos, inclusive no *Toute une cérise*, que é um *jeu de mots*. Como venho trabalhando em séries desde as caixas vazadas, nessa combinatória de diferenças, de pequenas diferenças, que não operam em dualidades, mas como uma forma que não se fixa, *Toute une cérise* foi uma brincadeira com a palavra *cérise* e com a palavra *série*. A partir de um deleite gastronômico que vivi no alto de uma cerejeira carregada de frutos, no início da primeira primavera que passei na França, surgiu esse jogo de palavras entre *cereja* e *série*. Depois, quando acontece o trabalho *Ici ou Ailleurs*, que fiz com os estrangeiros que moravam na região parisiense, em que proponho três perguntas: do que eles sentem falta de seu lugar de origem, do que eles gostam na região parisiense, e o que eles gostariam de mudar na região parisiense, a palavra deles se torna estrutural e vem ao lado da imagem que eles escolheram de seus países. Essa

questão de a palavra vir ao lado, e ao mesmo tempo integrada, acho que permanece. Em outro trabalho diferente, que não pode ser visto, apenas escutado, *Outro Canto*, 2013, a leitura gravada faz parte da instalação realizada na biblioteca do castelo de Kerguéhennec. Trata-se de uma montagem de textos clássicos que normalmente são lidos nas escolas pelos jovens franceses. Para esta montagem de textos, escolhi passagens que remetem a noções do que é o estrangeiro e do que é o estranho, do que é o bárbaro e do que é o culto. Monto um pensamento, de modo totalmente intuitivo, entre o que é estranho, bárbaro e o que é considerado culto. Então, o texto que é lido na biblioteca, num volume baixíssimo, você só ouve quando está muito próximo do trabalho: 90 metros de tecidos bordados ao longo de três meses de residência, o som da leitura do texto é estrutural. Acontece também nos *Bilhetinhos de amor*, um trabalho que nunca mostrei: aquarelas sobre poemas de amor que recebi do meu marido, aos quais, ao final do casamento, quis dar um lugar visível. Eles eram “derramados” sobre a mesa do meu café da manhã, assim como a aquarela, vermelha, cor do nosso estereótipo do amor, do sangue, da vida, que acompanham os desenhos. Em 2019, fiz também alguns trabalhos que se chamam *Para não dizer que não falei das flores*, nos quais reúno colagem e trechos de poemas do Octavio Paz e do Jorge Luis Borges, pensando sobre o que vivemos na América hoje.

RA - *A imagem em movimento está presente em sua vida profissional desde muito cedo, quando você incursionava, na década de 1980, como produtora e assistente de direção para produções cinematográficas. A imagem em movimento ressurgiu em 2008, quando você incorpora a sua poíesis o vídeo como linguagem, associando-os aos trabalhos seriados. Optar por animar formas que foram idealizadas como partes de um conjunto, está relacionado ao desejo de rearranjar narrativas?*

IB - O que mais me fascinou no cinema foi o trabalho de montagem. Descobri isso ao acompanhar a montagem realizada pelo diretor Marco Antônio Simas, ao lado da montadora Marta Luz, dos filmes em 35 mm de que participei. Escolher, recortar, colar, construir essa narrativa, que era tão autônoma das filmagens e que oferecia infinitas possibilidades de junção, era o que acontecia quando se cortava, literalmente, aquele filme 35 mm. Então realmente essa experiência que tive, com vinte e poucos anos, antes de entrar na Escola de Artes Visuais, foi muito forte para mim, muito interessante. Percebo que a imagem em movimento no meu trabalho ao longo desses anos tem mais a ver com essa questão da série, como acontece na produção, e, que o importante não é uma imagem, nem a comparação de um com o outro, a dualidade, mas

essa sensação viva de impermanência, de transformação, de pulsação da forma, da nossa percepção do mundo. Então o que aconteceu é que, como falei anteriormente, acho que meu trabalho tem um problema de suporte, em como ele aparece, já que é realizado na horizontal, e depois é visto de alguma maneira na vertical e como isso vai se dar. Com os desenhos que eu tinha realizado, e ainda realizo, desenhos bem pequenos usando nanquim ou acrílico, por exemplo, isso aconteceu. Quando comecei a trabalhar só com o preto sobre um suporte branco, ou não, como no trabalho *Perfil*, enfim, com essa redução drástica da paleta, para o preto, o branco, o cinza e as variantes, eu queria dar visibilidade aos detalhes do desenho. Como o trabalho era pequeno, a dimensão era pequena, e porque os desenhos são muitas vezes colocados em molduras de vidro, eu me perguntava como poderia resolver isso, e a ideia dos vídeos apareceu por essas questões, para tornar mais visíveis certas transições, dúvidas, aguadas, movimentos, esgarçamentos dos papéis, enfim, esses acontecimentos vividos no ateliê. Acho que preciso tornar visível essa incerteza do gesto, essas descontinuidades das linhas, essas impressões, essas vibrações de uma cor, essas variações de densidade das cores. Assim surgem esses trabalhos, *Geometria das Águas*, a partir de uma série de desenhos do bosque de Vincennes, logo que cheguei para morar lá; as *Angoisses*, as *Tempêtes*, que vêm de uma série de desenhos que nem são tão pequenos assim: eles têm 50 e poucos cm, no caso das *Tempêtes*, que era uma série também. Acho também que perdi, depois de muito tempo, o medo de que meu trabalho trouxesse uma narrativa. Trouxesse ou não trouxesse, ela pode aparecer, não é meu problema esse e nem de ninguém, porque não é essa a questão. A questão é a densidade poética do trabalho, como ele se constrói e aparece, e esses acontecimentos não dependem muito da nossa vontade, eles acontecem à nossa revelia. E isso é uma liberdade muito grande que eu sinto hoje, tanto em relação ao suporte do trabalho, a utilização da palavra, ao encadeamento de desenhos ou, enfim, possibilidades de construção de narrativa, mesmo que essas narrativas não digam nada precisamente, sobretudo isso, e isso é importante, que guardem suas possibilidades poéticas de abertura, e não de fechamento.

RA - *Tive a impressão que duas de suas produções, que são o Projeto cartões postais (2004-2007) e Nuevo Mundo (2019) ocupam um lugar diferente no seu corpo de trabalho por terem sido realizados menos a partir do desejo de desenvolver uma poética voltada para a exploração da visualidade e mais como vontade de colocar a poética como meio de comunicação de ideias relacionadas à geopolítica. Por que surgiu o interesse em falar sobre deslocamentos, alteridade e sociedades?*

IB - Esses trabalhos mais ligados à geopolítica, de alguma maneira, como você diz, nasceram à minha revelia. Digo à revelia por que não desejo dizer coisa alguma sobre a conjuntura, comentar o que está acontecendo ou enviar mensagens politicamente corretas. Não acredito que esse tipo de “fala-politicamente-correta” que pode ter o trabalho vá mudar algo na sociedade. Acho que o que vai mudar a sociedade é a consciência e a prática da solidariedade, da compaixão, do cuidado com a gente. Mas cabe aqui lembrar que eu sou filha de militantes do Partido Comunista Brasileiro: meu pai foi jornalista do jornal *Voz Operária*, minha mãe foi do Comitê Central, meu avô também foi preso por sua militância comunista, são pelo menos três gerações da minha família também com as contradições que envolvem as famílias na América Latina, onde o comunista se casa com a integralista. Minha avó, por exemplo, que era hipercatólica, casou-se com meu avô que foi maçom, depois espírita, depois militante do PCB, essas contradições. Cabe lembrar que eu nasci em 1958 e, quando tinha quase seis anos, houve o golpe militar de 1964 e minha família foi muito perseguida. Então, essa sensação desagradável de pertencer a uma minoria que teve que ficar em silêncio durante 25 anos, que foi minha infância e minha adolescência, me marcou profundamente, me marcou tanto que eu cheguei a largar o balé para voltar ao Brasil para militar numa organização de esquerda pela anistia e pela liberdade democrática e tudo. Isso faz parte da minha história. E talvez por isso também tenha escolhido a geografia. Em seguida, alguns trabalhos de artes visuais acontecem, aparecem, eles aparecem quase prontos, eles se colocam, se impõem. É, acho que esse é o verbo. O primeiro deles foi logo no início (nem gosto hoje desse trabalho, nem é mais meu), com a poesia do Chacal, que era uma poesia “*uns cães têm sede, outros viram sabonete*”, “*uns têm um raio na testa, outros um rabo entre as pernas*”, e por aí vai. Esse foi o primeiro trabalho que eu fiz, bem irreverente, e tinha esse aspecto caricato, como outros do início na EAV, muito agressivo e caricato, uma coisa que eu nem gosto de mostrar hoje, porque não me identifico mais com isso de jeito nenhum. Um outro trabalho que vai aparecer, que são os cartões-postais, que fiz na França, baseado na minha própria experiência como estrangeira, nasceu a partir de uma fala que ouvi numa reunião que houve com artistas, na Maison de L’Amérique Latine, em Paris, para a organização do Ano do Brasil na França, sobre o Brasil ser um país onde a miscigenação era uma coisa feliz, o que eu não acredito de maneira nenhuma, vide o que a gente está vivendo hoje. Baseado nessa questão da miscigenação, juntamente com o crescimento da xenofobia na França, e de eu ser chamada de *métisse*, coisa que soa engraçado para uma brasileira registrada como branca, enfim, não me ofende, mas soa como

preconceito deles e lembra dessas categorias que foram criadas. Enfim, fiz esse trabalho dos cartões-postais, evidenciando também para os franceses como é que o estrangeiro vivia a cidade de Paris e seu lugar nessa cidade. Depois teve o trabalho *Outro Canto*, que também foi sobre essa questão da xenofobia, como já falei. Quando estava costurando esse trabalho apareceu a necessidade da leitura de um texto, com essa conotação mais política, digamos assim, para o trabalho. Recentemente, no ano passado, 2019, no México, ele veio pronto: fui convidada para fazer um trabalho lá. Comprei os mapas da América para recosturá-los, num momento em que estava havendo uma discussão absurda sobre o fechamento da fronteira norte-americana para os mexicanos. O México é um país latino-americano na América do Norte, e veio então a clareza dessa configuração da América: a América Latina, com uma identidade costurada, e os países da América anglo-saxônica separados. Então reparei que a projeção cartográfica colocava em desproporção os países, por conta das projeções criadas pelos países mais ricos para representação da Terra, que é redonda. Enormes estão os Estados Unidos e o Canadá, de modo que, conseqüentemente, as partes frias (são praticamente improdutivas as partes geladas, não é?) ficam enormes! E a América Latina, que é onde estão todas as riquezas, onde tudo dá, como disse Pero Vaz de Caminha, o tempo todo, tudo dá e onde o mar é azul permanentemente, praticamente toda América Latina, separada dessa América anglo-saxônica gelada. Foi um trabalho que realizei para expor no Instituto de Geografia, na Universidade Nacional do México (UNAM), durante um seminário de geografia, foi uma participação como artista num seminário de geografia. E depois dessa viagem para o México, sobretudo depois da visita ao Museu de Antropologia, o grande museu mexicano, que é maravilhoso, e as visitas às ruínas dos povos antigos no México, eu fiquei impressionada como essa identidade dos povos originários foi estraçalhada, assim como a dos africanos que vieram para cá escravizados também foi estraçalhada. É como se nós fôssemos um continente, uma parte enorme do continente, estraçalhado culturalmente, sem identidade, numa terra de ninguém. Maltratados por quem invadiu. Então eu acho que por isso surgiu esse trabalho, *Para não dizer que não falei das flores*, uma homenagem a uma canção brasileira que fez sucesso no tempo da ditadura. Hoje a gente vê esse *endireitamento* da América Latina, muito radical e muito triste, porque expressa um desamor imenso por qualquer uma dessas culturas que aqui habitam e coabitam ainda de maneira não miscigenada, ainda não amalgamadas, não amadas.

RA - *Uma de suas instalações, intitulada Bois de Carnaval, foi realizada quando você alcançou 10 anos de percurso, em 2003. Em seu texto sobre a obra lemos: "Eu creio*

que as relações entre o trabalho e o carnaval são sobretudo lúdicas; são um lugar para organizar as coisas, de brincar, de dar um ritmo a um mundo muito estático, fazer dançar a ordem do mundo”. *Essa inclinação pelo movimento e pela reorganização das coisas se reflete, de certa forma, em seu empenho para remontá-las em sítios diversos como em uma igreja, em uma biblioteca, em um convento e em uma vitrine. Ou seja, a obra se repete, mas ganha contornos diferentes a cada montagem. Você diria que a repetição e a reestruturação seriam algumas das características mais evidentes de sua produção?*

IB - De fato, *Bois de Carnaval* é um trabalho que eu tive oportunidade de experimentar de maneiras diferentes, assim como *Les Equilibristes*. *Bois de Carnaval* foi exposto pela primeira vez na Galeru, que era uma galeria estreita, onde o trabalho foi colocado dentro de uma vitrine. Achei que não ficou bem resolvido porque a possibilidade de se aproximar do trabalho era importante, uma vez que o que surgiu de mais interessante ali foram as sombras projetadas, mais do que a vibração ótica das costuras, ou a presença das costuras, naquele tempo lento ali, daquelas costuras todas. Ao remontar a instalação na Chapelle de Saint-Gildas, a exposição ganha o nome de *Fruits de couleur*, cujo texto foi escrito por Patricia Corrêa. Na Chapelle ficou resolvida essa questão da proximidade com as estruturas, pois as pessoas podiam girar em torno daquela trama, e essa experiência com a trama, a proximidade com a trama, dava uma pulsação muito mais poderosa do que, por exemplo, eu passar e apenas olhá-la, como acontecia na Galeru. Por último, a exposição na Cité Internationale des Arts repetiu a situação da capela dentro de uma galeria, as pessoas podiam passear ao redor da instalação, mas não trouxe qualquer inovação, no meu ponto de vista. Acho que a montagem realmente muito poderosa foi essa da capela de Saint-Gildas. Acho que a possibilidade de você repetir um trabalho assim especificamente, tanto o *Bois de Carnaval* quanto *Les Equilibristes*, é a possibilidade de experimentar diferentes sustentações, de como ele vai se tornar visível, como ele vai aparecer no mundo. Eu acho que isso é um problema que está colocado na minha prática, diferente, por exemplo, de uma obra que seja totalmente autônoma, como um quadro, uma escultura. Os meus trabalhos não têm essa autonomia, eles precisam das séries e de certos lugares para existirem. Você fala em repetição e reconstrução. Eu acho que não é reconstrução, é retomada, é repetir de outra maneira. Eu procuro experimentar várias maneiras de repetição. Repetição no sentido de escolher uma coisa que abordo várias vezes. Por exemplo, nos desenhos que aparecem nas *Angoisses*, um tema que vou repetindo. A outra repetição é retomar o trabalho de outra maneira, como no caso dessas diferentes montagens. E há,

também, uma repetição como resgate de alguma situação que experimentei com uma obra ou teoria da história da arte. Escrevi uma tese sobre isso, sobre o frescor da repetição! Porque é nesta escolha de algo que se repete de modo diferente que vivemos, que sentimos a vida! A repetição na realidade é, para mim, a verdadeira experiência. É só a partir da experiência da repetição que a gente vai criar uma linguagem e se colocar no mundo. Clarice Lispector vai dizer uma coisa engraçada sobre isso, porque ela diz assim: “apesar de saber que a gente vai tomar banho amanhã, a gente toma banho hoje”, não é? “Apesar de saber que a gente vai ter que comer mais tarde, a gente come na hora do almoço também”, não é? É esse “apesar de” que empurra a gente para frente. Eu acho que estou muito interessada, conectada, engajada, de uma maneira até cansativa para os outros, na experiência. Por isso a necessidade desse tempo, desse espaço, ainda mais nesses tempos atuais, de estar mais longe da mídia, da imagem, da aparência das redes sociais, como uma valorização, aí sim conceitual, estrutural, vivencial, experimental dessa presença, desse frescor da experiência da repetição. É isso.

RA - *A última questão aproveita o rastro deixado por esses seus trabalhos que se debruçam sobre lugar, espaço e mundo, e também sobre seu interesse crescente em torno da costura para saber sobre os seus projetos futuros, tendo em vista esse momento de incertezas e mudanças no panorama mundial. Como você imagina desenvolver obras que possam, como você colocou, “fazer dançar a ordem do mundo”, daqui por diante? Ou não é algo que possa afetar a sua forma de pensar o trabalho de arte?*

IB - Vou começar com um ditado que é “o futuro a Deus pertence”, e eu acrescentaria: “o futuro a Deus pertence ao presente”. Porque o que percebo é que o trabalho está cada vez mais nômade. O fundamental para mim é ter a possibilidade de criar num espaço mais reduzido, e de continuar o trabalho, que se dá com o material. Não gosto de ficar muitas horas no computador, trabalhando com imagem, tecnologia, acho muito chato, muito cansativo e não tenho essa vontade. Gosto do trabalho lento, gosto de manusear os materiais mais simples, papel, tecido, fios, isso para mim é importante, isso permanece. Materiais que se tornem cada vez mais dobráveis, porque cada vez estou mais nômade. Quero reduzir cada vez mais as coisas que tenho. Não sou otimista quanto ao destino do que venho realizando. Sonho em ter um lugar que reúna os trabalhos no conjunto, para dar a eles alguma visibilidade ao pensamento que é expresso neles, porque acredito que haja um pensamento quando um artista trabalha tanto tempo. No Brasil não vejo em nossa cultura a possibilidade de preservar esse

trabalho. Voltaria para a França? Porque acho que na França existem mais possibilidades; nem tanto assim, mas bem mais do que aqui. Porque aqui é jogar o trabalho no lixo, não é? Todos. Você vê, um sujeito que conquistou o espaço que conquistou, estou falando de um artista brasileiro que conquistou um espaço relevante no meio de arte internacional, com uma visibilidade muito grande, que é o Hélio Oiticica, o trabalho dele foi praticamente todo destruído, não é? Esse é o nosso país. É lamentável. Uma pessoa como ele que escolheu trabalhar não no circuito comercial e ainda ter a obra destruída é duro, não? Mas talvez seja esse o destino do trabalho. O futuro a Deus pertence, a única coisa que me pertence é o presente. É assim.

Entretien avec Renata Azambuja,

Mai 2020

Renata Azambuja - *Votre parcours professionnel est unique. Avant 1987, lorsque vous êtes entrée à l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage (EAV), à Rio de Janeiro, votre carrière a été marquée par la danse, le cinéma et la géographie, domaine dans lequel vous êtes diplômée. Pourquoi ce changement d'orientation vers les arts visuels ?*

Iracema Barbosa - Je vais commencer par la fin. En fait, ma rencontre avec les arts visuels a été, en quelque sorte, un hasard, car je ne me suis inscrite à l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage qu'à l'âge de 28 ans. À l'époque, mon travail principal était professeure au département d'histoire et de géographie de la PUC, je faisais ma maîtrise en géomorphologie du Quaternaire à l'UFRJ¹, quand j'ai épousé Marco, le père de mon fils, qui voulait faire du cinéma. J'ai commencé à l'aider, en tant qu'assistante de direction, et j'ai vite compris qu'il y avait quelque chose dans l'art... que je ne pourrais pas abandonner². Qu'il ne me serait plus possible de vivre sans être impliquée dans l'art. Parce que, si on remonte le temps, quand j'avais six ou sept ans, j'ai commencé à faire du ballet et d'autres danses. Puis, entre sept et 19 ans, j'ai dansé d'innombrables fois sur scène, dans des théâtres municipaux, à Rio de Janeiro, São Paulo, Porto Alegre et, pour ma formation de danseuse, j'ai passé les examens de la Royal Academy of

¹ Dirigé par Maria Regina De Meis.

² Films réalisés par Marco Antônio Simas : Avec les démarches de Robert Taylor (1988), participation aux festivals de Gramado, Salvador, Brasília, Festrio et Melbourne (1989) - prix de la meilleure photographie, musique, acteur et réalisation au Festival international du film de Rio de Janeiro ; Solo do coração (1987), participation aux festivals de Brasília et Cannes ; Um dia Maria (1986), participation aux festivals de Gramado, Melbourne et Oberhausen - prix du meilleur acteur au festival de Gramado.

Dancing, du troisième degré à l'élémentaire. Ce fut une période très intense de ma vie, en travaillant au Ballet de Rio de Janeiro³. Entre 1976 et 1977, j'ai passé deux ans en France comme interne au Centre de Danse Rosella Hightower, où j'ai pu également danser dans le corps de ballet avec de grands danseurs et chorégraphes⁴. Je pense qu'il en est toujours ainsi, dans la trajectoire unique des artistes, et pas seulement des artistes, mais de la plupart des gens en Amérique Latine. Je me souviens que lorsque j'ai commencé à lire les écrivains latino-américains, j'ai réalisé que cette diversité d'expériences, de faire une chose et de devoir soudainement en faire une autre, est la nôtre, ce qui est très différent du chemin parcouru par la plupart des Européens, je veux dire, depuis l'après-guerre jusqu'à aujourd'hui. Je pense que notre vie ici en Amérique latine est très différente de la vie des Européens, du moins aujourd'hui, parce que là-bas ils ont des écoles pour tout le monde, du moins ils en avaient. Et l'État les accueille, ils doivent donc faire des choix très jeunes pour avoir une place dans la société. C'est donc ce changement s'est produit à 28 ans, et j'ai très vite découvert, en arrivant à l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage à Rio de Janeiro, que j'étais une artiste visuelle.

RA - *Toujours à propos de la construction d'un parcours : en lisant vos notes biographiques, j'ai réalisé qu'il y avait un désir d'approfondissement académique, déjà après avoir participé aux cours gratuits de l'EAV et aussi après avoir été en pleine activité comme artiste, mais aussi comme curatrice, productrice et monteuse. Qu'est-ce qui vous a motivé à suivre les cours de deuxième cycle ?*

IB - Le désir d'en savoir plus sur l'histoire de l'art et ses pensées est né avec la pratique. Pendant quatre ans, j'ai suivi plusieurs ateliers à l'Escola de Artes Visuais (1987-1990) et puis, par hasard, en aidant mon fils à faire ses devoirs, j'ai vu une annonce dans le journal qui cherchait quelqu'un pour travailler dans un centre culturel. Je subvenais à mes besoins, j'avais toujours besoin de travailler pour subvenir à mes besoins, je recevais une aide financière de mes parents, mais je n'avais pas de facilités, je devais toujours travailler pour payer les factures et les petits ateliers où je faisais mes expériences, d'abord avec la peinture. Puis j'ai vu cette annonce dans le Jornal do

³ Réalisé par Dalal Achcar. Dans le corps de ballet, nous avons dansé avec Margot Fontaine, Merle Park, Cyril Atanasoff et Georgina Parkinson, entre autres.

⁴ Des chorégraphes et des professeurs comme Victor Ullat, José Ferran et Rosella Hightower.

Brasil, j'ai postulé et j'ai été accepté. J'ai travaillé pendant deux ans à la coordination des galeries du Centro Cultural Cândido Mendes (1994-1996), dans le centre de Rio de Janeiro. C'est là que j'ai réalisé l'artiste que je ne voulais pas être. J'ai vu comment ce médium des arts visuels fonctionne au Brésil, d'une manière très politique et non artistique, peut-être l'a-t-il toujours été partout, dans toute l'histoire de l'Occident, travaillant à partir d'un réseau d'influences d'élite, d'échanges étranges, au sein d'un groupe très restreint et, malheureusement, avec une très faible sensibilité à l'art, à de très rares exceptions près. Surtout ici, où les choses se passent comme dans une caricature, avec de sérieux problèmes de visibilité de l'art et de la démocratie dans les moyens de sélection. Malheureusement, cette impression, tant du milieu artistique que de la réalité si élitiste que nous vivons ici, a été confirmée par mon expérience en France : la différence est abyssale. À partir de ce constat, sur la manière dont ce médium fonctionne, j'ai également vu que je ne voulais pas être impliquée dans le marché et dans cet environnement de salons, d'achats et de ventes, de produits et de commerce. J'aime l'art, voir, situer, penser avec mes yeux, je ressens de la curiosité, du plaisir, du besoin, car notre formation en arts visuels au Brésil ne se fait qu'avec beaucoup de volonté ! Il n'y a pas de tradition des arts visuels ici, donc j'ai vraiment ressenti le besoin de continuer à étudier. En tant qu'enseignante, j'avais déjà été professeure universitaire de géographie, en géomorphologie, j'ai décidé d'étudier l'histoire de l'art. C'est là que je me suis orientée vers une post-graduation en histoire de l'art et de l'architecture (1997-98), puis j'ai fait des études de maîtrise en histoire (1999-2001), toutes deux sous la direction de Ronaldo Brito, avec qui je me suis senti en grande affinité. Il a été, et est toujours, un enseignant très important dans ma formation, depuis 1996. Ma formation en arts visuels a donc été la suivante : je suis entré à l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage en 1987 et, neuf ans plus tard, en 1996, je suis allé à l'université PUC-Rio pour étudier les théories et les histoires. Je crois que ce problème, ici au Brésil, de vouloir approfondir nos connaissances sur l'art, est dû à l'immense difficulté que nous avons à voir les œuvres, à les vivre, comme la visualisation elle-même. Je ne parle même pas des grandes œuvres, car jusqu'aux années 2000, il n'y avait presque pas d'expositions internationales au Brésil ; jusqu'en 1998, elles étaient très rares. Par rapport à d'autres pays, elles sont jusqu'à présent rares. Peut-être à l'exception des biennales, de la collection Masp et du MAM à Rio. Je veux dire l'art consacré en Occident. Par exemple, l'exposition des œuvres de Monet, a provoqué des files énormes au Musée des Beaux-Arts, en 1997, je crois, je ne m'en souviens plus. Mais le fait est que, par exemple, Volpi : je n'ai vu une exposition de Volpi que très récemment, en 2009, organisée par Vanda Klabin, à l'Instituto Moreira Salles, là-bas à Gávea. Et les

interventions de Richard Serra, également organisées par Vanda en partenariat avec Ronaldo Brito, une au Centro de Arte Hélio Oiticica, en 1997, et une autre à l'Instituto Moreira Salles dans le quartier de Gávea, en 2016. Donc, vous voyez, ce sont des événements sporadiques. Entre 1990 et 1992, j'ai été l'assistant de l'artiste Aluísio Carvão. Heureusement que j'ai pu passer du temps avec lui et son travail en studio, avec son œuvre, j'ai aussi beaucoup appris de cette merveilleuse coexistence ! Tout cela est très fou, parce qu'en réalité, quand on décide de faire des arts visuels au Brésil, il faut aller à leur rencontre pour trouver les œuvres, pour voir, pour expérimenter, pour sentir ce qu'elles provoquent en vous. A part ça, il faut vraiment étudier, je pense que personne n'y échappe, c'est aussi une différence avec la France, là, j'ai plusieurs collègues qui n'ont pas eu à chercher cette formation plus théorique, ils ont vécu l'expérience des œuvres dans les musées.

RA - Même après des années de curatoriat, il est étonnant de constater à quel point je suis toujours surpris par les œuvres que les artistes me présentent. Quand j'ai fini de voir leurs ensembles d'œuvres, réalisées entre 1987 et 2020, j'ai eu l'impression d'être entré dans un univers très intime. Non pas que chaque artiste ne se mette pas "lui-même" dans ce qu'il fait, mais certains laissent des traces plus évidentes de sa subjectivité dans ses productions. Je me demande, et je vous soumetts cette question, si ce sentiment que j'ai à propos de vos œuvres est approprié, et aussi, s'il pourrait avoir un rapport avec l'artisanat (la manufacture), qui caractérise les langages du dessin, du collage, de la couture et de l'utilisation du tissu, du papier, etc.

IB - Je pense que cet aspect que vous appelez artisanat, ou manufacture, comme le dit le nom lui-même, implique les mains. Elle implique les mains non seulement dans la fabrication mais aussi dans le fait de profiter. En regardant aujourd'hui ce que j'ai fait jusqu'à présent, je remarque cette forte relation avec le toucher, et aussi avec l'échelle du corps et des mains, du champ de vision, associée à une sensation tactile qui implique naturellement le corps. Disons que ce n'est pas une échelle de la ville, une échelle du monument, une échelle de la société de masse, de la société industrielle, comme peuvent l'être certaines peintures, par exemple, qui impliquent une relation avec la construction architecturale elle-même. Mon travail n'opère évidemment pas dans cette relation, il a une dimension expérimentale. En assistant récemment à un cours de Ronaldo Brito au PUC, il s'est revenu que, quelle que soit l'abstraction de l'œuvre, l'artiste met toujours quelque chose de son sentiment, de son être dans le monde. Il y a aussi un aspect dans cette manufacture qui, pour moi, est très important, qui est le temps. C'est le temps de la réalisation, c'est un temps/une avancée en

dehors du temps de la société industrielle moderne. J'ai le sentiment qu'avec cette façon de faire, je réfléchis à ce manque de temps. Je vis cette angoisse même par rapport à mon propre travail, de ce temps, d'ouvrir cet espace-temps à l'expression de cette perception. Donc, dans ce sens, c'est personnel. Je ne veux pas dire personnel, je veux dire subjectif. L'artisanat est utile même dans le choix des matériaux : tissu, papier, fil, papier qui ressemble à du tissu, tissu qui ressemble à du papier. Travailler avec la transparence, avec les sensations de visibilité que ces matériaux anciens, originaux à l'art, peuvent encore donner à notre époque, est peut-être ma façon à moitié romantique de parler de la vie contemporaine.

RA - *La couleur est aussi l'élément frappant, en passant par l'ensemble des séries que vous réalisez, et j'imagine que le choix du travail d'Eduardo Sued comme objet de recherche pendant votre maîtrise (1999-2001) peut aussi avoir été motivé par votre choix d'utiliser la couleur. Dans votre travail, la couleur peut se manifester avec des saturations diversifiées, comme les dessins ultra colorés, à caractère expressionniste, du début de votre parcours - caractéristique de la production des années 1980 -, les objets aux nuances plus lisses, comme ceux de Mar da Bahia, à partir de 2006, et les œuvres aux nuances plus sobres, comme la série Perfil, à partir de 2002. Quel est le rôle de la couleur dans vos œuvres ?*

IB - La couleur est pour moi l'expression de la façon dont mon œil perçoit le monde et, d'une certaine façon, organise cette perception. Je lis, tout comme les gens lisent un texte à travers des mots, ou des images auxquelles les mots font référence, un jeu de mots, un jeu d'images, je lis à travers la lumière-ombre-couleur-matière. Je suppose donc que ces quatre mots sont ensemble pour moi, couleur-ombre-lumière-matière. C'est ainsi que je lis l'environnement, que j'organise cet environnement. Je n'organise pas dans le sens de mesurer, d'avoir un but, mais de percevoir, comme une expérience. Donc, au début, l'œuvre est apparue avec ces couleurs très vives, en pastel gras et peinture acrylique, selon l'intensité avec laquelle elle apparaissait. Peut-être aussi par ignorance des possibilités que je pourrais avoir avec les contrastes plus subtils entre eux, pour les avoir plus proches, peut-être en raison de la vitalité de ma jeunesse, va savoir... Mais aussi parce que, au début de l'œuvre, surgit toujours une avalanche de stéréotypes qui, avec du travail, finissent par disparaître, des stéréotypes sur ce qu'est la couleur, de la surface de la couleur, de ce qu'est travailler avec la couleur, de l'évidence de la couleur, ainsi, très contrastée. Par la suite, on finit par apprendre que la couleur offre toutes les possibilités, subtiles et non subtiles, qu'elle se rapporte aux matériaux, à la couleur-matière, aux lumières et aux ombres, à la luminosité et à

certains reflets, ou certaines opacités, en accueillant les choses. Par exemple, quand j'étais encore à l'école, dans mes premiers travaux, j'utilisais beaucoup la couleur noire. Puis j'ai arrêté d'utiliser le noir parce que je pensais que c'était une ressource très facile, trop graphique, alors j'ai retiré le noir de la palette pendant quelques années. À une autre époque, je travaillais avec le bois, et le bois lui-même avait une couleur si présente et si forte que j'ai renoncé à ajouter toute autre matière sur le bois. À d'autres moments, je travaillais avec du bois très bon marché, du contreplaqué, parce que c'était ce que je pouvais acheter même dans les supermarchés en France, et puis j'ai ressenti le besoin de travailler avec des couleurs, de mettre de la matière-couleur, de travailler avec des palettes qui pour moi étaient des palettes qui se trouvaient à cet endroit. Je vivais en face d'une forêt et cela faisait partie de mon quotidien de voir les changements de saisons, de très grands changements dans l'hémisphère nord, près des pôles, et je crois, oui, que ces saturations changent aussi en fonction de nos expériences. Puis j'ai commencé à travailler avec le noir et blanc, comme s'ils finissaient par me suffire, et en ce moment je fais une série avec les couleurs claires des propres papiers, tout simplement. Je pense que la couleur est l'expression de notre lecture de l'espace, de l'espace vécu, pas un espace abstrait, géométrique, mais un espace vécu, le lieu-temps vécu. Je pense qu'en même temps que les poètes jouent avec les mots, j'ai ce rapport avec la couleur. Ainsi, même si j'ai trop appris des rencontres avec ce cher Aluísio Carvão⁵, et des études de la peinture d'Eduardo Sued⁶, qui ont servi de thème à mes recherches de maîtrise, je suis sûr que ce ne sont pas les rencontres qui m'ont amené à m'intéresser à la couleur, au contraire, c'est l'affinité avec la couleur qui nous a conduits aux rencontres privilégiées que nous avons eues.

RA - Il y a une incidence des transits et des cycles d'alternance entre la bi-dimensionnalité et la tri-dimensionnalité qui se produisent, parfois ensemble, parfois entrecoupés, dans votre production. Comment les relations entre ces modalités spatiales se produisent-elles dans votre travail : sont-elles d'un ordre conceptuel ou sont-elles des expériences résultant du processus ?

⁵ Entre 1990 et 1992, j'ai été assistante de Carvão, à son invitation, qui prétendait avoir vu en moi une coloriste. C'était une coexistence précieuse, qui allait au-delà des enseignements du maître et qui nous a également donné l'occasion de développer une amitié très humaine et solidaire.

⁶ Recherche de maîtrise qui a donné lieu à la thèse *Inquieta geometria*, soutenue en mars 2000 à la PUC-Rio, sous l'orientation de Ronaldo Brito.

IB - Je ne peux peut-être pas distinguer le concept et le processus, mais mon sentiment est que cette alternance bi/tridimensionnelle a plus à voir avec le processus, avec l'expérimentation, et aussi avec la façon dont je perçois les choses, la façon dont le monde se passe dans ma perception, pour ainsi dire. Donc, parfois je me rends compte que je résous cela dans la bi-dimensionnalité, et parfois non. Et comme je ne pouvais pas, je n'avais pas les ressources, les moyens d'entretenir un atelier de peinture - je ne sais pas ce que ce serait si je l'avais eu - "si le vautour était coloré, ce ne serait pas un vautour" (rires). Dès que j'ai déménagé en France, je n'avais pas les moyens d'acheter des toiles ni de la peinture, ni l'espace physique nécessaire pour peindre des toiles, et j'ai également ressenti le besoin de jouer avec d'autres matériaux. Je suis devenu nomade et j'ai dû abandonner de nombreuses situations de vie confortables pour poursuivre mes expériences en studio et aussi mes études artistiques ! C'est une réalité qui fait que l'œuvre prend la forme qu'elle peut, telle qu'elle apparaît. Je ne pense pas vouloir prouver une quelconque thèse avec cela. En ce sens, de tels passages du bi au tridimensionnel ne seraient pas conceptuels. Par exemple, quand le travail s'est fait sur du bois sans peinture, c'est parce que, quand je suis allé acheter du contreplaqué, le vendeur m'a offert ces planches de cèdre et d'acajou, vous voyez ? Je ne pourrais jamais les peindre ! Ou plutôt, quand le travail est passé de la toile aux oratoires, ces boîtes colorées que j'ai exposées dans la Casa França-Brasil, c'était un bon exemple, il y avait un hasard : je m'étais approprié des structures schématiques de la peinture - ces profils, et aussi des découpes de bois triangulaires, carrées et aussi rondes - c'était comme si ces structures essayaient de m'appriivoiser, de devancer mes intuitions. En fait, la persistance des apparitions de ces structures "géométriques" si évidentes m'a profondément irritée. J'ai alors décidé de couper dans le bois. Quand les découpes peints en bois, encore stéréotypés, ont commencé, il y avait déjà le désir, le besoin, de me libérer d'une narration figurative, vous savez ? Des images, plus que de la géométrie, il me fallait un moyen de me libérer. Mais ce genre de récit a continué pendant un certain temps, à partir d'un voyage en Grèce et de boîtes que j'avais vues dans les montagnes grises de Crète. J'ai découvert plus tard que ces boîtes avaient une signification sociale et religieuse, alors je les ai appelées oratoires. En fait, quand j'ai décidé de construire les boîtes chez moi, j'ai installé mon atelier de menuiserie pour pouvoir découper ces formes, et un changement s'est alors produit : je n'ai plus ressenti le besoin d'une narration, ni de fond pour les boîtes, ni d'un endroit comme le cube scénique. En d'autres termes, les boîtes se sont ouvertes ! L'objet lui-même était déjà le lieu, il a cessé de représenter quelque chose d'extérieur à lui aussi. Je crois que là, dans ce passage aux caisses en bois de cèdre et d'acajou, le travail a

commencé pour moi, le travail que je fais jusqu'à aujourd'hui. C'était en 1998, 1999, ce qui coïncide avec les dix ans de ma pratique des arts visuels et avec l'année où j'ai commencé à suivre les cours de Ronaldo [Brito] à la PUC. À ce moment-là, débute une grande libération de récits, d'images, de stéréotypes, de modèles, de ce qui devrait être mon travail de peintre et de ce qui ne devrait pas l'être. A partir de là, plusieurs expériences surgissent, car lorsque je pars vivre en France sans argent pour acheter du bois, que pouvais-je faire ? Je cherche donc également un lieu pour travailler et je trouve un atelier de menuiserie à la Porte de Bagnole⁷. Je commence à travailler avec des restes de bois et c'est là qu'apparaissent les *Séries Infinitas*. Pour en revenir à la question de la couleur, ce sont les couleurs des bois eux-mêmes, je parle au pluriel parce qu'il s'agissait de différents types de bois. En même temps, je ramassais du bois dans le bois de Vincennes, où j'ai vécu pendant dix ans, en région parisienne. Il semble que tout a conspiré parce qu'en février 1999, il y a eu une grosse tempête, il y avait beaucoup de bois sur le sol, beaucoup de bois de toutes sortes et de toutes tailles. Alors, dans la mesure de mes possibilités physiques, j'ai commencé à collectionner des bâtons et aussi des pièces plus grandes. Mais j'avais besoin de quelque chose pour les attacher ensemble, et j'ai commencé à les attacher avec des fils de laine, des fils de soie et des rubans de satin colorés, que j'avais réussi à ramener de l'atelier de ma grand-mère à Brasília. Ce sont des hasards, et en même temps, ce n'en sont pas. Je pense que lorsque je vois mon travail dans son ensemble aujourd'hui, rétrospectivement, je perçois un processus, et quelques enchaînements, mais je ne pense pas que ce soit à moi de parler de cette logique.

Un autre aspect, du point de vue du faire, qui m'a permis de passer de la toile à d'autres matériaux et à l'espace est la manière même dont je me suis mis en relation avec les matériaux, d'une manière très physique. Cela a demandé beaucoup d'énergie dans la construction des pièces, ce qui m'a amené à travailler tant d'années avec le bois. C'est à partir de cette expérience avec le bois que j'ai eu la possibilité de trouver d'autres moyens de sustentation – parce qu'il y a toujours eu un problème de sustentation (rires) –, ce problème de savoir comment les structures vont se maintenir dans le monde. Comme l'expérience se réalise sur le plan horizontal de la table – et à cet égard

⁷ Cet atelier était coordonné par Antonis Cardew, un jeune menuisier anglais, designer diplômé des Beaux-Arts de Londres, qui était ravi de mon travail. Antonis ne m'a pas seulement appris tout ce qu'il pouvait, mais il m'a aussi aidé comme il le pouvait avec plusieurs projets, afin que je puisse les réaliser. J'ai passé peut-être plus de trois ans à travailler avec lui.

il y a une certaine affinité avec l'écriture et la lecture (d'où je viens) –, il y a donc un problème quand on se rend dans les lieux d'exposition, parce que j'aime m'occuper des textures et des vibrations de la couleur, de la transparence ou des coupures de lumière, bref, des structures qui demandent une verticalité pour notre vision. Ces passages de la bi-dimensionnalité à la tri-dimensionnalité ont peut-être à voir avec les matériaux, leurs couleurs et leurs luminosités, et les différents types d'action que ces matériaux exigent.

RA - *Poursuivant l'axe d'analyse qui réfléchit sur les méthodes et les processus, j'aimerais que vous me parliez aussi du rôle de la ligne pour votre production. Si l'on considère que la ligne découle de l'acte de dessiner et que, dans cette action, se trouve projetée une structure de pensée matérialisée par la ligne, dans le cadre de l'expression d'un désir et d'une volonté d'accomplir, comme les événements de la ligne vous ont été donnés lorsqu'ils sont apparus dans des dessins, Como uma bala perdida, de 2002, Toute une cerise, de 2003, et dans Nanquins finos, de 2017 ; courtisant la tri-dimensionnalité, comme dans Desenhos bordados, de 2010/2012, et Costurando sombras, de 2016, et grandir comme dans Les Equilibristes, de 2006-2007, et Outro Canto, de 2013 ?*

IB - Tout au long de ces 30 années de travail - il semble vraiment qu'il exerce une fascination sur moi - j'ai expérimenté la ligne de différentes manières. Je pense qu'elle est apparue comme une "calligraphie", décorative dans certaines œuvres, comme *Fewme* ou dans cette fenêtre en bois, et aussi dans des collages. Au départ, il s'agit de quelque chose de décoratif, sans fonction structurante, donc ça commence par cet aspect. Mais ensuite, des expériences très distinctes émergent, et elle gagne en vibration optique et elle construit des plans. Je pense même que cette façon de travailler la ligne apparaît déjà dans les premiers dessins à l'EAV, que nous ne montrons même pas ici. Puis les lignes se matérialisent de façon très contendante dans le *Bois de Carnaval*, quand je couds les branches de bois tombées de la tempête avec des fils de laine et de soie, et des rubans de satin aussi. Ensuite, chaque processus devient une "œuvre" et, en même temps, est toujours une forme transitoire. La ligne a également servi à rassembler des pièces ayant pour fonction de créer des structures en équilibre dans certaines œuvres. Cela se produit dans *Bois de Carnaval*, ainsi que dans l'assemblage *Les Equilibristes*, dans *Le Couvent de la Tourette* et dans la *Cité Internationale des Arts* ; dans les *Séries Infinitas* et *The Tube*. Il y avait un désir de rassembler les choses, de rassembler les différentes choses, de créer une structure à partir de la couture avec des lignes colorées. Enfin, je perçois aussi une autre façon d'appréhender la ligne dans certaines œuvres, comme *A incrível viagem de Shackleton* et aussi *Costurando Sombras* : la ligne sans début ni fin, sans logique, sans fonction, comme un enregistrement d'un

voyage - imaginé et discontinu. Il se passe la même chose dans ces nouvelles œuvres, toujours en construction et que j'appelle *Cartas*, un chemin perdu, interrompu, ou peut-être le chemin d'un projet dévié, abandonné, qui tombe dans les abysses. Comme les projets de vie des gens, n'est-ce pas ? Je pense que, dans l'ensemble des œuvres, la ligne a ces différents aspects de trame, de calligraphie, de rencontre et de parcours également.

RA - *La question de la ligne m'amène à réfléchir à une autre situation où la ligne apparaît, cette fois-ci sous forme de graphie. Elle était dans les peintures au début de la trajectoire, comme dans *Fewme*, 1990 ; plus tard dans *Toute une cerise*, 2003, et cela continue à travers toute la série *Bilhetinhos de amor*, 2013. Pourquoi le dessin a-t-il eu le désir de devenir un mot ?*

IB - Est-ce le dessin qui a eu le désir de devenir un mot ? Je ne sais pas... Je pense que c'est le mot qui a eu le désir de devenir un dessin, et d'être à côté d'une autre œuvre, presque comme s'il s'agissait de deux œuvres qui sont cousues ensemble. Car la première que j'identifie, dans cette sélection que Patricia Corrêa a faite pour le livre, est *Black and White*, 1990, où j'utilise la boîte de whisky elle-même. En d'autres termes, le mot est dans la matière elle-même. Ensuite, dans les *Doze trabalhos de Hércules*, j'ai dû mettre les noms comme s'ils étaient des cartes à jouer, quelque chose comme ça, et cela apparaît comme une redondance. Je pense que l'utilisation du mot dans mon travail est un peu redondante, insistante, un besoin de souligner, de pointer ou, parfois, de jouer avec les mots aussi. Et il y avait aussi une autre question : quand j'étais à l'école (EAV), il y avait une discussion très sérieuse sur l'illustration, parce qu'on arrive à l'école avec cette attraction pour l'illustration ! Tout le monde, même mes étudiants aujourd'hui à l'université, connaît le même problème. Parce que la littérature prévaut dans notre culture par rapport à la culture visuelle, le mot vient toujours avant lorsqu'on commence à travailler dans les arts visuels. Alors *Fewme*, qui est un poème de Décio Pignatari, a aussi, d'une certaine manière, ce caractère de libération. Je ne crois pas que l'on se libère en se réprimant, on se libère en faisant face aux choses. Lorsque vous commencez à travailler et que vous venez d'un milieu qui n'a rien à voir avec les arts visuels, vous devez faire face à ces stéréotypes qui vous hantent, à ces préjugés, à ces récits. Il faut faire face à l'idée que la pensée littéraire l'emporte sur la pensée visuelle. Et cela ne peut être surmonté qu'en faisant le travail en atelier, et seulement alors nous pourrions voir comment cela se passe dans la matière et dans la visualisation. Ensuite, le mot apparaîtra comme une structure dans d'autres œuvres. Je vois un grand changement par rapport aux premières œuvres,

dont *Toute une cerise*, qui est un *jeu de mots*. Comme je travaille sur des séries depuis les boîtes fuyantes, dans cette combinaison de différences, de petites différences, qui ne fonctionnent pas en dualités, mais comme une forme qui ne se fixe pas, *Toute une cerise* était une blague avec le mot cerise et avec le mot série. D'un délice gastronomique que j'ai vécu au sommet d'un cerisier chargé de fruits, au début du premier printemps que j'ai passé en France, est né ce jeu de mots entre cerise et série. Ensuite, lorsque le travail *Ici ou Ailleurs* a lieu, ce que j'ai fait avec les étrangers qui ont vécu en région parisienne, où je leur propose trois questions : ce qui leur manque dans leur lieu d'origine, ce qu'ils aiment dans la région parisienne, et ce qu'ils voudraient changer dans la région parisienne, leur parole devient structurelle et vient s'ajouter à l'image qu'ils ont choisie de leur pays. Cette question du mot à la fois parallèle et intégrée, je pense qu'elle demeure. Dans un autre ouvrage, qui ne peut être vu, mais seulement écouté, *Outro Canto*, 2013, la lecture enregistrée fait partie de l'installation réalisée dans la bibliothèque du château de Kerguéhennec. Il s'agit d'un assemblage de textes classiques qui sont généralement lus dans les écoles par les jeunes Français. Pour ce montage de textes, j'ai choisi des passages qui font référence à des notions de ce qui est étranger et de ce qu'est étrange, de ce qu'est le barbare et de ce qu'est le culte. J'ai mis en place une pensée, de manière totalement intuitive, entre ce qui est étrange, barbare et ce qui est considéré comme culte. Du coup, ce texte qui est lu dans la bibliothèque, à très faible volume, on ne l'entend que lorsque l'on est très proche de l'œuvre : 90 mètres de tissus brodés sur trois mois de résidence, le son de la lecture du texte est structurel. Cela se passe aussi dans *Bilhetinhos de Amor*, une œuvre que je n'ai jamais montrée : des aquarelles sur des poèmes d'amour que j'ai reçu de mon mari, et auxquels, à la fin de notre mariage, j'ai voulu donner une place visible. Ils étaient "renversés" sur ma table de petit-déjeuner, tout comme l'aquarelle rouge, couleur de notre stéréotype d'amour, du sang, de la vie qui accompagne les dessins. En 2019, j'ai également réalisé quelques œuvres intitulées *Para não dizer que não falei das flores*, dans lesquelles je rassemble des collages et des extraits de poèmes d'Octavio Paz et de Jorge Luis Borges, en pensant à ce que nous vivons en Amérique aujourd'hui.

RA - *L'image en mouvement est présente dans votre vie professionnelle depuis très tôt, lorsque vous étiez productrice et assistante de réalisation pour des productions cinématographiques dans les années 1980. L'image en mouvement refait surface en 2008, lorsque vous intégrez la vidéo comme un langage dans votre poésie, en l'associant à des œuvres en série. Le choix d'animer des formes qui ont été idéalisées dans le cadre d'un ensemble est-il lié au désir de réarranger les récits ?*

IB - Ce qui m'a le plus fasciné au cinéma, c'est le travail de montage. Je l'ai découvert en suivant le montage effectué par le réalisateur Marco Antônio Simas, avec la monteuse Marta Luz, des films en 35 mm auxquels j'ai participé. Choisir, couper, coller, construire cette narration, qui était si autonome du tournage et qui offrait des possibilités infinies de jonction, c'est ce qui s'est passé quand vous avez littéralement coupé ce film 35 mm. Donc vraiment cette expérience que j'ai eue, au début de la vingtaine, avant d'entrer à l'Escola de Artes Visuais, a été très forte pour moi, très intéressante. Je me rends compte que l'image en mouvement dans mon travail de ces années a plus à voir avec cette question de la série, comme cela se passe dans la production, et que ce qui importe n'est pas une image, ni la comparaison de l'une avec l'autre, la dualité, mais cette sensation vivante d'impermanence, de transformation, de pulsation de la forme, de notre perception du monde. Ce qui s'est passé, c'est que, comme je l'ai dit précédemment, je pense que mon travail a un problème de support, dans la façon dont il apparaît, puisqu'il est fait horizontalement, puis il est vu d'une certaine façon dans la verticale et ensuite qui sait comment cela va se passer. Avec les dessins que j'avais faits, et que je fais encore, de très petits dessins à base d'encre de nan-king ou d'acrylique, par exemple, cela s'est produit. Quand j'ai commencé à travailler uniquement avec du noir sur un support blanc, ou non, comme dans l'œuvre *Profil*, enfin, avec cette réduction drastique de la palette, pour le noir, le blanc, le gris et les variantes, j'ai voulu donner de la visibilité aux détails du dessin. Comme l'œuvre était petite, la dimension était petite, et comme les dessins sont souvent placés sur des cadres de verre, je me suis demandé comment résoudre cela, et l'idée des vidéos est apparue pour ces questions, pour rendre plus visibles certaines transitions, doutes, larmoiements, mouvements, effilochages des papiers, bref, ces événements vécus dans l'atelier. Je pense que j'ai besoin de rendre visible cette incertitude du geste, ces discontinuités des lignes, ces impressions, ces vibrations d'une couleur, ces variations de la densité des couleurs. Ainsi sont apparues ces œuvres, *Geometria das Águas*, issues d'une série de dessins du bois de Vincennes, dès que je suis arrivé pour y vivre ; les *Angoisses*, les *Tempêtes*, qui sont issues d'une série de dessins qui ne sont même pas si petits : ils font 50 cm et quelques, dans le cas des *Tempêtes*, qui était aussi une série. Je pense aussi que j'ai perdu, après un long moment, la crainte que mon travail apporte une narration. Qu'il porte une narration ou pas, elle peut apparaître, ce n'est pas mon problème ni celui de personne d'autre, car là n'est pas la question. La question est la densité poétique de l'œuvre, comment elle se construit et apparaît, et ces événements ne dépendent pas beaucoup de notre volonté, ils se produisent à notre insu. Et c'est une très grande liberté

que je ressens aujourd'hui, autant par rapport au support de l'œuvre, à l'utilisation de la parole, à l'enchaînement des dessins que, enfin, aux possibilités de construction narrative, même si ces récits ne disent rien de précis, et surtout, ceci est important, qu'ils gardent leurs possibilités poétiques d'ouverture, et non de fermeture.

RA - *J'ai eu l'impression que deux de ses productions, qui sont le Projeto cartões postais (2004-2007) et Nuevo Mundo (2019) occupent une place différente dans votre œuvre car elles ont été réalisées moins par le désir de développer une poétique axée sur l'exploration de la visualité, que par celui de placer la poétique comme moyen de communication des idées liées à la géopolitique. Pourquoi cet intérêt pour parler de déplacement, d'altérité et de sociétés ?*

IB - Ces travaux plus liés à la géopolitique, en quelque sorte, comme vous le dites, sont nés à mon insu. Je dis à mon insu parce que je ne veux rien dire sur la conjoncture, ni commenter ce qui se passe ou envoyer des messages politiquement corrects. Je ne crois pas que ce genre de "discours politiquement correct" que peut avoir l'œuvre changera quoi que ce soit dans la société. Je pense que ce qui va changer la société, c'est la prise de conscience et la pratique de la solidarité, de la compassion, de la prise en charge. Mais nous devons nous rappeler que je suis la fille de militants du Parti Communiste Brésilien : mon père était journaliste pour le journal *Voz Operária*, ma mère était du Comité Central, mon grand-père a également été arrêté pour son militantisme communiste, il y a au moins trois générations de ma famille aussi avec les contradictions impliquant les familles en Amérique Latine, où le communiste épouse l'intégriste. Ma grand-mère, par exemple, qui était hyper catholique, a épousé mon grand-père qui était maçon, puis spirite, puis militant du PCB, ce genre de contradictions. Il faut se rappeler que je suis né en 1958 et, alors que j'avais presque six ans, il y a eu le coup d'État militaire de 1964 et ma famille a été très persécutée. Ensuite, cette désagréable sensation d'appartenir à une minorité qui a dû se taire pendant 25 ans, ce qu'a été mon enfance et mon adolescence, cela m'a profondément marqué, au point que j'ai quitté le ballet pour retourner au Brésil et militer dans une organisation de gauche pour l'amnistie, la liberté démocratique et tout cela. Ça fait partie de mon histoire. Et c'est peut-être aussi pour cela que j'ai choisi faire des études en géographie. Ensuite, certaines œuvres d'art visuel se produisent, elles apparaissent, elles semblent presque prêtes, elles se placent, elles s'imposent. Oui, je crois que c'est le verbe. Le premier d'entre eux fut juste au début (je n'aime même pas cette œuvre aujourd'hui, et ce n'est plus la mienne), avec la poésie du Chacal, qui était une *poésie "certains chiens ont soif, d'autres deviennent du savon", "certains ont un éclair sur le front, d'autres une queue*

entre les jambes", et ainsi de suite. C'est le premier travail que j'ai fait, très irrévérencieux, et il avait cet aspect caricatural, comme d'autres depuis le début à l'EAV, très agressif et caricatural, quelque chose que je n'aime pas montrer aujourd'hui, parce que je ne m'y identifie plus du tout. Une autre œuvre qui va paraître, ce sont les cartes postales, que j'ai réalisées en France, une œuvre basée sur ma propre expérience d'étrangère qui est née d'un discours que j'ai entendu lors d'une rencontre qui a eu lieu avec des artistes, à la Maison de l'Amérique Latine, à Paris, pour l'organisation de l'Année du Brésil en France, sur le fait que le Brésil était un pays où le métissage était une chose heureuse, ce que je ne crois pas du tout, voyez ce que nous vivons aujourd'hui. À partir de cette question du métissage, avec la montée de la xénophobie en France, et du fait que l'on me qualifie de métisse, quelque chose qui semble drôle pour une Brésilienne enregistrée comme blanche, bref, cela ne m'offense pas, mais cela ressemble à leurs préjugés et nous rappelle ces catégories qui ont été créés. Enfin, j'ai réalisé ce travail avec les cartes postales, en mettant en évidence pour les Français la façon dont l'étranger vivait dans la ville de Paris, et sa place dans cette ville. Ensuite, il y a eu l'œuvre *Outro Canto*, qui portait également sur cette question de la xénophobie, comme je l'ai déjà dit. En cousant cette œuvre, il m'est apparu le besoin de lire un texte, avec cette connotation plus politique, pour ainsi dire, pour l'œuvre. Récemment, l'année dernière, en 2019, au Mexique, il est parvenu à maturité : j'ai été invité à y faire un travail. J'ai acheté les cartes d'Amérique pour les recoudre, à une époque où il y avait une discussion absurde sur la fermeture de la frontière américaine pour les Mexicains. Le Mexique est un pays latino-américain d'Amérique du Nord, puis est venue la clarté de cette configuration de l'Amérique : l'Amérique Latine, avec une identité cousue, et les pays séparés de l'Amérique anglo-saxonne. Puis j'ai remarqué que la projection cartographique mettait les pays en disproportion, à cause des projections créées par les pays les plus riches pour représenter la Terre, qui est ronde. Les États-Unis et le Canada sont énormes, de sorte que, par conséquent, les parties froides (les parties froides sont pratiquement improductives, n'est-ce pas ?) deviennent énormes ! Et l'Amérique latine, qui est là où se trouvent toutes les richesses, où tout pousse, comme le disait Pero Vaz de Caminha, tout le temps, tout pousse et où la mer est bleue en permanence, pratiquement toute l'Amérique latine, séparée de cette froide Amérique anglo-saxonne. C'est un travail que j'ai fait pour exposer à l'Instituto de Geografia de l'Universidade Nacional do Mexico (UNAM) lors d'un séminaire de géographie. Et après ce voyage au Mexique, surtout après la visite du musée d'anthropologie, le grand musée mexicain, qui est merveilleux, et les visites des ruines des anciens peuples du Mexique, j'ai été impressionné par la

façon dont cette identité des peuples originaux a été brisée, ainsi que celle des Africains qui sont venus ici en esclavage. C'est comme si nous étions un continent, une énorme partie du continent, culturellement brisé, sans identité, dans un *no man's land*. Abusés par ceux qui les ont envahis. Je pense donc que c'est pour cette raison que cette œuvre est née, *Para não dizer que não falei das flores*, un hommage à une chanson brésilienne qui a eu du succès à l'époque de la dictature. Nous assistons aujourd'hui à cette droitisation de l'Amérique Latine, très radicale et très triste, car elle exprime un immense désamour pour toutes ces cultures qui habitent et cohabitent encore ici de manière non mélangée, non encore fusionnée, non aimée.

RA - *L'une de vos installations, intitulée Bois de Carnaval, a été organisée pour vos 10 ans de carrière, en 2003. Dans votre texte sur l'œuvre, nous lisons : "Je crois que les relations entre le travail et le carnaval sont avant tout ludiques ; elles sont un lieu pour organiser les choses, pour jouer, pour donner un rythme à un monde très statique, pour faire danser l'ordre du monde". Cette tendance au mouvement et à la réorganisation des choses se reflète, d'une certaine manière, dans ses efforts pour les rassembler en différents lieux comme une église, une bibliothèque, un couvent et une vitrine. En d'autres termes, le travail est répété, mais il acquiert des contours différents à chaque montage. Diriez-vous que la répétition et la restructuration seraient parmi les caractéristiques les plus évidentes de votre production ?*

IB - En fait, *Bois de Carnaval* est une œuvre que j'ai eu l'occasion de vivre de différentes manières, tout comme *Les Equilibristes*. *Bois de Carnaval* a été exposé pour la première fois à Galeru, qui était une galerie étroite, où l'œuvre était placée dans une vitrine. Je pensais que ce n'était pas bien résolu parce que la possibilité d'aborder l'œuvre était importante, puisque ce qui ressortait de plus intéressant c'était les ombres projetées, plus que la vibration optique des coutures, ou la présence des coutures, dans ce temps lent, et de toutes ces coutures. Lors du montage de l'installation à la Chapelle de Saint-Gildas, l'exposition a été baptisée *Fruits de couleur*, dont le texte a été écrit par Patricia Corrêa. Dans la Chapelle, cette question de la proximité des structures a été résolue, parce que les gens pouvaient tourner autour de cette trame, et cette expérience de la trame, cette proximité avec la trame, a donné une pulsation beaucoup plus puissante que, par exemple, passer et à peine regarder, comme cela s'est produit à Galeru. Enfin, l'exposition à la Cité Internationale des Arts a répété la situation de la chapelle à l'intérieur d'une galerie, les gens pouvaient se promener autour de l'installation, mais cela n'a pas apporté d'innovation, à mon avis. Je pense que le montage vraiment le plus efficace fut celui de la Chapelle Saint-Gildas. Je pense que

la possibilité de répéter un travail comme celui-ci spécifiquement, aussi bien le *Bois de Carnaval* que *Les Équilibristes*, offre la possibilité d'expérimenter différents supports, de voir comment il sera visible, comment il apparaîtra dans le monde. Je pense que c'est un problème qui est placé dans ma pratique, à la différence, par exemple, d'une œuvre qui est totalement autonome, comme une peinture, une sculpture. Mes œuvres n'ont pas cette autonomie, elles ont besoin de la série et de certains lieux pour exister. Vous parlez de répétition et de reconstruction. Je ne pense pas qu'il s'agisse d'une reconstruction, d'une prise en charge, d'une répétition d'une autre manière. J'essaie d'expérimenter différentes façons de répéter. Répétition dans le sens de choisir quelque chose que j'aborde plusieurs fois. Par exemple, dans les dessins qui apparaissent dans les *Angoisses*, il y a un thème que je ne cesse de répéter. L'autre répétition consiste à reprendre le travail d'une autre manière, comme dans le cas de ces différents montages. Et il y a aussi la répétition comme un sauvetage d'une situation que j'ai vécue avec une œuvre ou une théorie de l'histoire de l'art. J'ai écrit une thèse sur ce sujet, sur la fraîcheur de la répétition ! Car c'est dans ce choix de quelque chose qui se répète de manière différente que nous vivons, que nous ressentons la vie ! La répétition dans la réalité est, pour moi, l'expérience réelle. C'est seulement à partir de l'expérience de la répétition que nous créerons un langage et que nous nous placerons dans le monde. Clarice Lispector va dire une chose amusante à ce sujet, car elle dit : "*même si nous savons que nous allons prendre un bain demain, nous allons prendre un bain aujourd'hui*", n'est-ce pas ? "*Même si nous savons que nous devons manger plus tard, nous mangeons aussi à l'heure du déjeuner*", n'est-ce pas ? C'est ce "*même si*" qui nous pousse à aller de l'avant. Je pense que je suis très intéressée, connectée, engagée, d'une manière qui est même fatigante pour les autres, dans l'expérience. D'où la nécessité de ce temps, de cet espace, encore plus en ces temps actuels, d'être plus distant des médias, de l'image, de l'apparence des réseaux sociaux, comme valorisation, cette fois-ci conceptuelle, structurelle, expérientielle, expérimentale de cette présence, de cette fraîcheur de l'expérience de répétition. C'est tout.

RA - *La dernière question profite de la trace laissée par vos œuvres qui portent sur le lieu, l'espace et le monde, et aussi de votre intérêt croissant pour la couture pour connaître vos projets futurs, compte tenu de ce moment d'incertitude et de changements dans le panorama mondial. Comment imaginez-vous développer des œuvres qui puissent, comme vous le dites, "faire danser l'ordre du monde" à partir de maintenant ? Ou bien est-ce quelque chose qui ne pourrait affecter votre façon de penser au travail de l'art ?*

IB - Je commencerai par un dicton qui est "l'avenir appartient à Dieu", et j'ajouterais : "l'avenir appartient à Dieu dans le présent". Parce que ce que je réalise, c'est que le travail est de plus en plus nomade. L'essentiel pour moi est d'avoir la possibilité de créer dans un espace plus réduit, et de continuer le travail, ce qui se fait avec le matériel. Je n'aime pas rester de nombreuses heures sur l'ordinateur, à travailler avec l'image, la technologie, je trouve cela très ennuyeux, très fatigant et je n'ai pas ce désir. J'aime le travail lent, j'aime manipuler les matériaux les plus simples, le papier, le tissu, le fil, c'est important pour moi, cela reste. Des matériaux qui deviennent de plus en plus pliables, parce que je suis de plus en plus nomade. Je veux réduire de plus en plus les choses que j'ai. Je ne suis pas optimiste quant au sort de ce que j'ai accompli. Je rêve d'avoir un lieu qui rassemble les œuvres, pour leur donner une certaine visibilité à la pensée qui s'y exprime, parce que je crois qu'il y a une pensée quand un artiste travaille si longtemps. Au Brésil, je ne vois pas dans notre culture la possibilité de préserver mes œuvres. Retournerais-je en France ? Parce que je pense qu'en France, il y a plus de possibilités ; pas tant que ça, mais bien plus qu'ici. Parce qu'ici on jette le travail dans la poubelle, n'est-ce pas ? Tous. Voyez-vous, par exemple, un type qui a conquis l'espace qu'il a conquis, je parle d'un artiste brésilien qui a conquis un espace pertinent dans le monde de l'art international, avec une très grande visibilité, qui est Hélio Oiticica, son œuvre a pratiquement été entièrement détruite, n'est-ce pas ? C'est ça, notre pays. C'est regrettable. Pour une personne comme lui qui a choisi de ne pas travailler dans le circuit commercial et qui voit quand même son travail détruit, c'est difficile, non ? Mais c'est peut-être le destin de ce travail. L'avenir appartient à Dieu, la seule chose qui m'appartient est le présent. C'est comme ça.

abrir caixas

ouvrir des boîtes



Vestido na janela, 1987
Lápis de cor sobre papel /
Crayon de couleur sur papier
21 x 25 cm
Foto / Photo : Jean Peixoto



Autorretrato, 1990
Colagem de papel /
Collage de papier
66 x 45 cm
Foto / Photo : Luis Abramo



Black and White, 1990

Têmpera vinílica sobre colagem de papel
e tecidos esticados sobre cedro naval /

Peinture vinilique sur collage de papier
et tissus tendus sur cèdre naval

110 x 80 cm

Coleção / Collection : Vânia Salek,
Rio de Janeiro

Foto / Photo : Luis Abramo



A corça da Cerínia, 1990-1991

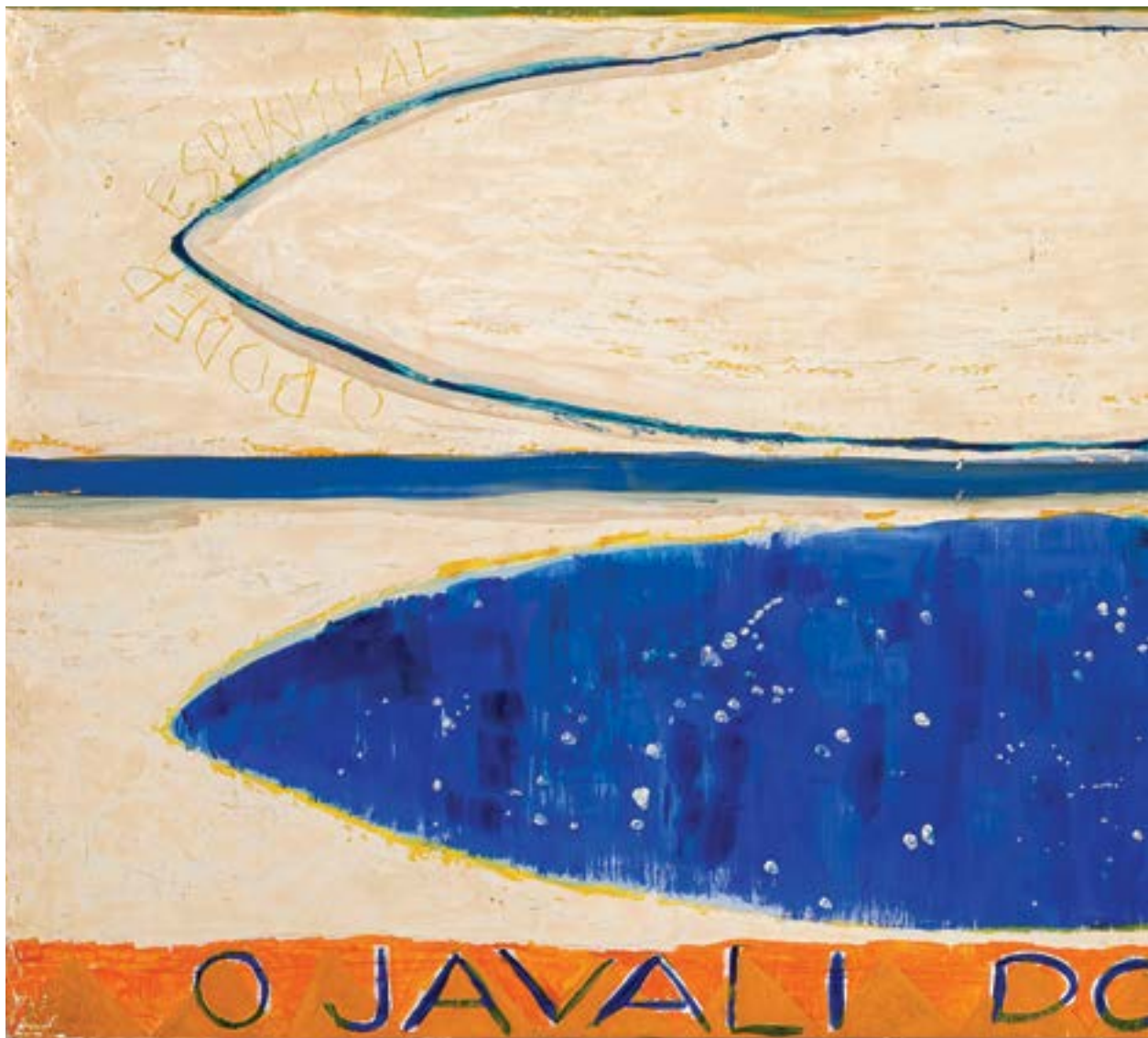
Óleo sobre colagem de tecidos esticados
sobre cedro naval / Huile sur collage de
tissus tendus sur cèdre naval

80 x 160 cm

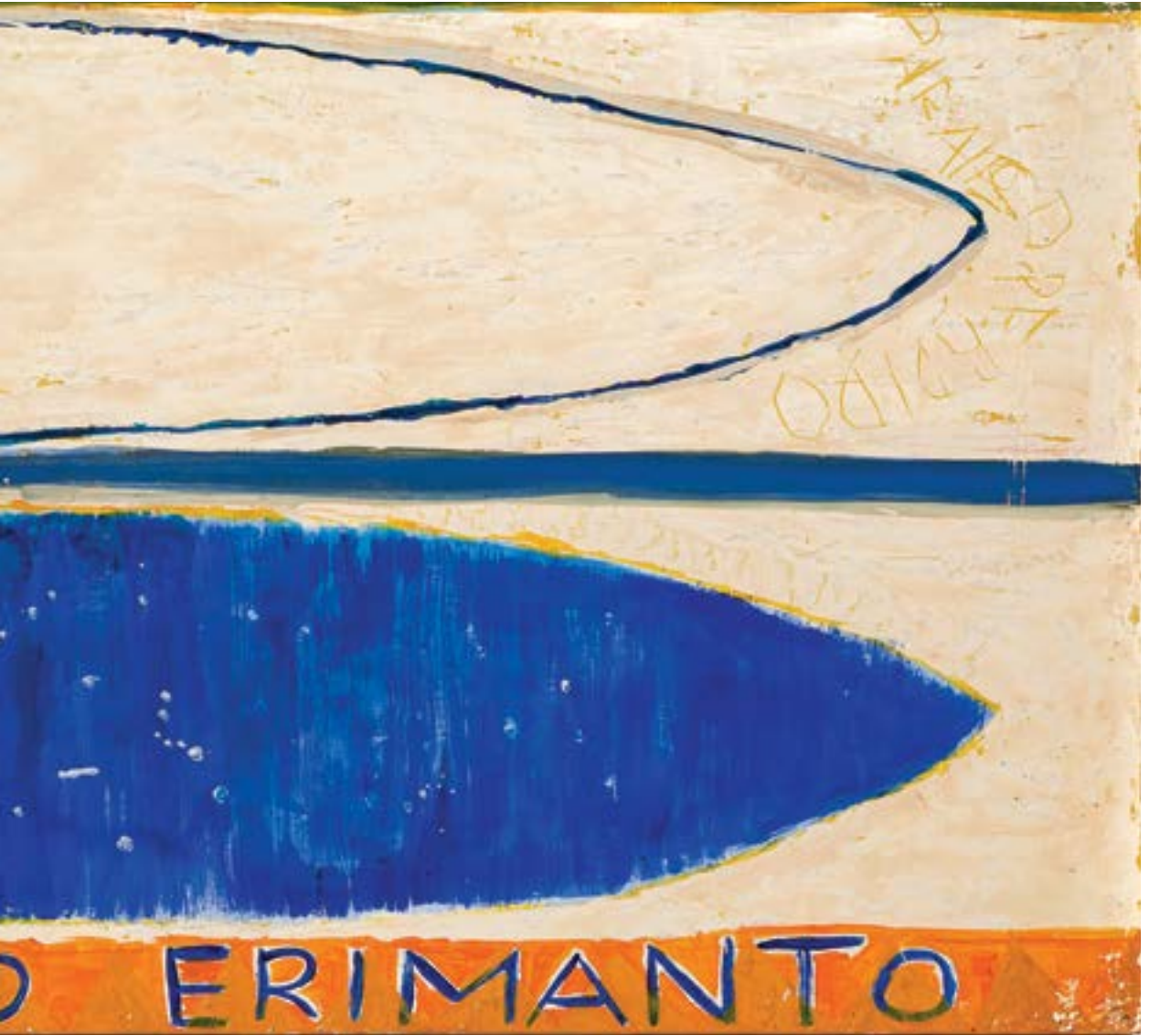
Exposição / Exposition : *Os doze trabalhos
de Hércules*, Galeria Cândido Mendes
Ipanema, Rio de Janeiro, 1992

Foto / Photo : Jean Peixoto





O javali do Erimanto, 1990-1991
Óleo e encáustica sobre tela esticada sobre
cedro naval / Huile et encaustique sur toile
tendue sur cèdre naval
80 x 160 cm
Exposição / Exposition : *Os doze trabalhos
de Hércules*, Galeria Cândido Mendes
Ipanema, Rio de Janeiro, 1992
Foto / Photo : Jean Peixoto



Há pelo menos três maneiras de ver estes quadros de Iracema Barbosa. A primeira é vê-los como uma “ilustração” do tema, ver o modo como a artista “narrou” a saga ou a gesta de Hércules. O visitante irá constatar que, de um modo geral, a artista saiu vitoriosa “narrando” a história sem cair nas armadilhas do didatismo, vale dizer, sem prejuízo daquelas qualidades específicas da pintura.

A segunda maneira é esquecer que a exposição tem um fio temático que conduz as soluções plásticas buscadas pela artista. É ver em cada tela a visualidade pura, o império da cor, a sólida construção geométrica, a matéria faustosa e luxuriante, a gestualidade vibrante, uma inata vocação decorativa que não exclui o conceito e a reflexão. Penso especialmente em obras como *Captura de Cérebro*, *Éguas de Diomedes* ou *O Javali de Erimanto*. Se o tema mitológico foi essencial para a artista construir esta série de telas, concluídas estas, o espectador pode abstraí-lo para curtir apenas aquilo que diz respeito à própria prática pictórica, como um valor em si.

A terceira maneira é ver nas dificuldades crescentes do herói mitológico para cumprir suas tarefas, cada vez mais complexas e diversificadas, uma metáfora das próprias vicissitudes do artista contemporâneo na sua labuta diária, o que significa dizer, domínio técnico, e autonomia da linguagem pictórica. Mais do que isso, é ver na trama hercúlea, no “absurdo” crescente das tarefas, uma indagação sobre o próprio significado, função e natureza da obra de arte ou da criação artística. Qual é o papel

Il y a au moins trois façons de voir ces peintures d'Iracema Barbosa. La première consiste à les voir comme une “illustration” du thème, à voir comment l'artiste a “raconté” la saga ou le geste d'Hercule. Le visiteur constatera que, d'une manière générale, l'artiste sort victorieuse en “racontant” l'histoire sans tomber dans les pièges du didactisme, c'est-à-dire sans porter préjudice aux qualités spécifiques de la peinture.

La deuxième façon est d'oublier que l'exposition a un fil conducteur qui mène aux solutions plastiques recherchées par l'artiste. C'est voir dans chaque toile la visualité pure, l'empire de la couleur, la construction géométrique solide, la matière faste et luxuriante, le geste vibrant, une vocation décorative innée qui n'exclut pas le concept et la réflexion. Je pense notamment à des œuvres comme *Captura de Cérebro*, *Éguas de Diomedes* ou *O Javali de Erimanto*. Si le thème mythologique était essentiel à l'artiste pour construire cette série de toiles, une fois celles-ci conclues, le spectateur peut l'abstraire pour ne jouir que de ce qui concerne la pratique picturale elle-même, comme une valeur en soi.

La troisième façon consiste à voir dans les difficultés croissantes du héros mythologique à remplir ses tâches de plus en plus complexes et diversifiées, une métaphore des vicissitudes mêmes de l'artiste contemporain dans son labeur quotidien, c'est-à-dire la maîtrise technique, et l'autonomie du langage pictural. Plus que cela, c'est voir dans l'intrigue herculéenne, dans l'“absurde” croissante des tâches, une enquête

da arte, hoje? Para que serve a arte e, por extensão, qual o sentido da vida? Ou para sermos mais específicos, qual o sentido das pequenas vitórias do artista em seu ateliê, frente ao desafio da pintura?

Aqui emerge um outro aspecto importante, que o tema adotado ajuda a compreender. A diversidade e o ecletismo da arte contemporânea não se manifestam apenas na pluralidade de tendências ou no confronto de artistas, grupos, nações, identidades, etc. Esta pluralidade está presente em cada individualidade, fazendo explodir a noção de estilo, isto é, de uma coerência visual meramente externa. Cada trabalho de Hércules impôs à artista uma solução diferente, um questionamento sobre aspectos diversos da pintura, sobre sua inserção na história da arte, sobre sua função emocional e reflexiva.

Qualquer uma destas leituras é válida e na verdade não se excluem. A artista nada impõe ao espectador e este, por sua vez, sente-se totalmente livre não apenas para enfrentar a obra segundo sua própria perspectiva, mas para, à sua maneira, recriá-la. Afinal, toda recepção é, simultaneamente, recriação.

Texto de Frederico Morais para a exposição *Os Doze Trabalhos de Hércules*, Galeria Cândido Mendes Ipanema, Rio de Janeiro, 1992.

sur le sens, la fonction et la nature même de l'œuvre d'art ou de la création artistique. Quel est le rôle de l'art aujourd'hui? À quoi sert l'art et, par extension, quel est le sens de la vie? Ou, pour être plus précis, que signifient les petites victoires de l'artiste dans son atelier, face au défi de la peinture?

Ici, un autre aspect important émerge, que le thème adopté aide à comprendre. La diversité et l'éclectisme de l'art contemporain ne se manifestent pas seulement dans la pluralité des tendances ou dans la confrontation des artistes, des groupes, des nations, des identités, etc. Cette pluralité est présente dans chaque individualité, faisant exploser la notion de style, c'est-à-dire d'une cohérence visuelle simplement externe. Chaque œuvre d'Hercule a imposé à l'artiste une solution différente, un questionnement sur les divers aspects de la peinture, sur son insertion dans l'histoire de l'art, sur sa fonction émotionnelle et réflexive.

Toutes ces lectures sont valables et, en fait, elles ne sont pas exclues. L'artiste n'impose rien au spectateur et ce dernier se sent à son tour totalement libre non seulement d'affronter l'œuvre de son propre point de vue, mais aussi de la recréer à sa manière. Après tout, chaque réception est, simultanément, une récréation.

Texte de Frederico Morais sur l'exposition *Os Doze Trabalhos de Hércules*, Galeria Cândido Mendes Ipanema, Rio de Janeiro, 1992.









P. 94-95

Natureza morta, 1990

Óleo sobre tela esticada sobre cedro naval /

Huile sur toile tendue sur cèdre naval

100 x 160 cm

Coleção / Collection : Adriana Clen, Brasília

Foto / Photo : Luis Abramo

P. 96-97

Three-ângulo: a geometria da sedução

doi's, 1990

Óleo sobre tela esticada sobre cedro naval.

Poema de Reça Poletti / Huile sur toile tendue

sur cèdre naval. Poème de Reça Poletti

100 x 160 cm

Coleção / Collection : Iraci Ribeiro Barbosa,

Rio de Janeiro

Foto / Photo : Mario Grisolli

P. 99

Fewme, 1990

Colagem de papel e óleo sobre tela esticada

sobre cedro naval. Poema de Décio Pignatari /

Collage de papier et huile sur toile tendue sur

cèdre naval. Poème de Décio Pignatari

160 x 80 cm

Coleção / Collection : Lucia Vilaseca,

Rio de Janeiro

Foto / Photo : Luis Abramo





Passeio no Central Park, 1992
Óleo sobre tela esticada sobre cedro naval /
Huile sur toile tendue sur cèdre naval
53 x 36 cm
Coleção / Collection : Sabine Kieninger,
Áustria / Autriche
Foto / Photo : Luis Abramo



Sem título / Sans titre, 1992
Óleo sobre tela esticada sobre cedro naval /
Huile sur toile tendue sur cèdre naval
53 x 36 cm
Coleção / Collection : Rubia Salgado,
Áustria / Autriche
Foto / Photo : Luis Abramo



Sem título / Sans titre, 1994
Óleo sobre tela / Huile sur toile
90 x 110 cm
Coleção / Collection : Jean-Marie Dubrul,
Rio de Janeiro
Foto / Photo : João Bosco



Sem título / Sans titre, 1994
Óleo sobre tela / Huile sur toile
120 x 80 cm
Coleção / Collection : João Bosco,
Rio de Janeiro
Foto / Photo : João Bosco

Oratório, 1995-1997

Óleo sobre compensado / Huile sur
contreplaqué

23 x 25,5 x 16 cm

Exposição / Exposition : *Pinturas recentes*,
Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 1997

Foto / Photo : João Bosco





Oratório, 1995-1997

Óleo sobre compensado / Huile sur
contreplaqué

25,5 x 23 x 16 cm

Exposição / Exposition : *Pinturas recentes*,
Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 1997

Foto / Photo : João Bosco





Olho, 1995-1997

Óleo sobre compensado / Huile sur
contreplaqué

15 x 55 x 2 cm

Coleção / Collection : Pierre Mabile, Paris

Exposição / Exposition : *Pinturas recentes*,
Casa França Brasil, Rio de Janeiro, 1997

Foto / Photo : João Bosco







P. 110-113

Caixas vazias, 1998-2000

Cedro e mogno / Cèdre et acajou

Instalação de caixas de dimensões variadas /

Installation de boîtes de dimensions variées

Coleção / Collection : Museu Nacional
da República, Brasília

Exposição / Exposition : Passagens,

Solar Grandjean de Montigny,

Rio de Janeiro, 2000

Foto / Photo : Vicente de Mello





Caixas coloridas, 1998-2000
Óleo sobre tela / Huile sur toile
47 x 32 cm cada tela /
47 x 32 cm chaque toile
Coleção / Collection : Museu Nacional
da República, Brasília
Foto / Photo : Jean Peixoto





Caixas coloridas, 1998-2000

Óleo sobre tela / Huile sur toile

Instalação de telas de dimensões variadas /

Installation de toiles de dimensions variées

Coleção / Collection : Museu Nacional
da República, Brasília

Exposições / Expositions : *Passagens*,
Solar Grandjean de Montigny, Rio de
Janeiro, 2000 ; *Imaginar o real*, Museu
Nacional da República, Brasília, 2017

Foto / Photo : Vicente de Mello (Solar
Grandjean de Montigny)

Caixas Vazias foi construído num sistema combinatório, com caixas quadradas e retangulares, de modo a permitir que a montagem destas seja variável em relação às aberturas dos anteparos fixados. É o material, lâminas de madeiras de cedro e mogno, que cria uma unidade, apesar da variação nos formatos e dimensões das caixas e dos anteparos. O fato de as caixas serem semelhantes nos formatos, mas não nas dimensões nem em seus recortes, faz com que nossos olhos, mesmo “lendo” a estrutura como um todo, percorram vários caminhos.

A disposição das caixas na sala expositiva funciona como outro elemento unificador para esta “leitura” do trabalho, que também é dada pelos jogos de luz e sombra, pela opacidade dos obstáculos, jogos criados pelos diferentes anteparos e pela possibilidade de ver o lado de lá.

A escolha do nome *Caixas Coloridas*, 1999, para estas pinturas, faz referência à sua origem, relacionada ao pensamento combinatório das *Caixas Vazias*, 1998-2000, e também aos enquadramentos da paisagem das janelas dos prédios na cidade do Rio de Janeiro, que revelam apenas partes das montanhas verdes e do céu.

A leitura deste trabalho se faz da mesma maneira rítmica que as *Caixas Vazias*, porém, agora, o olhar é dirigido pelas quatro cores usadas: preto, branco, azul, verde.

Este trabalho foi montado pela primeira vez no Solar Grandjean de Montigny, na PUC-Rio, um prédio tombado, construído pelo arquiteto com esse nome, da missão francesa no Brasil, responsável também pela construção da atual Casa França-Brasil (original Casa da Moeda), que tinha uma grave deficiência auditiva. A sala desta montagem tem o teto redondo, convexo, possibilitando a ampliação do som, de modo que o trabalho, ficou disposto de uma maneira musical.

Fragmento do texto de Iracema Barbosa intitulado *A repetição como uma nova experiência*, publicado na revista *VIS*, 2019.

Caixas Vazias a été construit selon un système combinatoire, avec des boîtes carrées et rectangulaires, afin que leur assemblage puisse être variable par rapport aux ouvertures des cloisons fixes. C’est le matériau, des planches de cèdre et d’acajou, qui crée une unité, malgré la variation des formes et des tailles des boîtes et des cloisons. Le fait que les boîtes soient de forme similaire, mais pas de taille ni de découpe, fait que nos yeux, même en «lisant» la structure dans son ensemble, parcourent plusieurs chemins.

La disposition des boîtes dans la salle d’exposition constitue un autre élément fédérateur pour cette «lecture» de l’œuvre, qui est également donnée par les jeux d’ombre et de lumière, l’opacité des obstacles, les jeux créés par les différentes cloisons et la possibilité de voir l’autre côté.

Le choix du nom *Caixas Coloridas*, 1999, pour ces peintures, fait référence à leur origine, liée à la pensée combinatoire des *Caixas Vazias*, 1998-2000, et aussi aux cadres du paysage des fenêtres des bâtiments de la ville de Rio de Janeiro, qui ne révèlent qu’une partie des montagnes vertes et du ciel.

La lecture de cet ouvrage se fait de la même manière rythmée que celle des *Caixas Vazias*, mais le regard est maintenant dirigé par les quatre couleurs utilisées: noir, blanc, bleu, vert.

Cette œuvre a d’abord été assemblée au Solar Grandjean de Montigny, au PUC-Rio, un bâtiment classé au patrimoine, construit par l’architecte du même nom, de la mission française au Brésil, également responsable de la construction de l’actuelle Casa França-Brasil (anciennement Casa da Moeda), qui souffrait d’une grave déficience auditive. La salle de cette assemblée a un plafond rond et convexe, permettant l’amplification du son, de sorte que l’œuvre a été arrangée de manière musicale.

Fragment de texte d’Iracema Barbosa intitulé *A repetição como uma nova experiência*, publié dans la revue *VIS*, 2019.

Colunas de luz, corpos de cor

Caixas vazadas com anteparos em seu interior são empilhadas umas sobre as outras até formarem uma coluna. A montagem é precária, uma vez que a única força a agregá-las é o equilíbrio sugerido pelo seu próprio formato e o peso que detêm. Mas essa condição delicada é essencial ao trabalho, pois a matéria de que tratam assim o exige: a luz que as atravessa.

Interpostas num recinto, as caixas tomam a luz como cúmplice ideal. Mas tal agenciamento não tem nada de espetacular, efeitos instantâneos, velozes ou decorativos. Lento é o tempo de tais peças – se não, por que anteparos que fazem a luz desviar, buscando brechas para sua passagem? Por que a escolha da madeira com sua superfície viva? Justamente para tornar tátil a passagem dos raios luminosos, retardar sua fluência para nos fazer aproximar e contorná-las. Delicadamente abrasivo, portanto, é o toque da luz, como se a artista se recusasse a concebê-la apenas como um fluido incorpóreo e quisesse trazer à tona sua presença física.

Acompanhar a suave ressonância destas ondas luminosas por entre os volumes vazados demanda uma experiência silenciosa, recolhida, quase íntima. Nestes termos, mais uma vez tematizam o secular problema da luz e evocam a questão da origem sacra da arte. Não há como negar: isoladas, as caixas se assemelham a imagens de pequenos santuários domésticos. Como colunas, têm algo dos totens tribais; em conjunto, lembram os retábulos das

Colonnes de lumière, corps de couleur

Des boîtes vides, contenant des cloisons, sont empilées les unes sur les autres jusqu'à former une colonne. Le montage est précaire, considérant que la seule force qui les rassemble est l'équilibre suggéré par leur propre forme et leur poids. Mais cette condition délicate est essentielle à l'œuvre, car la matière utilisée l'exige: la lumière les traversant.

Entreposées dans une enceinte, les boîtes reçoivent la lumière comme un complice idéal. Mais un tel arrangement n'a rien de spectaculaire, avec ses effets instantanés, vélozes, décoratifs. Lent est le temps de ces objets – sinon quelle serait la raison de la présence des cloisons provoquant la déviation de la lumière, recherchant des brèches pour passer? Pourquoi choisir le bois comme surface vivante? Justement pour rendre tactile le passage des rayons lumineux, pour retarder sa fluence afin de nous forcer à nous rapprocher et à les contourner. Délicatement abrasif est, par conséquent, le touché de la lumière, comme si l'artiste se refusait à le concevoir simplement comme un fluide incorporel, comme si elle souhaitait mettre en avant sa présence physique.

Accompagner la résonance suave de ces ondes lumineuses entre les volumes ouverts demande évidemment une expérience silencieuse, retirée, presque intime; en d'autres termes, mettre encore une fois en avant le thème du problème séculaire de la lumière et évoquer la question inévitable de l'origine sacrée de l'art. Aucun doute: isolées, les

igrejas. Contudo, este eventual redimensionamento do sagrado, que nos leva a pensar tais peças, não pretende o tradicional distanciamento do símbolo, mas anseia participar concretamente do mundo das coisas cotidianas, alcançando os pequenos objetos, os gestos diários, a vida, enfim.

O que pode haver em comum entre estas colunas de luz e as telas de cores vibrantes e exteriorizadas? A meu ver, estas caixas são o ponto de equilíbrio e a referência dos outros trabalhos.

Nas telas de formato menor, a divisão “neoplástica” da superfície atenta para o valor construtivo da cor. Nessa rede de planos ortogonais, assinalam-se zonas diferenciadas de luz. A escolha proposital de tons atmosféricos (azul e verde) obedece a uma função semelhante aos anteparos das caixas: atenuar o contraste entre o negro e o branco, de modo a obter uma emanção cromático-luminosa mais suave, sensível porém gradual. Um amarelo ou um vermelho certamente causaria uma perturbadora estridência da malha.

Se o caráter construtivo e intimista da forma parece ser o ponto de convergência destas “caixas pintadas” – como sugere a própria artista –, com as colunas de luz, nas telas monocromáticas o fator em comum seria a modulação. Cada prancha de cor é o módulo subdividido da outra, assim como o intervalo que rege a sua disposição na parede. Aqui, porém, a artista assume a paleta matissiana, arrisca uma vibração mais intensa de amarelos, rosas, laranjas, verdes, vermelhos, azuis e pretos. Mas, nestas pinturas, a cor requer um tratamento

boîtes s’assimilent à des images de petits sanctuaires domestiques; en colonnes, à des totems tribaux; en assemblage, elles rappellent les retables des églises. Néanmoins, loin de suggérer l’éloignement traditionnel du symbole, cette éventuelle reconsidération des dimensions du sacré que nous apportent ces objets, nous fait imaginer leur désir de participer de façon concrète au monde actuel et au quotidien, en atteignant les petits objets, les gestes de tous les jours, bref, la vie.

Que peut-il y avoir en commun entre ces colonnes de lumières et les toiles de couleurs vibrantes et extériorisées? A mon sens, ces boîtes sont le point d’équilibre et la référence aux autres œuvres.

Sur les toiles de format plus petit, la division “néoplastique” de la superficie considère la valeur constructive de la couleur. Dans ce réseau de plans orthogonaux, des zones différenciées de couleurs se signalisent. Le choix délibéré de tons atmosphériques – bleu et vert – obéit à une fonction similaire à celle des cloisons des boîtes: atténuer le contraste entre le noir et le blanc de tel manière à obtenir une émanation chromatique-lumineuse plus suave, sensible mais également graduelle. Un jaune ou un rouge provoquerait certainement une stridulation de la maille.

Si le caractère constructif et intimiste de la forme apparaît être le point de convergence des boîtes peintes avec les colonnes de lumière – comme le suggère la propre artiste – sur les toiles monochromatiques, le facteur en commun serait la modulation. Chaque planche de couleur est le module

particular. Ao aparecer em máxima intensidade exige o desenvolvimento de um material e de técnicas viscerais: o tratamento do pigmento é algo que se efetua no ateliê, o lançamento deste na tela dispensa mediações de qualquer tipo – com as próprias mãos, a artista cobre homogeneamente a superfície do quadro. Mas por que a artista não se interessa em deixar as marcas literais – marcas da mão e do movimento do braço – na tela? Por que produz uma fatura seca e opaca, isto é, sem brilho e sem presença distintiva da matéria plástica? Suponho que a cor destas telas não se contenta apenas com sua exclusiva presença visual; ao contrário, parece almejar uma presença física, tátil, que ocupe brutalmente o ambiente.

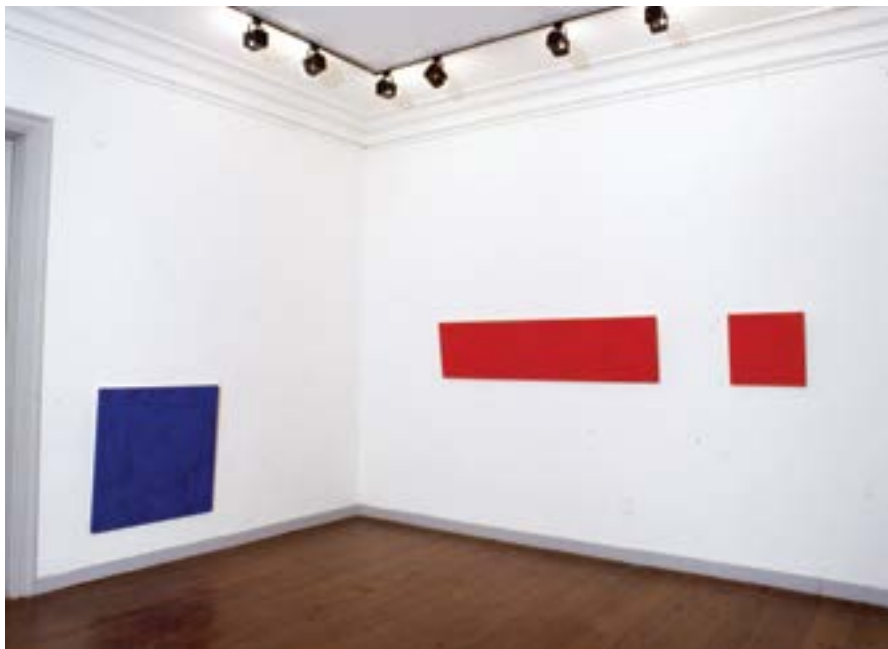
Os trabalhos de Iracema Barbosa vivem deste desejo ansioso de conectar-se às coisas, de ultrapassar e serem ultrapassados por elas, de construir e manipular seus elementos constituintes, de sentir, enfim, a pele do mundo. Nesta particular sensibilidade para com os limites residiria a força expressiva que os faz irromper no espaço.

subdivisé d'une autre, tout comme l'intervalle entre chacune d'elles est représenté par le mur. Cependant, dans ce cas, l'artiste peut assumer pleinement la palette matissienne, risquer une vibration plus intense de jaunes, de roses, d'oranges, de verts, de rouges, de bleus et de noirs. Mais dans ces peintures la couleur demande un traitement particulier. Pour obtenir une intensité maximale, elle exige le développement d'un matériel et d'une technique viscéraux: le traitement du pigment se réalise dans l'atelier, le lancement de celle-ci sur la toile dispense tout type d'intermédiaires – avec les propres mains, l'artiste recouvre homogènement la surface du tableau. Mais pourquoi l'artiste ne se préoccupe pas de laisser sur la toile les marques littérales – marques de la main et du mouvement du bras? Pourquoi elle produit une facture sèche et opaque, c'est-à-dire, sans éclat ni présence distincte de matière plastique? Je suppose que la couleur de ces toiles ne se contente pas seulement de sa présence visuelle exclusive; au contraire, elle semble désirer une présence physique, tactile, qui ocupe brutalement l'espace.

Les œuvres d'Iracema Barbosa vivent de ce désir anxieux de se connecter aux choses, de dépasser et d'être dépassées par elles-mêmes, de construire et de manipuler ses éléments constitutifs, de sentir finalement la peau du monde. Dans cette sensibilité particulière vis à vis des limites, résiderait la force expressive qui les font envahir l'espace.

Texto de João Masao Kamita para a exposição *Passagens*, Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, 2000.

Texte de João Masao Kamita sur l'exposition *Passagens*, Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, 2000.



Pequenos gestos, 2000
Óleo sobre tela / Huile sur toile
Instalação de telas de dimensões variadas /
Installation de toiles de dimensions variées
Exposição / Exposition : *Passagens*,
Solar Grandjean de Montigny,
Rio de Janeiro, 2000
Foto / Photo : Vicente de Mello

desmedir a cor
démésurer la couleur







P. 123-125

Sem título/ Sans titre, 2000

Lona crua, corda e pregadores de roupa /

Toile brute, corde et pinces à linge

Instalação de tecidos de dimensões variadas /

Installation de tissus de dimensions variées

Exposição / Exposition : Passagens,

Solar Grandjean de Montigny,

Rio de Janeiro, 2000

Foto / Photo : Vicente de Mello

P. 126-129

Séries infinitas, 2000-2001

Madeiras variadas e fios de seda e lã /

Bois divers et fils en soie et laine

200 cm de comprimento cada estrutura /

200 cm de longueur chaque structure

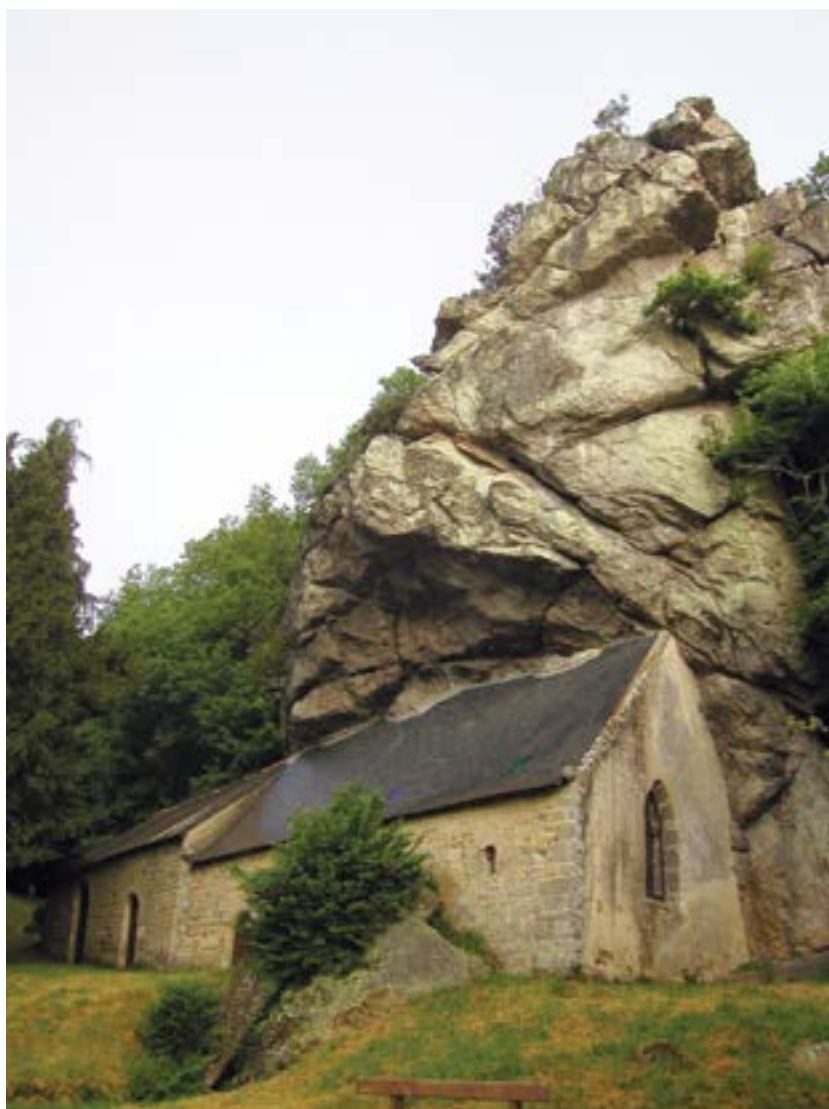
Foto / Photo : Jean Peixoto











P. 130-133

Bois de Carnaval, 2003-2009

Galhos, fitas de cetim e fios de lã e seda /
Bâton en bois, rubans de satin et fils en
laine et soie

Instalação com dimensões variadas /
Installation de dimensions variées

Coleção / Collection : Museu Nacional
da República, Brasília

Exposições / Expositions : *Bois de Carnaval*,
La Galeru, Fontenay-sous-Bois, 2003 ;
Fruits de Couleur, Chapelle de Saint-Gildas,
Bieuzy, 2005 ; *Démesurer*, Couvent de la
Tourette, Éveux, 2007-2008 ; Cité
Internationale des Arts, Paris, 2009
Foto / Photo : François Talairach (Chapelle
de Saint-Gildas, p. 128-129); Fabien Mahet
(Cité Internationale des Arts, p. 130-131)







O que a artista pode falar de sua própria obra é aquilo que está fora dela. Neste sentido, espero que a instalação que estou realizando para o encontro *L'Art dans les Chapelles* possa tocá-los antes e mais do que estas palavras.

Realizar esta intervenção na capela de Saint-Gildas é uma experiência excepcional. Por esta ser destituída de ornamentos espetaculares e por seu aspecto tão misterioso – pela pouca luminosidade, pelo chão irregular e por sua construção misturar a caverna com uma arquitetura humana. Neste lugar o tempo parece bastante generoso e nos permite um outro ritmo do olhar.

Meu trabalho se faz através de um exercício combinatório de elementos que quase se repetem e de gestos que quase se repetem – recortar, esticar, amarrar, costurar. Talvez por precisar tocar e costurar coisas diferentes. Reunir o que é natural e o que é humano, cultural e histórico. Sincronizar diferentes tempos – o do crescimento destas árvores, o da construção deste trabalho e o dessa capela. Separar o ilimitado do céu destes galhos cortados. Inverter o que é interior e exterior nesta floresta reconstruída dentro da capela.

Esta instalação é gráfica e linear. É construída com a cor e, num primeiro momento,

Ce que l'artiste peut dire de sa propre oeuvre, c'est ce qui s'en trouve en dehors. En ce sens, j'espère que l'installation que je réalise pour la rencontre *L'Art dans les Chapelles* pourra vous toucher avant et au-delà de ces mots.

Réaliser cette intervention dans la chapelle de Saint-Gildas est une expérience exceptionnelle. Parce qu'elle est dépourvue d'ornements spectaculaires et en raison de son aspect si mystérieux - à cause de la faible luminosité, du sol irrégulier et de sa construction mêlant la grotte à une architecture humaine. En ce lieu, le temps semble assez généreux et nous permet un autre rythme de regard.

Mon travail se fait à travers un exercice combinatoire d'éléments qui se répètent presque, et de gestes qui se répètent presque - couper, étirer, attacher, coudre. Peut-être parce que j'ai besoin de toucher et de coudre différentes choses. Rassembler ce qui est naturel et ce qui est humain, culturel et historique. Synchroniser les différents temps - celui de la croissance de ces arbres, celui de la construction de cet ouvrage et de cette chapelle. Séparer l'infini du ciel de ces branches coupées. Inverser ce qui est intérieur et extérieur dans cette forêt reconstruite à l'intérieur de la chapelle.

podemos nos situar diante dela como diante de um quadro. Mas é um quadro que podemos atravessar. É constituída por matérias, pesos, brilhos e elasticidades diferentes. E existe na dependência da gravidade e do nosso próprio movimento. É uma instalação que aparece nos limites do que se diz desenho, pintura e escultura.

A presença de uma geometria imprecisa serve para evidenciar a fragilidade e a imprecisão dos critérios, das ordens, das medidas e dos limites humanos. Me parece vital o frescor da improvisação, enunciar outras possibilidades de fazer, menos rígidas. Um outro fazer que deixe as marcas de nossas dúvidas e enganos e que construa com delicadeza outras possibilidades de se ver. De ser.

Texto de Iracema Barbosa sobre a exposição na capela de Saint-Gildas, projeto *l'Art dans les Chapelles*, Bieuzy, França, 2005.

Cette installation est graphique et linéaire. Elle est construite en couleur, dans un premier temps, nous pouvons nous situer devant elle comme devant un tableau. Mais c'est un tableau que l'on peut traverser. L'installation est composée de différents matériaux, poids, luminosité et élasticité. Et elle existe en fonction de la gravité et de notre propre mouvement. C'est une installation qui apparaît aux limites de ce que l'on appelle le dessin, la peinture et la sculpture.

La présence d'une géométrie imprécise sert à mettre en évidence la fragilité et l'imprécision des critères, des ordres, des mesures et des limites humaines. La fraîcheur de l'improvisation me semble essentielle, pour énoncer d'autres possibilités de faire, moins rigides. Une autre façon de faire, qui laisse les traces de nos doutes et de nos erreurs, et qui construit délicatement d'autres possibilités de se voir. D'être.

Texte d'Iracema Barbosa sur l'exposition dans la chapelle de Saint-Gildas, projet *l'Art dans les Chapelles*, Bieuzy, France, 2005.

Frutos de cor

Na trajetória de Iracema Barbosa, o início do engajamento na pintura foi praticamente coincidente com o engajamento no cinema. Algo que certamente as duas atividades lhe ensinaram a perceber foi a importância da luz, sua ação determinante na modulação da forma e da cor, o poder de espacialização intrínseco aos seus contrastes e variações; enfim, sua capacidade de dar coisas à visão. Há algo dessas descobertas na aparição cintilante de galhos e fitas, no modo como emergem dentro da capela. Sua oscilação visual depende do fato de serem estruturas que rebatem e ao mesmo tempo são transpassadas pela luz.

As superfícies de cetim reluzem como frutos úmidos nessa floresta íntima, propagando cores brilhantes. Retomam, assim, uma característica da pintura – a tensão entre a taticidade do suporte pintado e a opticidade do fenômeno cromático, pois as fitas dão corpo e também ressonância às cores na capela, são materiais opacos e também agentes ópticos. Por outro lado, quando esses elementos filtram a luz em sombras sobrepostas, estão lançando mão de uma plasticidade típica do cinema – a capacidade de produzir densidade espacial a partir de um meio translúcido. As silhuetas projetadas nas paredes estabelecem diferentes noções de profundidade, apreendidas à medida que se caminha dentro da capela, portanto à medida de um fluxo temporal. Como no cinema, a luz desenha nessa sala escura e, assim, articula um tempo próprio, distinto do tempo vivido fora dela.

Fruits de couleur

Dans le parcours de Iracema Barbosa, l'engagement dans la peinture a commencé presque simultanément au travail dans le cinéma. Une chose que ces deux activités lui ont certainement apprise, c'est l'importance de la lumière, son action déterminante sur la modulation de la forme et de la couleur ; son pouvoir de spatialisation à travers ses contrastes et ses variations ; et enfin sa capacité à offrir les choses à la vue. Il y a quelque chose de ces découvertes dans la façon dont branches et rubans émergent dans la chapelle, la lumière produisant à la fois des reflets et des traversées.

Les surfaces en satin luisent comme des fruits humides dans cette forêt intime, diffusant des couleurs brillantes. Elles reprennent ainsi une caractéristique de la peinture - la tension entre la tactilité de la surface peinte et l'aspect optique du phénomène chromatique, puisque les rubans donnent corps mais également résonance aux couleurs dans la chapelle, ce sont des matériaux et en même temps des agents optiques. D'autre part, lorsque ces éléments filtrent la lumière par des ombres superposées, ils s'emparent d'une forme typique du cinéma - la capacité à produire de la densité spatiale à partir d'un outil translucide. Les silhouettes projetées sur les murs établissent différents niveaux de profondeur, appréhendés à mesure que l'on déambule dans la chapelle, donc au rythme d'un flux temporel. Comme dans le cinéma, la lumière dessine dans cette salle obscure, et articule ainsi une temporalité dissociée du temps vécu au-dehors.

Outro aspecto dessa relação com a pintura e com o cinema reside na percepção do enquadramento como dinâmica produtiva do espaço. O interesse pelos galhos nasceu da visão impressionante de sua nudez contra o céu ilimitado, da trama que copas de árvores sem folhas traçam no céu, dividindo-o em segmentos luminosos. Ao amarrar os galhos, a artista lida com a instabilidade e com a precariedade desses limites. Tanto no cinema quanto na pintura, os limites ou cortes distinguem elementos apenas para colocá-los em contato e tensão com outros elementos, portanto separam juntando, fecham abrindo, existem no próprio impulso de sua superação.

A instalação na capela de Saint-Gildas procura dimensionar essa experiência ambígua do enquadramento, carregando a sua geometria de vibração incerta, submetendo-a à dupla sensação da luz refletida e da luz filtrada. A artista nos fala de cortes que transbordam, de um fim que é começo – como na matéria aparentemente morta dos galhos caídos que, no entanto, volta a imantar-se de vitalidade. Eis, em parte, o fascínio da ação artística: revelar o princípio de construção inerente à perecibilidade das coisas, tornar produtivos os nossos limites.

Texto de Patricia Corrêa sobre a exposição na capela de Saint-Gildas, projeto *l'Art dans les Chapelles*, Bieuzy, França, 2005.

Un autre aspect de cette relation avec la peinture et le cinéma réside dans la perception du cadrage comme dynamique productive de l'espace. L'intérêt pour les branches est né de la vision impressionnante de leur nudité face au ciel illimité, de la trame que les arbres tracent dans le ciel, le fragmentant en segments lumineux. En liant les branches, l'artiste fait face à l'instabilité et à la précarité de ces limites. Autant dans la peinture que dans le cinéma, les limites ou les coupures ne distinguent les éléments que pour les mettre en contact et en tension avec d'autres éléments, et ainsi elles séparent tout en rassemblant, elles existent dans l'impulsion de leur surpassement.

L'installation dans la chapelle de Saint-Gildas donne une dimension à cette expérience ambiguë du cadrage en chargeant sa géométrie de vibrations incertaines, la soumettant à la double sensation de la lumière réfléchie et de la lumière filtrée. L'artiste nous parle de limites qui débordent, d'une fin qui est le début - comme dans le matériau mort des branches tombées qui pourtant se recharge de vitalité. C'est, en partie, l'aspect fascinant de l'action artistique: révéler le principe de construction inhérent au caractère périssable des choses, rendre productives nos limites

Texte de Patricia Corrêa sur l'exposition dans la chapelle de Saint-Gildas, projet *l'Art dans les Chapelles*, Bieuzy, France, 2005.

Mar da Bahia em dia de chuva, 2006
Pintura poliuretana sobre 24 ripas de
madeira / Peinture polyuréthane sur
24 tasseaux de bois
Instalação com dimensões variadas /
Installation de dimensions variées
3 x 100 x 4 cm cada ripa /
3 x 100 x 4 cm chaque tasseau
Coleção / Collection : Museu Nacional
da República, Brasília
Exposição / Exposition : *Propagation*,
Atelier d'Estienne, Pont-Scorff,
2006-2007
Foto / Photo : François Talairach







Propagação

As obras que apresento nessa exposição são como as ondulações que acontecem na superfície da água quando se atira uma pedra; movimentos que, por contato, provocam outro e, por propagação, se tornam, pouco a pouco, amplas ondulações. Os trabalhos se ligam através de um sistema de funcionamento semelhante e, mesmo sendo realizados em formatos e momentos diferentes, estão simplesmente mergulhados nas mesmas e antigas questões da pintura e de um certo recorte deste mundo.

As seis instalações apresentadas se constroem a partir da repetição de elementos independentes que se combinam, em pequenas variações e diferentes ritmos, para criar uma forma. São estruturas que se instalam em situação de equilíbrio frágil, de instabilidade e sem hierarquias. Repetições, intensidades e silêncios. Penso que também se referem ao tempo. Mas um tempo sem início nem fim.

É através dos mestres modernos que venho alimentando minha pesquisa. Das pinturas e das colagens de Matisse, do suprematismo de Malevich, das composições de Mondrian, dos campos de cor de Ellsworth

Propagation

Les œuvres que je présente dans cette exposition sont pour moi comme des ondulations qui apparaissent à la surface de l'eau quand on jette une pierre ; des mouvements qui, par contact, en provoquent d'autres et se propagent peu à peu en d'amples ondulations. Ces travaux sont liés entre eux par un même système et bien qu'ils aient été réalisés dans des formats et à des moments différents, tous retournent aux mêmes questions concernant la peinture et une certaine vision du monde.

Les 6 installations que je présente ont été construites en répétant des éléments indépendants qui se combinent au moyen de légères variations et suivant différents rythmes, pour créer une forme. Ce sont des structures placées dans des situations d'équilibre fragile, des états d'instabilité, n'admettant aucune hiérarchie tout en jouant sur les intensités et les silences. Elles ont aussi pour moi un rapport au temps, mais à un temps qui serait sans début ni fin.

La fréquentation des œuvres de la peinture moderne et contemporaine a nourri ma recherche ; celle des peintures et collages de Matisse, celle du suprematisme de Malévich, des compositions de Mondrian, des champs

Kelly, das vibrações óticas de Brigdet Riley, das recentes pinturas de Sean Scully e, certamente, através de grandes artistas brasileiros, como Aluisio Carvão, Ione Saldanha, Sérgio Camargo e Eduardo Sued, entre tantos outros.

O que norteia meu trabalho, mais que o prazer pelo desenho, é uma ação para reconstrução ativa do mundo a meu redor. Cortar, lixar, pintar, vibrar a cor, equilibrar, espalhar e reunir pedaços de cor, transformá-los em outras coisas. Há nesta ação um desejo de transcendência, de tocar, de separar e de juntar nosso ser ao mundo. Intercedo por uma certa espiritualidade, que não pertence a esta ou aquela religião, mas que nos coloque em movimento para criar formas que se aproximem e que se afastem de nós, formas de união e de diferenciação.

Texto de Iracema Barbosa para o convite da exposição *Propagation*, Atelier d'Estienne, Pont-Scorff, França, 2006.

de couleurs de Ellsworth Kelly, des vibrations optiques de Bridget Riley ou des peintures récentes de Sean Scully. Certainement aussi celle des grands artistes brésiliens, comme Aluisio Carvão, Ione Saldanha, Sérgio Camargo et Eduardo Sued, entre autres.

Ce qui donne le nord à mon travail, plus que le plaisir trouvé dans le dessin, c'est l'idée d'agir pour reconstruire de manière active le monde qui m'entoure. Une reconstruction qui passe par des gestes simples : couper, poncer, peindre, faire vibrer, équilibrer, éparpiller et réunir des éclats, des touches, des morceaux de couleurs, pour les transformer en autre chose. Il y a dans cette action un désir de transcendance, une envie de toucher, de séparer et de réunir à la fois ce qui fait notre être-au-monde. Ce travail revendique une certaine spiritualité, qui ne se réclame cependant d'aucune religion, mais qui m'anime profondément et me permet de créer ces formes, plus ou moins proches de nous.

Texte d'Iracema Barbosa pour l'invitation de l'exposition *Propagation*, Atelier d'Estienne, Pont-Scorff, France, 2006.

P. 140-141, 145-147

Les équilibristes, 2005-2006

Pintura poliuretana sobre 90 ripas de madeira e fios de seda e lã / Peinture polyuréthane sur 90 tasseaux de bois et fils en soie et laine

Instalação com dimensões variadas / Installation de dimensions variées

200 x 2 x 3 cm cada ripa /

200 x 2 x 3 cm chaque tasseau

Coleção / Collection : Museu Nacional da República, Brasília

Exposições / Expositions : *Propagation*, Atelier d'Estienne, Pont-Scorff, 2006-2007 ; *Démesurer*, Couvent de la Tourette, Éveux, 2007-2008 ; Cité Internationale des Arts, Paris, 2009 ; *Outros informes*, Elefante Centro Cultural, Brasília, 2017

Foto / Photo : François Talairach (Atelier d'Estienne, p. 138-139) ; Benoît Pelletier (Couvent de la Tourette, p. 143-145)







The tube, 2005-2006

Pintura poliuretana sobre rolos de papelão /

Peinture polyuréthane sur rouleaux de carton

Instalação com dimensões variadas /

Installation de dimensions variées

10 cm de diâmetro cada rolo /

10 cm de diamètre chaque rouleau

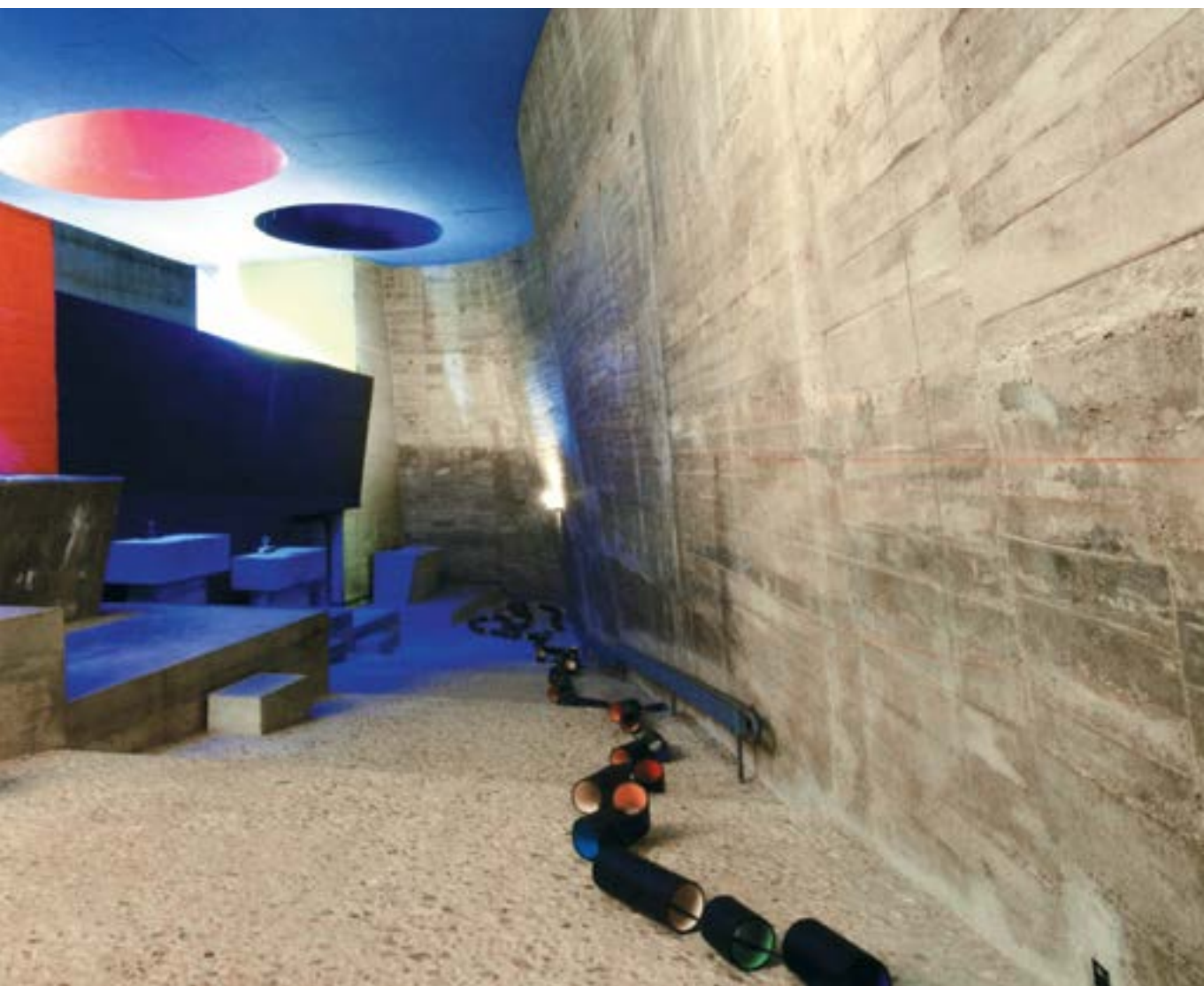
Exposições / Expositions : *Propagation*,

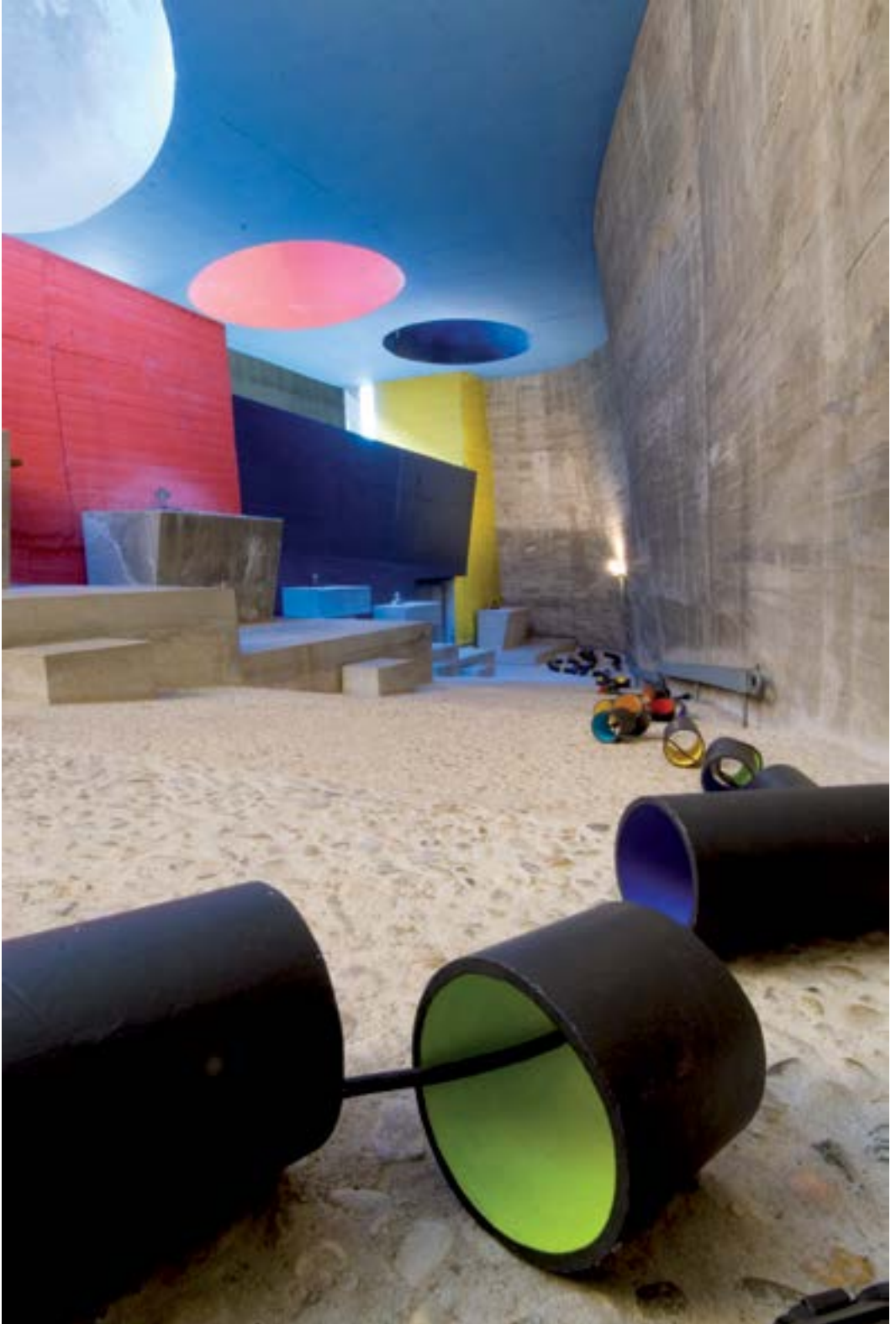
Atelier d'Estienne, Pont-Scorff, 2006-2007 ;

Démesurer, Couvent de la Tourette,

Éveux, 2007-2008

Foto / Photo : Benoît Pelletier (Couvent
de la Tourette)





Desmedida

Tudo começa com a coleta. Reunir, guardar, acumular coisas: tubos de papelão, rolhas, ripas de madeira ou fragmentos de galhos caídos após uma tempestade.

Uma coleção implica seleção e classificação, isto é, a busca de um certo princípio de identidade. O fato de as coisas assim reunidas serem da mesma espécie não assegura, porém, uma conexão intrínseca entre elas. Ao contrário, a razão de serem em grande número ou do mesmo tipo poderia distanciá-las, rebaixando suas individualidades, suprimindo seu caráter singular; em suma, reduzi-las a elementos de uma série.

Daí a presença de uma trama a enlaçar as coisas, feita de laços, nós, amarras. Fitas, linhas, cordas coloridas envolvem, amparam, seguram as peças coletadas, mas deixam em aberto seu modo de formalização. No jogo tenso entre o elemento que se repete e a ordem flexível que o enlace promove, percebemos o paradoxo de uma disciplina geométrica em contato com uma pulsão afetiva.

Há, por certo, algo de primordial nesse ato de ligar, uma energia física sempre presente, como se tal articulação pretendesse formar um autêntico nó ontológico entre os seres. Essa costura das coisas faz lembrar da ideia do historiador da arte Gottfried Semper acerca da origem da obra de arte a partir do conceito de tectônica, isto é,

Démesuré

Tout commence par la récolte. Réunir, garder, accumuler des choses : tubes en carton, bouchons, tasseaux en bois ou branches tombées après une tempête.

Une collection implique une sélection et une classification, c'est-à-dire, la recherche d'un principe d'identité. Le fait que les choses ainsi rassemblées soient du même genre ou de la même espèce ne garantit pas pour autant qu'il y ait entre chacune un rapport intrinsèque. On peut même penser au contraire que le fait qu'il y en ait beaucoup ou qu'un bon nombre soit du même genre pourrait mettre de la distance entre elles et, supprimant leur caractère singulier, les réduirait seulement à n'être qu'un élément de la série.

D'où la présence de cette trame, faite de lacets, de nœuds, d'amarre pour lier les choses. Des rubans, des fils, des cordes colorées entourent, retiennent, portent les pièces récoltées mais laissent libre leur mode de formation. C'est dans le jeu tendu entre l'élément qui se répète et l'ordre flexible provoqué par le façage, que nous apercevons le paradoxe d'une discipline géométrique en contact avec une pulsion affective.

Il a y sûrement quelque chose de primordial dans cet acte de lier, une énergie physique toujours présente, comme si cette articulation était un authentique nœud ontologique entre les êtres. Cette couture des choses fait penser à l'historien d'art Gottfried Semper qui

como uma estrutura articulada que delimita um campo espacial. Trata-se de uma clara divergência com a tradição clássica que vê na massa sólida, em cujo interior ressoaria latente a forma, a origem das artes plásticas. O pressuposto construtivo da tectônica negaria o impulso mimético que extrai a forma da matéria. Podemos verificar tais modos na arte da tecelagem, na carpintaria e mesmo na construção da cabana primitiva de fibra vegetal e madeira. Em suma, em armações leves que tendem à imaterialidade e valorizam a junção dos elementos constituintes. No limite, se trataria de uma forma que se amolda às condições existentes, sejam físicas, psicológicas, corpóreas, enfim, ao que temos no lugar.

O desafio da artista, contudo, é intervir num espaço previamente carregado de sentido, de intencionalidade artística. Não se trata de um convencional cubo branco, mas da arquitetura de Le Corbusier, porém de um Le Corbusier que tinha descoberto recentemente o espaço do sagrado, no qual os homens anseiam fazer se comunicarem terra e céu. Nesse todo voltado para o interior, o arquiteto arma uma verdadeira tensão visual que percorre todo o edifício, forçando os limites dialéticos entre repetitivo e singular, entre geometria cartesiana e emoção plástica, matéria e luz, reta e curva, plano e profundidade.

Reside justamente aí o ponto de conexão entre as instalações de Iracema Barbosa e

concevia l'origine de l'œuvre d'art à partir du concept de la tectonique, comme une structure articulée délimitant un champ spatial. Il s'agit d'ailleurs d'une divergence évidente avec la tradition classique qui voyait, comme origine des arts plastiques, la latence de la forme dans la matière solide ; ce concept constructif de la tectonique nie la pulsion mimétique qui extrait la forme de la matière. La même chose vaut pour l'art du tissage, de la charpente, et pour la construction de la cabane primitive en fibre végétale et en bois. Ce sont des structures légères et articulées qui tendent vers l'immatérialité et qui valorisent la liaison entre les éléments qui les constituent. A la limite, il s'agirait d'une forme qui se modèle aux conditions existantes, qu'elles soient physiques, psychologiques, corporelles, en fait, à ce que nous avons dans le lieu.

Cependant, le défi de l'artiste est ici d'intervenir dans un espace déjà chargé d'une intention artistique. Il ne s'agit pas d'un cube blanc conventionnel, mais de l'architecture de Le Corbusier, d'un Le Corbusier qui venait de découvrir l'espace sacré, celui dans lequel les hommes désirent faire communiquer la terre avec le ciel. Dans cet espace tourné vers l'intérieur, l'architecte a construit une vraie tension visuelle qui parcourt tout le bâtiment, tout en poussant les limites dialectiques entre ce qui est répétitif et ce qui est singulier, entre géométrie cartésienne et émotion plastique, matière et lumière, ligne droite et courbe, plan et profondeur.

a obra de Le Corbusier: na permuta incessante entre ordens divergentes. Justamente por isso, as intervenções tiram partido do percurso interno, localizando-se em pontos de passagem estratégicos: no oratório, no corredor da biblioteca, no átrio, no *petit conduit* e na cripta. Em resumo, a estratégia é se deixar levar pela *promenade architecturale* elaborada pelo arquiteto. Mas seguir tal raciocínio dialético implica contradizê-lo, e isto se dá pelo modo como as instáveis estruturas articuladas de rolas, ripas, galhos e tubos ressoam contra a densidade sólida e abrasiva da matéria construtiva do edifício.

Bois de carnaval traz a floresta culturalizada para o interior, mas de modo inverso, pois os galhos caem soltos do teto, roçando as ásperas paredes do longo e estreito corredor. A luz em movimento, que entra pelas frestas rasgadas na parede, acentua a vibração cromática e o jogo de luz e sombra, tornando o espaço ainda mais “indecidível”. *The tube* é a instabilidade reverberando nos patamares do piso da cripta, elementos entregues à sorte, não fosse a corda que os amarra e a concentração de seu próprio peso. Já as ripas coloridas das *Equilibristas* provocam uma desestabilização tanto óptica, por causa do jogo de cores (os tons são intencionalmente próximos e opacos para se aderirem à madeira), como física, pela quantidade e disposição “desarrumada”, que a arquitetura se revela insuficiente para suportar. O corpo não consegue decidir se

C’est justement là que réside le point de connection entre les installations d’Iracema Barbosa et l’œuvre de Le Corbusier : dans l’échange incessant entre les ordres divergents. Les interventions de l’artiste s’inscrivent dans le parcours interne du bâtiment, et se localisent dans des points stratégiques : dans l’oratoire, dans le couloir à côté de la bibliothèque, dans l’atrium, dans le petit conduit et dans la crypte. L’idée est de se laisser aller au fil de la “promenade architecturale” conçue par l’architecte. Mais suivre ce raisonnement dialectique implique de le contredire, et c’est ce que fait l’artiste avec ses structures instables, faites de bouchons, de tasseaux, de branches et de tubes qui résonnent contre la densité solide et abrasive de la matière constructive de l’édifice.

Bois de carnaval amène une forêt cultivée à l’intérieur, mais de façon inverse, car les branches tombent librement du plafond, effleurant les aspérités du mur tout le long du couloir étroit. La lumière en mouvement qui entre par les brèches percées dans le mur rêche, accentue la vibration chromatique et le jeu d’ombre et lumière et rend l’espace encore plus “indécidable”. *The Tube* donne le sentiment de l’instabilité en se réverbérant sur les niveaux du sol de la crypte ; les éléments se seraient éparpillés au hasard si une corde ne les liait pas entre eux, si leur propre poids ne créait pas une concentration. Les tasseaux colorés des *Equilibristes* provoquent une instabilité optique, due au jeu des couleurs (les tons sont intentionnellement proches et mates pour

as ripas estão em repouso ou em movimento, já que, na realidade, estariam na iminência de um colapso.

Frente à enfática expressividade plástica do convento de Le Corbusier, as delicadas intervenções propostas não deixam de evidenciar, contudo, certa fragilidade. Justamente por isso, assinalam sua diferença para com o moderno, ao demonstrar, por contraste, como a tensão plástica em Le Corbusier se sustenta sobre uma noção de equilíbrio ainda clássica, uma vez que suas poderosas articulações construtivas dependem ainda do exercício soberano de uma vontade expressiva.

As instalações de Iracema Barbosa não deixam de se colocar como um modo de refletir sobre a dramática condição da presença na contemporaneidade, que parece admitir apenas arranjos precários, conexões provisórias. Isso não significa, e é isso que a artista demonstra, que a arte deva se conformar a um habitar insubstancial, como se não fosse mais possível qualquer forma de experiência vivencial e corpórea.

Texto de João Masao Kamita para a exposição *Démésurer*, Couvent de la Tourette, Éveux, França, 2008.

adhérer au bois), et une instabilité physique par la quantité et la disposition “dérangée”, que l’architecture se révèle insuffisante à tenir ensemble. Le corps n’arrive pas à décider si les tasseaux sont au repos ou en mouvement, d’autant plus qu’en réalité, ils seraient plutôt dans l’imminence d’une chute.

Face à l’expressivité plastique grandiose du couvent de la Tourette, les délicates interventions proposées ne cachent pas cependant une certaine fragilité. Elles mettent en évidence leur différence en rapport avec le moderne, car elles démontrent, par contraste, que la tension plastique chez Le Corbusier se base sur une notion d’équilibre encore classique, d’autant que ces puissantes articulations constructives dépendent encore de la démonstration souveraine d’une volonté expressive.

Les installations d’Iracema Barbosa nous placent dans une réflexion sur la condition dramatique de la présence dans la contemporanéité, qui semble seulement admettre des arrangements précaires, des connections provisoires. Mais cela ne signifie pas, et c’est justement ce que l’artiste démontre, que l’art doit se conformer à une façon d’habiter sans substance, comme si des formes d’expérience corporelle et de vie n’étaient plus possibles.

Texte de João Masao Kamita pour l’exposition *Démésurer*, Couvent de la Tourette, Éveux, France, 2008

propagar horizontes
propager les horizons







P. 155

Perfis, 2002

Nanquim sobre cartão, série de 22
desenhos / Encre de Chine sur carton,
série de 22 dessins

7,5 x 13,5 cm cada desenho /

7,5 x 13,5 cm chaque dessin

Coleção / Collection : Renata Azambuja,
Brasília

Foto / Photo : Haruo Mikami

A série deu origem ao vídeo *Perfis*, 5'44'',
2018 / La série est à l'origine de la vidéo
Perfis, 5'44'', 2018

P. 156

Gráficas, 2002

Grafite sobre papel, série de 10 desenhos /

Graphite sur papier, série de 10 dessins

50 x 66 cm cada desenho /

50 x 66 cm chaque dessin

Foto / Photo : Haruo Mikami

P. 157

Gráficas, 2002-2017

Grafite sobre papel, montagem de 4
desenhos / Graphite sur papier, montage
de 4 dessins

264 x 50 cm

Exposição / Exposition : *Costurando Sombras*,
Casa da América Latina, Brasília, 2017-2018

Foto / Photo : Adon Bicalho

P. 159

Sem título / Sans titre, 2003

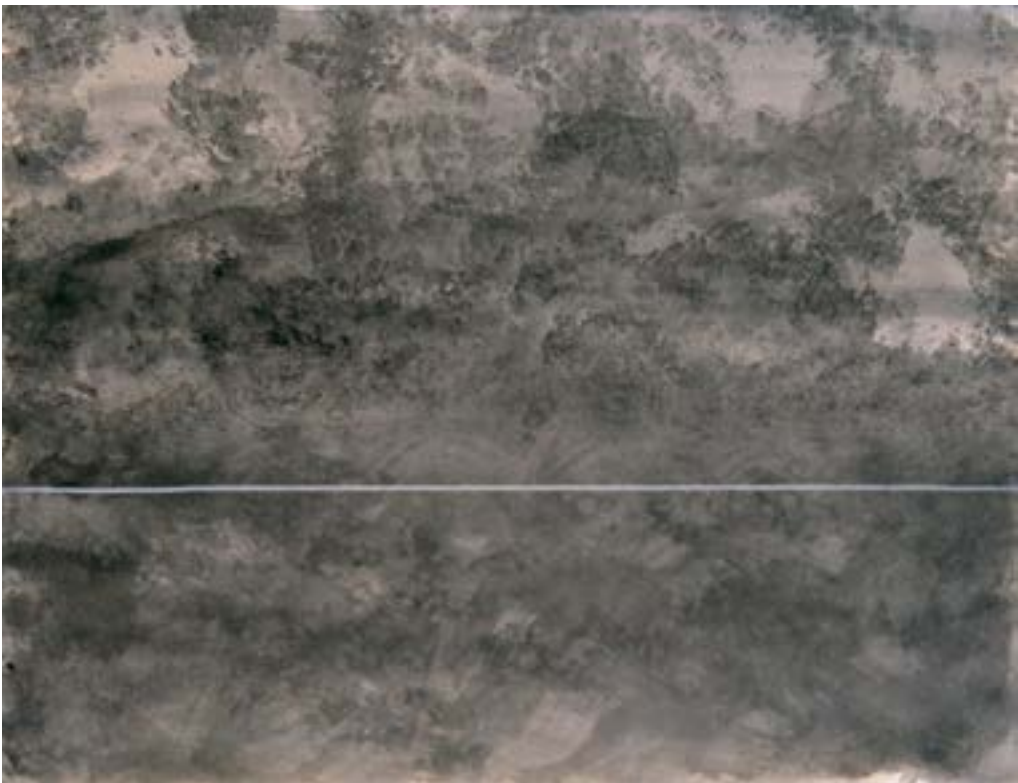
Técnica mista sobre papel, série de 14
desenhos / Technique mixte sur papier,
série de 14 dessins

51 x 65 cm cada desenho /

51 x 65 cm chaque dessin

Foto / Photo : Haruo Mikami











P. 160-163

Tempêtes, 2003

Técnica mista sobre papel, série de 32 desenhos / Technique mixte sur papier, série de 32 dessins

51 x 65 cm cada desenho /

51 x 65 cm chaque dessin

Foto / Photo : Haruo Mikami

A série deu origem ao vídeo *Tempêtes*, 3'06", 2017 / La série est à l'origine de la vidéo *Tempêtes*, 3'06", 2017

P. 165

Tempêtes, 2003-2017

Técnica mista sobre papel, montagem de 9 desenhos / Technique mixte sur papier, montage de 9 dessins

51 x 585 cm

Exposição / Exposition : *Costurando Sombras*, Casa da América Latina, Brasília, 2017-2018

Foto / Photo : Adon Bicalho



Da temporalidade das sombras

Na longa história do desenho, linha e mancha têm feito a vida vibrar em formas. Como esses dois agentes da luz podem sustentar, dar corpo às variadas experiências do tempo que chamamos de vida? Em séries ou como acontecimentos únicos, os desenhos de Iracema Barbosa respiram contornos, volumes, vazios, transparências e opacidades que habitam a vasta memória da arte, com todas as suas ressonâncias dramáticas, seus incontáveis recursos para intensidades e apaziguamentos. Do traço com grafite à aguada em nanquim, da perfuração da costura ao amassado do papel, todos os atritos e impregnações nesses desenhos exploram uma vocação para o pensamento dos limites: a finitude e sua negação, o que transcende e o que resta.

O trabalho da artista tem a ver com um tipo de infinito que não indica um espaço e um tempo inalcançáveis, mas é um infinito que fica aqui, agora, entre nós. Uma espécie de vertigem que se mostra na repetição, nas sequências de folhas justapostas que permitem a continuidade do gesto para além de cada superfície, no fluxo meditativo dos círculos, na pulsação luminosa e sonora dos vídeos. À experiência gráfica de riscos,

De la temporalité des ombres

Dans la longue histoire du dessin, la ligne et la tâche ont fait vibrer la vie par les formes. Comment ces deux agents de lumière peuvent-ils soutenir, donner corps aux expériences variées du temps que nous appelons la vie ? En série ou en un seul événement, les dessins d'Iracema Barbosa respirent les contours, les volumes, les vides, les transparences et les opacités qui habitent la vaste mémoire de l'art, avec toutes ses résonances dramatiques, ses innombrables ressources d'intensités et d'apaisements. Du tracé au graphite à l'encre de Chine, de la perforation de la couture au froissement du papier, toutes les frictions et imprégnations de ces dessins explorent une vocation pour réfléchir aux limites : la finitude et sa négation, ce qui transcende et ce qui reste.

L'œuvre de l'artiste est en relation avec une sorte d'infini qui n'indique pas un espace et un temps inaccessibles, mais qui reste ici, maintenant, parmi nous. Une sorte de vertige qui se manifeste dans la répétition, dans les séquences de feuilles juxtaposées qui permettent la continuité du geste au-delà de chaque surface, dans le flux méditatif des cercles, dans la pulsation lumineuse et sonore des vidéos. À l'expérience graphique

planos e cortes marcados se somam as passagens e velaturas pictóricas que abrem uma temporalidade expandida, multidimensional. O horizonte – visada que nasce entre o perto e o longe, o imediato e o depois – seria a metáfora perfeita do limite vivido como promessa, mobilizador de temores e desejos. Na agitação de seus cinzas e pretos profundos e no despontar de seus brancos, o horizonte fala do que retrai ou alimenta a coragem, fala de travessias heroicas e de perdas. Mares, mapas e cosmos encarnam, aqui, a turvação de limites terrestres e afetivos, deixando o fim em suspenso.

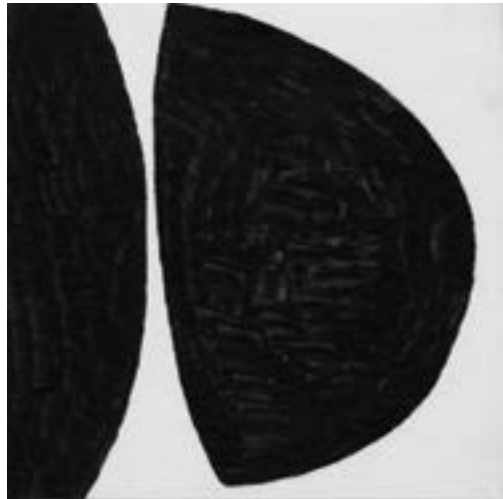
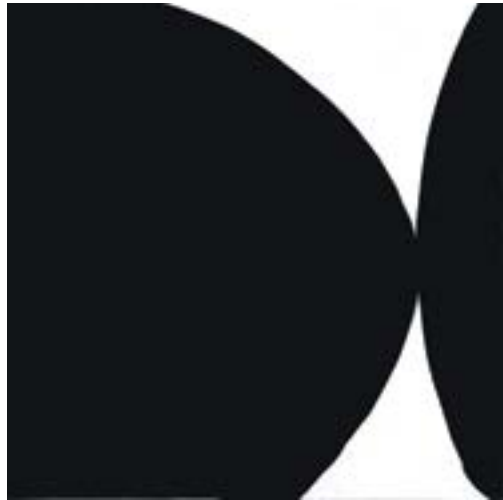
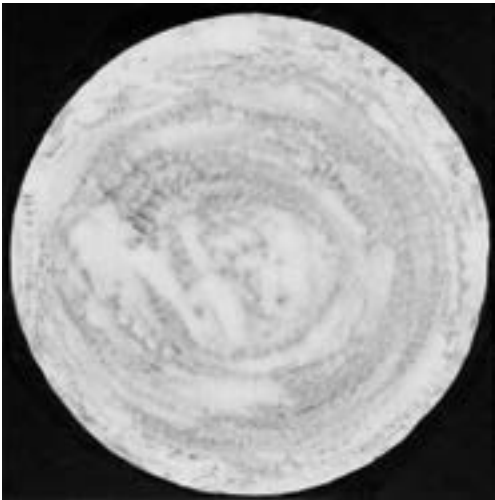
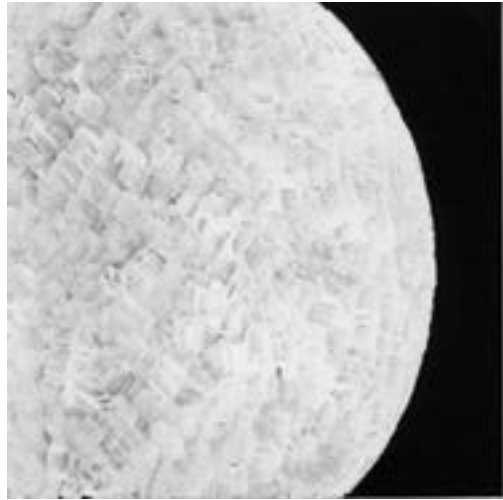
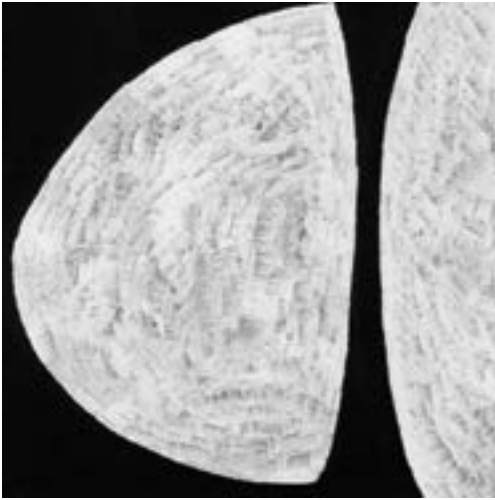
Em um mundo que tende a erradicar as sombras e negar os espectros que assombram um presente cinicamente iluminado e homogêneo, privado de densidade ou mistério, o trabalho de Iracema Barbosa incide com gravidade e poesia. Como ela mesma diz, seus desenhos costuram sombras. É da arte a tarefa de nos devolver o abismo da presença e a vertigem do tempo.

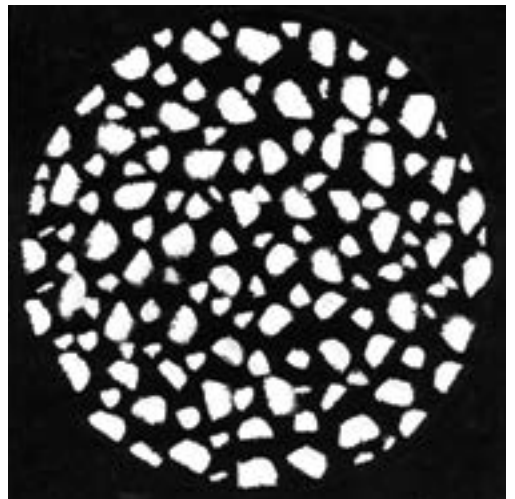
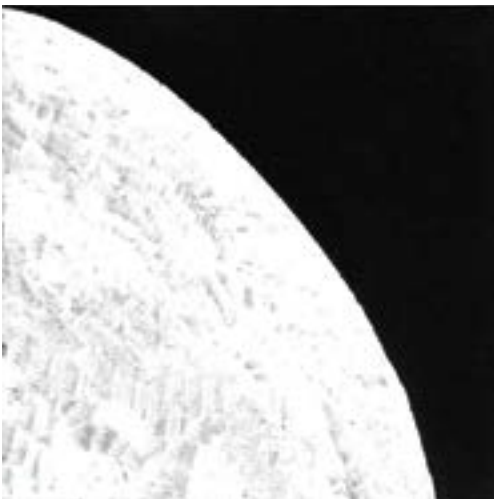
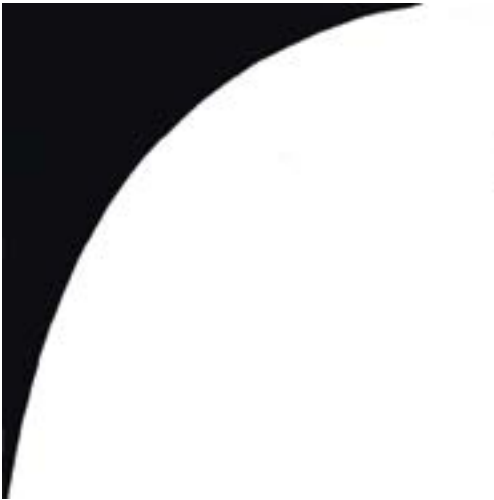
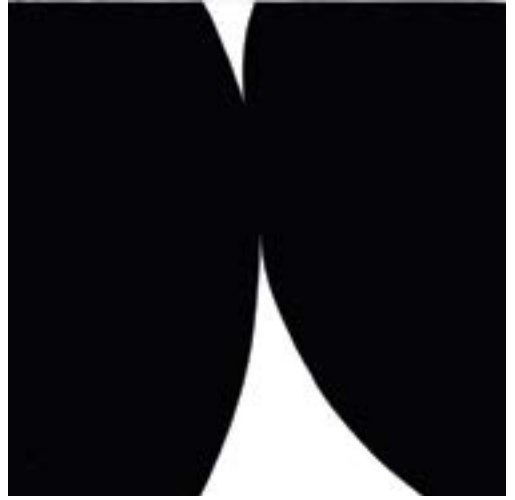
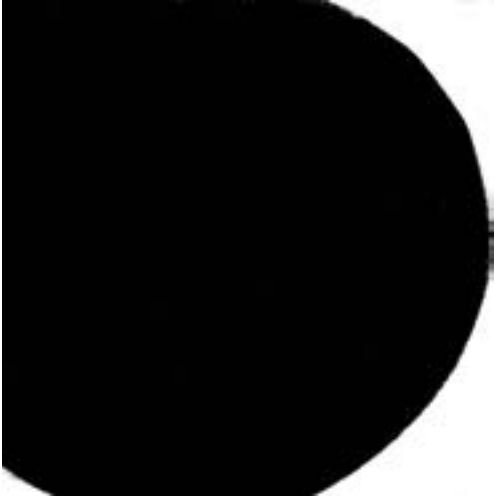
Texto de Patricia Corrêa para a exposição *Costurando Sombras*, Casa da América Latina, Brasília, 2017.

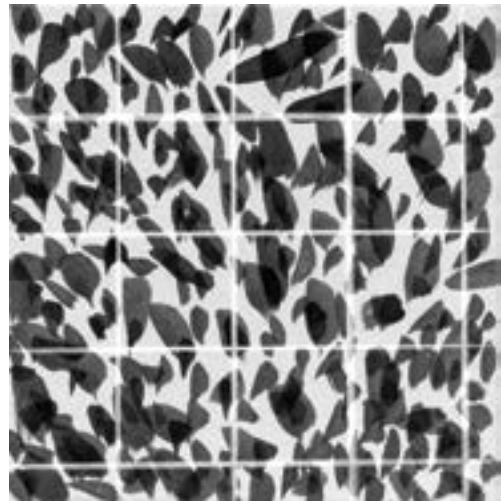
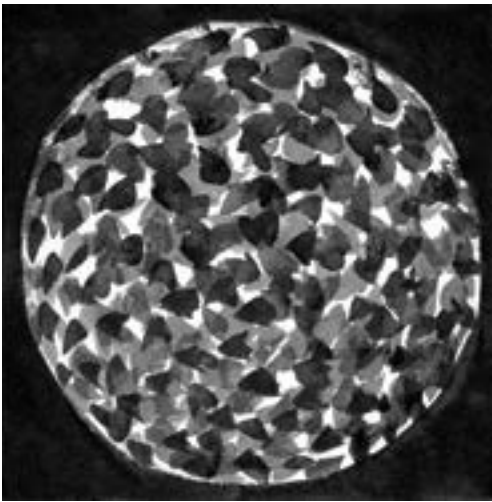
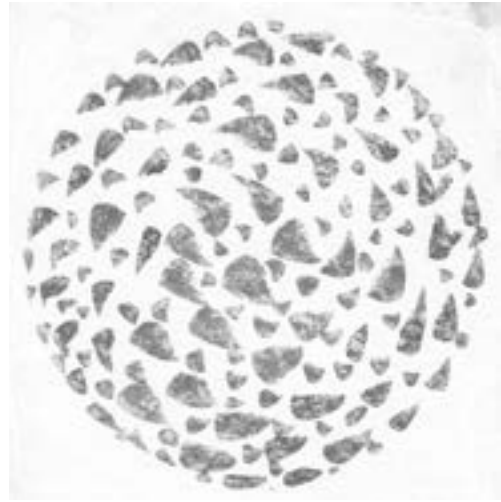
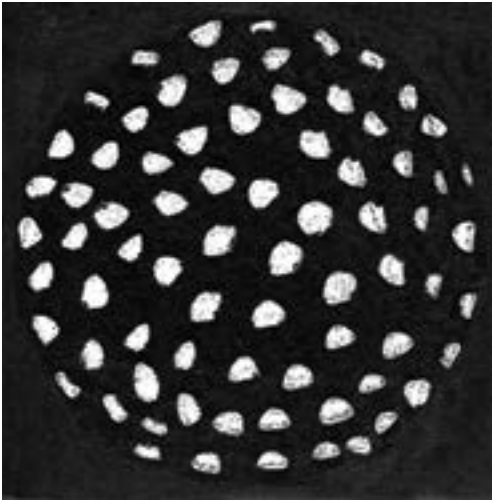
des ratures, plans et coupes marquées s'ajoutent les passages picturaux et les voilages qui ouvrent une temporalité élargie et multidimensionnelle. L'horizon - un point qui naît entre le proche et le lointain, l'immédiat et l'après - serait la métaphore parfaite de la limite vécue comme une promesse, mobilisant les peurs et les désirs. Dans l'agitation de ses gris et noirs profonds et le surgissement de ses blancs, l'horizon parle de ce qui freine ou nourrit le courage, parle de traversées héroïques et de pertes. Mers, cartes et cosmos incarnent ici le brouillage des limites terrestres et affectives, laissant la fin en suspens.

Dans un monde qui tend à éradiquer les ombres et à nier les spectres qui hantent un présent cyniquement illuminé et homogène, privé de densité ou de mystère, l'œuvre d'Iracema Barbosa frappe par sa gravité et sa poésie. Comme elle le dit elle-même, ses dessins cousent des ombres. L'art a pour tâche de nous rendre l'abîme de la présence et le vertige du temps.

Texte de Patricia Corrêa sur l'exposition *Costurando Sombras*, Casa da América Latina, Brasília, 2017.









P. 168-171

Angoisses, 2004

Acrilica sobre papel, série de 25 desenhos /

Acrylique sur papier, série de 25 dessins

20 x 20 cm cada desenho /

20 x 20 cm chaque dessin

Coleção / Collection : Museu Nacional
da República, Brasília

Exposições / Expositions : *Propagation*,

Atelier d'Estienne, Pont-Scorff, 2006-2007 ;

Costurando Sombras, Casa da América

Latina, Brasília, 2017-2018

Foto / Photo : Dominique Roy-le-Gac

A série deu origem ao vídeo *Propagation*,

6'25", 2006 / La série est à l'origine

de la vidéo *Propagation*, 6'25", 2006

P. 173

Propagation, 2006

Videoinstalação com dimensões variadas,

6'25" / Installation vidéo de dimensions

variées, 6'25"

Música original de Álvaro Lazzarotto /

Musique originale d'Álvaro Lazzarotto

Exposições / Expositions : *Propagation*,

Atelier d'Estienne, Pont-Scorff, 2006-2007 ;

Démesurer, Couvent de la Tourette, Éveux,

2007-2008 ; Cité Internationale des Arts,

Paris, 2009 ; *Costurando Sombras*, Casa

da América Latina, Brasília, 2017-2018

Foto / Photo : Benoît Pelletier (Couvent

de la Tourette)



Sobre os vídeos

Experiências com desenhos executados em séries;
 jogos de dimensões e de escalas (da fotografia e/ou da projeção)
 tornam visíveis gestos pictóricos e de corte;
 o acaso se impõe às repetições;
 o ritmo da respiração constrói o do vídeo;
 o corpo dança.

Deposição de água sobre um suporte.
 Deposição, registro, marca, movimento, pulção.

“Histórias” sem princípio nem fim,
 evocam lugares comuns,
 situações que chamam meu olhar.

Homenagem ao cinema,
 ao princípio técnico do cinema
 e às primeiras projeções.
 Uma projeção que nos abraça e abarca,
 transportando-nos a um outro lugar.

Assim são trabalhadas cor-luz-música.

Texto de Iracema Barbosa, 2019.

Sur les vidéos

Ce sont des expériences avec des dessins exécutés en séries ;
 des jeux assez simples, à partir des dimensions et d'échelle entre la main et le corps, rendent visibles des gestes pictoriques et les actions de coupe ;
 le hasard s'impose aux répétitions ;
 le rythme de la respiration offre celui des vidéos ;
 le corps danse.

Dépôt de l'eau sur un support.
 Dépôt, trace, mouvement, pulsion.

“Histoires” sans debut ni fin, qui tourne en boucle (à chaque fois un peu différent)
 qui évoquent des lieux communs,
 des situations qui ont fait appel au regard.

Hommage au cinéma,
 aux principe techniques du cinéma
 et des premières projections.
 Une projection qui nous ambrasse, et nous amène à autre part.

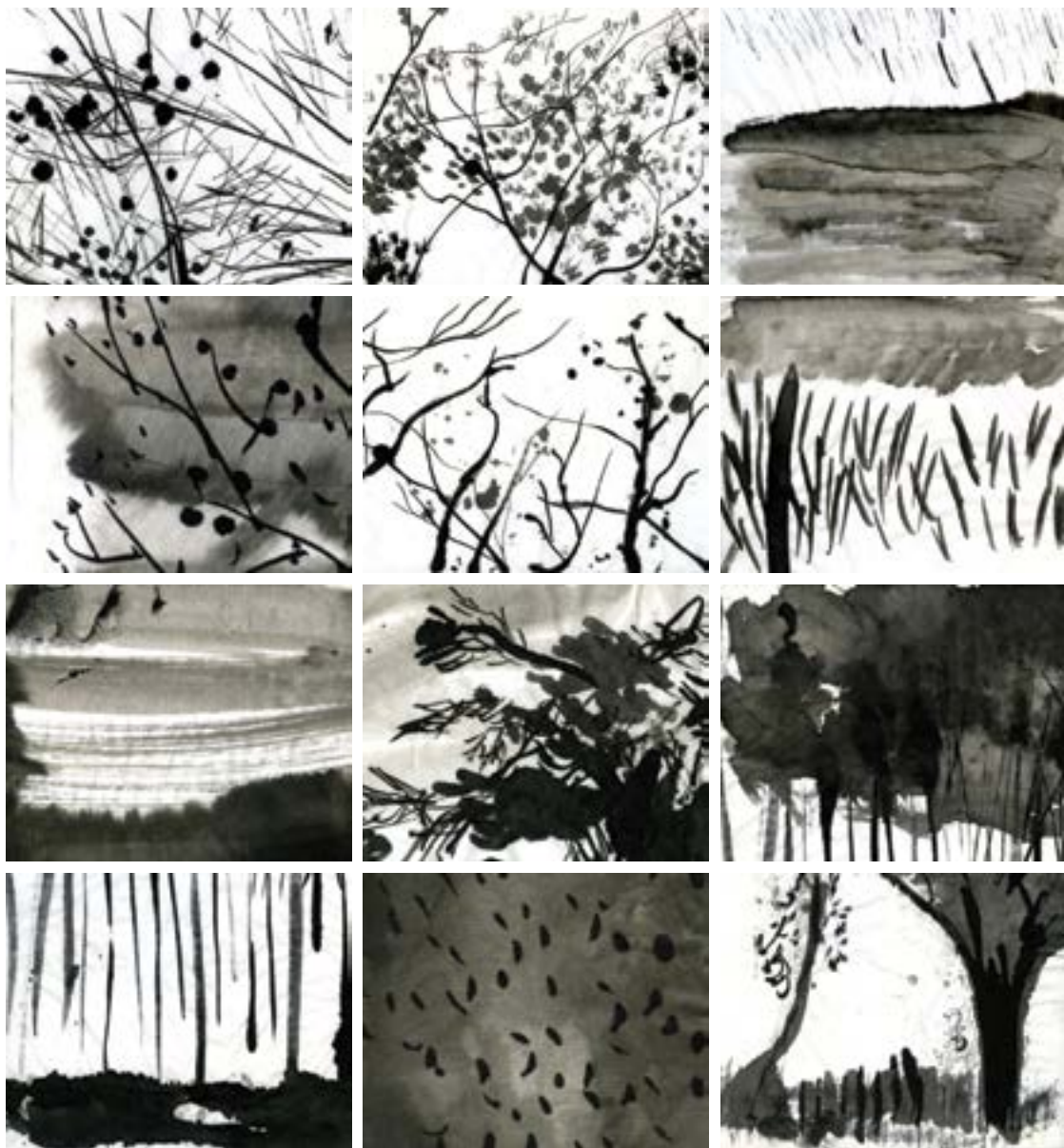
Comme ça ce sont travaillés
 couleur-lumière-musique.

Texte d'Iracema Barbosa, 2019.



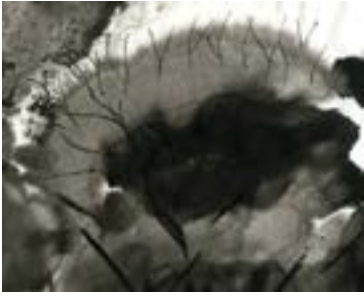
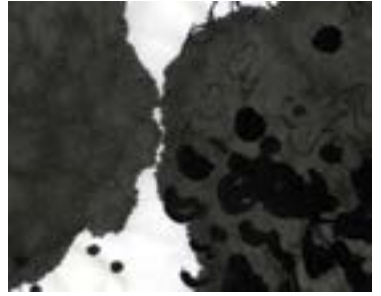
Sem título / Sans titre, 2009
Nanquim sobre papel japonês /
Encre de Chine sur papier japonais
55 x 140 cm
Foto / Photo : Haruo Mikami

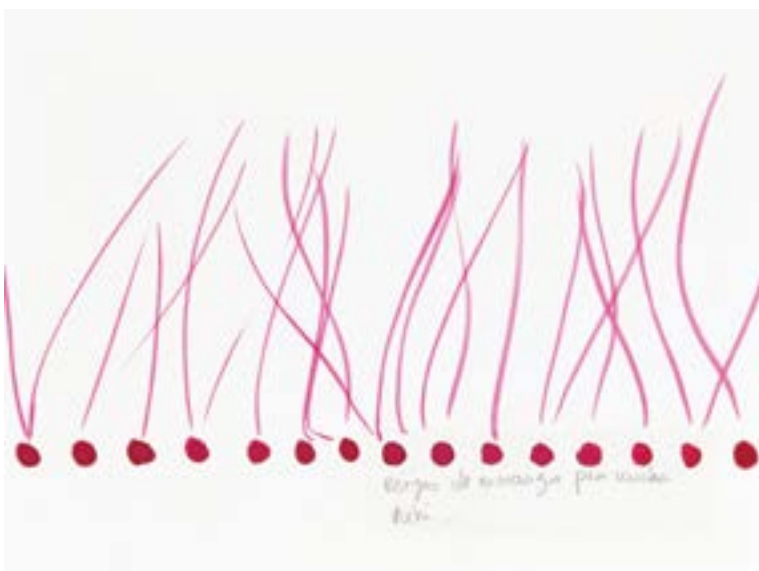
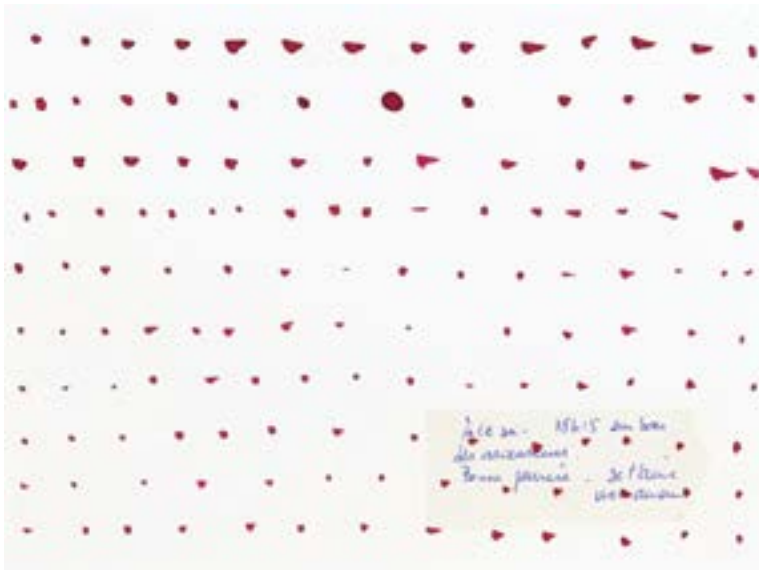




Geometria das águas, 2009
 Vídeo, 5'21" / Vidéo, 5'21"
 Fotogramas a partir de desenhos em nanquim
 sobre papel coreano / Photogrammes à
 partir de dessins à l'encre de Chine sur
 papier coréen
 Música original de Álvaro Lazzarotto /
 Musique originale d'Álvaro Lazzarotto

Exposições / Expositions : *Retina
 Internacional*, Museu Nacional da
 República, Brasília, 2015 ;
Artes 25: imagens em movimento,
 Centro Cultural Banco do Brasil,
 Brasília, 2019
 Foto / Photo : Fabien Mahet











P. 180-183

Bilhetinhos de amor, 2013

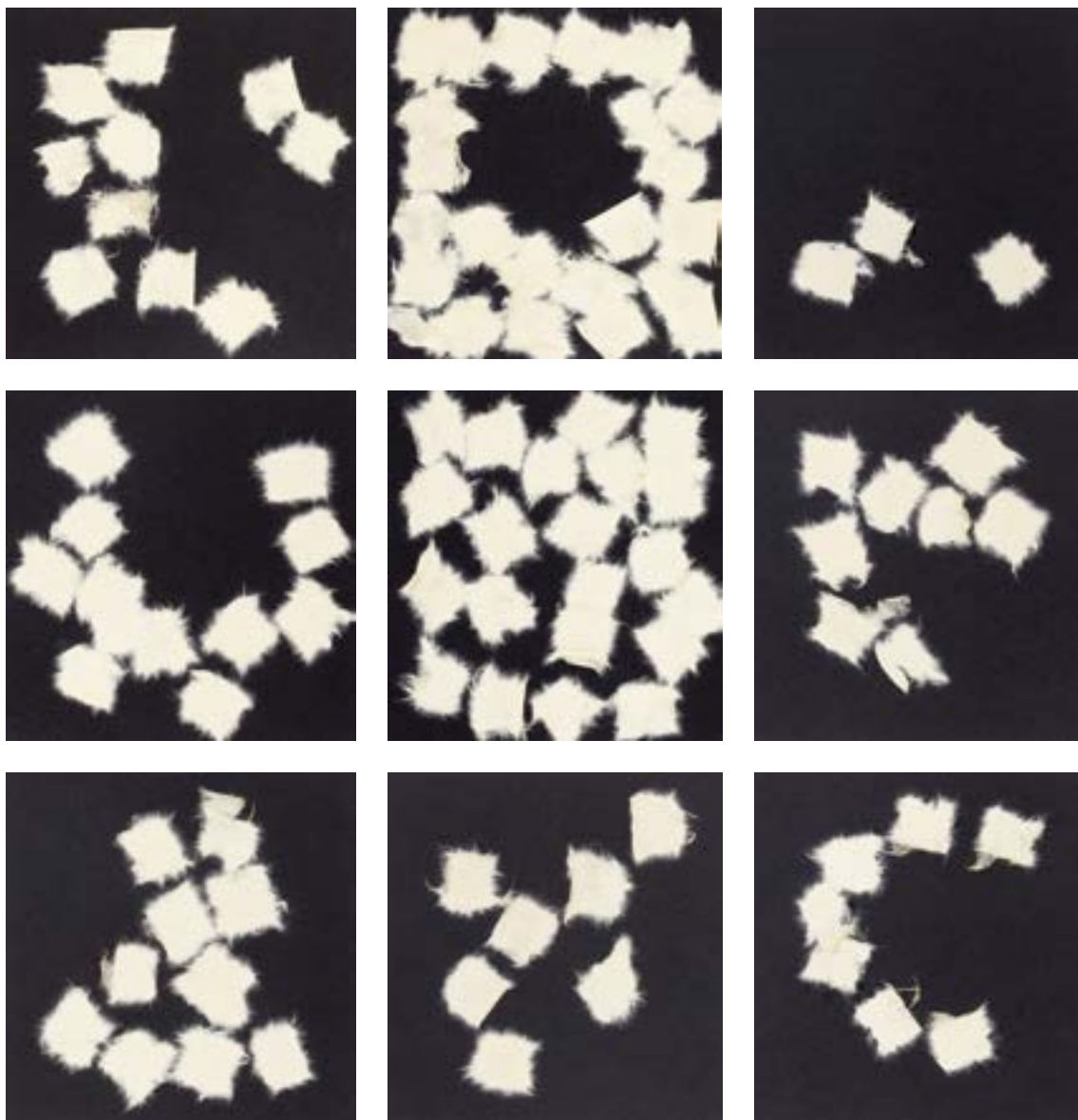
Guache sobre papel, série de 30 desenhos /

Gouache sur papier, série de 30 dessins

15 x 20 cm cada desenho /

15 x 20 cm chaque dessin

Foto / Photo : Haruo Mikami



Refúgio, 2017

Colagem de papel, série de 24 colagens /

Collage de papier, série de 24 collages

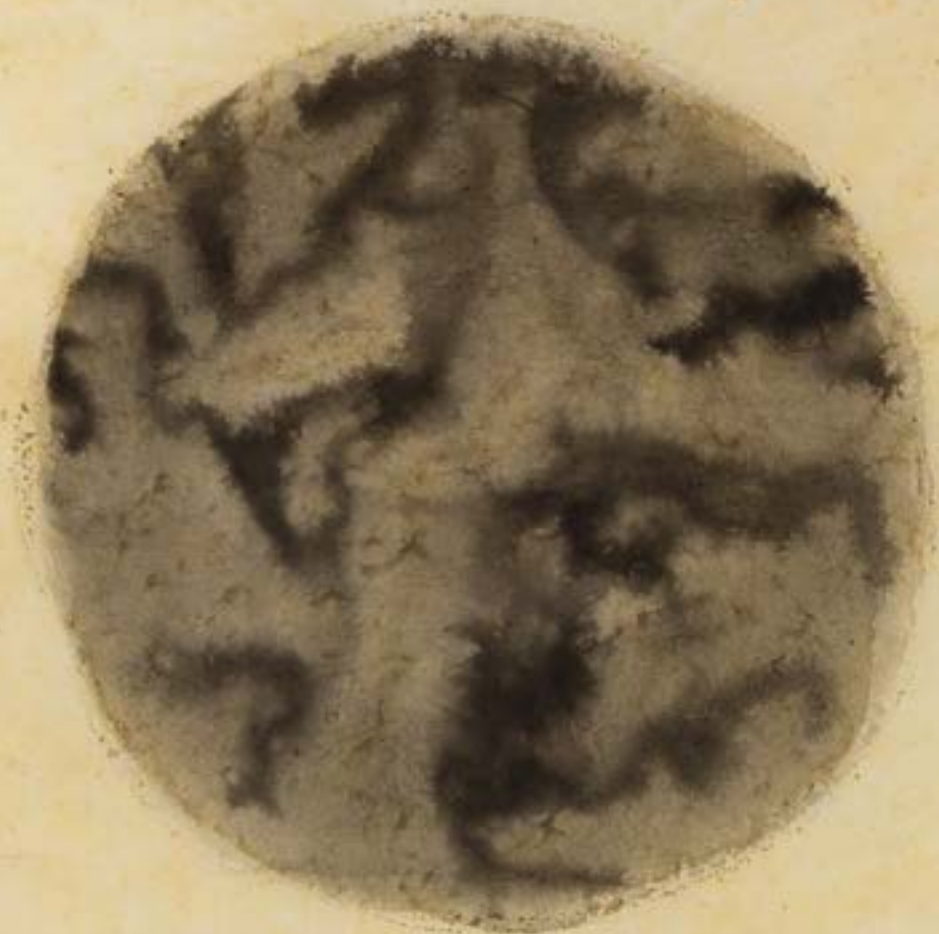
12 x 12 cm cada colagem /

12 x 12 cm chaque collage

Foto / Photo : Haruo Mikami



costurar mundos
coudre des mondes





ma famille me manque
 ici j'aime bien
 mon travail
 j'aimerais
 progresser dans mes études
 (mali)



ma famille me manque
 ce que j'aime ici ?
 l'accueil
 ce que j'aimerais changer :
 la mentalité
 (haïti)



qu'est-ce qui ne manque
de kerala ? la chaleur

qu'est-ce qui ne plaît ici ?
le travail et la langue

qu'est-ce que
j'aimerais changer ?
la façon de s'habiller

(inde)



ma mère ne manque

en france j'aime tout

sauf l'administration
qui m'énerve !

(algérie)



l'insouciance
de mon adolescence :
l'igname et les beignets
de haricots frites
accompagnés de pinents _
me manquent

ici j'aime le confort,
la possibilité de choisir
ce que l'on veut faire
dans la vie, son métier,
ses études et l'accès à
tout : l'information,
la culture _

je ne sais pas ce que
j'aimerais changer ici

(bénin)



qu'est-ce qui me manque ?
la chaleur

qu'est-ce que j'aime en france ?
le travail

qu'est-ce que j'aimerais
changer ?
rien

(sénégal)

Ici ou ailleurs**Projeto cartões postais - 2004-2007**

Aqui ou em outro lugar,
 todos nós temos certos estereótipos sobre
 o estrangeiro...
 Em que medida essas ideias
 nos ligam ou nos separam?

Este trabalho propõe uma delicada reflexão
 que faz um vai-e-vem entre nossas origens,
 o momento presente e nosso possível
 amanhã.

Durante os anos 2004 e 2005, nós solici-
 tamos
 a pessoas de origem estrangeira que vivem
 na região parisiense que nos enviassem
 um cartão postal de seu país de origem,
 assim como suas respostas a estas três
 questões:

**Do que você sente falta da cidade de onde
 vem?**

Do que mais gosta aqui?

O que gostaria de mudar aqui?

Hoje, apresentamos o resultado desse
 trabalho coletivo:
 55 cartões postais e suas respectivas
 respostas.

Nossos agradecimentos calorosos a todos!

Texto de Iracema Barbosa para o convite da
 exposição *Ici ou ailleurs*, Médiathèque Louis
 Aragon, Hôtel de Ville e Gare du RER de
 Fontenay-sous-Bois, França, 2007.

Ici ou ailleurs**Projet cartes postales - 2004-2007**

Ici ou ailleurs,
 nous avons tous certains stéréotypes sur
 l'étranger...
 Dans quelle mesure ces idées
 nous reliaient ou nous séparent ?

Ce travail propose une délicate réflexion
 qui fait un va-et-vient entre nos origines,
 le moment présent et notre possible
 avenir.

Pendant les années 2004 e 2005, nous
 avons demandé
 aux personnes d'origine étrangère qui vivent
 dans la région parisienne de nous envoyer
 une carte postale de leur pays d'origine,
 ainsi que leurs réponses à ces trois
 questions :

**Que vous manque-t-il de la ville dont vous
 venez ?**

Qu'aimez-vous ici ?

Qu'aimeriez-vous changer ici ?

Aujourd'hui, nous vous présentons le résultat
 de ce travail collectif :
 55 cartes postales et leurs respectives
 réponses.

Nos chaleureux remerciements à tous !

Texte d'Iracema Barbosa pour l'invitation de
 l'exposition *Ici ou ailleurs*, Médiathèque Louis
 Aragon, Hôtel de Ville et Gare du RER de
 Fontenay-sous-Bois, France, 2007.

P. 187

Sem título / Sans titre, 2009
Nanquim sobre papel artesanal coreano /
Encre de Chine sur papier artisanal coréen
79 x 50 cm
Foto / Photo : Haruo Mikami

P. 188-190

Ici ou ailleurs. Projet cartes postales,
2004-2007
Impressão sobre papel, 55 peças gráficas /
Impression sur papier, 55 pièces graphiques
80 x 30 cm cada peça /
80 x 30 cm chaque pièce
Exposição / Exposition : *Ici ou ailleurs,*
Médiathèque Louis Aragon, Hôtel de Ville,
Gare du RER, Fontenay-sous-Bois, 2007
Coleção / Collection : Conseil Départementale
du Val-de-Marne

P. 193

Mundo I e Mundo II, 2008
Nanquim sobre papel japonês /
Encre de Chine sur papier japonais
108 x 137 cm
Exposição / Exposition : *Costurando*
Sombras, Casa da América Latina,
Brasília, 2017-2018
Foto / Photo : Haruo Mikami



Sem título / Sans titre, 2009
Nanquim sobre papel artesanal e
linha de bordar / Encre de Chine
sur papier artisanal et fil à broder
60 x 60 cm
Foto / Photo : Haruo Mikami

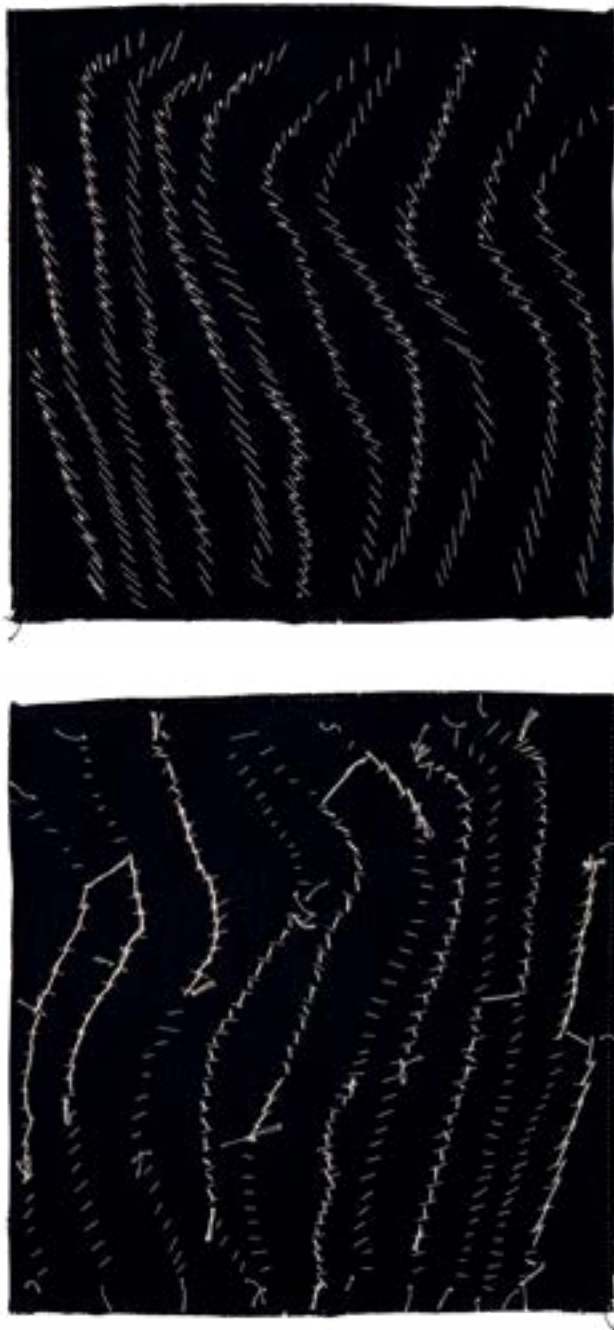




Desenho bordado (frente e verso /
recto et verso), 2009-2014
Tecido e linhas de bordar /
Tissu et fils à broder
25 x 25 cm
Foto / Photo : Haruo Mikami



Telas bordadas, 2010-2011
Tecido e linhas de bordar sobre chassi /
Tissu et fils à broder sur châssis
30 x 30 cm cada tela /
30 x 30 cm chaque toile
Foto / Photo : Haruo Mikami



*Desenho bordado (frente e verso /
recto et verso), 2009-2014*
Tecido e linhas de bordar /
Tissu et fils à broder
25 x 25 cm
Foto / Photo : Jean Peixoto



O trabalho que realizo no ateliê não se associa diretamente aos sistemas de funcionamento da sociedade, nem a seus recortes midiáticos. Chamo a atenção disso porque a arte contemporânea tem se ocupado, de uma maneira interessada, e muito interessante, desses acontecimentos, dos sistemas sociais e políticos de funcionamento. A maior parte do meu trabalho se distancia desses enredos e também das imagens que são associadas a esses enredos.

O que me ocupa são as percepções mais sensíveis, ligadas ao corpo, aos sentidos e à nossa relação com a natureza. De modo que os desenhos, pinturas e objetos desenvolvidos no ateliê existem (materialmente) e se fazem através dos materiais. Na maneira como o papel, ou o tecido ou a madeira, irá reagir a um gesto ou a outro material. As obras que realizo no ateliê há mais de 25 anos propõem um diálogo com artes ancestrais (ou com a ideia que construí sobre o que são artes ancestrais), com o próprio sentido do fazer artístico. Pessoas que viram meus trabalhos dizem que estes parecem atravessar diferentes culturas, tempos e enredos. Isto, talvez, porque me inquietem certos aspectos mais antropológicos da nossa existência, relativos a nosso ser no mundo, à experiência viva e direta dos nossos sentidos com as coisas e com nós mesmos, com os sentidos do fazer artístico e com os prazeres e dificuldades a ele associados.

A maior parte do meu trabalho acontece em diferentes suportes, numa linguagem que se constrói fundamentalmente com os materiais e não a partir da imagem. Ele se dá na experiência própria dos materiais: com a madeira, com a cor da madeira, com o modo como a madeira cresceu e vai ser cortada, com como vou conseguir costurá-la com um fio de seda e lã. Com a ambiguidade das percepções, com como os trabalhos em papel se confundem com tecidos, e são costurados com fios que passam na agulha e, ao mesmo tempo, se tornam linhas no desenho abstrato. O tecido que parece pele, mas que é também uma superfície para uma escrita incompreensível; o tecido que,

Le travail que je fais dans l'atelier n'est pas directement associé aux systèmes de fonctionnement de la société, ni à ses raccourcis médiatiques. J'attire l'attention sur ce point parce que l'art contemporain s'est penché, de manière intéressée et très intéressante, sur ces événements, ces systèmes sociaux et politiques de fonctionnement. La plupart de mon travail se distingue de ces intrigues et des images qui y sont associées.

Ce qui m'occupe, ce sont les perceptions les plus sensibles, liées au corps, aux sens et à notre relation avec la nature. Les dessins, peintures et objets développés dans l'atelier existent donc (matériellement) et sont réalisés à travers les matériaux. La façon dont le papier, le tissu ou le bois, réagira à un geste ou à un autre matériau. Les œuvres que je réalise en atelier depuis plus de 25 ans proposent un dialogue avec les arts ancestraux (ou avec l'idée que je me suis faite de ce que sont les arts ancestraux), avec le sens même de la création artistique. Les gens qui ont vu mes œuvres disent qu'elles semblent traverser différentes cultures, époques et intrigues. C'est peut-être parce que je suis préoccupée par certains aspects plus anthropologiques de notre existence, relatifs à notre existence dans le monde, à l'expérience vivante et directe de nos sens avec les choses et avec nous-mêmes, avec le sens de l'activité artistique et avec les plaisirs et les difficultés qui y sont associés.

La plupart de mes travaux se déroulent sur différents supports, dans un langage fondamentalement construit avec les matériaux et non à partir de l'image. Cela se passe dans l'expérience des matériaux eux-mêmes : avec le bois, avec la couleur du bois, avec la façon dont le bois a grandi et sera coupé, avec la façon dont je pourrai le coudre avec un fil de soie et de laine. Avec l'ambiguïté des perceptions, avec la façon dont les œuvres sur papier sont confondues avec les tissus, et sont cousues avec des fils qui en même temps passent par l'aiguille et se transforment en lignes dans un dessin abstrait. Le tissu qui ressemble à de la peau mais qui est aussi une surface pour une écriture incompréhensible ; le tissu qui, avec la lumière naturelle du lieu,

com a luz natural do lugar, parece mármore, mudando seu aspecto quando o vemos de perto, aparecendo mole e desencantado, associado a roupas de fada, de noiva ou de bailarina. Ele está ligado à percepção, a modos de percepção, a nossas percepções humanas espaciais e temporais, rítmicas.

Vivo em diálogo com pinturas. O universo da pintura me fascina. A capacidade que esta tem de nos colocar no meio das coisas, de perceber cada detalhe e, simultaneamente, de possibilitar uma apreensão ampla das coisas. Sensações do nosso próprio corpo. Ela pode, ao mesmo tempo, ter a consistência de um organismo e ser superficial como a pele que o envolve. Do ponto de vista da nossa percepção, é como se o nosso corpo, através de uma conjunção dos sentidos, ganhasse muitos olhos e ouvidos e, conseqüentemente, muitos “focos” simultâneos. Assim, a pintura pode nos dar uma compreensão estrutural do espaço e do tempo, sem que a gente perca o frescor das percepções táteis e sensoriais.

Percebo que o trabalho vive inquieto com discussões modernas, relativas à seriedade, à incompletude de suas estruturas abertas e à multiplicidade de significados que cada trabalho propõe. Interessa-me provocar percepções rítmicas, pulsações e novas percepções espaciais. Interessa-me a construção não espetacular, não irônica. Colocar em questão as noções de perfeição e imperfeição. Interessa-me a radicalidade da experiência. Interessa-me a consciência das experiências vividas.

Para mim, o trabalho opera num jogo de distâncias entre nós e as coisas, entre nós e nós mesmos, entre como viamos e como vemos. Jogos de escalas, de ritmos que aparecem de forma mais evidente no trabalho dos vídeos, que põem de fato o desenho em diálogo com a música.

ressemble à du marbre, changeant d'aspect quand on le voit de près, apparaissant doux et désenchanté, associé à des vêtements de fée, de mariée ou de ballerine. Il est lié à la perception, aux modes de perception, à nos perceptions humaines spatiales et temporelles, rythmiques.

Je vis en dialogue avec les peintures. L'univers de la peinture me fascine. Sa capacité à nous mettre au milieu des choses, à percevoir chaque détail et, simultanément, à permettre une large appréhension des choses. Sensations de notre propre corps. Il peut, en même temps, avoir la consistance d'un organisme et être superficiel comme la peau qui l'entoure. Du point de vue de notre perception, c'est comme si notre corps, par une conjonction des sens, avait gagné de nombreux yeux et oreilles et, par conséquent, de nombreux "foyers" simultanés. Ainsi, la peinture peut nous donner une compréhension structurelle de l'espace et du temps, sans perdre la fraîcheur des perceptions tactiles et sensorielles.

Je perçois que le travail s'inquiète des discussions modernes, relatives à la sérialité, à l'incomplétude de ses structures ouvertes et à la multiplicité des significations que chaque œuvre propose. Je m'intéresse à la provocation de perceptions rythmiques, de pulsations et de nouvelles perceptions spatiales. Je suis intéressé par la construction non spectaculaire et non ironique. Remettre en question les notions de perfection et d'imperfection. Je m'intéresse à la radicalité de l'expérience. Je m'intéresse à la conscience des expériences vécues.

Pour moi, le travail fonctionne dans un jeu de distances entre nous et les choses, entre nous et nous-mêmes, entre la façon dont nous avons vu et la façon dont nous voyons. Des jeux d'échelle, de rythmes qui apparaissent plus clairement dans le travail des vidéos, qui mettent en fait le dessin en dialogue avec la musique.

P. 203-205

Mulher que chora, 2010-2012

Videoperformance com objeto em algodão, tule e fios variados, 3'41" /

Performance vidéo avec objet en coton, tulle et fils variés, 3'41"

Exposição / Exposition : Defesa de doutorado, Université Rennes II Haute Bretagne, 2012 / Soutenance du doctorat, Université Rennes II Haute Bretagne, 2012

Foto / Photo : Paloma Carvalho

Vídeo / Vidéo : Paloma Carvalho

Edição / Montage vidéo : Marta Luz

P. 206-209

Outro canto, 2013

Tule, voile, fios de seda e lã /

Tulle, voile, fils en soie et laine

Instalação de dimensões variadas /

Installation de dimensions variées

Exposição / Exposition : *Outro canto*, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, 2013

Foto / Photo : Olivier Hamery (p. 206-207),

Jean-François Erhel (p. 204-205)















Outro Canto foi realizado nesta casa, onde vivi entre julho e setembro de 2013, durante o período de residência artística no Domaine de Kerguéhennec.

A partir de um projeto bem geral – tecidos artesanalmente trabalhados e leitura de fragmentos literários – este trabalho foi se costurando pouco a pouco, na magia deste canto, a partir das referências que surgiram na minha memória de como aparecem os tecidos nas grandes pinturas que pude ver, nos últimos 20 anos, em grandes museus da Europa.

O Domaine de Kerguéhennec se situa em Bignan, na Bretanha, na França, um lugar construído no início do século XVIII que guarda ainda hoje uma distância, histórica e geográfica, de nossas vidas urbanas contemporâneas. Um lugar que parece estar entre dois tempos: aquele que foi, o da vida daquele senhor, com aspirações aristocráticas, que o construiu e o habitou, e este, atual, de consumo de coisas e de imagens, de migrações, de crises, sobrecarregado de informação e de assuntos espetaculares. Kerguéhennec é hoje um espaço que se confronta com antigas e novas questões da arte, o que não é simples. É um lugar que também abre passagem a uma realização como esta: lentamente costurada.

Foi assim, no meio de uma floresta e paisagem idílicas, que comecei a costurar um dos tecidos que tinha comprado na rua Buenos Aires, alguns meses atrás, no agitado centro da cidade do Rio de Janeiro, usando linhas e ornamentos refinados, adquiridos no Marché Saint-Pierre em Montmartre, em pleno centro de Paris. Dois lugares, para mim, também carregados de magia, e de sentidos visuais e materiais.

Outro Canto nasce ligado a outras experiências de costuras e bordados, que misturam diferentes tecidos e fios, realizadas nos últimos cinco anos. Trabalhos que podem ser dobrados, amassados, carregados em viagens, curtas ou longas, que marcam passagens de um canto a outro, de uma casa a outra, da mudança do meu ateliê do Rio

Outro Canto a été réalisé dans cette maison, où j'ai vécu de juillet à septembre 2013, durant ma résidence artistique au Domaine de Kerguéhennec.

À partir d'un projet assez général - tissus travaillés artisanalement et lecture de fragments littéraires - ce travail a été cousu petit à petit, dans la magie de ce lieu, à partir des références qui me sont revenues en mémoire de la manière dont les tissus apparaissent dans les grandes peintures que j'ai eu l'occasion de voir ces 20 dernières années dans de grands musées européens.

Le Domaine de Kerguéhennec, situé à Bignan, en Bretagne, est un lieu construit au début du XVIIIe siècle, qui maintient aujourd'hui encore une distance, historique et géographique, avec nos vies urbaines contemporaines. Un lieu qui semble être situer entre deux temps : celle qui fut, celle de la vie de ce seigneur, aux aspirations aristocratiques, qui le construisit et l'habita, et celle, actuelle, de consommation d'objets et d'images, de migrations, de crises, surchargée d'informations et des sujets spectaculaires. Kerguéhennec est aujourd'hui un espace chargé de montrer l'art, espace confronté aux questions, anciennes et nouvelles, posées par l'art, ce qui est loin d'être simple. C'est aussi un lieu qui ouvre la voie à une réalisation comme celle-ci : lentement cousue.

C'est ainsi, au milieu d'une forêt et d'un paysage idylliques, que j'ai commencé à coudre l'un des tissus que j'avais achetés dans la rue Buenos Aires, quelques mois auparavant, dans le bouillonnement du centre-ville de Rio de Janeiro, à l'aide de fils et d'ornements raffinés, achetés au Marché Saint-Pierre à Montmartre, en plein centre de Paris. Deux endroits, pour moi, également chargés de magie et de sens visuels et matériels.

Outro Canto naît aussi associé à d'autres expériences de coutures et de broderies, mélangeant différents tissus et fils, réalisées au cours des cinq dernières années. Des ouvrages pouvant être pliés, froissés, emportés en voyages, courts ou longs, qui

para Paris, em 2000, e de Paris para o Rio, em 2010, com muitas idas e vindas sobre o oceano, entre o Brasil e a França. Costuras que são percursos, deslocamentos, diferentes alinhamentos, acumulações, contrações e extensões nas superfícies dos tecidos.

Costuras, bordados e rendas, atividades tidas como femininas, mas que se originam de fato nas redes de pesca, nas armadilhas de caça e nas habitações dos homens primitivos. Sendo assim, tradicionalmente foram realizadas não só por mulheres, mas por homens. Assim como os bordados regionais daqui da Bretanha, que durante anos foram também realizados por homens, responsáveis por este artesanato ligado às tradições locais. Atividade que, constata-se também, tem mais a ver com a necessidade de fazer do que com a falta do que fazer... Estas são apenas algumas das descobertas que tenho feito e que se consolidam ainda mais nesta residência, a partir de visitas a museus regionais e também de leituras teóricas, como o livro *Une brève histoire des lignes*, de Tim Ingold, que fala sobre os papéis das linhas na história humana, como inscrições ou marcas de ações, assuntos que inevitavelmente nutrem prazerosamente meu trabalho.

Na estrutura de *Outro Canto*, uma das peças é costurada com fios vermelhos. Sendo a mais fluida e transparente (em *voile*), ela se espalha sobre as outras (em *tulle*), que se armam criando volumes. A costura, que é feita por meio de nós, filamentos e também através da inserção de elementos decorativos, modela uma nova superfície no tecido. Não é bordado, mas é bordando que isto acontece. Ela não costura partes, mas é costurando que as superfícies se dobram, se encolhem e criam diferentes luminosidades nessa superfície. Os fios abrem caminhos, inventam situações, como a escrita à mão. Uma escrita que atravessa o suporte e sai do outro lado, a partir de diferentes ações repetitivas, num percurso sem volta, que acompanha o desenrolar dos 90 m de tecido.

marquent des passages d'un coin à un autre, d'une maison à une autre, le déménagement de mon atelier de Rio et son aménagement à Paris, en 2000, et de Paris à Rio, en 2010, ce qui signifie bon nombre d'allées et retours au-dessus de l'océan, entre le Brésil et la France. Des coutures qui sont autant de parcours, de déplacements, d'accumulations, de rétractions et d'extensions à la surface des tissus.

Coutures, broderies et dentelles, activités considérées comme féminines, mais dont l'origine tient en fait aux filets de pêche, aux pièges de chasse et aux habitations des hommes. Étant donc traditionnellement réalisés non seulement par les femmes, mais aussi par les hommes. De même que les broderies régionales de Bretagne qui pendant des années furent aussi réalisées par des hommes, responsables de cet artisanat associé aux traditions locales. Activité qui, on le constate aussi, relève davantage de la nécessité de faire que du manque de choses à faire... Il ne s'agit là que de quelques-unes des découvertes que j'ai faites et qui se consolident encore davantage durant cette résidence, à partir de visites dans les musées régionaux et aussi de lectures théoriques, comme le livre *Une brève histoire des lignes* de Tim Ingold, portant sur les rôles des lignes dans l'histoire humaine, comme inscriptions ou marques d'actions, sujets qui nourrissent inévitablement mon travail.

Dans la structure d' *Outro Canto*, l'une des pièces est cousue avec des fils rouges. Étant la plus fluide et la plus transparente (en *voile*), elle s'étend sur les autres (en *tulle*), qui s'arment en créant des volumes. La couture, faite au moyen de nœuds, de filaments, ainsi que par l'insertion d'éléments décoratifs, confère au tissu une nouvelle surface. Sans être de la broderie, sa structure n'est pas le résultat *l'assemblage* des parties, mais c'est en cousant que la surface se plie, se presse, et créent différentes luminosités sur cette surface. Les fils ouvrent des chemins, inventent des situations, comme l'écriture manuscrite. Une écriture qui traverse le support, à partir

Tal costura não obedece a regras refinadas da alta costura (já que nunca tive tal formação). Ela não se ocupa do acabamento, o que indica uma forma ainda não estabelecida. Neste “mal acabamento”, os fios, ora frouxos, ora apertados, com suas pontas soltas, dão a um tecido brilhante – que poderia ser visto como vestido de festa, de casamento, de fantasia – um aspecto frágil e desencantado. De modo que, quando nos aproximamos, a evidência dos gestos, repetidos e diferentes, e a presença explícita dos nós que os amarram afastam ilusões imateriais que a transparência dos tecidos poderiam evocar.

Deslocamento, fantasia, escorregamento, mas também *enraizamento* e *alinhamento* são palavras ligadas a esta minha experiência aqui.

Outro Canto é construído por tecidos costurados e dispostos sobre a mesa e o chão da biblioteca do castelo, e também por vozes que leem fragmentos de textos literários históricos.

A escolha do lugar foi minha: esta biblioteca simétrica e toda construída em madeira, do chão ao teto, com desenhos previsíveis e estereotipados em seus motivos decorativos. Uma biblioteca que mais parece ter sido construída para ostentar poder, para despachar assuntos administrativos ou políticos do que para ser usada como um local de desfrute prazeroso de leituras. Uma biblioteca hoje vazia de livros. Foi a partir de tais constatações que, aliada à costura, nasceu a necessidade da leitura dos textos literários.

Hoje, vendo as escolhas que foram feitas ao longo do processo, associo o nome desta intervenção também a nossa experiência com a leitura. Pois livros também deslocam a *outros cantos*, outras situações, outras posições, outros costumes. Assim como esta peça em *voile* branco, que escorrega da mesa até o chão, do centro ao canto de uma biblioteca sombria, amarrando diferentes planos, fantasias e superfícies, as leituras também abrem um outro canto na casa, no mundo e dentro de nossos próprios pensamentos.

de diferentes ações repetitivas, selon un parcours sans retour, qui accompagne le déroulement des 90 mètres de tissu.

Cette couture n'obéit pas aux règles raffinées de la haute couture (je n'ai jamais suivi cette formation). Elle ne s'occupe pas de la finition, c'est une forme encore non établie. Dans cette approche intuitive, les fils, tantôt lâches, tantôt serrés, aux bouts libres, donnent au tissu raffiné - qui pourrait être vu comme tenue de fête, robe de mariée - un aspect fragile et désenchanté. De sorte que, lorsque nous nous approchons, l'évidence des gestes, répétés et différents, et la présence explicite des nœuds qui les unissent éloignent les illusions immatérielles que la transparence des tissus pourrait évoquer.

Déplacement, glissement, mais aussi *enracinement et alignement* sont autant de mots liés à mon expérience.

Outro Canto est construit par des tissus cousus et disposés sur la table et le sol de la bibliothèque du château, et par des voix lisant des fragments de textes littéraires.

C'est moi qui ai choisi le lieu, cette bibliothèque symétrique et entièrement construite en bois, du sol au plafond, aux dessins prévisibles et stéréotypés dans leurs motifs décoratifs. Une bibliothèque qui semble plutôt avoir été construite pour afficher le pouvoir, pour traiter de sujets administratifs ou politiques, que pour être utilisé comme un lieu de délectation de lectures. Une bibliothèque aujourd'hui vide de livres. C'est à partir de ces constatations qu'est née, alliée à la couture, la nécessité de la lecture des textes littéraires.

Aujourd'hui, en revoyant les choix que j'ai faits au long du processus, j'associe aussi le nom de cette intervention à mon expérience de la lecture. Car les livres nous transportent aussi vers d'autres lieux, d'autres situations, d'autres positions, d'autres habitudes. De même que cette pièce en *voile* blanc, qui glisse de la table au sol, du centre au coin d'une bibliothèque sombre, reliant différents plans, fantaisies et surfaces, les lectures ouvrent aussi un autre coin dans la maison, dans le monde et à l'intérieur de nos propres pensées.

Uma difícil questão foi *descobrir* quais seriam os textos a serem lidos.

Depois de numerosas errâncias, antes de vir para cá, na minha biblioteca no Brasil, foi dentro desta biblioteca vazia, ao mesmo tempo fascinante e incômoda, que os textos surgiram com clareza. Clássicos dos clássicos, fui buscá-los em francês na livraria mais próxima, em Vannes: *L'Odyssee*, de Homero; *Les Cannibales*, de Michel de Montaigne; *Der Bau*, de Franz Kafka (que se chama *Le terrier* em francês) e *Peau d'Âne*, de Charles Perrault. Textos que misturam diferentes sentidos do que é culto e do que é bárbaro, do que é mágico e do que é urgente, na arte e na vida. Livros, fragmentos, histórias que vêm costurando nossas próprias histórias. Aparecem aqui ritmadas, serenas e introspectivas nas leituras de Marianne Guyot e de Michel Maurer.

Marianne Guyot, uma jovem de 25 anos, emprestou sua voz cristalina e delicada a Penélope e uma personagem de conto de fadas. A outra voz, grave, do amigo, o pianista Michel Maurer, que traz a sabedoria dos andamentos e sentidos que acompanham os sons, fala por Ulysses, Montaigne e Kafka. A leitura que eles dois fizeram me emocionou, me surpreendeu e, certamente, radicaliza a presença desta intervenção, que, sem tais vozes, sentiria a falta de tal envolvimento.

Outro Canto é o nome que dou a este trabalho, construído para esta sala sem cantos. *Canto* que é uma palavra com diferentes sentidos em português: *chant*, *coin* et *lieu*. E *Outro*, que não é um, e sim *l'autre* mesmo.

Découvrir quels seraient les textes qui concernaient mon projet a été une question difficile.

Après de nombreuses errances, avant de venir ici, dans ma bibliothèque au Brésil, c'est dans cette bibliothèque vide, à la fois fascinante et troublante, que les textes sont apparus clairement. Classiques des classiques, je suis allée les chercher en français dans la librairie la plus proche, à Vannes : *L'Odyssee*, d'Homère ; *Les Cannibales*, de Michel de Montaigne ; *Der Bau*, de Franz Kafka (intitulé *Le terrier* en français) et *Peau d'Âne*, de Charles Perrault. Textes qui mélangent différents sens de ce qui est cultivé et de ce qui est barbare, de ce qui est magique et de ce qui est urgent, dans l'art et dans la vie. Livres, fragments, histoires qui cousent petit à petit notre histoire. Elles apparaissent ici rythmées, sereines et introspectives dans les lectures de Marianne Guyot et de Michel Maurer.

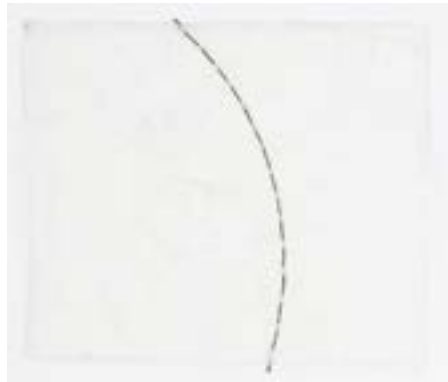
Marianne Guyot, jeune fille de 25 ans, a prêté sa voix cristalline et délicate à Penelope et à un personnage de conte de fées. L'autre voix, grave, celle de mon ami, le pianiste Michel Maurer, qui apporte la sagesse des tempos et des sens qui accompagnent les sons, parle pour Ulysses, Montaigne et Kafka. La lecture qu'ils en ont faite m'a émue, m'a surprise et radicalise sans aucun doute la présence de cette intervention, qui, sans ces voix, se ressentirait de leur manque.

Outro Canto est le nom que je donne à ce travail, construit pour cette salle sans coins. *Canto* qui est un mot au sens pluriel en portugais : *chant*, *coin* et *lieu*. Et *Outro*, qui n'est pas l'un, mais bien *l'autre*.

Texto de Iracema Barbosa sobre a exposição *Outro Canto*, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, França, 2013.

Texte d'Iracema Barbosa sur l'exposition *Outro Canto*, Domaine de Kerguéhennec, Bignan, France, 2013.





P. 214

Sem título / Sans titre, 2017
 Tecido e fios de seda e lã sobre chassi /
 Tissu et fils en soie et laine sur châssis
 160 x 40 cm
 Exposição / Exposition : *Costurando
 Sombras*, Casa da América Latina,
 Brasília, 2017-2018
 Foto / Photo : Adon Bicalho

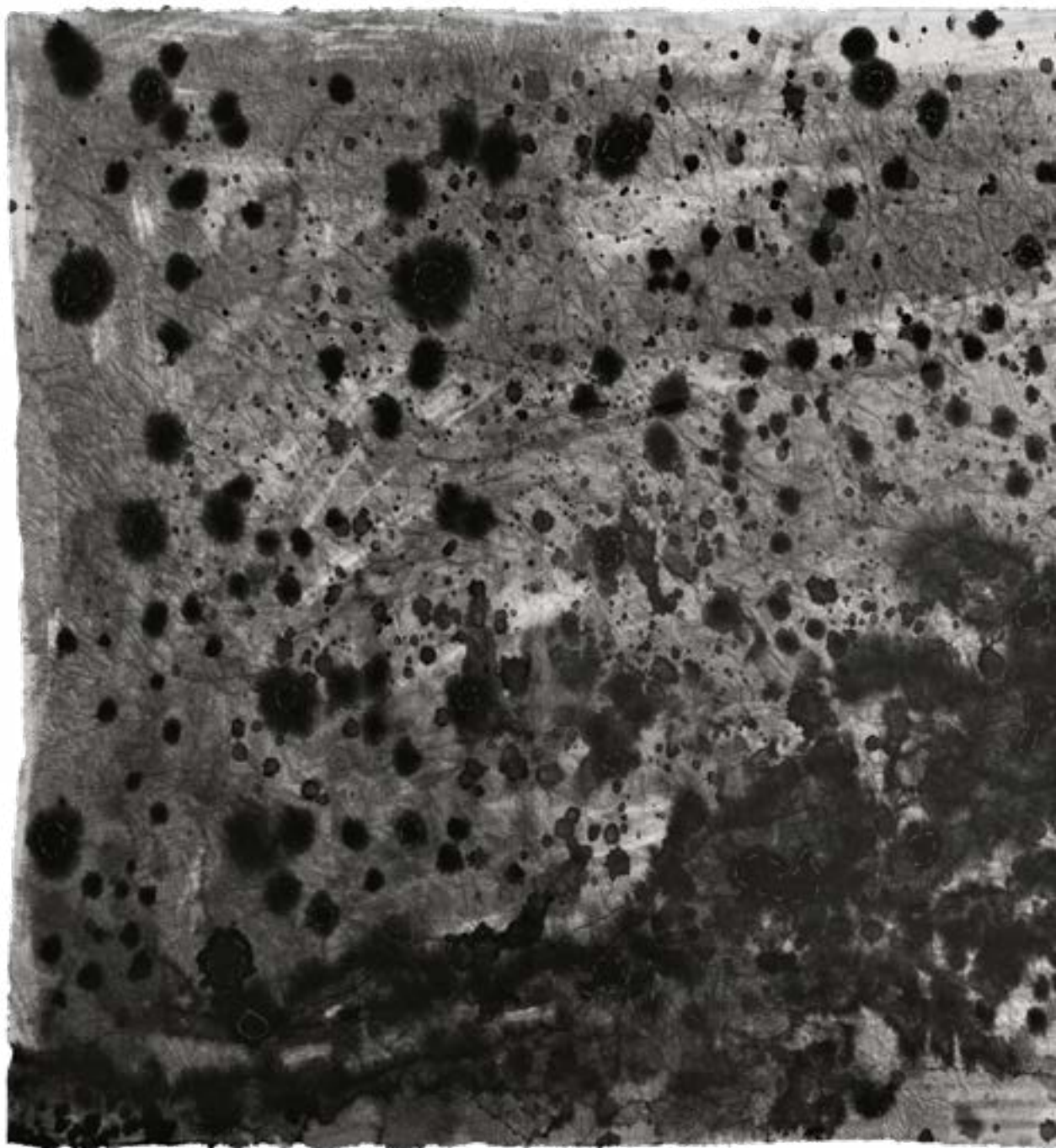
P. 215

Costurando sombras, 2016
 Nanquim sobre papel de arroz japonês
 e fio de seda, série de 20 desenhos /
 Encre de Chine sur papier de riz japonais
 et fil en soie, série de 20 dessins
 20 x 21 cm cada desenho /
 20 x 21 cm chaque dessin
 Foto / Photo : Haruo Mikami



Costurando sombras, 2017
Nanquim sobre papel de arroz japonês
e fio de seda / Encre de Chine sur papier
de riz japonais et fil en soie
72 x 134 cm
Exposição / Exposition : *Costurando
Sombras*, Casa da América Latina,
Brasília, 2017-2018
Foto / Photo : Haruo Mikami





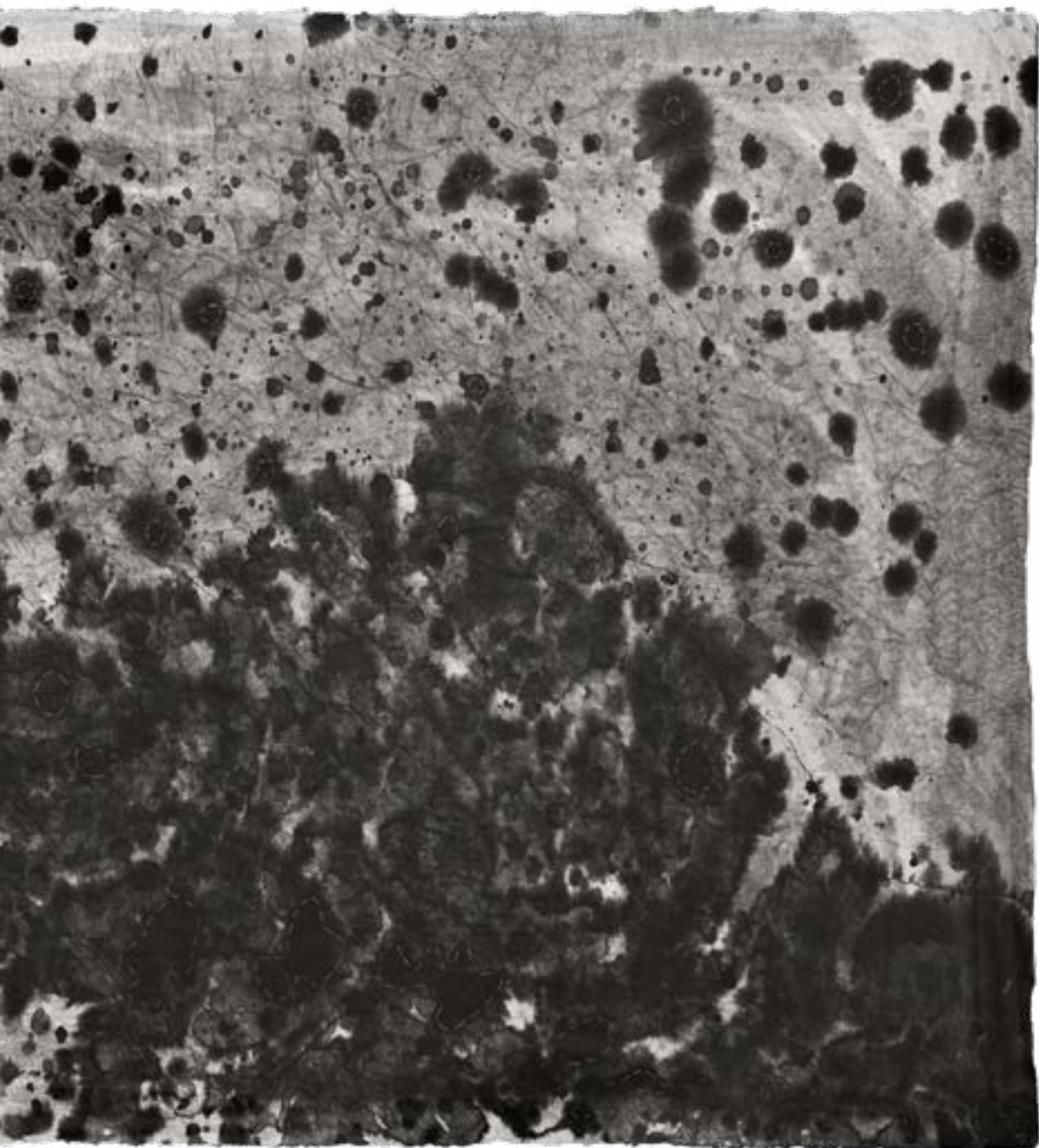
A incrível viagem de Shackleton, 2016-2017

Nanquim sobre papel de arroz japonês e fios de seda e lã / Encre de Chine sur papier de riz japonais et fils en soie et laine

72 x 134 cm

Exposição / Exposition : *Costurando Sombras*, Casa da América Latina, Brasília, 2017-2018

Foto / Photo : Douglas Mucci







Nuevo Mundo, 2019, 2019

Mapas em papel recortados, tulle e
passamanaria / Cartes en papier
coupées, tulle et passementerie
140 x 260 cm

Coleção / Collection : Biblioteca del
Instituto de Geografía, Universidad
Nacional Autónoma de México, México

Já há 30 anos meu trabalho aparece em diálogo com a pintura, uma pintura visual, é óbvio, mas também tátil! *Nuevo Mundo, 2019* é uma espécie de pintura discursiva, pois parte da imagem de um Mapa das Américas, carregando suas histórias e metáforas poéticas. Mas também parte de uma materialidade específica – papel grosso, brilhoso – desses mapas desproporcionais aos territórios que representam, coloridos em cores vibrantes, que associei à aspereza alveolada do tule branco, superfície nem tão rígida, nem tão flexível assim. É simplesmente um trabalho de arte realizado em papel e tecido, que surge a partir da costura com fios e linhas, como outros que venho fazendo nos últimos anos.

Este processo se dá no contato direto com o material, e é mais importante do que qualquer projeto inicial. A forma do trabalho é intuída, mas não é projetada com precisão. Não há uma regra a priori, mas protocolos que se criam durante o próprio fazer. De modo que é cortando, rasgando, amassando, reunindo, costurando que realizo objetos, instalações, desenhos.

Há quase 20 anos venho costurando papéis, madeiras e tecidos com linhas diversas. O fato de trabalhar de modo artesanal, e com minhas próprias mãos (e não delegando a costura a outra pessoa), expressa um posicionamento político em relação a nosso mundo, cada vez mais acelerado e virtual, que vem nos tirando, ao menos por enquanto, o tempo e a experiência direta, viva, material e prazerosa com as coisas e entre as pessoas. Faça assim não apenas pelo prazer ancestral da transformação do

Depuis déjà 30 ans, mon travail semble être en dialogue avec la peinture, une peinture visuelle, évidemment, mais aussi tactile ! *Nuevo Mundo, 2019* est une espèce de peinture discursive, car elle naît de l'image d'une carte des Amériques, chargée de ses histoires et de ses métaphores poétiques. Mais elle naît aussi d'une matérialité spécifique - un papier épais, glacé - de ces cartes disproportionnées par rapport aux territoires qu'elles représentent, colorées de couleurs vives, que j'ai associées à l'aspérité alvéolée du tule blanc, une surface ni vraiment rigide, ni vraiment souple. C'est tout simplement d'une œuvre d'art réalisée avec du papier et du tissu, qui émerge de la couture avec des fils et des lignes, comme d'autres réalisées ces dernières années.

Ce processus se produit en contact direct avec le matériau, et il est plus important que tout projet initial. La forme de l'œuvre est intuitive, n'est pas projetée. Il n'existe pas de règle a priori, mais des protocoles qui se créent au cours de la fabrication elle-même. C'est donc en coupant, déchirant, froissant, réunissant et cousant que je réalise des objets, des installations et des dessins.

Cela fait près de 20 ans que je couds du papier, du bois et des tissus avec différentes lignes. Le fait de travailler de manière artisanale et de mes propres mains (et de ne pas déléguer la couture à quelqu'un d'autre) exprime un positionnement politique par rapport à notre monde, de plus en plus accéléré et virtuel, qui finit par supprimer, du moins pour l'instant, le temps et l'expérience directe, vivante, matérielle et agréable avec les choses et entre les personnes. Je fais ainsi non

material, mas devido ao valor que dou ao silêncio, à reflexão, à meditação, à presença física dos encontros e à duração necessária para vivermos nossas experiências.

Nuevo Mundo, 2019 trata das mesmas questões que me mobilizam desde sempre: como fazer, agir, pensar, associando o que é construído, registrado, histórico, à presença viva da experiência atual?

Mas a costura deste Novo Mundo, 2019 não forma uma imagem abstrata, simplesmente com cores e linhas e sua composição, duas bolas dentro de um retângulo. Ela carrega informações cartográficas, políticas, narrativas, históricas, folclóricas, e até esotéricas (essas duas bolas poderiam ser vistas como mandalas). É uma costura que opera também com estereótipos – o dourado da “moldura” dos quadros e mapas, a exploração do ouro na América Latina, ou simplesmente o dourado espetacular das fantasias de Carnaval. Propõe uma evidência sobre o lugar político dos mapas, que hierarquizam e são comprometidos com diferentes narrativas (bélicas, históricas, políticas, folclóricas, etc.). Novo Mundo, 2019 é também uma imagem comprometida com o lugar social das representações que se criam do mundo em que vivemos.

Todos os meus trabalhos carregam o desejo de reunir coisas distintas. Eles buscam reunir pensamentos construtivos, históricos, com as instabilidades das experiências da vida. Buscam unir coisas que, na cultura ocidental, aprendemos a separar: tanto noções quanto diferentes fazeres. Percebo também que há uma intenção de desfazer, de desconstruir “grades de pensamentos”.

seulement pour le plaisir ancestral de la transformation de la matière, mais aussi pour la valeur que j'accorde au silence, à la réflexion, à la méditation, à la présence physique des rencontres et à la durée nécessaire pour vivre nos expériences.

Nuevo Mundo, 2019 traite des mêmes questions qui me mobilisent depuis toujours : comment faire, agir, penser, en associant ce qui est construit, enregistré, historique, à la présence vivante de l'expérience actuelle ?

Mais la couture de ce Nuevo Mundo, 2019 ne forme pas une image abstraite, simplement avec des couleurs et des lignes et sa composition, deux boules à l'intérieur d'un rectangle. Elle apporte des informations cartographiques, politiques, narratives, historiques, folkloriques et même ésotériques (ces deux boules pourraient être vues comme des mandalas). C'est une couture qui fonctionne aussi avec des stéréotypes - la dorure du "cadre" des peintures et des cartes, l'exploitation de l'or en Amérique latine, ou simplement l'or spectaculaire des costumes de carnaval. Elle met en évidence la place politique des cartes, qui hiérarchisent et sont engagées dans différents récits (guerriers, historiques, politiques, folkloriques, etc.). Nouveau Monde, 2019 est aussi une image engagée dans l'espace social des représentations qui se créent à partir du monde dans lequel nous vivons.

Toutes mes œuvres portent en elles le désir de réunir des choses distinctes. Elles cherchent à réunir des pensées constructives et historiques, avec les instabilités des expériences de la vie. Elles cherchent à unir des choses que, dans la culture occidentale, nous apprenons à séparer : aussi bien

Acho que o que nós, artistas, buscamos evidenciar é esta abertura de possibilidades de modos de pensar e de agir.

Porque não somos máquinas, nem somos virtuais!

Não podemos nos livrar desta condição do corpo vivo, animal e, como se diz na língua francesa: *il faut faire avec*. Somos humanos, pensadores, e podemos viver conscientes de nossos passos, caminhos, com tudo de bom e difícil que tal consciência nos traz.

Somos seres sensíveis, corajosos, mas também com muitos medos. E, talvez por causa desses medos, somos armazenadores, territorialistas e vorazes. Penso que, dentre nossas prioridades atuais, estaria a de repensar escolhas, organizações, desejos de propriedade e ganâncias.

Não estamos mais tão seguros das noções que aprendemos em “nossa cultura ocidental”, das separações e hierarquias que criamos e dentro das quais operamos. Não seria fundamental reunirmos, questionarmos o que sabemos com o que intuimos no presente, a partir da experiência viva e atual?

Fragmento do texto de Iracema Barbosa intitulado *Nuevo Mundo*, 2019, publicado na revista *PatryTer*, 2019.

des noções que des práticas diferentes. Je perçois également qu'il y a une intention de défaire, de déconstruire les "grilles de pensée". Je pense que ce que nous, artistes, cherchons à mettre en évidence, c'est cette ouverture des possibilités de modes de pensée et d'action.

Parce que nous ne sommes pas des machines, et nous ne sommes pas virtuels !

Nous ne pouvons pas nous débarrasser de cette condition du corps vivant, animal et, comme on dit en français : *il faut faire avec*. Nous sommes des humains, des penseurs, et nous pouvons vivre conscients de nos pas, de nos chemins, avec tout le bien et les difficultés que cette conscience nous apporte.

Nous sommes des êtres sensibles, courageux, mais aussi avec de nombreuses peurs. Et, peut-être à cause de ces peurs, nous sommes des emmagasineurs, des territorialistes et des voraces. Je pense que, parmi nos priorités actuelles, il faudrait repenser les choix, les organisations, les désirs de propriété et la cupidité.

Nous ne sommes plus aussi certains des notions que nous avons apprises dans "notre culture occidentale", des séparations et des hiérarchies que nous avons créées et au sein desquelles nous fonctionnons. Ne serait-il pas fondamental de réunir, de questionner ce que nous savons avec ce dont nous avons l'intuition, à partir de l'expérience vivante et actuelle ?

Fragment du texte d'Iracema Barbosa intitulé *Nuevo Mundo*, 2019, publié dans la revue *PatryTer*, 2019.

(...)

Res malo que no tener dinero
es tener mucho dinero.

Saber contar más é saber cantar.

¡Alegría y pena
ni se compran ni se venden.

El dinero abre las puertas de la casa del rey,
cierra las puertas del perdón.
(...)

No el trabajo : el dinero es el castigo.
El trabajo nos da de comer y dormir :
El trabajo hace cosas :
el dinero chupa la sangre de las cosas.

El trabajo es el hecho, la mesa, la cama -
el dinero no tiene ni cuerpo ni cara ni alma.

Octavio Paz

Entre la piedra y la flor
Calamidades y milagros (1937-1947)



Para não dizer que não falei das flores, 2019

Grafite, fios de seda, flores dissecadas e adesivos sobre papel vegetal e papel artesanal, com poema de Octavio Paz datilografado em papel de carta / Graphite, fils en soie, fleurs disséquées et autocollants sur papier calque et papier artisanal, avec un poème d'Octavio Paz dactylographié sur papier à lettre 52 x 70 cm (desenho / dessin) e 29,7 x 21 cm (poema / poème)

Coleção / Collection : Casa da América Latina, Brasília

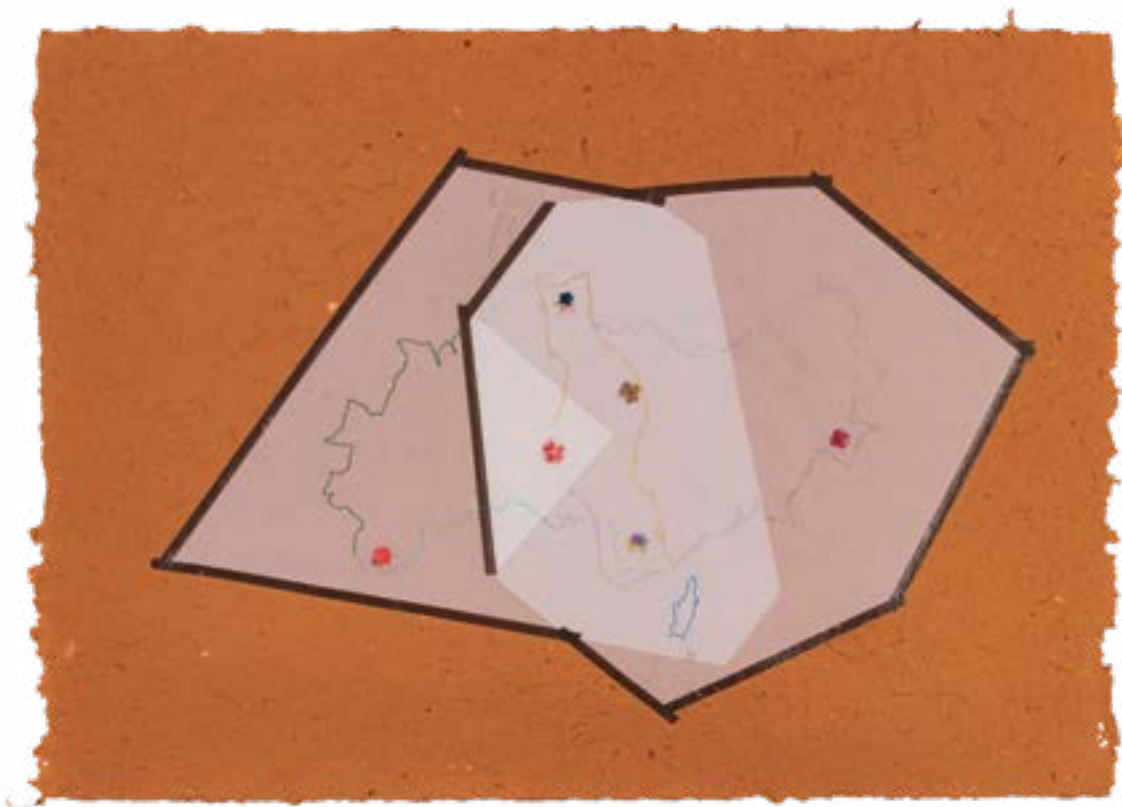
Exposição / Exposition : *Triangular: a arte de um século*, Casa Niemeyer, Brasília, 2019

Foto / Photo : Jean Peixoto

ABRA CAST FORTH

Houve um jardim, eu fui só uma visão!
 Lento, na vaga luz, tenho indagado,
 Quase como um consolo, se o passado,
 De quem era dona a agora ocioso Adão,
 Não passou de uma mágica tapestria
 De Deus que visionou: -ê é impreciso
 Na memória do radiante Barão
 Porém sei que ele existe e perece,
 Talvez não pereça: a espera terra
 É meu castigo e a longeva guerra
 De Laila e Abelis e de sua crã.
 E, no entanto, é muito ter medo,
 Ter sido então feliz e ter tocado
 O vidente Jardim, por um só dia!

Jorge Luis Borges
 O Outro, O Mesmo
 1964



Para não dizer que não falei das flores, 2019

Grafite, fios de seda, flores dissecadas e adesivos sobre papel vegetal e papel artesanal, com poema de Jorge Luis Borges datilografado em papel de carta / Graphite, fils en soie, fleurs disséquées et autocollants sur papier calque et papier artisanal, avec un poème de Jorge Luis Borges dactylographié sur papier à lettre 52 x 70 cm (desenho / dessin) e 29,7 x 21 cm (poema / poème)

Coleção / Collection : Casa da América Latina, Brasília

Exposição / Exposition : *Triangular: a arte de um século*, Casa Niemeyer, Brasília, 2019

Foto / Photo : Jean Peixoto



P. 230-235

Cartas, 2019-2021

Papel coreano e fios de seda /

Papier coréen et fils en soie

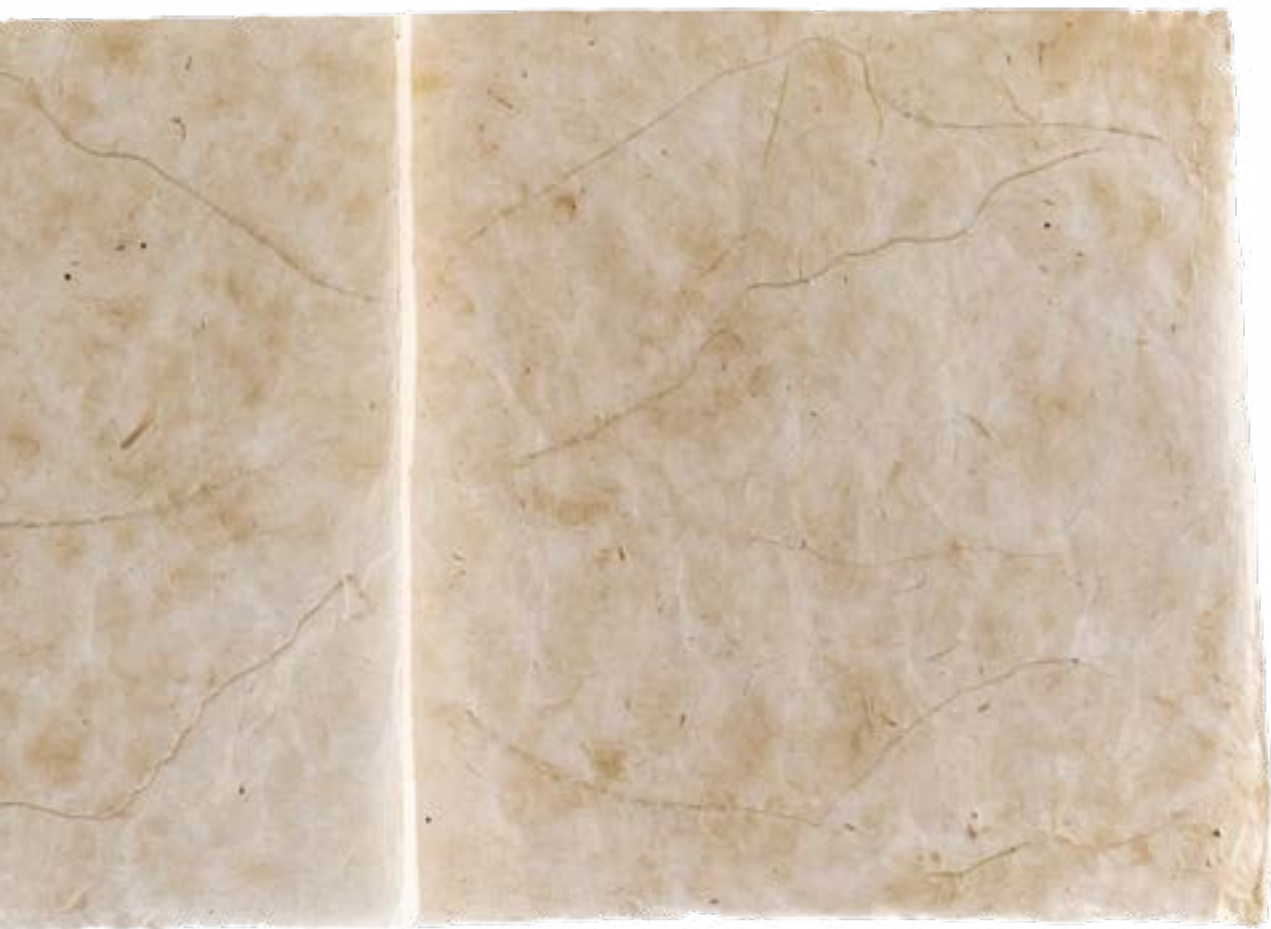
25 x 70 cm (p. 228-229)

35 x 25 cm (p. 230)

54 x 25 cm (p. 231)

42 x 69 cm (p. 232-233)

Foto / Photo : Jean Peixoto













cronologia

chronologie

1958

- Em 7 de agosto, nasce Iracema Barbosa de Almeida na cidade do Rio de Janeiro.
- Le 7 août, Iracema Barbosa de Almeida naît dans la ville de Rio de Janeiro.

1964

- Inicia estudos de balé clássico e a prática se estende profissionalmente até 1978.
- Elle commence des études de ballet classique, qu'elle pratique professionnellement jusqu'en 1978.

1974

- Integra o corpo de baile do Ballet do Rio de Janeiro de 1974 a 1976. Participa de apresentações da *Floresta Amazônica*, com música de Heitor Villa-Lobos, nos teatros municipais do Rio de Janeiro e de São Paulo.
- Elle intègre le corps du Ballet de Rio de Janeiro de 1974 à 1976. Participe à des représentations de la *Floresta Amazônica*, sur une musique de Heitor Villa-Lobos, dans les théâtres municipaux de Rio de Janeiro et de São Paulo.

1976

- Após a conclusão do ensino médio no Rio de Janeiro, se muda para a França para estudar balé, dança moderna Martha Graham, dança russa, dança espanhola e mímica no Centre de Danse Rosella Hightower, de 1976 a 1977.
- Après avoir terminé ses études secondaires à Rio de Janeiro, elle s'installe en France pour étudier le ballet, la danse moderne Martha Graham, la danse russe, la danse espagnole et le mime au Centre de Danse Rosella Hightower, de 1976 à 1977.

1978

- Ao retornar ao Brasil, inicia o bacharelado em Geografia na Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), curso que conclui em 1982.

- À son retour au Brésil, elle commence une licence en géographie à la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio), qu'elle achève en 1982.

1980

- Durante os estudos de graduação na PUC-Rio, passa a integrar como pesquisadora o Laboratório de Geohidroecologia da Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordenado pelas professoras Maria Regina Mousinho de Meis e Ana Luiza Coelho Netto. Permanece vinculada a esse laboratório até 1984.
- Pendant ses études de premier cycle à la PUC-Rio, elle rejoint le laboratoire de Géohydroécologie de l'Universidade Federal do Rio de Janeiro, coordonné par les professeurs Maria Regina Mousinho de Meis et Ana Luiza Coelho Netto. Elle reste liée à ce laboratoire jusqu'en 1984.

1982

- Inicia o mestrado em Geografia na Universidade Federal do Rio de Janeiro com a pesquisa "Geomorfologia das encostas no Vale do Paraíba/RJ", sob orientação de Maria Regina Mousinho de Meis.
- Elle entreprend une maîtrise en géographie à l'Universidade Federal do Rio de Janeiro avec la recherche "Geomorfologia das encostas no Vale do Paraíba/RJ", sous la direction de Maria Regina Mousinho de Meis.

1983

- Torna-se professora do Departamento de História e Geografia da PUC-Rio, atividade que exerce até 1989.
- Elle enseigne au département d'Histoire et de Géographie de la PUC-Rio, activité qu'elle a exercée jusqu'en 1989.

1984

- Em 13 de setembro, nasce seu filho Caio de Almeida Simas, no Rio de Janeiro.
- Le 13 septembre, son fils Caio de Almeida Simas est né à Rio de Janeiro.



Iracema e Caio, 1985 | Iracema et Caio, 1985

1986

- Inicia seu envolvimento profissional com o cinema, como produtora executiva e assistente de direção em filmes dirigidos por Marco Antônio Simas: *Um dia Maria* (35 mm, curta-metragem, 1986), *Solo do Coração* (35 mm, média-metragem, 1987) e *Com o andar de Robert Taylor* (35 mm, curta-metragem, 1988). Exibição e várias premiações em festivais de cinema nacionais e internacionais.

- Elle commence à s'impliquer professionnellement dans le cinéma, en tant que productrice exécutive et assistante à la réalisation des films de Marco Antônio Simas : *Um dia Maria* (35 mm, court métrage, 1986), *Solo do Coração* (35 mm, moyen métrage, 1987) et *Com o andar de Robert Taylor* (35 mm, court métrage, 1988). Exhibition et plusieurs prix dans des festivals de cinéma nationaux et internationaux.

1987

- Ingressa na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro, onde inicia seus estudos de desenho e pintura. Até 1992, acompanha diversos cursos sob orientação dos artistas Luis Ernesto, Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Tunga, Charles Watson, Milton Machado, Dionísio del Santo, Celeida Tostes, Katie Van Scherpenberg e Aluísio Carvão.

- Elle rentre à l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage, à Rio de Janeiro, où elle commence ses études de dessin et de peinture. Jusqu'en 1992, ella suit plusieurs cours sous la direction des artistes Luis Ernesto, Daniel Senise, Beatriz Milhazes, Tunga, Charles Watson, Milton Machado, Dionísio del Santo, Celeida Tostes, Katie Van Scherpenberg et Aluísio Carvão.



Iracema no ateliê da EAV, 1988 | Iracema à l'atelier de EAV, 1988

1989

- Participa de sua primeira exposição coletiva: o *13º Salão Carioca de Arte*, no Rio de Janeiro.
- Participe à sa première exposition collective : le *13ème Salão Carioca de Arte*, à Rio de Janeiro.

1990

- Torna-se assistente de ateliê do artista Aluísio Carvão, atividade que exerce até 1992.
- Elle devient l'assistante de l'atelier de l'artiste Aluísio Carvão, activité qu'elle exerce jusqu'en 1992.



Desenho em caderno de estudos, 1991
Dessin dans un livre d'étude, 1991

- A convite do cientista Leopoldo de Meis, organiza e participa da exposição coletiva *Fruição*, junto com os artistas Augusto Herkenhoff, Edson Nosde, Eliane Duarte, José Damasceno, Juliano Guilherme, Raul Mourão, Rosane Cantanhede, Valeria Mourão e Sérgio Luís, no Instituto de Bioquímica da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

- À l'invitation du scientifique Leopoldo de Meis, organise et participe à l'exposition collective *Fruição*, avec les artistes Augusto Herkenhoff, Edson Nosde, Eliane Duarte, José Damasceno, Juliano Guilherme, Raul Mourão, Rosane Cantanhede, Valeria Mourão et Sérgio Luís, à l'Institut de Biochimie de l'Université Fédérale do Rio de Janeiro.



Iracema com suas telas na exposição *Fruição*, 1990
Iracema avec ses toiles à l'exposition *Fruição*, 1990

- A convite do poeta e psicanalista Luis Alfredo Millecco, organiza e participa da exposição coletiva *Pré-Ocupação*, no Instituto George Politzer, no Rio de Janeiro.

- À l'invitation du poète et psychanalyste Luis Alfredo Millecco, elle organise et participe à l'exposition collective *Pré-Ocupação*, à l'Instituto George Politzer, à Rio de Janeiro.



Pintura no muro do estádio Mané Garrincha em Pau Grande, RJ.
Exposição coletiva organizada pelo artista Jorge Duarte, 1990
Peinture sur le mur du stade Mané Garrincha à Pau Grande, RJ.
Exposition de groupe organisée par l'artiste Jorge Duarte, 1990

1992

- Realiza sua primeira exposição individual, *Os Doze Trabalhos de Hércules*, na Galeria Cândido Mendes Ipanema, no Rio de Janeiro, com curadoria de Maria de Lourdes Mendes de Almeida e texto crítico de Frederico de Moraes.

- Elle présente sa première exposition individuelle, *Os Doze Trabalhos de Hércules*, à la Galeria Cândido

Mendes Ipanema, à Rio de Janeiro, sous le commissariat de Maria de Lourdes Mendes de Almeida et avec un texte critique de Frederico de Moraes.



Maria de Lourdes Mendes de Almeida na montagem da exposição *Os Doze Trabalhos de Hércules*
Maria de Lourdes Mendes de Almeida lors de la mise en place de l'exposition *Os Doze Trabalhos de Hércules*

1993

- Participa da exposição coletiva *Sechs aus Rio*, com os artistas David Cury, Juliano Guilherme, Fernando Leite, Nelson Augusto e Ronaldo do Rego Macedo, na Galerie Maerz, em Linz, Áustria.

- Participe à l'exposition collective *Sechs aus Rio*, avec les artistes David Cury, Juliano Guilherme, Fernando Leite, Nelson Augusto et Ronaldo do Rego Macedo, à la Galerie Maerz, à Linz, en Autriche.



Da esquerda para a direita, o diretor da Galerie Maerz, Iracema e Aldemar Schiffkorn na abertura da exposição *Sechs aus Rio*
De gauche à droite, le directeur de la Galerie Maerz, Iracema et Aldemar Schiffkorn lors du vernissage de l'exposition *Sechs aus Rio*

1994

- Inicia trabalho na função de coordenadora e curadora das Galerias Cândido Mendes do centro do Rio de Janeiro, atividade que exerce durante três anos.

- Elle commence à travailler comme coordinatrice et conservatrice des galeries Cândido Mendes dans le centre-ville de Rio de Janeiro, une activité qu'elle exerce pendant trois ans.

1995

- Participa da exposição coletiva *Estranhos Frutos do Parque*, com os artistas Gilvan Nunes, Juliano Guilherme, Marcelo Rocha, Rosane Cantanhede e Ruma, na galeria da Escola de Artes Visuais do Parque Lage, no Rio de Janeiro. A exposição tem curadoria e apresentação de Ronaldo do Rego Macedo.

- Participe à l'exposition collective *Estranhos Frutos do Parque*, avec les artistes Gilvan Nunes, Juliano Guilherme, Marcelo Rocha, Rosane Cantanhede et Ruma, à la galerie de l'Escola de Artes Visuais do Parque Lage, à Rio de Janeiro. L'exposition est organisée et présentée par Ronaldo do Rego Macedo.



Convite da exposição *Estranhos Frutos do Parque*
Invitation à l'exposition *Estranhos Frutos do Parque*



Desenho e colagem em caderno de estudos, 1995
Dessin et collage dans un livre d'étude, 1995

- Realiza a curadoria, produção e montagem da exposição *Papel do Brasil*, com desenhos de vários artistas brasileiros, entre os quais Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Anna Bella Geiger, Antônio Dias, Cildo Meireles, Cristina Salgado, Iberê Camargo, Ione Saldanha, Jorge Guinle, Katie Van Scherpenberg, Maria Leontina, e Wanda Pimentel, na Cidade Proibida, em Pequim, na China.

- Réalise le curatoriat, la production et le montage de l'exposition *Papel do Brasil* avec des dessins de plusieurs artistes brésiliens, dont Alfredo Volpi, Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Anna Bella Geiger, Antônio Dias, Cildo Meireles, Cristina Salgado, Iberê Camargo, Ione Saldanha, Jorge Guinle, Katie Van Scherpenberg, Maria Leontina et Wanda Pimentel, dans la Ville Interdite, à Pékin, en Chine.

1997

- Realiza a exposição individual *Pinturas Recentes*, na Casa França-Brasil, no Rio de Janeiro.

- Réalise l'exposition individuelle *Pinturas Recentes*, à la Casa França-Brasil, à Rio de Janeiro.



Iracema com David Cury, Jean Lecourt e Fernando Leite na abertura da exposição *Pinturas Recentes*
Iracema avec David Cury, Jean Lecourt et Fernando Leite, lors du vernissage de l'exposition *Pinturas Recentes*

- Participa da *performance coletiva Manet Monet*, com Lucia Vilaseca, Hilton Berredo, Chica Granchi, Monica Mansur e Alexandre Dacosta, no Jardim Botânico do Rio de Janeiro.

- Participe à la performance collective *Manet Monet*, avec Lucia Vilaseca, Hilton Berredo, Chica Granchi, Monica Mansur et Alexandre Dacosta, au Jardim Botânico de Rio de Janeiro.



Performance Manet Monet
Performance Manet Monet

1998

- Faz o Curso de Especialização em Arte e Arquitetura no Brasil na PUC-Rio, Rio de Janeiro.

- Suit le cours de spécialisation en Art et Architecture au Brésil à la PUC-Rio, Rio de Janeiro.

1999

- Ingressa no Mestrado em História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, na linha de pesquisa em História da Arte e da Arquitetura.

Sob orientação do professor Ronaldo Brito, desenvolve pesquisa sobre a obra de Eduardo Sued, com reflexões teóricas sobre a origem da geometria e o uso das cores na arte moderna. A sua dissertação de mestrado intitulada “Eduardo Sued: Uma Inquieta Geometria” é defendida em março de 2001.

- Rejoint le Master en Histoire de la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, dans la ligne de recherche en Histoire de l'Art et de l'Architecture. Sous la direction du professeur Ronaldo Brito, développe des recherches sur les travaux d'Eduardo Sued, avec des réflexions théoriques sur l'origine de la géométrie et l'utilisation des couleurs dans l'art moderne. Son mémoire de maîtrise intitulé "Eduardo Sued : Uma Inquieta Geometria" a été soutenu en mars 2001.



Desenhos em caderno de estudos, 1998
Dessins dans un livre d'étude, 1998

2000

- Realiza a exposição individual *Passagens* no Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, com curadoria e texto crítico de João Masao Kamita.

- Présente une exposition personnelle *Passagens*, au Solar Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, dont le curatoriat et le texte critique sont de João Masao Kamita.



Convite da exposição *Passagens*
Invitation à l'exposition *Passagens*



Iracema durante a montagem da exposição *Passagens*
Iracema pendant le montage de l'exposition *Passagens*

- Muda-se para a França, indo residir em Fontenay-sous-Bois, nos arredores de Paris. Passa a acompanhar os seminários de Estética e Land Art com o professor Gilles Tiberghien, na Université Paris 1 Pantheon-Sorbonne, atividade que se estende até 2004.

- S'installe en France, à Fontenay-sous-Bois, dans la banlieue parisienne. Participe aux séminaires d'Esthétique et de Land Art avec le professeur Gilles Tiberghien à l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, activité qui dure jusqu'en 2004.

2002

- A convite do artista gráfico Philippe Chat, inicia uma colaboração com a Caisse d'Écoles de Fontenay-sous-Bois e, até 2009, realiza várias intervenções artísticas e práticas de ateliê com estudantes de escolas da cidade.

- À l'invitation du graphiste Philippe Chat, entame une collaboration avec la Caisse d'Écoles de Fontenay-sous-Bois et, jusqu'en 2009, réalise diverses interventions artistiques et pratiques d'ateliers avec des élèves des écoles de la ville.



Intervenção realizada a partir do estudo da obra de Ione Saldanha com crianças da École Jules Ferry, 2002
Intervention basée sur l'étude du travail de Ione Saldanha avec les enfants de l'école Jules Ferry, 2002



Intervenção no parque Les Vergers de l' Ilôt, Fontenay-sous-Bois, 2002
Intervention au parc des Vergers de l'Ilôt, Fontenay-sous-Bois, 2002

- Participa da exposição coletiva *Je vois ce que c'est*, na École d'Arts de Fontenay-sous-Bois, a convite dos artistas Pierre Mabilie e Olivier Soulerin.
- Participe à l'exposition collective *Je vois ce que c'est*, à l'École d'Arts de Fontenay-sous-Bois, à l'invitation des artistes Pierre Mabilie et Olivier Soulerin.



Folheto da exposição *Je vois ce que c'est*, com imagem de sua intervenção *Como uma bala perdida*, desenho em grafite sobre parede com dois metros de diâmetro
Brochure d'exposition *Je vois ce que c'est*, avec image de l'intervention *Como uma bala perdida*, dessin au graphite sur un mur de deux mètres de diamètre

Estudo para *Como uma bala perdida*, grafite sobre papel, 2001
Étude pour *Como uma bala perdida*, graphite sur papier, 2001



- Em colaboração com o Service Culturel de Fontenay-sous-Bois, participa como conferencista da 5ª Bienal *Natures Urbaines* de Fontenay-sous-Bois, organizada por Philippe Chat.

- En collaboration avec le Service Culturel de Fontenay-sous-Bois, elle participe en tant qu'intervenante à la 5ème Biennale *Natures Urbaines* de Fontenay-sous-Bois, organisée par Philippe Chat.

2003

- Realiza a exposição individual *Bois de Carnaval*, na galeria La Galeru, em Fontenay-sous-Bois.
- Réalise l'exposition individuelle *Bois de Carnaval*, à la galerie La Galeru, Fontenay-sous-Bois.



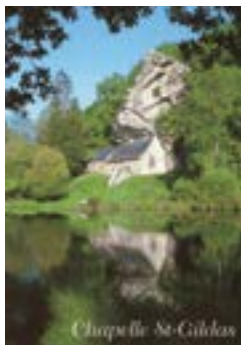
Convite da exposição *Bois de Carnaval*
Invitation à l'exposition *Bois de Carnaval*



Antons Cardew e sua filha na abertura da exposição *Bois de Carnaval*
Antons Cardew et sa fille lors du vernissage de l'exposition *Bois de Carnaval*

2005

- Realiza residência artística no projeto L'Art dans les Chapelles em Bieuzy, na França, com curadoria de Olivier Delavallade. A residência resulta na exposição *Fruits de Couleur*, realizada no interior da capela de Saint-Gildas, com texto crítico de Patricia Corrêa.
- Effectue une résidence d'artiste dans le cadre du projet L'Art dans les Chapelles à Bieuzy, France, sous la direction d'Olivier Delavallade. La résidence donne lieu à l'exposition *Fruits de Couleur*, qui se tient à l'intérieur de la chapelle Saint-Gildas, avec un texte critique de Patricia Corrêa.



Cartão-postal da capela de Saint-Gildas
Carte postale de la chapelle Saint-Gildas



Preparação da exposição com Olivier Delavallade e o montador Hervé Orhant
Préparation de l'exposition avec Olivier Delavallade et le cavalier Hervé Orhant

2006

- Realiza a exposição individual *Propagation* no Atelier d'Estienne Espace d'Art Contemporain, em Pont-Scorff, na França, com curadoria de Nathalie Le Goff.

- Réalise l'exposition personnelle *Propagation*, à l'Atelier d'Estienne Espace d'Art Contemporain, à Pont-Scorff, France, sous le curatoriat de Nathalie Le Goff.



Convite da exposição *Propagation*
Invitation à l'exposition *Propagation*

- Em parceria com o artista Olivier Marty realiza um ateliê de criação na École Nationale Supérieure de Paysage, em Versailles, na França.

- En partenariat avec l'artiste Olivier Marty, réalise un atelier de création à l'École Nationale Supérieure de Paysage, à Versailles, en France.

2007

- Realiza a exposição individual *Ici ou Ailleurs*, itinerante por três edifícios públicos de Fontenay-sous-Bois: a Médiathèque Louis Aragon, o

Hôtel de Ville e a Gare du RER. Com apoio do Service Politique de Fontenay-sous-Bois, a exposição apresenta os resultados do projeto social e artístico *Ici ou Ailleurs*, iniciado em 2004.

- Présente l'exposition individuelle *Ici ou Ailleurs*, itinérante dans trois bâtiments publics de Fontenay-sous-Bois : la Médiathèque Louis Aragon, l'Hôtel de Ville et la Gare du RER. Avec le soutien du Service Politique de Fontenay-sous-Bois, l'exposition présente les résultats du projet social et artistique *Ici ou Ailleurs*, qui a débuté en 2004.



Estação da RER de Fontenay-sous-Bois com a exposição *Ici ou Ailleurs*
La Gare du RER de Fontenay-sous-Bois avec l'exposition *Ici ou Ailleurs*

2008

- Recebe a bolsa Odyssee do Ministério da Cultura da França por um ano, para a realização de uma residência artística e exposição individual no Couvent de la Tourette, edifício projetado pelo arquiteto Le Corbusier em Éveux, França. A exposição, intitulada *Démesurer*, conta com texto crítico de João Masao Kamita.

- Reçoit la bourse Odyssee du Ministère de la Culture français pour un an, pour une résidence artistique et une exposition individuelle au Couvent de la Tourette, un bâtiment conçu par l'architecte Le Corbusier à Éveux, en France. L'exposition, intitulée *Démesurer*, présente un texte critique de João Masao Kamita.



Convite da exposição *Démesurer*
Invitation à l'exposition *Démesurer*

- Com apoio da Association de Centres Culturels des Recherches/Programme Odyssée, ministra ateliês de arte no Couvent de la Tourette para estudantes da École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne, da École d'Arbresle e do Collège d'Éveux.

- Avec le soutien de l'Association de Centres Culturels des Recherches/Programme Odyssée, enseigne des ateliers artistiques au Couvent de la Tourette pour les étudiants de l'École Supérieure d'Art et Design de Saint-Étienne, de l'École d'Arbresle et du Collège d'Éveux.

- Ingressa no Doutorado em Artes Visuais – Arts : pratiques et poétiques, na Université Rennes 2 Haute Bretagne, França, vinculada como pesquisadora ao Laboratoire l'Oeuvre et l'image. Sob orientação do professor Christophe Viart, desenvolve pesquisa sobre as obras dos artistas Richard Long, Mira Schendel, Eva Hesse e Nelson Félix. A sua tese de doutorado, intitulada *Poétiques de la Répétition*, é defendida em 2012.

- Elle intègre le Doctorat en Arts visuels - Arts : pratiques et poétiques, à l'Université Rennes 2 Haute Bretagne, France, liée en tant que chercheuse au Laboratoire l'Oeuvre et l'image. Sous la direction du professeur Christophe Viart, elle développe des recherches sur les œuvres des artistes Richard Long, Mira Schendel, Eva Hesse et Nelson Félix. Sa thèse de doctorat, intitulée *Poétiques de la Répétition*, est soutenue en 2012.



Capa da tese de doutorado *Poétiques de la Répétition*
Couverture de la thèse de doctorat *Poétiques de la Répétition*

- A convite de Olivier Marty, ministra conferência sobre a obra do artista Richard Serra no Grand Palais, em Paris, para estudantes da École Nationale Supérieure de Paysage de Versailles.

- À l'invitation d'Olivier Marty, elle administre une conférence sur l'œuvre de l'artiste Richard Serra au Grand Palais à Paris pour les étudiants de l'École Nationale Supérieure de Paysage de Versailles.

2009

- Participa de exposição coletiva com as artistas brasileiras Amalia Giacomini e Silvia Mecozzi na Cité Internationale des Arts, em Paris.

- Elle participe à une exposition collective avec les artistes brésiliennes Amalia Giacomini et Silvia Mecozzi à la Cité Internationale des Arts à Paris.



A instalação *Les équilibristes* na Cité Internationale des Arts
Foto: Fabien Mahet
L'installation *Les équilibristes*, à la Cité Internationale des Arts
Photo : Fabien Mahet

2011

- Publica o artigo "Richard Long, um artesão cósmico" nos *Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*.

- Publie l'article "Richard Long, um artesão cósmico" dans les *Anais do 20º Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas*.

2012

- Apresenta a comunicação "Coutures Numériques", que aborda os vídeos *Propagation* e *Geometria das Águas*, produzidos a partir de desenhos originais e com música de Álvaro Lazzarotto, no seminário "Entre peinture et numérique", na Université Rennes II.

- Présente la communication "Coutures Numériques", qui aborde les vidéos *Propagation* et *Geometria das Águas*, réalisées à partir de dessins originaux et sur la

musique d'Álvaro Lazzarotto, au séminaire "Entre peinture et numérique", à l'Université Rennes II.

- Volta a residir no Brasil e se instala no Rio de Janeiro.
- Retourne au Brésil et s'installe à Rio de Janeiro.



Iracema com seu trabalho *A mulher que chora*, 2012
Foto: Paloma Carvalho
Iracema avec son œuvre *A mulher que chora*, 2012
Photo : Paloma Carvalho

2013

- Recebe por segunda vez a bolsa Odysée do Ministério da Cultura da França para a realização da residência artística e exposição individual *Outro Canto*, no Domaine de Kerguéhennec, em Bignan, na França.
- Reçoit pour la deuxième fois la bourse Odysée du Ministère de la Culture français pour la réalisation de la résidence d'artiste et de l'exposition individuelle *Outro Canto* au Domaine de Kerguéhennec à Bignan, France.



Vista do Domaine de Kerguéhennec
Vue du Domaine de Kerguéhennec

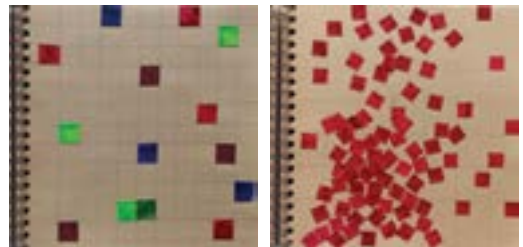
- Aprovada em concurso público, torna-se professora substituta no Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde ministra as disciplinas Escultura I e Campo Ampliado da Escultura, nos cursos de graduação em Artes Visuais e História da Arte.
- Approuvée lors d'un concours public, elle devient enseignante suppléante à l'Instituto de Artes de l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro, où elle

enseigne la Sculpture I et le Champ Élargi de la Sculpture, dans les cours de premier cycle en Arts Visuels et en Histoire de l'art.

- Publica o artigo "Bois de Carnaval", que trata das diferentes montagens do trabalho com o mesmo nome, na revista *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, do Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- Elle publie l'article "Bois de Carnaval", qui traite des différents montages de l'œuvre du même nom, dans la revue *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*, de l'Instituto de Artes de l'Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

2014

- Torna-se professora no Departamento de Artes e Design da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, onde leciona nas disciplinas de Plástica e Padronagem, nos cursos de graduação em Design e Moda.
- Devient professeur au Département des Arts et du Design de la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, où elle enseigne dans les disciplines de la Plastique et de la Graphique, dans les cours de premier cycle en Design et en Mode.
- Aprovada em concurso público, torna-se professora adjunta no Instituto de Artes da Universidade de Brasília, onde passa a ministrar disciplinas nos cursos de graduação em Teoria, Crítica e História da Arte e no Bacharelado em Artes Visuais. Passa a residir em Brasília.
- Admise à un concours public, elle devient professeur assistant à l'Instituto de Artes de l'Universidade de Brasília, où elle enseigne désormais matières dans les cours de premier cycle en Théorie, Critique et Histoire de l'Art et la Licence d'Arts Visuels. Elle vit maintenant à Brasília.



Colagens em cadernos de estudos, 2011 e 2015
Collages dans les livres d'études, 2011 et 2015

2015

- Participa da exposição coletiva *Retina. Internacional* com a videoinstalação *Geometria das Águas*, com música original de Álvaro Lazzarotto, no Museu Nacional da República em Brasília.

- Participe à l'exposition collective *Retina. Internationale* avec l'installation vidéo *Geometria das Águas*, avec une musique originale d'Álvaro Lazzarotto, au Museu Nacional da República à Brasília.

- Cria e passa a coordenar o grupo de pesquisa Escritos e Ditos, que reúne estudantes e pesquisadores do Instituto de Artes da Universidade de Brasília e se dedica a estudar como os artistas experimentam e refletem sobre sua própria prática, a partir da realização de entrevistas gravadas e transcritas, disponíveis no site <https://www.escritoseditos.com.br>.

- Crée et coordonne le groupe de recherche Écrits et Dictons, qui réunit des étudiants et des chercheurs de l'Institut de Artes de l'Université de Brasília, et se consacre à l'étude de la manière dont les artistes expérimentent et réfléchissent sur leur propre pratique, à partir d'entretiens enregistrés et transcrits, disponibles sur le site <https://www.escritoseditos.com.br>.

- A convite de Christophe Viart, apresenta a comunicação "La place de la pratique artistique dans la réalisation de la thèse", no seminário de doutorado em Artes Visuais da Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, na França.

- À l'invitation de Christophe Viart, présente la communication "La place de la pratique artistique dans la réalisation de la thèse", au séminaire de doctorat en Arts Visuels de l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France.

- Participa do VI Congresso Internacional CSO'2015

- Criadores sobre outras obras, em Lisboa, Portugal, com a comunicação "Repetição e resgate: o gesto na poética de Nelson Félix".

- Participe au VI Congrès International CSO'2015 – Criadores sobre outras obras, à Lisbonne, au Portugal, avec la communication "Repetição e resgate : o gesto na poética de Nelson Félix".

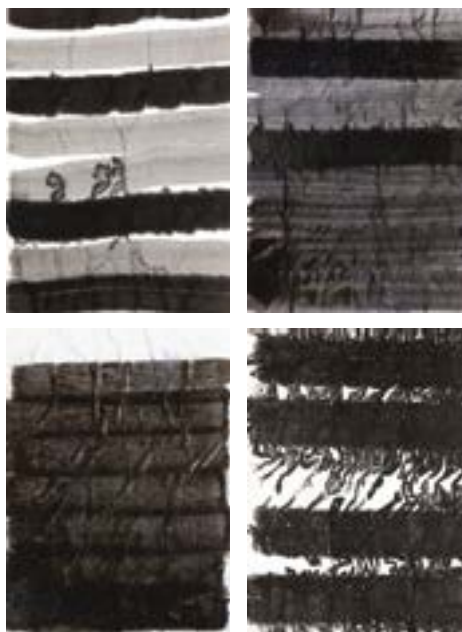
- Publica os artigos "Repetição e resgate: o gesto na poética de Nelson Félix", na Revista *CROMA*, da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa; e "Mira Schendel: para ativar o vazio", na Revista *VIS*, do Programa de Pós-graduação em Arte da Universidade de Brasília.

- Publie les articles "Repetição e resgate : o gesto na poética de Nelson Félix", dans la revue *CROMA*, de la Faculdade de Belas Artes de l'Universidade de Lisboa ; et "Mira Schendel : para ativar o vazio", dans la revue *VIS*, du Programa de Pós-graduação em Arte de l'Universidade de Brasília.

2016

- Participa da exposição coletiva *#15 ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*, organizada por Suzete Venturelli, com o vídeo *Tempêtes*, no Museu Nacional da República em Brasília.

- Participe à l'exposition collective *#15 ART Encontro Internacional de Arte e Tecnologia*, organisée par Suzete Venturelli, avec la vidéo *Tempêtes*, au Museu Nacional da República à Brasília.



Desenhos em nanquim sobre papel, 2016

Foto: Haruo Mikami

Dessins à l'encre de Chine sur papier, 2016

Photo : Haruo Mikami

- Organiza o Encontro Internacional Poéticas I, em parceria com Karina Dias e os grupos de pesquisa Escritos e Ditos e Vagamundo, que acontece na Universidade de Brasília.

- Organise l'Encontro Internacional Poéticas I, en partenariat avec Karina Dias et les groupes de recherche Escritos e Ditos et Vagamundo, qui se déroule à l'Université de Brasília.

- Passa a integrar, como pesquisadora associada, o grupo de pesquisa Dits & écrits d'artistes : théories et

fictions, coordenado por Christophe Viart, no Institut-Acte, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne e CNRS, na França.

- Rejoint le groupe de recherche Dits & écrits d'artistes : théories et fictions, coordonné par Christophe Viart, à l'Institut-Acte, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne et au CNRS, en France.

- Publica o texto "O lugar do trabalho do artista para os artistas" no livro *Mutações, confluências e experimentações na arte e tecnologia* (Brasília, UnB), organizado por Suzete Venturelli e Cleomar Rocha.

- Publie le texte "O lugar do trabalho do artista para os artistas" dans le livre *Mutações, confluências e experimentações na arte e tecnologia* (Brasília, UnB), organisé par Suzete Venturelli et Cleomar Rocha.

- Publica o texto "Geometria das Águas" no livro *Frontières des mouvements autophotobiographématiques* (Paris, Harmattan), organizado por Biagio d'Angelo, François Soulages e Suzete Venturelli.

- Publie le texte "Geometria das Águas" dans le livre *Frontières des mouvements autophotobiographématiques* (Paris, Harmattan), organisé par Biagio d'Angelo, François Soulages et Suzete Venturelli.

2017

- Realiza a exposição individual *Costurando Sombras*, com curadoria e texto crítico de Patricia Corrêa, na Casa da América Latina, em Brasília. Por ocasião da exposição, ministra conferência com mesmo título.

- Réalise l'exposition individuelle *Costurando Sombras*, avec curatoriat et texte critique de Patricia Corrêa, à la Casa da América Latina, à Brasília. À l'occasion de l'exposition, elle donne une conférence portant le même titre.



Folheto da exposição *Costurando Sombras*
Brochure de l'exposition *Costurando Sombras*



Sala da exposição *Costurando Sombras* / Foto: Adon Bicalho
Salle d'exposition de *Costurando Sombras* / Photo : Adon Bicalho

- Participa de quatro exposições coletivas: *Imaginar o real*, organizada por Suzete Venturelli, no Museu Nacional da República, em Brasília; *Desdobramentos*, organizada pelos professores do Departamento de Artes Visuais da UnB, no Espaço Piloto, em Brasília; *Eu estou possuído*, com curadoria de Marcio Tavares, na Galeria Labart760, em Porto Alegre; e *Outros Informes*, com curadoria de Cinara Barbosa, no Elefante Centro Cultural, em Brasília.

- Participe à quatre expositions collectives : *Imaginar o real*, organisée par Suzete Venturelli, au Museu Nacional da República, à Brasília ; *Desdobramentos*, organisée par des professeurs du département des Arts Visuels de l'UnB, à l'Espaço Piloto, à Brasília ; *Eu estou possuído*, organisée par Marcio Tavares, à la Galerie Labart760, à Porto Alegre ; et *Outros Informes*, organisée par Cinara Barbosa, au Elefante Centro Cultural, à Brasília.

- A convite de Olivier Marty, organiza e coordena um ateliê intensivo sobre a temática da pele na École Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, na França.

- À l'invitation d'Olivier Marty, organise et coordonne un atelier intensif sur les questions de peau à l'École Nationale Supérieure de Paysage de Versailles, en France.

2018

- A convite de Christophe Viart, apresenta a conferência "Costurando Sombras", no seminário doutoral do professor, no Département d'Arts Plastiques, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, na França.

- À l'invitation de Christophe Viart, présente la conférence "Costurando Sombras" lors du séminaire doctoral du professeur au Département d'Arts Plastiques, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France.

- Participa do II Seminario Latinoamericano: Imagen y representaciones espaciales. Perspectivas geográficas, com a conferência "A presença da cidade

em 30 anos de prática de ateliê", à l'Universidade de Brasília.

- Organiza com Karina Dias a publicação do livro *Poéticas I. Encontro Internacional de Poéticas Contemporâneas* (Brasília, Mira Stella), onde também publica o texto de sua autoria "Escritos de artistas: sobre o início desta pesquisa".

- Organise avec Karina Dias la publication du livre *Poétiques I. Rencontre Internationale de Poétiques Contemporânes* (Brasília, Mira Stella), où elle publie également son texte "Escritos de artistas : sobre o início desta pesquisa".

- Publica o texto "Mira Schendel : la pratique d'une pensée" no livro *Les mots de la pratique : dits et écrits d'artistes* (Paris, Le Mot et le Reste) organizado por Christophe Viart.

- Publie le texte "Mira Schendel : la pratique d'une pensée" dans le livre *Les mots de la pratique : dits et écrits d'artistes* (Paris, Le Mot et le Reste) organisé par Christophe Viart.

2019

- A convite dos geógrafos Everaldo Costa, da Universidade de Brasília, e Ilia Alvarado, da Universidade Autônoma do México, realiza a exposição individual *Nuevo Mundo, 2019*, no Instituto de Geografia da UNAM, na Cidade do México. A obra que dá título à exposição é doada para o acervo da biblioteca do Instituto de Geografia da UNAM.

- À l'invitation des géographes Everaldo Costa, de l'Universidade de Brasília, et Ilia Alvarado, de l'Universidade Autônoma do México, présente l'exposition personnelle *Nuevo Mundo, 2019*, à l'Instituto de Geografia de l'UNAM, à Mexico. L'œuvre qui donne le titre à l'exposition est donnée à la collection de la bibliothèque de l'Instituto de Geografia de l'UNAM.



Confecção de *Nuevo Mundo, 2019* no ateliê em Brasília
Confection de *Nuevo Mundo, 2019* dans le studio à Brasília

- Participa do III Seminario Latinoamericano: Imagen y representaciones espaciales. Perspectivas geográficas, com a conferência "Nuevo Mundo, 2019", no Instituto de Geografia da Universidade Autônoma do México, na Cidade do México.

- Participe au III Seminario Latinoamericano : Imagen y representaciones espaciales. Perspectivas geográficas, avec la conférence "Nuevo Mundo, 2019", à l'Instituto de Geografia de l'Universidade Autônoma do México, à Mexico.

2020

- Finaliza pesquisa de pós-doutorado iniciada em 2019 no Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sob supervisão de Ronaldo Brito. Realizada a partir de entrevistas com os artistas Cildo Meirelles, José Resende, Anna Maria Maiolino, Carlos Zílio, Nelson Félix, Cristina Salgado e Leila Danziger, a pesquisa intitulada "Um Lugar Apropriado" se dedica a pensar o sentido da publicação de catálogos e livros sobre suas obras e suas relações com a crítica.

- Finalise la recherche post-doctorale commencée en 2019 au département d'Histoire de la Pontificia Universidade Católica do Rio de Janeiro, sous la supervision de Ronaldo Brito. Basée sur des entretiens avec les artistes Cildo Meirelles, José Resende, Anna Maria Maiolino, Carlos Zílio, Nelson Félix, Cristina Salgado et Leila Danziger, la recherche intitulée "Um Lugar Apropriado" est consacrée à la réflexion sur la signification de la publication de catalogues et de livres sur leurs œuvres et leurs relations avec la critique.

2021

- Suas obras *Caixas, Caixas coloridas, Les équilibristes, Mar da Bahia em dia de chuva, Enroladas, Bois de Carnaval e Anjoisses* são doadas para o acervo do Museu Nacional da República em Brasília.

- Ses œuvres *Caixas, Caixas coloridas, Les équilibristes, Mar da Bahia em dia de chuva, Enroladas, Bois de Carnaval et Anjoisses* sont données à la collection du Museu Nacional da República à Brasília.

2022

- Sua obra *Nuevo Mundo, 2019* é selecionada e publicada para compor as ilustrações do relatório *Migração, refúgio, racismo e (des)igualdades*, produzido pelo Instituto de Desenvolvimento e Direitos Humanos em parceria com a Organização das Nações Unidas.

- Son œuvre *Nuevo Mundo, 2019* est sélectionnée et publiée pour composer les illustrations du rapport *Migração, refúgio, racismo e (des)igualdades*, réalisé par l'Institut de Desenvolvimento e Direitos Humanos en partenariat avec la ONU.

- Publica o livro *Artistas e seus livros: conversas sobre publicações e outros olhares* (Rio de Janeiro, Circuito), resultado da pesquisa de pós-doutorado realizada sob a supervisão de Ronaldo Brito.

- Publie le livre *Artistas e seus livros: conversas sobre publicações e outros olhares* (Rio de Janeiro, Circuito), le résultat de sa recherche postdoctorale menée sous la direction de Ronaldo Brito.



Livro *Artistas e seus livros: conversas sobre publicações e outros olhares*

Livre *Artistas e seus livros: conversas sobre publicações e outros olhares*

- Como professora convidada pela Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, na França, Iracema apresenta a conferência "Une rencontre improbable : Lygia Clark, Mira Schendel et Anna Maria Maiolino", no seminário doutoral do professor Christophe Viart, no Département d'Arts Plastiques.

- Professeure invitée par l'Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, France, Iracema présente la conférence "Une rencontre improbable : Lygia Clark, Mira Schendel et Anna Maria Maiolino" lors du séminaire doctoral du professeur Christophe Viart au Département d'Arts Plastiques.

2023

- Realiza a exposição individual *Continente*, a convite dos colegas, coordenadores da Galeria do Espaço Piloto, Karina Dias, Gê Orthof e Emerson Dionísio, celebrando sua despedida como professora da Universidade de Brasília.

- Réalise l'exposition individuelle *Continente*, à l'invitation des collègues, coordonnateurs de la Galeria do Espaço Piloto, Karina Dias, Gê Orthof et Emerson Dionísio, pour célébrer son départ en tant que professeur à l'Université de Brasília.



Convite da exposição *Continente*
Invitation à l'exposition *Continente*



Exposição *Continente*
L'exposition *Continente*

- Realiza a exposição *Textura dos Afetos*, a convite de Sara Seilert, diretora do Museu Nacional de Brasília, a pretexto de exibir suas obras adquiridas para a coleção do museu, que mostra um panorama dos últimos 20 anos de seu trabalho. Curadoria e texto crítico de Renata Azambuja. Prêmio da Fundação de Apoio a Cultura do DF, FAC-DF.

- Réalise l'exposition *Textura dos Afetos*, à l'invitation de Sara Seilert, directrice du Musée National de Brasília, qui donne un aperçu des 20 dernières années de son travail. Commissaire de l'exposition et texte critique de Renata Azambuja. Prix de la Fondation de Support à la Culture-DF.



Iracema na exposição
Textura dos Afetos
Iracema à l'exposition
Textura dos Afetos

2024

- Solicita seu afastamento como professora da Universidade de Brasília. Volta a viver na cidade do Rio de Janeiro.

- Demande la révocation de son poste de professeur à l'Université de Brasília. L'artiste revient à vivre dans la ville de Rio de Janeiro.

- Organiza, com Roberto Conduru e Christophe Viart, a revista digital *PLASTIK* n.15, da Université Paris-1 Pantheon-Sorbonne.

- Organise, avec Roberto Conduru et Christophe Viart, la revue numérique *PLASTIK* n.15, de l'Université Paris-1 Panthéon-Sorbonne.

ficha técnica

fiche technique

Concepção | conception

Patricia Corrêa e Iracema Barbosa

Organização e texto crítico | organisation et texte critique

Patricia Corrêa

Projeto Gráfico | conception graphique

Lu Martins

Entrevista | entretien

Renata Azambuja

Artista assistente | artiste assistente

Gustavo Silvamaral

Revisão | révision

Damian Kraus

Versões para o Francês | versions françaises

Erwan Massiot

Fotógrafos | photographes

Luis Abramo

João Bosco

Vicente de Mello

Dominique Roy-Le-Gac

François Talairach

Benoît Pelletier

Fabien Mahet

Olivier Hamery

Jean François Erhel

Paloma Carvalho

Haruo Mikami

Adon Bicalho

Mario Grisolli

Jean Peixoto

Douglas Mucci

Tratamento de imagens | traitement d'image

Adilson B Liporage

Impressão gráfica | imprimerie

Trio Gráfica Digital

Editor | éditeur

Renato Rezende

Editora Circuito

Largo do Arouche 252 apto 901

São Paulo SP 01219-010

Agradecimentos da artista | remerciement de l'artiste

Aos inúmeros colaboradores, curadores, fotógrafos, montadores, iluminadores, gestores dos centros de arte, financiadores, que organizaram e possibilitaram as exposições, apesar das mais variadas dificuldades administrativas e materiais.

A meus pais, Iraci e Josué, que me ensinaram, com seus exemplos, a ter coragem, espírito crítico e organização para realizar aquilo que me cabe nesta vida.

A meu filho Caio, que me acompanhou e apoiou em tantas e difíceis escolhas, necessárias para que todas essas experiências acontecessem.

A minha irmã Vânia Salek, escritora e professora, cujas revisões dos textos que escrevi possibilitaram minha expressão com as palavras para especialistas e leigos.

A Gustavo Silvamaral, ex-aluno, artista, que se dispôs a trabalhar como assistente de ateliê durante quase 5 anos, na arqueologia e organização dos documentos de ateliê para esta publicação.

A Patricia Corrêa e Lu Martins, pela dedicação profissional e afetiva para que este livro saísse com tal qualidade.

Aux innombrables collaborateurs, conservateurs, photographes, éditeurs, enlumineurs, directeurs de centres d'art, financiers, qui ont organisé et rendu possibles les expositions, malgré les difficultés administratives et matérielles les plus diverses.

A mes parents Iraci Barbosa et Josué Almeida, qui m'ont appris, par leurs exemples, à avoir du courage, un esprit critique et de l'organisation pour accomplir ce que j'ai dans cette vie.

À mon fils Caio de Almeida Simas, qui m'a accompagné et soutenu dans tant de choix difficiles et nécessaires à la réalisation de toutes ces expériences.

À ma sœur Vânia Salek, écrivaine et traductrice, dont les corrections et critiques de mes textes m'ont permis de m'exprimer, pour des spécialistes et des profanes.

À Gustavo Silvamaral, artiste, ancien étudiant, qui a travaillé comme assistant d'atelier, pendant près de 5 ans, pour l'organisation des documents d'atelier pour cette publication.

À Patricia Corrêa et Lu Martins pour leur dévouement professionnel et émotionnel afin que ce livre soit d'une telle qualité.

Catálogo na publicação
Elaborada por Bibliotecária Janaina Ramos – CRB-8/9166

I65

Iracema Barbosa / Organização de Patricia Corrêa. – Rio de Janeiro: Circuito, 2024.

275 p., il., fotos.; 16 X 23 cm

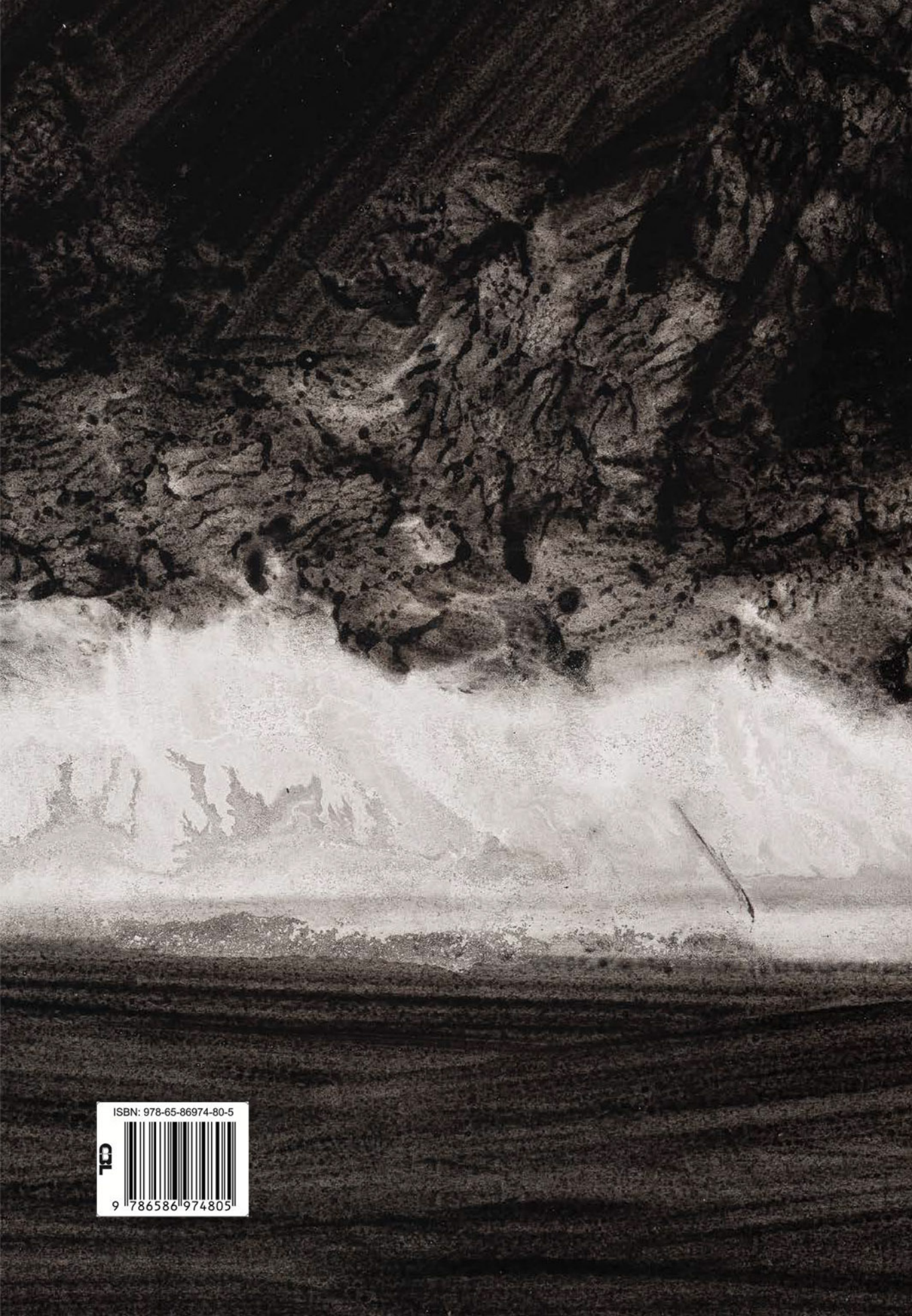
ISBN 978-65-86974-80-5

1. Arte contemporânea brasileira. I. Corrêa, Patricia (Organizadora). II. Título.

CDD 709.05

Índice para catálogo sistemático

I. Arte contemporânea brasileira



ISBN: 978-65-86974-80-5

CAL



9 786586 974805