

MATERIAL DIDÁTICO

Programa Educativo
Fundação Iberê Camargo

IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI

A mostra comemorativa aos 100 anos de nascimento de Iberê Camargo foi concebida a partir das principais problemáticas de suas obras e suas repercussões ou afinidades na produção de artistas brasileiros contemporâneos. Diferenciando-se de um formato convencional de exposições comemorativas, em geral um conjunto representativo ordenado cronologicamente, a mostra destaca a potência da poética de Iberê Camargo em diálogo com trabalhos de dezenove artistas brasileiros de gerações variadas.

O recorte valoriza as relações de vizinhança e tensões entre as pinturas, gravuras e desenhos de Iberê e uma grande variedade de linguagens, incluindo escultura, instalação, fotografia, literatura, dança e cinema. Sob essa perspectiva, pretende-se salientar o diálogo consciente e inconsciente que os artistas travam entre si e, no caso particular deste projeto, evidenciar uma espécie de “efeito Iberê Camargo” na arte brasileira, ou seja, o modo como sua produção se impôs ao nosso meio artístico, desvelando questões profundas da existência humana e do modo de representá-las. Um efeito que excedeu a própria duração da vida do artista, ultrapassando as linguagens por ele praticadas para ressoar em artistas de extração completamente distinta das suas, embora com sensibilidade e energia semelhantes.

Pela primeira vez, todos os espaços do edifício sede da Fundação Iberê Camargo são tomados como expositivos. A totalidade do prédio projetado por Álvaro Siza, desde o lado de fora ao interior tortuoso das rampas, passando pelo grande átrio, acolhe obras e conjuntos de obras com afinidades com os grandes eixos problemáticos tratados pelas várias séries de Iberê Camargo. Séries como *Carretéis*, *Núcleos*, *Fantasmagorias*, *Ciclistas* e *Idiotas* são apresentadas na companhia de trabalhos de artistas cuja proximidade, em alguns casos, pode trazer à mente a ideia de sombra, enquanto o caráter profundamente diverso da produção de outros, ao contrário, provoca fricções, ingrediente fundamental para o desdobramento de novos planos de leituras. O cinema, que Iberê tanto apreciava, ocupa as rampas que levam de um andar ao outro, como também a literatura, que ele amava a ponto de praticá-la.

Ao alternar exemplares das principais séries de Iberê Camargo com trabalhos expressivos de artistas contemporâneos, a proposta de “Iberê Camargo: século XXI” é estabelecer um coro, colocar lado a lado um grupo consistente de vozes até então distantes umas das outras. A tensão e a surpresa provenientes dessas aproximações e cruzamentos interessam por si sós, dado que podem desencadear uma multiplicidade de sentidos.

AGNALDO FARIAS
ICLEIA CATTANI
JACQUES LEENHARDT
curadores
da exposição

Iberê Camargo

Iberê Camargo nasceu em Restinga Sêca, cidade do interior do Rio Grande do Sul, em novembro de 1914. O interesse pela arte se manifestou cedo em Iberê que, já aos quatro anos, sentado debaixo da mesa, passava horas a fio a desenhar. Sua infância e as lembranças de sua cidade natal, como a estação ferroviária em que seus pais trabalharam, são elementos marcantes nas primeiras obras de sua carreira.

Em 1928, o artista ingressou na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria (RS). Lá, teve aulas com Frederico Lobe e Salvador Parlagreco. Sua mudança para Porto Alegre ocorreu apenas em 1936, ano em que iniciou o curso técnico de desenho de arquitetura no Instituto de Belas-Artes e começou a trabalhar como desenhista na Secretaria de Obras Públicas do Rio Grande do Sul. Decidido a ser pintor e sentindo a necessidade de encontrar os meios que possibilitassem tal realização, Iberê se mudou para o Rio de Janeiro, em 1942, com o apoio de uma bolsa de estudos concedida pelo Governo do Estado do Rio Grande do Sul. Insatisfeito com a proposta acadêmica da Escola Nacional de Belas-Artes, deixou a instituição e, ainda na capital fluminense, passou a ter aulas com Alberto da Veiga Guignard. Em 1943, junto com outros artistas, fundou o Grupo Guignard.

No Salão de Arte Moderna de 1947, Iberê Camargo apresentou a obra intitulada Lapa, pela qual recebeu o Prêmio de Viagem à Europa. Ávido por conhecimento, tornou-se aluno de nomes como Giorgio de Chirico, Carlos Alberto Petrucci, Antônio Achille, Leone Augusto Rosa e André Lhote. Seu retorno ao Brasil aconteceu em 1950. A partir de 1958, devido a limitações físicas provocadas por uma hérnia de disco, o artista trocou o desenho e a pintura ao ar livre pelo trabalho no ateliê. Como motivo de suas composições, adotou o carretel, seu brinquedo de infância, desenvolvendo a partir dele sua pesquisa formal. Em 1961, recebeu o Prêmio de melhor Pintor Nacional na VI Bienal de São Paulo, com a série *Fiada de carretéis*.

Ao longo de sua vida, Iberê Camargo exerceu forte liderança no meio artístico e intelectual. Entre várias outras atividades, destaca-se sua participação na organização do Salão Preto e Branco, em 1954 e, no ano seguinte, do Salão Miniatura, ambos realizados em protesto às altas taxas de importação de material artístico. Ele ainda lecionou, no ano de 1970, na Escola de Belas-Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Conhecido por seus carretéis, ciclistas e idiotas, Iberê nunca se filiou a correntes ou movimentos artísticos. Suas obras participaram de exposições de renome internacional, como a Bienal de São Paulo, a Bienal de Veneza, a Bienal de Tóquio e a Bienal de Madri, além de integrarem numerosas mostras no Brasil e em países como França, Inglaterra, Estados Unidos, Escócia, Espanha e Itália.

O artista faleceu em 1994, em Porto Alegre, deixando um acervo de mais de sete mil obras – entre pinturas, gravuras, desenhos, guaches e documentos pessoais. Grande parte delas foi deixada para sua esposa, Maria Coussirat Camargo, e hoje integra o acervo da Fundação Iberê Camargo.

Atividades

Sugerimos aqui algumas atividades a partir da exposição “Iberê Camargo: século XXI”. As propostas não estão organizadas por faixa etária, cabendo ao professor escolher aquelas que julgar mais adequadas ao grupo com o qual irá trabalhar.

1 | Sobreposição de tempos

Em séries como As idiotas e Ciclistas, Iberê reuniu paisagens de sua infância com figuras humanas que resultavam da observação de modelos vivos. Essas obras são como uma acumulação de tempos diferentes na superfície da pintura, metáfora de seu processo de trabalho, constituído pela sobreposição de camadas. Para experimentar com os alunos essa ideia de sobreposição de tempos, construa previamente dois dados de papelão. No primeiro, escreva palavras relacionadas ao tempo, como hoje, ontem, semana passada, ano passado. No segundo, anote temas para desenhos — retrato, paisagem, ações, objetos, por exemplo. A cada rodada de desenho, os alunos devem sortear um tema e um tempo. Os desenhos podem ser feitos todos sobre um mesmo papel ou usando diferentes folhas de papel vegetal que serão sobrepostas ao final do processo para criar uma composição. Por fim, converse com a turma sobre outras maneiras de observar o tempo em uma obra de arte.

2 | O que fazer com o que resta

Antes de se tornar um dos principais motivos da obra Iberê Camargo, o carretel era apenas um objeto que sobrava das costuras de sua mãe quando a linha acabava. Através do olhar e da imaginação do artista, esse objeto adquiriu novos significados e funções. Quando criança, Iberê transformava esses carretéis em soldadinhos, carrinhos, torres e castelos. Já na idade adulta, esses mesmos objetos se tornaram modelo e um importante tema a ser explorado pelo artista em pinturas, gravuras e desenhos.

A que tipos de sucata e refugo os alunos têm acesso em suas casas ou na escola? Como será que esses materiais podem ser reaproveitados? Discuta com a turma de que formas aproveitamos as sobras geradas em nosso cotidiano. Depois, proponha a criação de um novo objeto a partir de materiais que, à primeira vista, seriam descartados, como as raspas da madeira do lápis, cascas de frutas, embalagens, etc.

3 | Pequeno e grande

Entre os anos 50 e 70, o carretel foi explorado por Iberê de diversas formas, mudando de configuração e significados. A forma do carretel também ganha novos sentidos no trabalho de Eduardo Frola, que amplia sua forma e o coloca em diálogo com o prédio e a paisagem do local onde sua obra é instalada.

Proponha aos alunos um exercício para experimentar transformar algo pequeno em grande. Cada um deve escolher um objeto pessoal que será transformado em um desenho do tamanho do próprio corpo. Que detalhes e aspectos desses itens foram destacados pela ampliação? Que características do objeto original se perderam no desenho?

Como desdobramento deste exercício, os alunos podem experimentar ampliar esse objeto em uma imagem fotográfica, fotografando-o de perto para fazer com que ele pareça grande em relação à paisagem. Como a posição a partir da qual observamos algo influencia no que vemos?

4 | Da folha para o espaço

Antes de iniciar uma pintura, Iberê Camargo costumava realizar uma série de desenhos preparatórios. Muitas vezes, o desenho também é o ponto de partida para artistas que trabalham com esculturas e instalações, como Edith Derdyk e Carmela Gross. Convide a turma a experimentar maneiras de transformar um desenho em um objeto tridimensional. Primeiro, cada aluno deve escolher um objeto que tenha importância para si e utilizá-lo como modelo em um desenho de observação. A seguir, esse desenho deve ser entregue a um colega, que terá o desafio de reconstruí-lo tridimensionalmente utilizando materiais como jornal amassado, fita crepe e arame. Ao final do exercício, converse com a turma sobre as diferenças entre o desenho inicial e o trabalho acabado. Qual foi a parte do exercício mais difícil de realizar? Por quê?

5 | Obra e espaço

Em 1966, Iberê Camargo pintou um grande mural no prédio da Organização Mundial de Saúde em Genebra, na Suíça. Pinturas murais são trabalhos realizados diretamente sobre a parede ou em um painel fixado permanentemente em determinado local. Por suas grandes dimensões, essas obras estabelecem fortes relações com a arquitetura, a paisagem e os frequentadores dos locais onde são instaladas.

A relação entre obra e lugar também é uma questão recorrente em trabalhos de artistas contemporâneos e pode ser observada em projetos como *Ciclovíaérea*, de Jarbas Lopes, e a obra *A negra*, de Carmela Gross. Depois de discutir esses trabalhos com a turma, convide os alunos para, em grupos, desenvolver projetos que se relacionem com o espaço da escola. Quais são as características dos locais mais frequentados da instituição? Como eles são utilizados? A partir dessas observações, os grupos devem planejar e executar uma intervenção artística na área escolhida. Eles podem deslocar objetos de lugar, produzir cartazes, fazer interferências com materiais como arame, fio, tecidos, ou até mesmo executar um painel em grandes dimensões.

Sugestões de leitura

ARTE BRA Eduardo Frola. Rio de Janeiro: Automatica, 2014.

BELUZZO, Ana Maria. *Carmela Gross*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados*. Organizado por Augusto Massi. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. *No andar do tempo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CHIARELLI, Tadeu. *No calor da hora*. Belo Horizonte: C/ Arte, 2012.

CATTANI, Icleia; FARIAS, Agnaldo; LEENHARDT, Jacques. *Iberê Camargo: século XXI*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

FERREIRA, Glória (org.). *Karin Lambrecht*. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

BAZZO, Ana (Coord.). *Karin Lambrecht*. Porto Alegre: MARGS, 2002.

LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

MAMMI, Lorenzo. *Iberê Camargo: as horas [o tempo como motivo]*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

NAVAS, Adolfo Montejo. *Conjuro do mundo: as figuras-cesuras de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

ROCA, José. *Regina Silveira: mil e um dias e outros enigmas*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

SIQUEIRA, Vera Beatriz. *Iberê Camargo: origem e destino*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo: catálogo raisonné*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

ZIELINSKY, Mônica; SALZSTEIN, Sônia. *Iberê Camargo – moderno no limite*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

Sites

www.artenaescola.org.br
www.iberecamargo.org.br
www.daniel-acosta.com
www.edithderdyk.com.br
www.gilvicente.com.br
www.itaucultural.org.br
www.reginasilveira.com



Material didático Iberê Camargo: Século XXI

Textos Bruno Salvaterra Treiguer, Camila Monteiro Schenkel, Caroline Cantelli, Cláudia Inês Hamerski, Maria Teresa Almeida Weber, Miguel Machado Flores **Projeto Gráfico e Diagramação** Danowski Design **Impressão Gráfica** Pallotti **Tiragem** 500 unidades

Presidente de Honra do Conselho Superior da Fundação Iberê Camargo

Maria Coussirat Camargo (*in memoriam*)

Presidente do Conselho Superior

Jorge Gerdau Johannpeter

Vice Presidente do Conselho Superior

Bolívar Charneski

Conselho Superior

Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Eduardo Haesbaert
Istelita da Cunha Knewitz
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Mariza Fontoura Carpes Asquith
Renato Malcon
William Ling

Diretor Presidente

Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

Diretor Vice Presidente

Rodrigo Vontobel

Diretoria

Carlos Cesar Pilla
José Paulo Soares Martins
Tulio Milman

Comitê Curatorial

Agnaldo Farias
Fábio Coutinho
Icleia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt
José Paulo Soares Martins

Conselho Fiscal (titulares)

Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes)

Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowsky
Volmir Luiz Gilioli

Superintendente Cultural

Fábio Coutinho

Gestão Cultural

Pedro Mendes

Equipe Cultural

Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo
Anna Mondain-Monval

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa

Camila Monteiro Schenkel
Bruno Salvaterra Treiguer
Jaqueline Santos Sampaio
Michel Machado Flores

Mediadores

André Sant'Anna Günther
Carolina Bouvie Grippa
Caroline Cantelli
Fernanda Bastos Vieira
Fernanda Feldens
Maria Teresa Almeida Weber
Pedro Guimarães Cassel
Vitória dos Santos Tadiello

Equipe de Catalogação e Pesquisa

Mônica Zielinsky
Kethlen Santini
Lucia Marques Xavier

Equipe de Comunicação

Elvira T. Fortuna
Thaís Leidens

Site e Redes Sociais

Adriana Martorano
Thaciane de Moura

Assessoria de Imprensa

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Equipe Administrativo-Financeira

José Luis Lima
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
João Marcelo Weber Onofrio
Margarida Aguiar
Maria Lunardi
Roberto Ritter
Sofia Starosta
Vinicius Gubert
William Camboim da Rosa

Gestão de Parcerias

Michele Loreto Alves

Consultoria Jurídica

Ruy Remy Rech

TI Informática

Marcio Jose Schmitt – ME

Manutenção Predial

Newton Tomaz
TOP Service

Segurança

Elio Fleury
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

Estacionamento

Safe Park

Cafeteria

Press Café

Loja

D'arte

Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

Agendamento: [55 51] 3247-8001
agendamento@iberecamargo.org.br

Saiba como patrocinar a Fundação Iberê Camargo, entre em contato:
tel [55 51] 3247-8000
institucional@iberecamargo.org.br

Ministério da Cultura, Gerdau e Itaú apresentam

IBERÊ CAMARGO: SÉCULO XXI

Patrocínio

Apoio

IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



◀ *Carretéis*, 1958
óleo sobre tela | 65 x 92 cm
col. particular
foto: Pedro Oswaldo Cruz



Carretéis, 1976
óleo sobre tela | 173 x 100 cm
col. Leonel Kaz
foto: Fábio Del Re

Para pensar

Peça aos alunos que comparem as duas obras reproduzidas nesta lâmina. Como os carretéis aparecem em cada uma delas? Analisem aspectos como a forma, a cor e a disposição das figuras. Em qual das pinturas a sensação de movimento está mais presente? Qual se aproxima mais da forma real do carretel?

Em países de língua latina, como o Brasil e a França, usamos a palavra “natureza-morta” para designar composições feitas com garrafas, frutas e objetos similares. Na Holanda, no entanto, onde esse gênero ganhou força a partir do Renascimento, esse tipo de pintura foi chamada de “*stilleven*” — natureza imóvel. Discuta com a turma sobre as diferenças de sentido entre esses dois termos. Qual parece mais apropriado para se referir à obra *Carretéis* (1958)?

No final da década de 1950, devido às restrições de mobilidade impostas por uma hérnia de disco, Iberê Camargo viu-se obrigado a trabalhar quase que exclusivamente em seu ateliê. Nesse momento, o artista, que estava acostumado a pintar as ruas e as vielas do Rio de Janeiro, precisou escolher novos motivos para seu trabalho. Inicialmente, pintou composições com garrafas e frutas, lembrando as naturezas-mortas¹ produzidas por um pintor que admirava bastante, o italiano Giorgio Morandi.² Pouco tempo depois, começou a incluir nesses arranjos de elementos corriqueiros o carretel, pequeno objeto com o qual, quando criança, costumava brincar.

Aos poucos, Iberê abandonou o gênero da natureza-morta para trabalhar com diferentes composições formadas apenas por carretéis, forma que acabaria pautando sua obra por mais de 20 anos. A obra *Carretéis*, de 1958, marca uma fase de transição em sua produção. Com proporções maiores que os trabalhos realizados até então, a tela já apresenta a paleta de cores azuladas e sombrias que se tornaria característica do artista. Nessa pintura, as formas dos carretéis ainda são bastante reconhecíveis, sugerindo volumes, e as fileiras recuam para o fundo da tela de modo a criar a sensação de um espaço com profundidade. Com o tempo, Iberê Camargo expandiu a forma do carretel e abandonou esse tipo de ordenação para priorizar o ritmo e o gesto da pintura em vez da representação fiel da realidade.

¹ Chamamos de natureza-morta pinturas, desenhos ou gravuras que mostram arranjos formados com objetos como frutas, conchas, flores e louças. Em comparação com gêneros considerados mais nobres da pintura, como o retrato ou as cenas sacras, mitológicas e históricas, a pintura de natureza-morta trouxe para a arte, a partir do século XVII, elementos da vida cotidiana. Muitas vezes, esses objetos também carregam significados simbólicos ou religiosos, podendo indicar, por exemplo, a pureza e a religiosidade ou lembrar-nos da transitoriedade da vida. No início do século XX, artistas modernos como Cézanne, Braque e Picasso retomaram esse tipo de tema a fim de explorar uma nova linguagem visual que enfatizasse a geometria e o plano da tela em vez de simular a realidade.

² Os trabalhos de Morandi, premiados nas Bienais de São Paulo de 1953 e 1957, exerceram grande influência no meio artístico brasileiro. Iberê já havia entrado em contato com a obra do artista bolonhês durante sua estada em Roma no ano de 1948.



IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



◀ *Fiada de carretéis 4*, 1961
óleo sobre tela | 90 x 180 cm
col. particular
foto: Rômulo Fialdini



Estrutura em movimento 6, 1962
água-forte e água tinta
(a pincel e lavis) | 49 x 70 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
foto: Leonid Streliaev

Para pensar

Na série *Fiadas de carretéis*, Iberê Camargo representa a figura dos carretéis como se estivessem passando em frente ao espectador em grande velocidade, aparecendo como disformes borrões. Discuta com a turma a percepção que temos do mundo ao nosso redor quando estamos em movimento. Como vemos a paisagem quando estamos viajando de carro ou de ônibus? Será que há diferença ao observarmos algo que está mais perto ou algo que está longe de nós? E quando olhamos para objetos que se movem enquanto nós estamos parados, como, por exemplo, quando assistimos a corridas automobilísticas na televisão, conseguimos apreender a forma dos carros passando pelas câmeras?

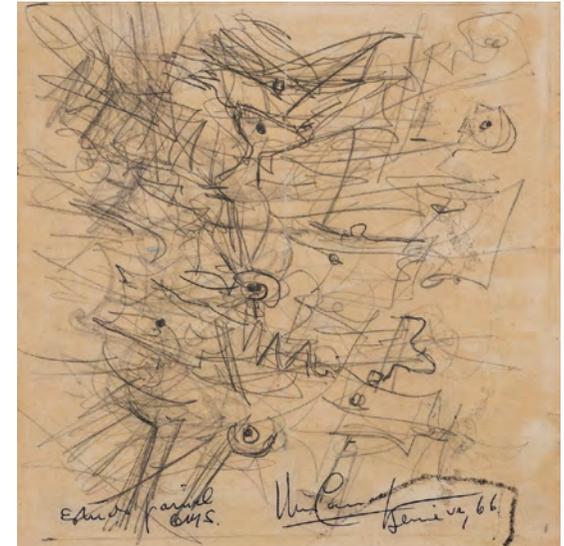
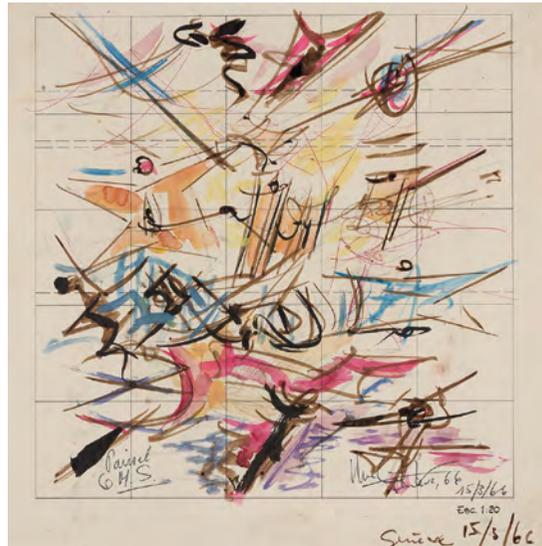
Produzidas entre os anos de 1960 e 1961, as *Fiadas de carretéis* figuram entre as obras de maior destaque na produção de Iberê Camargo. Essas pinturas lhe renderam o prêmio Melhor Pintor Nacional da VI Bienal de São Paulo, no ano de 1961, anunciando o longo período de maturidade e excelência técnica pelo qual ficaria posteriormente conhecido. A série, composta por cinco telas de dimensões variáveis, pertence a um momento mais avançado da produção do artista a partir do carretel. Nessas obras, Iberê cria uma superfície dinâmica na qual os carretéis não são mais apresentados como algo estático, fixado no plano, imprimindo um ritmo horizontal à pintura.¹

As *Fiadas* estão entre as pinturas mais escuras produzidas por Iberê, apresentando um lado sombrio e misterioso do artista. São quadros densos nos quais as linhas retas dos primeiros carretéis cedem lugar a formas de bordas irregulares realizadas com espátula ao invés de pincel. Tais figuras já não são mais o modelo do brinquedo de infância, mas estruturas utilizadas para investigar as condições de existência da pintura. Como apontou o crítico Ronaldo Brito, “a operação não consistia obviamente em pintar carretéis no espaço e sim transfigurar o espaço em carretel”.²

¹ Essa questão também é evidente na série *Estruturas em movimento*, um conjunto de sete gravuras elaborado simultaneamente às *Fiadas de carretéis* que exemplifica a maestria técnica que Iberê havia alcançado, no período, não apenas na pintura, mas também na gravura em metal. Em 1962, seis exemplares da série foram exibidos na 31ª Bienal de Veneza.

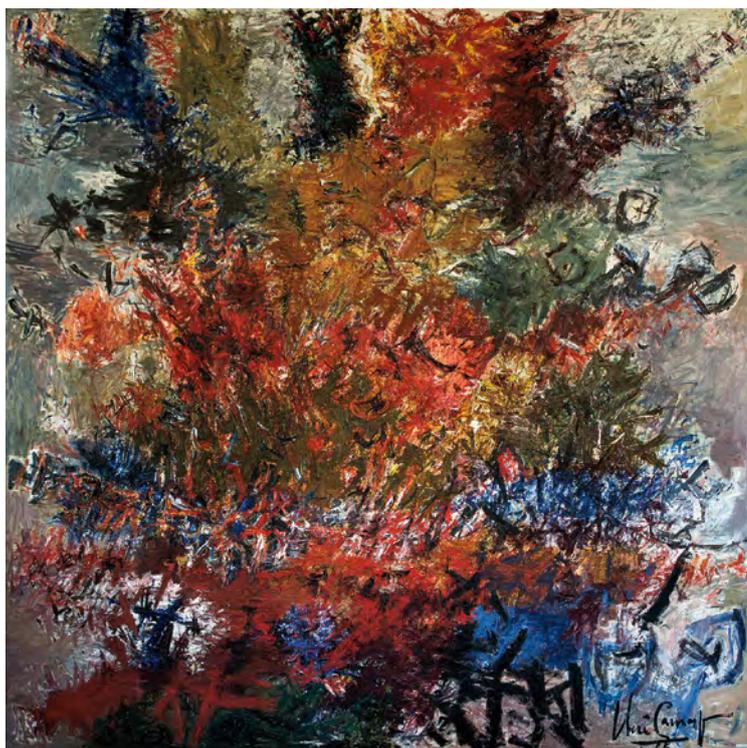
² Brito, Ronaldo. Iberê Camargo: carretéis. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



- ◀ Estudos painel OMS, Genebra, 1966
técnicas e dimensões variadas
col. Archives of the World Health
Organization, Genebra, Suíça
foto: Olivier Zimmermann

Painel OMS, 1966
óleo sobre painel | 700 x 700 cm
col. Archives of the World Health
Organization, Genebra, Suíça
foto: Olivier Zimmermann



Para pensar

Discuta com a turma as diferenças entre um esboço ou um estudo e uma obra de arte finalizada. Será que um museu só deve preservar e exibir obras finalizadas? Qual a importância desses estudos preparatórios? A seguir, peça que a turma analise os esboços feitos por Iberê para realizar o painel de Genebra e o resultado da pintura. Que diferenças e semelhanças eles encontram?

Converse com seus alunos sobre a diferença entre ver uma obra de arte em lugares como museus e galerias, que existem especialmente para isso, e espaços com outras funções, como prédios públicos, praças ou parques. Que tipo de atenção damos para cada uma dessas situações? Como as características desses locais influenciam o modo como olhamos para a arte?

Por ocasião da inauguração do prédio projetado pelo arquiteto suíço Jean Tshumi para ser sede da Organização Mundial de Saúde, em Genebra, o governo brasileiro presenteou a instituição com um grande painel pintado por Iberê Camargo. O artista já havia declarado que a pintura mural era seu sonho e dedicou-se com afinco ao projeto que trazia, entre seus desafios, a questão da integração da obra com o espaço. Por esse motivo, contou com observações do arquiteto brasileiro Lúcio Costa que o alertou para o fato de que o painel, a certa distância, seria visto apenas parcialmente devido à existência de um rebaixamento no teto. A partir disso, Iberê decidiu criar uma obra em três planos: um para ser visto a distância, outro de um ponto intermediário e o terceiro, mais próximo, para ser visto em sua totalidade.

O artista passou cinco meses na Suíça envolvido com a produção do painel de 49 metros quadrados intitulado *Núcleo*. Com cores claras e vivas, a obra é considerada um de seus trabalhos mais abstratos, pois reflete o momento em que sua pintura esteve mais distante da figuração: “na pasta farta e rica, as formas parecem nascer e diluir-se, nascer e retornar ao estágio informal, como se o pintor pusesse à mostra, destripando-a, o interior da forma”.¹ Assim mesmo, o painel exigiu uma série de estudos preparatórios² revelando que, apesar da aparência fluida e intuitiva, a pintura de Iberê baseava-se também em rigor e planejamento. Esses desenhos e guaches funcionaram como testes e estímulos que, na obra finalizada, perderam a forma mais rígida, aproximando-se da imagem de uma explosão pictórica.

¹ Gullar, Ferreira. “Do fundo da matéria”. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 19.

² Na exposição “Iberê Camargo: século XXI” estão presentes 29 desses desenhos e uma imagem do painel.

IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI

◀ *Mulher e signos*, 1984
óleo sobre tela | 100 x 173 cm
col. particular
foto: Fábio Del Re

Sem título, 1977
óleo sobre tela | 130 x 225 cm
col. particular
foto: Fábio Del Re



A extensa produção de Iberê Camargo passou à margem dos principais movimentos da arte moderna no Brasil. Sem se filiar a grupos ou correntes, sua obra oscilou de maneira única entre as duas principais questões da arte da época, a abstração e a figuração.¹ Em seus trabalhos iniciais, Iberê pintou as paisagens de sua terra natal e as ruas do Rio de Janeiro. Depois, a partir da exploração da forma do carretel, chegou a um período de dissolução da forma no qual prevaleceu a mancha e o gesto. A partir da década de 1970, no entanto, o artista gradativamente reaproximou-se da figuração. Os carretéis reapareceram de maneira mais evidente em sua obra, lembrando por vezes peões, ampuhetas e dados. Essas figuras eram criadas por gestos vigorosos entre raspagens e grandes acúmulos de tinta, como se emergissem da superfície encrespada da tela.

Para pensar

Neste início de retomada da figura humana, as pinturas de Iberê Camargo dão destaque especial a duas partes do corpo: o rosto e as mãos. Converse com a turma sobre essa escolha. O que esses elementos podem significar? Impressões digitais e traços fisionômicos são marcas pessoais utilizadas muitas vezes para fins de identificação. Que outras características ou hábitos dos alunos poderiam identificá-los? Será que essa função também poderia ser desempenhada por algum objeto?

Algum tempo depois desse retorno dos carretéis, a figura humana também ressurgiu na obra de Iberê Camargo, tema que pautaria sua última fase de produção.² No início, ela reapareceu em meio aos objetos e aos signos com os quais Iberê trabalhava, representando muitas vezes o próprio artista diante de sua obra ou silhuetas femininas de perfil, como em *Mulher e signos*. Como aponta Icleia Cattani, “o retorno à figuração é marcado pela coexistência tensa de espaços e tempos, reunindo antigos signos [...] a novas figuras no mesmo campo pictórico”.³ Nessas grandes telas horizontais do início dos anos 80, rostos, caveiras, mãos, carretéis, dados e outras figuras geométricas coexistem em um espaço aparentemente fragmentado.

¹ Essa questão é visível desde os anos 50, quando Iberê precisou construir uma terceira via entre o figurativismo ideológico de artistas como Cândido Portinari e Di Cavalcanti e a jovem produção de viés construtivista. “Iberê não se deixa seduzir pelos apelos do movimento concreto, não por ignorar as possibilidades da construção geométrica, mas por não aceitar a exclusão do sujeito sensível da criação artística”. Milliet, Maria Alice. *O “outro” na pintura de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 25.

² A tela *Pintura*, de 1979, anuncia essa mudança. No canto direito do quadro, ao lado de uma série de carretéis, aparece um rosto esquemático formado por uma oval com uma cruz no meio.

³ Cattani, Icleia. Uma obra entre tempos. In: CATTANI, Icleia; FARIAS, Agnaldo; LEENHARDT, Jacques. *Iberê Camargo: século XXI*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014, p. 37.



IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



◀ Frames do filme *Iberê Camargo: pintura, pintura*.



Para pensar

Na mitologia grega, Sísifo é um mortal que, por desafiar o poder dos deuses, recebe o castigo de empurrar uma pedra até o topo de uma montanha. Toda vez que ele está quase alcançando o topo, a pedra rola montanha abaixo, fazendo com que Sísifo tenha de repetir essa tarefa para sempre. Muitos críticos de arte relacionaram esse mito ao modo como Iberê Camargo pintava suas telas. “O que seria de Sísifo se não fosse mais obrigado pelos infernos a rolar sua pedra e do pintor se não sentisse mais a compulsão de pintar, de pintar sem trégua?”⁴ — perguntou uma vez o artista. Apresente o mito de Sísifo à turma e discuta de que forma ele se relaciona com a trajetória de Iberê. O que pode ter levado o artista a pintar e repintar suas figuras com tanta determinação? A seguir, estenda a discussão à rotina dos alunos. Há algo que eles fazem e desfazem todos os dias? Será que a repetição também pode nos levar a criar algo novo?

No final dos anos 40, período em que esteve na Europa, Iberê Camargo conheceu Mário Carneiro, amigo com quem estabeleceu uma relação de intensa troca de experiências, sobretudo em relação à técnica da gravura em metal.¹ Mário foi um artista que explorou várias linguagens. Além de gravurista, foi pintor, fotógrafo e diretor de cinema. O cineasta realizou dois filmes sobre Iberê: *O pintor* (1994), em parceria com Joel Pizzini, e *Iberê Camargo: pintura, pintura*. O último, gravado e finalizado entre 1981 e 1983, é um registro autêntico do modo como Iberê produzia suas telas. Além disso, reflete um momento de transição na produção de Iberê, quando o artista voltou a representar a figura humana em suas pinturas.

Com texto e narração de Ferreira Gullar, *Iberê Camargo, pintura, pintura* mostra cenas do artista sendo entrevistado em uma exposição intercaladas com imagens de seu processo de produção. O trecho final do filme é composto por uma sequência de fotografias que registram Iberê pintando fervorosamente.² Em seu ateliê, ele observa uma moça que posa sentada, segurando um carretel, e inicia desenhando-a rapidamente em meio a formas que remetem a esse objeto. Logo após, começa a pintar, fazendo e refazendo a figura diversas vezes, como se procurasse as formas que cria na própria pintura. Com uma espátula, Iberê raspa e desloca a tinta em algumas regiões do quadro, revelando as cores acumuladas nas sucessivas camadas e chegando, por vezes, até o tecido da tela. Apesar dos muitos estudos e desenhos de observação que realizava, sua pintura surgia no embate com a tela, a partir da própria experiência de pintar: “eu, antes de iniciar a viagem – o quadro –, consulto minha bússola interior e traço o rumo. Mas quando estou no mar grosso, sempre sopra um vento forte que me desvia da rota preestabelecida e me leva a descobrir o novo quadro”.³

¹ Iberê Camargo e Mário Carneiro trocaram cartas entre 1953 e 1969. Essa correspondência foi publicada com o título de *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência* (Rio de Janeiro: Casa da Palavra-Centro de Arte Hélio Oiticica-Rio Arte, 1999).

² O rolo de filme acabou enquanto Iberê ainda pintava. Para não deixar esse momento do processo sem registro, Mário Carneiro utilizou sua câmara fotográfica.

³ Camargo, Iberê. *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Cosac Naify, p. 29.

⁴ Camargo, Iberê. Texto publicado no convite de exposição individual na Galeria de Arte Ipanema, Rio de Janeiro, 1979. In: CATTANI, Icleia; FARIAS, Agnaldo; LEENHARDT, Jacques. *Iberê Camargo: século XXI*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014, p. xx.



IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



◀ *Série Ciclistas*, 1990
óleo sobre tela | 130 x 184 cm
col. José Octávio Montessanti
foto: Fábio Del Re



No vento e na terra, 1992
óleo sobre tela | 200 x 283 cm
col. Paula e Jones Bergaminho
foto: Fábio Del Re

Para pensar

Os ciclistas estão em constante movimento. Geralmente, quando nos locomovemos de bicicleta nos dirigimos a algum lugar, temos um destino. Para onde a turma pensa que os ciclistas de Iberê Camargo estão indo? Será que eles estão em busca de algo?

Os ciclistas que Iberê Camargo observava no Parque da Redenção eram pessoas comuns em um momento de lazer e de atividade física. Ao passarem para as telas do artista, no entanto, se transformam em figuras bastante diferentes. Converse com os alunos sobre o modo como Iberê representa os ciclistas. Que cores e formas ele utiliza? Seus corpos se parecem com os nossos? Como é o lugar onde eles estão inseridos?

O início da década de 1980 trouxe novos rumos para a produção de Iberê Camargo. Em 1982, o artista mudou-se de volta do Rio de Janeiro para Porto Alegre, cidade que havia deixado em 1942 em busca de um cenário mais propício para seu desenvolvimento artístico. Ao voltar, estabeleceu-se em um ateliê próximo ao Parque da Redenção e tornou-se frequentador assíduo do local. Iberê realizou numerosos desenhos dos tipos que circulavam por lá, transformando-os em personagens próprios. Os ciclistas, no entanto, foram os que mais lhe chamaram a atenção. Eles apareceram nas pinturas de Iberê a partir de 1985, tornando-se um elemento emblemático e de fortes significados. Nusas e com corpos deformados, essas figuras vagam sem rumo em um pedalar que parece não levar a lugar algum. A condição do equilíbrio dos ciclistas é o movimento. “É a própria imagem do ser em trânsito, ser que passa.”¹

Assim como seus ciclistas, a produção e a vida de Iberê também foram marcadas por um constante deslocamento e pela busca incessante da obra ainda por ser feita. “Sou um andante. Carrego comigo o fardo do meu passado. Minha bagagem são os meus sonhos. Como meus ciclistas, cruzo desertos e busco horizontes que recuam e se apagam nas brumas da incerteza”,² escreveu o artista. Essa ideia de movimento só seria interrompida nos trabalhos de seus últimos anos de vida. Em obras como *No vento e na terra*, as bicicletas continuaram a aparecer, porém agora imóveis, como as figuras que as acompanham, sem ninguém a conduzi-las.

¹ Duarte, Paulo Sergio. A solidão da grande arte. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 137.

² Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 54.



IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



◀ *A idiota*, 1991
óleo sobre tela | 154,8 x 199,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo,
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
foto: Fábio Del Re



Tudo te é falso e inútil V, 1993
óleo sobre tela | 200 x 250 cm
col. particular
foto: Fábio Del Re

Para pensar

A palavra *idiótes* era usada na Grécia Antiga para designar pessoas que se ocupavam apenas de seus problemas, sem se envolver com assuntos públicos. Posteriormente, o termo foi utilizado pela medicina para se referir a pessoas com problemas de compreensão. Quais são os sentidos da palavra *idiota* hoje em dia? Que relações os alunos identificam entre essa palavra e a pintura de Iberê?

Ciclistas e idiotas são personagens centrais da obra final de Iberê que expressam, de modos diferentes, sua angústia em relação à vida. Analise com a turma as obras *A idiota* (1991) e *Ciclistas* (1990). O que elas têm em comum? E o que diferencia, na opinião dos alunos, esses dois personagens?

As pinturas dos últimos anos da produção de Iberê Camargo são conhecidas pela maneira intensa com que abordam aspectos da existência humana como a solidão, o abandono e a morte. Nesse período, o artista não estava mais preocupado em reproduzir detalhes da anatomia humana ou traços fisionômicos. A realidade servia apenas como um ponto de partida para o artista que, a partir da realidade visível, procurava a alma das coisas: "a realidade é um enigma que o tempo não banaliza, e o homem não decifra. Ela é a esfinge que nos devora".¹

Esses trabalhos apresentam personagens sentados ou deitados diante do vazio, figuras humanas grotescas e solitárias que habitam ambientes inóspitos. Em *A idiota*, uma enorme figura está sentada em uma paisagem indistinta e isolada, tendo atrás de si uma bicicleta que, como ela própria, encontra-se imóvel. Figura e paisagem parecem estar emergindo de temporalidades distintas: enquanto o espaço é pintado com pinceladas amplas e uma camada de tinta mais lisa, a figura, especialmente no rosto, tem a pele encrespada pelo acúmulo matérico. Ambígua, "sem idade nem nome, de outro tempo e espaço",² ela encara frontalmente o espectador com um sorriso enigmático. *A idiota* confronta quem a olha e parece afirmar que diante da dor, da solidão e da morte "a última esperança é a idiotia".³

¹ Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 53.

² Venâncio Filho, Paulo. *Iberê Camargo*. Rio de Janeiro: Fundação Iberê Camargo, 2003, p. 93.

³ *Ibid.*

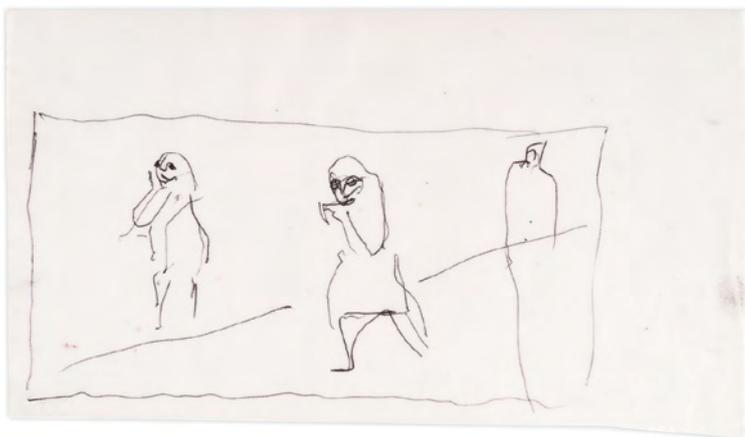


IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI

◀ *Solidão*, 1994
óleo sobre tela | 200 x 400 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
foto: Rômulo Fialdini



Esboço para *Solidão*, c.1994
tinta de esferográfica sobre papel
12,4 x 21,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
foto: Fábio Del Re



sem título [untitled], 1994
tinta hidrocor sobre papel
21,5 x 31,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
foto: Fábio Del Re

Para pensar

A obra *Solidão* foi assinada por Iberê Camargo pouco antes de sua morte, ficando, assim, inacabada. Entretanto, quando começamos um novo projeto sempre temos um objetivo e expectativas em relação ao resultado. Discuta com a turma de que forma Iberê poderia ter terminado este quadro. E se os alunos fossem os autores da obra, como acabariam de pintá-la?

Pouco antes de falecer, já bastante debilitado pela longa e árdua batalha contra o câncer, Iberê Camargo assinou sua derradeira, porém inacabada, obra: uma grande pintura a óleo intitulada *Solidão*. Assim como nas séries anteriores — *As idiotas* e *Tudo te é falso e inútil* —, *Solidão* tem a figura humana como tema central. O fundo da imensa tela é preenchido por uma cor laranja crepuscular, enquanto no primeiro plano se destacam três corpos em tons azulados. Com exceção de seus rostos, é difícil descrevê-los com precisão. Seus traços se misturam aos borrões de tinta que os compõem, como se sua forma estivesse desaparecendo no vazio do horizonte delineado ao fundo. Figuras similares ainda apareceriam nos últimos desenhos do artista, realizados quando Iberê já se encontrava hospitalizado.

Solidão é a expressão máxima do drama humano na obra do artista, questão que, a partir dos anos 80, tornou-se cada vez mais marcante em sua produção. A melancolia e o vazio ecoam nesta tela já iniciada com a certeza de que não seria concluída. “Penso submergir nela com todas as forças que me restam. Se não conseguir acabá-la, não importa. Terei sucumbido de armas na mão”¹ — afirmou Iberê em uma de suas últimas entrevistas, confirmando a certeza de que, para ele, nenhum trabalho encontrava-se pronto.

¹ In: Moraes, Angélica de. Iberê Camargo anuncia o fim da arte. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 7 maio 1994.



IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



◀ **Eduardo Frota**
Intervenções extensivas XIV, 2014
madeira (pino reflorestado) e cola
dimensões variáveis
col. do artista
foto: Carlos Stein



EDUARDO FROTA

Eduardo Frota nasceu em 1959, em Fortaleza, Ceará. Em meados dos anos 1970 começou a desenvolver seus primeiros trabalhos em desenho e pintura no ateliê de seu avô, o cinegrafista, fotógrafo e pintor Ademar Albuquerque. De 1978 a 1992 residiu no Rio de Janeiro, onde estudou e foi docente na Escolinha de Arte do Brasil, frequentou a Escola de Artes Visuais do Parque Lage e graduou-se em Educação Artística pelas Faculdades Integradas Benetton. De volta a Fortaleza, manteve dois espaços voltados para a produção e a pesquisa em artes, a oficina-ateliê no bairro Monatense, na periferia de Fortaleza, mantida com a colaboração de membros da comunidade local; e o Alpendre, espaço experimental que reuniu artistas de diferentes áreas. Após um início de produção dedicado à pintura, Frota voltou-se para obras tridimensionais que investigam e transformam os espaços em que são exibidas. Em trabalhos pautados pela noção de série e repetição, ele acumula e sobrepõe recortes geométricos de compensado de modo a formar grandes objetos escultóricos. Com esse material industrial de baixo custo, o artista procura “torcer a dureza da madeira, ativar nela um amolecimento de vísceras, a partir de cortes seminais nos módulos de repetição.”¹

No ano de 2005, Frota desenvolveu um projeto para o Museu Vale, em Vila Velha, Espírito Santo, no qual espalhou grandes carretéis de madeira pelo chão do espaço expositivo. O gesto relacionava-se tanto com os carretéis de rebobinagem de cabos industriais observados pelo artista no porto da cidade quanto com a acidentada topologia da região. Na exposição *Iberê Camargo: século XXI*, Frota retoma esses carretéis para estabelecer um diálogo não apenas com o espaço da Fundação Iberê Camargo, mas também com a produção de seu artista patrono. Posicionada na entrada do edifício, a obra se relaciona com a arquitetura do prédio e também com as pessoas que circulam pela área. Como explica o artista, suas intervenções podem ser “um diálogo ou uma obstrução, e em ambas o público circundante é que ativa as novas rotas de percepção”.²

Para pensar

Devido à escala e ao posicionamento de suas peças, a obra de Eduardo Frota interfere no modo como o prédio da Fundação Iberê Camargo e a paisagem de seu entorno são visualizados. Converse com a turma sobre lugares da cidade que os alunos estão acostumados a frequentar. Algum deles foi transformado a partir da inserção de um novo elemento, como a pintura de um muro, a derrubada de uma árvore ou uma nova construção? Como a mudança interferiu no modo como os alunos percebem e se relacionam com esses locais?

As obras de Frota são feitas muitas vezes com o compensado, um material barato feito com restos de madeira, utilizado na construção civil para dar formas a estruturas temporárias como tapumes, por exemplo. Converse com seus alunos sobre o uso de materiais ordinários na produção artística. Isso é observável na produção de algum outro artista que compõe este material didático? A turma conhece outras obras que empregam materiais que normalmente não associamos à arte?

¹ Apud Campos, Marcelo. Paisagem, corpo, construção. In: *ARTE BRA Eduardo Frota*. Rio de Janeiro: Automatica, 2014, p. 37.

² *ARTE BRA Eduardo Frota*. Rio de Janeiro: Automatica, 2014, p. 225.



IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



◀ **Jarbas Lopes**

Cicloviaérea, série bicicleta, 2012
bicicleta e vime | 100 x 170 x 70 cm
col. Gabiella e Fernando Marques Oliveira
foto: Fábio Del Re

Cicloviaérea, série bicicleta, 2006
bicicleta, borracha trançada
dimensões variáveis
col. Galeria Luisa Strina
foto: Fábio Del Re

Ciclovia aérea, série bicicleta, 2006
bicicleta e vime | 165 x 104 x 41 cm
col. Ana Eliza e Paulo Setúbal
foto: Fábio Del Re



JARBAS LOPES

Jarbas Lopes nasceu em Nova Iguaçu, Rio de Janeiro, em 1964. É formado em Artes Plásticas pela Escola de Belas Artes da UFRJ e atualmente reside na cidade de Maricá, no litoral fluminense. Filho de um produtor de eventos de música na periferia do Rio, desde cedo Lopes esteve envolvido em um universo artístico popular. Marcada por questões políticas e sociais, sua obra, que inclui ações, desenhos, esculturas e instalações, explora os limites entre o artesanal, o industrial e o artístico.

Desde 2001, Jarbas Lopes desenvolve o projeto *Cicloviaérea*, que propõe a construção de uma pista suspensa com um leve declive para auxiliar o deslocamento de bicicletas dentro do cotidiano urbano. Essa ideia é acompanhada por ações, desenhos e objetos nos quais a bicicleta é explorada como uma forma de mobilidade sustentável que integra corpo e máquina, utilidade e prazer. Apesar de ser uma proposição utópica, alguns trechos experimentais dessa ciclovia já foram construídos, como a pista de 68 metros de comprimento erguida próxima a seu ateliê em Maricá, em 2008. Na exposição *Iberê Camargo: século XXI* Lopes apresenta algumas das bicicletas que simbolizam o projeto, uma coberta por borracha e outras duas cobertas por vime trançado. Esses revestimentos estabelecem relações com técnicas artesanais populares, como a cestaria, sem impedir, no entanto, que as bicicletas tenham condições de se movimentar, mantendo a sua funcionalidade. Utilizando procedimentos e materiais simples, o artista confere novos significados a objetos industrializados para propor, de maneira crítica e lúdica, alternativas à margem do sistema dominante.

Para pensar

Antes da popularização de meios de transporte mais modernos, como os carros, era com a bicicleta que as pessoas se deslocavam de um canto ao outro das cidades. Converse com seus alunos sobre o papel das bicicletas na mobilidade urbana atual. Eles costumam ver ciclistas circulando pela cidade? Quais são os benefícios e limitações da bicicleta em relação a outros meios de transporte? Quais são os tipos de deslocamento favorecidos pela estrutura de nossa cidade?





◀ **Edith Derdyk**

Anoiteceu em mim, 2014
Instalação com linha preta de algodão/polyester (20.000 m) e grampos (10.000 unidades) | 60m²
col. da artista
foto: Carlos Stein



Para pensar

Converse com a turma sobre a forma ampla com que Edith Derdyk explora o desenho, não se detendo apenas aos materiais tradicionais, como o lápis e o papel. Para a artista, a linha é o encontro das coisas, podendo ser observada, por exemplo, nas listras que se formam na lateral de um livro pelo espaço existente entre uma página e outra.

Convide a turma a analisar detalhadamente o espaço da sala de aula. Onde eles encontram objetos ou situações que podem ser associadas ao desenho? Analisem, por exemplo, a forma dos móveis e dos objetos, as placas de sinalização, as marcas no chão.

As instalações com linha de costura realizadas pela artista Edith Derdyk são construídas a partir das características do espaço onde elas serão instaladas. Que lugar da escola eles consideram apropriado para receber uma obra como *Anoiteceu em mim*?

EDITH DERDYK

Edith Derdyk nasceu em São Paulo, em 1955. Formada em Artes Plástica pela FAAP, a artista também trabalha como ilustradora e educadora. Desde os anos 80 seus desenhos, gravuras, fotografias, livros, objetos e instalações articulam as noções de experiência e processo com uma pesquisa sistemática em torno de polaridades como o preto e o branco, o plano e o espaço, a transparência e a densidade.¹ Seu trabalho explora as possibilidades do desenho de forma ampla, no qual a cor, a escultura e a mistura de materiais também são desenho. A relação da artista com a técnica sempre foi de intimidade: “a necessidade de rabiscar, de ter sempre um papel na mão, de exercer alguma ação em cima de alguma coisa”² acompanham-na desde criança.

A partir de 1997, Derdyk começou a criar situações espaciais nas quais realizava uma espécie de costura no espaço, utilizando linha e grampos para materializar seus desenhos. Em *Anoiteceu em mim*, milhares de metros de linha são grampeados à parede em um vai e vem que cria emaranhados densos e negros no ar. Apesar da aparência frágil, o trabalho gera uma grande tensão nas superfícies nas quais é fixado, preenchendo graficamente o espaço. É uma obra que se adéqua às condições do local de exposição, sendo desfeita ao final da mostra. Para a artista, tanto a ação de montar quanto a de desmontar esse tipo de instalação são importantes, pois criam uma relação entre o seu corpo e o corpo da obra, acrescentando novos dados ao projeto original. Sua produção salienta que o desenho, ao mesmo tempo em que é uma prática abstrata e mental, também é um ato físico, seja ele a marca do lápis no papel ou a linha de costura que percorre o espaço.

¹ Mesquita, Ivo. Edith Derdyk: Onda Seca. *Projeto Octógono*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, outubro de 2007.

² Edith Derdyk em entrevista com Tadeu Chiarelli. In: Chiarelli, Tadeu. *No calor da hora*. Ed. C/ Arte, 2012, p. 45.



IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



◀ **Regina Silveira**

Quimera, 2014

ploter de recorte sobre vinil adesivo,
transparência em objeto de madeira | 75 m²
col. da artista

foto: Fábio Del Re



REGINA SILVEIRA

Regina Silveira nasceu em 1939, em Porto Alegre. Artista multimídia, gravadora e professora, iniciou sua formação estudando pintura no Instituto de Artes da UFRGS. No início da década de 1960, participou do Atelier Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, onde teve aulas de pintura com Iberê Camargo. Depois de residir na Espanha, em Porto Rico e nos Estados Unidos, Silveira fixou-se em São Paulo, cidade onde concluiu seus estudos de mestrado (1980) e doutorado (1984) em artes pela Escola de Comunicação e Artes da USP, instituição na qual também lecionou entre os anos de 1974 e 1993. Utilizando novas mídias, como a heliografia, o microfilme, a xerografia e o vídeo, a artista constrói novas formas de representação, criando tensões entre o real e o imaginário.

Para pensar

A luz sempre toma a forma do ambiente que ocupa, não tendo, portanto, forma própria. Na obra *Quimera*, além de representar a luz por meio da figura oposta da sombra, Regina Silveira também dá forma àquilo que é naturalmente amorfo. Converse com a turma sobre a forma criada por Regina Silveira para representar a luz. Que ideias e sensações ela suscita? De que outras formas a luz pode ser representada?

Na mitologia grega, a quimera é um monstro cujo corpo é formado pela mistura de um leão, uma cabra e um dragão — uma criatura fantástica, criada pela combinação de elementos incongruentes. Que relações os alunos estabelecem entre o significado dessa palavra e a obra de Regina Silveira?

Sua primeira obra a explorar o uso de desenhos e formas em perspectiva foi a série *Labirintos*, realizada durante a década de 1970. Alguns anos mais tarde, desenvolveu para sua dissertação de mestrado a série *Anamorfias*, em que consolidaria em sua poética a sombra e a distorção perspectiva. Para a presente exposição, Regina Silveira traz o trabalho *Quimera*, no qual a imagem de uma lâmpada emite uma grande sombra, ao invés da claridade esperada. Silveira representa a luz dessa lâmpada por seu oposto, a sombra, que preenche o espaço ao mesmo tempo em que indica sua ausência. Para a artista, “as silhuetas que representam sombras conservam os dados de ausência que as sombras têm no real, onde elas não são imagens, mas signos ligados a uma origem, de que são vestígios e indícios, com implicações de tempo e memória.”¹ Investigando os modos de constituição das representações, as obras de Silveira apresentam muitas vezes paradoxos visuais que desafiam o olhar cotidiano, desestabilizando as relações entre signo e referente, imagem e realidade.

¹ Silveira, Regina. Regina Silveira: A mágica das sombras - entrevista a Carlos Haag. In: *Pesquisa FAPESP* 178. Dezembro de 2010. Disponível em: <http://revistapesquisa.fapesp.br/wp-content/uploads/2012/06/010-015-178.pdf>



IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



◀ **Gil Vicente**

Homenagem a Osman Lins, 2012
nanquim sobre papel | 152 x 280 cm
col. Paulo de Tarso de Freitas Veloso
foto: Fábio Del Re



Para pensar

Eu estava correndo na praia no final da tarde, como de costume. O sol já desaparecia e o vento era brando. Naquele trecho, a manta escura do mar era rompida apenas por um homem que boiava solitariamente. A cena chamou minha atenção e lembrei logo do conto O navio, de Osman Lins.²

Como podemos perceber na declaração acima, o ponto de partida para *Homenagem a Osman Lins* surgiu de uma experiência pessoal do artista que o fez lembrar-se de um texto do escritor pernambucano Osman Lins (1924-1978). Converse com a turma sobre o processo de criação de uma obra de arte. Será que ainda podemos dizer que uma obra nasce apenas da inspiração do artista? Que outros fatores podem influenciar nesse processo? Convide os alunos a tentar explicar, assim como fez Gil Vicente, como eles tiveram uma ideia para desenvolver um texto, música ou outro tipo de criação artística que tenham realizado.

GIL VICENTE

Gil Vicente nasceu em Recife, em 1958, onde vive e trabalha. Estudou na Escolinha de Arte do Recife e nos ateliês de extensão da UFPE (1972-77), além de frequentar espaços de artistas pernambucanos durante sua formação. Entre 1980 e 1981, estudou com o artista Yankel na Escola de Belas-Artes de Paris, com bolsa do governo francês. As possibilidades de representação no plano, em especial da figura humana, são questões centrais na obra de Vicente. Seu trabalho é desenvolvido a partir de técnicas artísticas tradicionais, como o desenho e a pintura, e da utilização de materiais simples, como o papel, o carvão e o nanquim. “Tenho uma atração muito particular pelo exercício de contenção, de depuração, de pobreza. Eu quero conseguir sobreviver no mínimo e no comum”,¹ desafia-se o artista.

Homenagem a Osman Lins é um desenho que apresenta apenas a cabeça e os pés de um corpo emergindo de uma grande área negra. O trabalho é formado pela justaposição de 20 folhas de papel, pintadas pelo artista com camadas e camadas de tinta nanquim até a obtenção de um preto denso e aveludado. O contraste entre as áreas claras e escuras e a ocultação da quase totalidade desse corpo que boia em águas caudalosas conferem à obra um tom misterioso e melancólico. Ao voltar-se para o lado sombrio e insondável da experiência humana, Gil Vicente contradiz o estereótipo cultural da alegria brasileira, pintando, ao invés, o isolamento e a dificuldade de interação entre o homem e o mundo.

¹ Vicente, Gil. Lição de arte. In: *Revista Continente Multicultural*, Recife, número 1, jan. de 2001, p.74.

² In: <http://www.gilvicente.com.br/>.





◀ **Carmela Gross**

A negra, 1997

tule de náilon e estrutura de metal pintado | 300 x 320 x 460 cm

doação Instituto Itaú Cultural

col. MAC USP

foto: Fábio Del Re



CARMELA GROSS

Carmela Gross nasceu na cidade de São Paulo, em 1946. Após graduar-se em Artes Plásticas pela FAAP, começou a lecionar na Faculdade de Artes Plásticas da Escola de Comunicação e Artes da USP, onde atua até hoje. Durante os anos 80, realizou mestrado e doutorado em artes nessa mesma instituição. Desde a década de 1960, sua obra explora diferentes meios como desenho, pintura, escultura, gravura e outras técnicas de reprodução de imagens, além da intervenção pública e arquitetônica.

Em 1968, Gross criou uma série de objetos nos quais uma lona de caminhão foi utilizada para encobrir diversas estruturas de sustentação. Cobrir e encapar, a partir de então, tornaram-se operações recorrentes no trabalho da artista, expondo o caráter ativo da visão ao convidar o público a imaginar aquilo que não se pode ver. Esse procedimento também pode ser observado em *A negra*, obra que integra a exposição *Iberê Camargo: século XXI*. Feita com uma estrutura de ferro sobre rodas coberta com tule preto, a obra é um vulto de 4,60 metros de altura que alude a uma figura fantasmagórica, uma aparição. Devido as suas dimensões, a peça cria uma presença que interfere na relação do corpo com o espaço, propondo uma interação perceptiva com o espectador. Essa enorme figura, visível e ao mesmo tempo invisível, coloca uma das questões centrais da poética de Gross: imagens e objetos “só tem existência no sujeito que os contempla.”¹

Para pensar

Antes de conversar com a turma sobre *A negra*, apresente a imagem reproduzida nesta lâmina aos alunos. Que nome eles dariam para esta obra? O que eles imaginam que há por baixo do tule preto que a reveste? Depois, recubra alguns objetos com diferentes tecidos e peça que os alunos tentem adivinhar o que são.

A obra de Carmela Gross foi originalmente exibida na Avenida Paulista, em São Paulo, como parte de um projeto coletivo de intervenção urbana.²

Que tipo de reação os alunos imaginam que teriam ao encontrar uma peça como *A negra* na rua?

E no espaço de um museu, será que a percepção seria a mesma?

¹ Beluzzo, Ana Maria. *Carmela Gross*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p.32.

² A obra foi exposta dentro da mostra “Diversidade da Escultura Brasileira Contemporânea”, que apresentou trabalhos de diferentes artistas em meio à Avenida Paulista, em São Paulo.





◀ **Karin Lambrecht**
Animal, 2004
sangue de carneiro sobre tecido branco
e papel | 170 x 50,7 x 126 cm
col. Galeria Nara Roesler
foto: Fábio Del Re



Para pensar

Converse com os alunos sobre o que caracteriza, na opinião deles, uma pintura. São os materiais utilizados? É a criação de uma imagem semelhante à realidade? A seguir, discutam os aspectos do trabalho de Lambrecht que se aproximam e se afastam dessas características. Converse com a turma sobre ações que não costumamos relacionar com o ato de pintar, mas cujo resultado poderia ser visto como uma espécie de pintura. Uma mancha de café na roupa ou as marcas de umidade na parede podem ser vistas dessa forma?

Karin Lambrecht conta que um dos motivos que a levou a utilizar o sangue de carneiro em suas obras é o simbolismo desse animal na bíblia⁴. Converse com seus alunos sobre os significados de certos animais em algumas religiões, como o carneiro para o judaísmo e a vaca para o hinduísmo. A turma consegue lembrar de outros animais com significados religiosos? Como eles são vistos em nosso cotidiano?

KARIN LAMBRECHT

Karin Lambrecht nasceu em Porto Alegre, em 1957, e estudou desenho e gravura no Instituto de Artes da UFRGS. Em 1980, viajou para Alemanha a fim de encontrar seus avós paternos. Lá, frequentou a Escola Superior de Artes de Berlim, onde estudou pintura com Raimund Girke. A artista retornou a Porto Alegre em 1983; no mesmo ano, conheceu Iberê Camargo, ficando impactada pelo fervor com que o artista se dedicava à pintura. Mesmo explorando diversos meios e suportes, a produção de Lambrecht tem a pintura como fio condutor. Seus trabalhos dos anos 80 caracterizaram-se pelo uso de tintas industriais associadas a refugos ou sucatas da indústria. Posteriormente, trabalhou com pigmentos naturais e materiais orgânicos, como terra, argila e mel. Em certos momentos, chegou a deixar algumas de suas telas expostas à ação da intempérie.

No final dos anos 90, Lambrecht começou a produzir uma série de trabalhos utilizando sangue animal em sua composição.¹ Muitas dessas obras foram realizadas a partir do recolhimento do sangue oriundo do abate de carneiros para consumo, ao modo do rito judaico.² Na obra *Animal*, um tecido de algodão alvejado é manchado com sangue e pendurado em uma peça de madeira em formato de cruz "T". Ao lado da peça, três folhas de papel com impressões de sangue são sobrepostas e apresentadas na mesma moldura, formando um conjunto de partes inseparáveis. Palavras são carimbadas na primeira e na última das três folhas; na primeira, lemos a palavra "meu", na última, a palavra "corpo". Devido ao processo e a forma como são construídas e apresentadas, as obras de sangue de Lambrecht podem ser vistas como "atos de posicionamento da artista contra o esquecimento do homem urbano quanto à compreensão da obtenção alimentar".³ Contendo a matéria vital do corpo humano e dos animais, essas peças provocam um forte impacto em quem as observa e convidam a refletir acerca da separação entre a natureza, o homem e a sociedade.

¹ A série intitulada *Registros de Sangue* tem como primeiro trabalho a obra *Morte eu sou teu* (1997). Nessa obra, a artista coletou o sangue proveniente do abatimento de um carneiro em duas toalhas que pertenciam a sua avó materna que depois foram combinadas a outros elementos.

² O ritual judaico de abate de animais é feito pela contenção vertical do animal, seguida de um corte profundo na região do pescoço para romper pele, músculos, traqueia, esôfago, veias jugulares e artérias carótidas. Esse procedimento é realizado com o objetivo de eliminar todo o sangue e, segundo as leis da religião, não provocar dor no animal. Um processo similar é realizado por homens do campo nos dias atuais, principalmente na região sul da América, porém sem a consciência do rito.

³ Chaia, Miguel. Karin Lambrecht: arte, natureza e sociedade. In: *KARIN Lambrecht*. Porto Alegre: MARGS, 2002, p. 39.

⁴ Farias, Agnaldo. Memórias Invisíveis. In: Ferreira, Glória. *Karin Lambrecht*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 64.



IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI



◀ **Daniel Acosta**
Horizonte automático, 2001
Fotografia | 240 x 160 cm
col. do artista
foto: Fábio Del Re



DANIEL ACOSTA

Daniel Acosta nasceu em Rio Grande, Rio Grande do Sul, em 1965. Ainda criança, começou a fabricar brinquedos e maquetes em madeira na marcenaria de seu pai. Após concluir o ensino técnico em arquitetura, Acosta cursou Artes Plásticas na UFSM. No início dos anos 1990, estudou com Ricardo Basbaum, Milton Machado, Arthur Lescher e José Rezende na UFES. O artista também residiu em São Paulo, onde cursou mestrado (1994 -1996) e doutorado (2001 – 2005) na Escola de Comunicação e Artes da USP, sob orientação de Carmela Gross. Atualmente, vive e trabalha em Pelotas, onde também atua como professor na UFPEL. Sua produção discute as relações entre arte, design e arquitetura em trabalhos que envolvem fotografias, vídeos, esculturas, desenhos e objetos. A paisagem e as relações entre cultura e natureza também são questões que pautam sua obra.

A fotografia aparece no trabalho de Acosta a partir da década de 1990, primeiro em conjuntos de polaroides e, depois, em obras que mobilizam a manipulação digital, a fotomontagem e operações de enquadramento para desafiar a percepção usual. Em *Horizonte automático*, é um simples giro de câmera que transforma o modo como encaramos uma árvore caída. Esse gesto, ao mesmo tempo em que devolve a árvore à posição vertical, como se ainda tivesse vida, desacomoda o horizonte da paisagem, deslocando o chão e o céu para lugares onde não esperamos encontrá-los. Como aponta Farias, a produção do artista problematiza “o modo complacente como nos relacionamos com as representações”, estabelecendo “uma crítica à memória dessas relações que impregnam nossos músculos e mentes, orientam gestos, limitam o espectro da percepção e não deixam perceber que as coisas [...] não se esgotam naquilo que se vê de imediato”.¹

Para pensar

Converse com a turma sobre como o ponto de vista interfere no modo como percebemos um espaço ou lugar. Peça para os alunos escolherem um ponto diferente a partir do qual eles irão observar a escola ou a sala de aula, como deitados no chão, olhando para cima, de cima da mesa, de ponta cabeça, do lado de fora da janela... Que novos aspectos do espaço se revelam a partir desse deslocamento?

¹ FARIAS, Agnaldo. “Daniel Acosta – inventor de arquiteturas e paisagens”. Texto publicado originalmente em 2004 por ocasião de exposição individual no Museu de Arte Contemporânea de Goiás. Disponível em: <http://www.casatriangulo.com/pt/artista/8/texto/16/>

