

MATERIAL DIDÁTICO

Programa Educativo
Fundação Iberê Camargo

A Fundação Iberê Camargo tem como missão preservar o acervo, promover o estudo e a divulgação da obra de Iberê Camargo e estimular a interação de seus públicos com a arte, a cultura e a educação a partir de programas interdisciplinares. Também se preocupa em impulsionar processos que gerem e multipliquem conhecimento no campo das artes.

A Fundação busca ativar, no seu cotidiano, a capacidade crítica e a criatividade do cidadão por meio do contato com a obra de arte. À maneira de Iberê, que se dizia ser ainda “um homem a caminho”, o Programa Educativo entende que deve se repensar a cada tanto para melhor servir a seus públicos, visitantes e parceiros.

Fundação Iberê Camargo
Junho de 2008

O Material Didático

Concebido para ajudar a preparar o estudante para sua visita à **Fundação Iberê Camargo**, este material também objetiva potencializar a prática docente utilizando-se de algumas reproduções. São referências que auxiliam o trabalho, mesmo que se saiba que não substituem o contato direto com as obras originais. Espera-se que possa instigar o professor a explorá-las criativamente, ampliando suas possibilidades didáticas sobre a obra de **Iberê Camargo** em sua extensão e igualmente na análise da obra de outros artistas.

A intenção é levar o estudante a compreender que as obras de uma exposição não são somente coisas das quais “se gosta”, mas que são o resultado de um processo e que o representam como uma curva matemática representa a equação, que por sua vez representa uma busca particular. Além disso, queremos que o estudante compreenda que uma exposição não é apenas uma acumulação de coisas, mas que a curadoria implica a relação que existe entre os objetos expostos, uma representação conjunta de um problema (análogo ao que faz um conjunto de equações matemáticas) e um diálogo entre as obras para que elas se ressaltem mutuamente. É por isso que nos interessa que o estudante compreenda o sentido do processo criativo e do processo de montagem de uma mostra. Ambos os processos não se limitam à arte. Uma exposição pode ser estudada como uma metáfora para outros ordenamentos (por exemplo, como diferentes idéias relacionam-se numa página escrita), e os objetos utilizados nela não têm por que limitar-se àquilo que se entende como arte (uma exposição de pinturas de ciclistas poderia incorporar bicicletas de verdade em cores relacionadas às pinturas e em estados de uso e deterioração que reflitam a carga emocional dos quadros, por exemplo).

Sugerimos, assim, que o professor enfatize o processo de decisões que a obra gera, que amplie a reflexão a outras disciplinas e que combine os exercícios com exposições para assim refletir diferentes critérios de ordenamento organizados pelos estudantes.

No caso de **Iberê Camargo**, é recomendável que o professor informe sobre a personalidade e a importância do artista. O estudante precisa ter alguns dados que lhe permitam compreender a razão pela qual existe uma instituição com o nome do artista, sua importância para a cidade, para o estado e para o país, e o por que de não haver (ainda?) um edifício construído em nome de cada um dos estudantes.

Luis Camnitzer

Exercícios

Exercício de preparação para visita ao edifício da Fundação

O edifício sede da **Fundação Iberê Camargo** foi projetado pelo arquiteto **Álvaro Siza** e é considerado internacionalmente como uma obra de arte no campo da arquitetura contemporânea. Em sua originalidade, o edifício desvia-se o suficiente daquilo que o visitante não informado pode esperar, por isso, principalmente quando a Fundação estiver sendo visitada pela primeira vez, a arquitetura poderá receber atenção especial, diferente daquela que demanda a arte exposta. Para compreender e apreciar o projeto e Siza em seus próprios termos, sugerimos os seguintes exercícios a serem realizados em sala de aula, antes da visita.

Levar os visitantes a experimentar os problemas projetivos vividos por um arquiteto:

Casa para um quadro

O aluno é o arquiteto e um quadro emoldurado vai ao seu escritório e pede que ele lhe projete uma casa. Discutir que condições espaciais um quadro requer para ser um quadro: luz para que seja visto (vaidade), proteção contra o clima (conservação), espaço para que o vejam sem tocá-lo (integridade física), etc. Os alunos podem sugerir outras condições.

Casa para um quadro e um visitante

Agora o arquiteto terá que projetar uma casa que acomode ao quadro e acolha a um visitante. Discutir as condições: facilidade de circulação em frente ao quadro, facilidade de circulação caso apareça outro visitante, espaço para contemplação do quadro, iluminação agradável para o visitante e ideal para se visualizar o quadro, etc.

O antropomorfismo deve ser minimizado em ambos os exercícios: um quadro não vê e nem pensa como uma pessoa. Perceber que os espaços requeridos são totalmente diferentes no primeiro e no segundo casos. Os problemas poderão ser resolvidos fazendo-se uso de desenho e/ou de maquete.

Exercício que para ser feito em sala de aula, após a visita:

Na volta da visita à Fundação, pede-se para o aluno fazer uma crítica ao edifício e sugerir mudanças. Baseado em imagens da sede incluídas no Diário de Bordo e no site da Fundação, o estudante poderá alterar as imagens ou fazer novos desenhos ou maquetes com as sugestões. As idéias consideradas mais interessantes (ainda que utópicas) podem ser enviadas ao Programa Educativo da Fundação, para fazerem parte de um painel onde essas idéias serão exibidas.

Exercícios com o Material Didático

Exercício 1

Aos cartões com reproduções de obras de Iberê Camargo, junte obras de outros artistas (ver as demais pastas de Material Didático publicadas pelo Programa Educativo). O estudante (ou grupos de estudantes) organizará os cartões em conjuntos aos quais atribuirá certo sentido; algumas obras de Iberê Camargo, outras de outros autores. A maneira de organizar pode ser por semelhanças estilísticas, formais, temáticas, cronológicas ou pelas problemáticas abordadas nas obras ou ainda por outros critérios que os estudantes possam apontar e justificar.

Exercício 2

Cada estudante (ou grupo) elegerá um dos conjuntos de imagens para montar uma exposição. Um curador sempre enfrenta a dificuldade de organizar uma mostra que ilustre suas crenças pessoais ou que ajude a compreender melhor o artista. No primeiro caso, o curador utiliza-se do artista; no segundo, ele se converte na voz do artista. O estudante terá que escolher qual é a sua posição. A escolha precisará de uma explicação argumentada, o estudante deverá falar sobre o seu objetivo com o tipo de curadoria que escolher.

Exercício 3

O estudante (ou grupo) organizará as obras em um conjunto que represente seu interesse pessoal ou o do artista, de acordo com o exercício anterior, e montará uma exposição. Calcula-se que uma sala de exposições (dependendo do espaço e do tamanho das obras) requer entre 15 e 20 obras. Se o número de obras eleitas for maior, o estudante terá que selecionar as que lhe pareçam mais adequadas, retirando as que julgar conveniente excluir. Se o número for menor, terá que complementar a quantidade com outros recursos. Pode-se pesquisar a obra do artista para escolher mais exemplos, pode-se pesquisar a obra de outros artistas para estabelecer relações, pode-se incorporar objetos cotidianos para expandir a fronteira da mostra esses objetos podem ser, por exemplo: – fotografias que se tenha em casa, imagens de jornais e revistas, etc, – mas sempre dentro da proposta escolhida.

Exercício 4

O estudante poderá alterar as obras escolhidas para sublinhar o aspecto que quiser destacar. Para tanto, pode-se utilizar uma folha de papel manteiga para desenhar sobre a reprodução escolhida ou faça uma fotocópia e interfira nela. Por exemplo, se as obras escolhidas caracterizam-se pelo seu relevo de empaste e textura, podem se adicionar texturas até que assumam uma qualidade escultórica. Se as obras caracterizam-se pelas suas cores sombrias, podem se apagar as cores que parecem não se harmonizar com a idéia, ou podem ressaltar as cores sempre que elas ajudarem a chamar a atenção para o sombrio. Se o interesse é narrativo, pode se acentuar o conteúdo agregando imagens ou textos.

Exercício 5

O estudante criará a “obra que falta”. Definido o critério que organiza a mostra, o estudante decidirá que obra o artista poderia ter feito para que o projeto curatorial ficasse completo. Os artistas muitas vezes mudam problemática antes de terminar uma pesquisa. O estudante se colocará no lugar do artista – mantendo, contudo, um distanciamento crítico que permita pensar aonde a criação do artista chegaria se apontasse para outra direção – para então fazer uma obra que corresponda a essas questões. Esse trabalho deve ser feito, ainda que em escala modesta, com a intenção verdadeira de fazer uma obra de arte. Fotografias, imagens de jornais e revistas e/ou objetos do cotidiano podem ser usados; bem como também é possível criar desenhos, colagens, pequenas esculturas ou instalações.

Roteiro para leitura de imagens

Pode-se ver uma obra de arte como sendo uma solução a que o artista chegou depois de colocar um problema para si mesmo. O espectador encontra-se, então, defrontado com uma resposta da qual tem que deduzir primeiro qual foi a questão e depois decidir se a solução encontrada pelo artista é boa e/ou interessante. O que é divertido nessa situação é que muitas vezes o espectador deduz problemas que não haviam sido pensados pelo artista, mas que são igualmente válidos. Eis que o espectador está criando, participando da ativação do objeto artístico e ampliando os seus significados.

1. Sobre o quê, possivelmente, estava se questionando o artista quando fez essa obra?
2. Teria sido melhor se o artista tivesse usado outros materiais para solucionar o problema?
Se é uma pintura, o que aconteceria se tivesse feito uma peça de teatro, um prédio ou uma sinfonia?
3. Que escala deveria ter a obra? Como um selo de correio, como um livro, como uma parede, como uma tela de cinema?
4. O que chama mais a atenção na obra? Isso está relacionado com o questionamento da obra?
Poderiam se destacar outras coisas?
5. Há na obra elementos que sobram ou que distraem?
Os elementos que não são importantes ajudam a destacar aqueles que são importantes?
6. Se você tivesse que fazer uma obra para esse mesmo questionamento, o que faria? Apresente um projeto.
7. A fotografia que você está olhando não é a obra, mas uma reprodução (a obra foi produzida outra vez, mas em fotografia e impressão). O que se perdeu na tradução para a outra técnica? Aquilo que se perdeu era importante para o entendimento ou para a percepção da obra? Por quê?
8. Escolha a obra que mais o interessa e tente explicar por quê. O fato de você gostar dela é só uma das razões para a escolha. Existem obras de arte das quais não gostamos, mas nos interessam mesmo assim. Faça uma lista dos aspectos que o interessam na obra escolhida (um desses pode ser a cor ou aquilo que a obra conta).
9. Divida as obras em grupos de acordo com esses aspectos, mas sem usar apenas o seu gosto pessoal como critério fundamental para a escolha.
10. Escolha o aspecto (o questionamento) que o interessa mais e agrupe as obras relacionadas. Com esse material pode se organizar uma exposição, agregando obras de outros artistas, obras que queira fazer, objetos cotidianos ou achados que pareçam apropriados. Enfim, tudo que ajude a resolver o problema escolhido e ajude o público a compreendê-lo e a apreciá-lo bem.

Arquitetura e escultura

Os limites entre a arquitetura e a escultura são tênues. Algumas pessoas definem a escultura como uma arquitetura sem função, e outras, a arquitetura como uma escultura funcional. A indefinição do limite se faz mais evidente quando o arquiteto toma liberdades formais com o edifício que não necessariamente seguem a função e ganham um caráter simbólico. Na arquitetura moderna existem dois exemplos clássicos de arquitetura escultórica: a Torre de Einstein, de Erich Mendelsohn, e a capela Ronchamps, de Le Corbusier. O edifício de Siza, dada a sua originalidade, pode ser interpretado de várias maneiras. Observando o edifício, o estudante procurará perceber o que é funcional e o que lhe parece simbólico no edifício da Fundação. É importante questionar se esses dois aspectos podem andar juntos em algum momento.

- a) Procure definir como você percebe o edifício, se você acha que o edifício tem mais de escultura ou de arquitetura, de acordo com as suas idéias sobre o escultórico e o arquitetônico. Você pode trabalhar a partir da observação do edifício ou sobre uma fotografia, para depois fazer uma maquete de cartão, argila ou papel machê.
- b) Escolha uma escultura que joga com volume e espaço (alguma escultura de Henry Moore, Jorge Oteiza, David Smith, Lygia Clark, Amilcar de Castro, Waltercio Caldas, etc) e trabalhe para converter os espaços em zonas habitáveis. A aproximação pode começar a partir de uma fotografia para depois terminar em um modelo “no estilo” do escultor eleito.
- c) Discuta a escultura de Bruce Nauman que representa o espaço entre as pernas de uma cadeira como um volume, a impressão digital feminina de Duchamp e a obra de Rachel Whiteread como utilização de espaços negativos. Faça representações negativas de partes da sua casa (podem ser pequenas e usando, por exemplo, pasta de farinha com água e cola ou gesso, etc.) e leve-as para a aula para mostrá-las e para debater com os colegas.
- d) Discuta a obra de Man Ray, máquina de costurar embrulhada, e as correspondentes obras de Christo envolvendo objetos e edifícios. Fale de como o objeto original é afetado pela mediação e convertido numa obra de arte. Leve pequenos objetos cotidianos para a sala de aula, transformados de acordo com as idéias surgidas na discussão.
- e) Proposta de mediação ao edifício de Siza. Sobre uma foto se especulará sobre uma mediação radical que transforme o edifício em uma obra de arte não-funcional.

- 100 anos da Pinacoteca: a formação de um acervo.** São Paulo: Secretaria do Estado da Cultura, 2005. (material educativo)
- ACHUTTI, Luiz Eduardo Robinson. **Iberê Camargo por Achutti.** Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004
- ARTE BR.** São Paulo: Instituto Arte na Escola, 2003. (caixa com 24 reprod, 12 cartões).
- BERG, Evelyn et al. **Iberê Camargo.** Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas / Fundação Nacional de Arte / Museu de arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 1985
- BRITO, Ronaldo. **Mestre moderno.** São Paulo: DBA/Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.
- ____ e NAVES, Rodrigo. **Iberê Camargo.** São Paulo: DBA, 1994.
- Caixa de Cultura Gravura: História e técnica.** São Paulo: Itaú Cultural, 2002. (Programa Multiplicador. Caixa de Cultura, 3)
- CAMARGO, Iberê. **A Gravura.** Porto Alegre: Sagra: DC Luzzato, 1992.
- CAMARGO, Iberê. **Gaveta dos guardados.** São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.
- CAMARGO, Iberê. **Iberê Camargo / Mario Carneiro: correspondência.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra / Centro de Arte Hélio Oiticica / RioArte, 1999.
- ____. **Análise das tintas a óleo.** Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1985.
- ____. **No andar do tempo.** Porto Alegre: LP&M, 1988.
- CANONGIA, Ligia. **Violência e paixão.** Porto Alegre: Santander Cultural, 2002.
- Catálogos das Bienais de Artes Visuais do Mercosul.** Porto Alegre: Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul, 2000.
- FIDELIS, Gaudêncio. **Dilemas da matéria: procedimento, permanência e conservação em arte contemporânea.** Porto Alegre: Museu de Arte Contemporânea, 2002.
- KOSSOVITCH, Leon et al. **Gravura brasileira.** São Paulo: Cosac & Naify/Itaú Cultural, 2000.
- LAGNADO, Lisette. **Conversações com Iberê Camargo.** São Paulo: Iluminuras, 1994.
- Lasar Segall e Otto Dix: diálogos gráficos / Otto Dix e Lasar Segall: imagens da guerra.** São Paulo: Museu Lasar Segall: IPHAN, 2002. (material de apoio ao professor)
- MARTINS, Carlos; MARTINS, Carlos André. **A gravura de Iberê Camargo – uma retrospectiva.** Porto Alegre: Espaço Cultural BFB, 1990. (exposição itinerante)
- PONTES, Márcia (Coord.). **Gravura: Darel Valença Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo, Octavio Araújo.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1973.
- RIBEIRO, Paulo. **Iberê: romance.** Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1960.
- ROSSI, Maria Helena. **Imagens que falam: leitura da arte na escola.** Porto Alegre: Mediação, 2003. (Coleção Educação e Arte, v.2).
- SALZSTEIN, Sônia (org.). **Diálogos com Iberê Camargo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- SCARINCI, Carlos. **A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980.** Porto Alegre: Mercado Aberto, 1982. (Série Documenta, 10).
- VENANCIO FILHO, Paulo. **Iberê Camargo: desassossego do mundo.** Rio de Janeiro: Silvia Roesler/Instituto Cultural The Axis, 2001.
- ____, **Iberê Camargo: diante da pintura.** Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2003.
- ZIELINSKY, Mônica. **Catálogo Raisonné Iberê Camargo.** São Paulo: Cosac & Naify/Fundação Iberê Camargo, 2006.
- ____ e SALZSTEIN, Sônia. **Iberê Camargo Moderno no Limite 1914-1994.** Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

Vídeos

- BIAVASCHI, Marta. **Iberê Camargo – matéria da memória.** Porto Alegre: Surreal, 2003. vídeo VHS 22min.
- ____. **O próximo e o distante na obra de Iberê Camargo.** Porto Alegre: Surreal, 2000. vídeo VHS 7min.
- Gravura e Gravadores.** São Paulo: Itaú Cultural, 2002. vídeo VHS 32min. (Programa Multiplicador. Caixa de Cultura, 3)
- FRANCA, Belisario (dir.). **Amílcar de Castro: perfil da linha.** Rio de Janeiro: Rioarte, 1989. vídeo VHS 8 min.

*os itens sugeridos são apenas um ponto de partida para uma pesquisa mais aprofundada que não deve se reduzir somente a esta listagem.

Artistas Referentes

Abaixo, você encontra nomes de artistas com os quais a obra de Iberê Camargo dialoga de maneira direta ou indireta. Alguns artistas estão relacionados por apresentarem afinidades e outros por contraponto. Recomendamos pesquisar um pouco sobre estes artistas a fim de reconhecer as semelhanças e diferenças que eles apresentam em relação à obra de Iberê. No site da Fundação, na sessão Programa Educativo (<http://www.iberecamargo.org/content/escola/default.asp>) você encontra uma relação de links que poderão auxiliá-lo na pesquisa sobre os artistas e na seleção de imagens para utilizar com o Material do Professor.

Brasileiros

Alberto da Veiga Guignard
Alfredo Volpi
Carlito Carvalhosa
Daniel Senise
Fábio Miguez
Hélio Oiticica
Ivan Serpa
Jorge Guinle
Lasar Segall
Oswaldo Goeldi
Paulo Monteiro
Rodrigo Andrade

Internacionais

Andy Warhol
Asger Jorn
David Salle
Frank Auerbach
Georg Baselitz
Gerhard Richter
Giorgio Morandi
Grupo CoBrA
Hans Hartung
Jackson Pollock
Jean Dubuffet
Jean Fautrier
Oscar Kokoschka
Paul Cézanne
Pierre Soulages
Sigmar Polke
Vincent van Gogh
Wayne Thibaud
Willem de Kooning

**Referências para os
exercícios relacionados à
arquitetura do edifício**

Amilcar de Castro
Bruce Nauman
Christo
Erich Mendelsohn
Frank Lloyd Wright
Gordon Matta-Clark
Henry Moore
Le Corbusier
Lygia Clark
Man Ray
Marcel Duchamp
Rachel Whiteread
Roberto Burle Marx
Waltercio Caldas

Curadoria pedagógica Luis Camnitzer **Concepção, pesquisa e produção** Luciano Laner e Mauren de Leon
Textos Luis Camnitzer, Luciano Laner e Mauren de Leon **Tradução espanhol-português** José Miguel Nieto
Revisão Letícia Ponso e Geresa Marques **Fotos** Bernard Reymond, Carlos Kerr, Cristine de Bem e Canto, Dulce Helfer, Fábio Del Re, Juan Esteves e Martin Streibel **Projeto Gráfico** Fabio Zimbres **Impressão** Gráfica Trindade
Colaboração Adriana Boff, Alexandre Demétrio, Angela Cagliari, Caio Yurgel, Eduardo Haesbaert, Elisa Malcon, Giovanna Ellwanger, Lisiane Cardoso e Mônica Zielinsky.



Fundação Iberê Camargo

Fundação Iberê Camargo

Conselho de Curadores

Bolivar Charneski
Carlos Augusto da Silva Zilio
Carlos Cesar Pilla
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
José Paulo Soares Martins
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Luiz Fernando Cirne Lima
Maria Coussirat Camargo
Renato Malcon
Sergio Silveira Saraiva
Willian Ling

Presidente de Honra

Maria Coussirat Camargo

Presidente Executivo

Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente

Justo Werlang

Diretores

Carlos Cesar Pilla
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel

Conselho Curatorial

Fábio Coutinho
Justo Werlang
Gabriel Pérez-Barreiro
Maria Helena Bernardes
Moacir dos Anjos

Conselho Fiscal (titulares)

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

Conselho Fiscal (suplentes)

Cristiano Jacó Renner
Gilberto Bagaiolo Contador

Superintendente Cultural

Fábio Coutinho

Equipe Cultural

Adriana Boff (Coord.)
Caio Yurgel
Carina Dias de Borba

Equipe de Acervo e Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert (Coord.)
Elisa Malcon
Lisiane Antunes Cardoso
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa

Luis Camnitzer (Curador Pedagógico)
Luciano Laner (Coord.)

Mediadores

Bárbara Nicolaievsky
Carolina Mendoza
Diana Kolker
Iliriana Rodrigues
Juliana Pepl
Néfer Kroll
Rafael Silveira
Swami Silva
Valéria Payeras
Vivian Andretta

Equipe Catalogação e Pesquisa

Mônica Zielinsky (Coord.)
Gustavo Possamai

Superintendente

Administrativo/Financeiro

Rudi Araujo Kother

Equipe Administrativa/Financeira

José Luis Lima (Coord.)
Ana Paula do Amaral
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Marcello Rubim
Maria Lunardi
Sílvia Engelmann de Souza
Stella Bruna F. Gutierrez

Equipe de Comunicação

Elvira T. Fortuna (Coord.)
Patrícia Matzenauer

Website

Luísa Fedrizzi

Assessoria de Imprensa

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica

Ruy Rech

Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
Agendamento tel [55 51] 3247-8001
educativo@iberecamargo.org.br
www.iberecamargo.org.br

Saiba como patrocinar a
Fundação Iberê Camargo:
Entre em contato
pelo fone [55 51] 3247.8000
ou pelo e-mail
institucional@iberecamargo.org.br

Patrocínio



GERDAU



Financiamento e Apoio





Iberê Camargo

Jaguari, 1941
Óleo sobre tela, 40 x 30 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Detalhe ▼



“As primeiras pinturas e desenhos, ainda nos primórdios de 1940, evidenciam desde cedo fortes preocupações de fixar, por meio delas, o instante fugidio, de captar o mistério das coisas. Essa aspiração inicial permanece em depoimentos, mas ganha importância artística ao projetar-se na elaboração das obras em dimensão reduzida que se mostram densas de matéria, em especial, são testemunhos de um obsessivo espírito moderno de pesquisa. A pintura de Iberê desde esses tempos aponta discussões dentro dela mesma, entre seus elementos, a tal ponto que céus, vegetação ou riachos pouco importam, permanecem quase ocultados sob a forte pastosidade da substância pictórica; a inquietude sugerida nos quadros provém do gesto nervoso e do manejo intermitente de pinceladas que quase abraçam as telas ao recobri-las por inteiro. A tortuosidade no emprego da matéria não deixa clareza quanto à percepção dos elementos ali tramados, traz ao primeiro plano a idéia de um organismo nascente, violento no ato do pintor ao fazer pintura, instável para quem se defronta com eles. O trágico inculcado nesses pequenos quadros é a sua incerteza, a que funda sua elaboração, uma certa confusão saturada de cor e das rápidas marcas do gesto”. (ZIELINSKY, 2008, p.14)



Iberê por Iberê

Na memória, o antigo permanece. No passar vertiginoso do tempo, o instante quer ficar. O pintor é o mágico que imobiliza o tempo. [...] A sua realidade e a sua eternidade estão na palavra do poeta e na visão do pintor.

(CAMARGO, 1998, p.136)

Para pensar

1. Quais elementos, já presentes nos primeiros trabalhos, evidenciam a natureza expressionista da obra de Iberê Camargo? Que papel têm eles na sua obra posterior?
2. Quando sua obra amadurece nas pinturas dos carretéis, tem importância o expressionismo para o sucesso desses trabalhos ou isto denota apenas uma sobrevivência estilística do passado do artista?



Foto: Iberê no ateliê da Lapa, Rio de Janeiro, 1945
(Acervo documental da Fundação Iberê Camargo)





Iberê Camargo

Interior 1, 1956
Água-tinta, 32,7 x 24,9 cm



Provas de estado de Interior 1 ▲

“A instabilidade das primeiras pinturas de Iberê dos anos 1940 amplia-se, a um diferente modo, nas telas maiores das décadas seguintes. Seus óleos de naturezas-mortas e garrafas, mais proximamente ao final da década de 1950, discutem problemas formais. Pesquisas sobre o caráter estrutural dos objetos, aspectos compositivos complexos, o estudo sistemático das conexões cromáticas entre luz e sombra são procedimentos marcantes. É uma pesquisa obsessiva, pois repete temas e enquadramentos, as soluções alteram-se em seu desenvolvimento, mas ocorrem inerentes à ordem expressiva”. (ZIELINSKY, 2008, p.16)



Iberê por Iberê

Natureza-morta

Sol do meio-dia. Um pálido clarão sobre o muro defronte à janela. O peitoril se acende. Uma abrasada lâmina de luz penetra dentro da sala: corta a mesa, transpassa e recorta os objetos que lhe estão em cima. Eles se acendem: os caramujos gritam seus brancos. Manchas negras lhes escapam debaixo, circundando-os. O vermelho torna-se púrpura; o amarelo, laranja: o arco-íris está sobre a mesa. As garrafas irisadas tornam-se irreais.

Não há mais peso nem dimensão, são apenas cores que flutuam no ar. O sol sobe pela parede, ilumina o espelho: enraivecido, foge dele. Desce. Caminha sobre o chão, reto. Não pode parar. Esgrima contra as coisas. Jamais incide no mesmo traço. Não tropeça. Ele se quebra e se recompõe sobre os planos num instante. Traça o perfil de cadeira, toca debaixo da mesa, mede-lhe a altura, desenha-lhe a planta, arrastando-a sobre o chão, a encosta à parede.

Enquanto circula faz desenhos geométricos impalpáveis, figuras de luz, espectros que imediatamente apaga. Depois vai embora. Não deixa vestígio de seu trajeto. Todo é sanado. Tudo cala.

(CAMARGO, 1998, p.95)

Para pensar

1. Nesta gravura, Iberê representa uma mesa com objetos, banhada por uma entrada de luz. De que forma o artista procura representar esta mesa? De forma realista ou de forma subjetiva? A perspectiva da mesa corresponde à realidade ou ela atende a uma busca pela planaridade e pela redução das formas naturais a uma síntese geométrica, como faziam os artistas cubistas?
2. Ao pintar, Iberê Camargo estabelece uma relação de embate com a pintura, onde a construção e a desconstrução da imagem fazem parte do seu processo de trabalho. Observando as provas de estado da obra Interior 1 (ao lado) é possível perceber-se uma relação entre o fazer do artista na pintura e na gravura?



Foto: Iberê pintando o painel da Organização Mundial da Saúde, Genebra, 1966
(Acervo documental da Fundação Iberê Camargo)





Iberê Camargo

Núcleo, 1963
Óleo sobre tela, 65 x 92 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Detalhe ▼



Foto: Iberê com carretéis no ateliê da Rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, 1961 (Carlos Kerr)

1. Palavras de Juscelino Kubitschek em Maria Alice Millet. "As abstrações". In: Nelson Aguilar (org.). Biental Brasil Século XX. Fundação Biental de São Paulo, 1994, p. 184.
2. Ronaldo Brito. Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte, Instituto Nacional de Artes Plásticas. Temas e Debates, 1985, p. 15.
3. Iberê nunca admitiu que pudesse trabalhar afastado da realidade e declara que "é necessário ver o real de forma abstrata", em entrevista a Lisette Lagnado, op. cit. Entretanto, jamais aceitou ser considerado um pintor abstrato.

"Suas obras da década de 1950, em tempo de seu retorno ao Brasil após sua formação na Europa, trazem questões importantes para a compreensão da sua produção no horizonte da arte moderna brasileira. O forte anseio de modernização reinante no país, a consciência de um atraso histórico em relação à arte dos países desenvolvidos faz-se nesse momento simultâneo à preparação da construção de Brasília, expressão máxima da expansão da política desenvolvimentista, ao "fazer dessa hora uma hora construtiva". Nessa conjuntura, as vertentes construtivas buscam uma arte não-representativa, não-metafórica e radicalizam o seu caráter racional, abstrato, buscando integrá-lo à ciência e à técnica no processo de transformação social. Iberê, mesmo iniciando uma pesquisa que expressa certo afastamento da realidade objetiva, não adere às hegemônicas propostas construtivas e privilegia, a um modo singular, suas próprias escolhas, estas vinculadas ao sensível e a uma lírica pessoal presente em todos os caminhos que segue".

(ZIELINSKY, 2008, p.15 e 16)



Iberê por Iberê

No ato criador, sou arrastado por impulsos que se desencadeiam como vendavais vindos não sei de onde. Vislumbro e persigo miragens interiores, que jamais consigo reconhecer na face da obra criada.

(CAMARGO, 1998, p.99)

Mestre Goeldi, velho artesão, simples de coração e de meios, inscreveu na pele dura da madeira, fio de todas as nuances de seu temperamento de artista dotado, dono de uma visão trágica e silenciosa dos homens e das coisas. Sua obra é amor. [...] O seu tema constante é o homem, ente humilde dentro de uma paisagem também pobre.

(CAMARGO, 1998, p.125)

Para pensar

1. A citação de Iberê sobre o uso da emoção na pintura é verdadeira ou é um exagero de expressão?
2. Em ambos os casos essa declaração é uma tomada de posição sobre sua estratégia pictórica. Como se relaciona essa estratégia, conhecendo-se a sua identificação com Goeldi, às estratégias vigentes no Brasil naquele momento (concretismo, neoconcretismo, abstração informal, arte pop, entre outros)?





Iberê Camargo

Desdobramento, 1978
Óleo sobre tela, 100 x 141 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Detalhes ▼



Foto: Iberê no atelier da Lopo Gonçalves, Porto Alegre, década de 1980 (Martin Streibel)

“Me veja aí vermelho de cádmio, azul de cobalto, terra de siena e branco”.

Eu espremia os tubos, Lefranc ou Windsor & Newton, na mesa de rodas que servia de palheta. A espátula colhia o branco, em seguida o azul, depois o terra e por último o vermelho. No ataque à tela, ficava por cima a primeira cor colhida e a mistura ia se fazendo, deixando aparecer o que estava por detrás, e com mais e mais mexidas vinha vindo uma cor que hora somava às outras, hora deixava entrever o que estava dentro, ou atrás ou antes”.

(VERGARA, Carlos. In: SALZSTEIN, 2002, p.195)



Iberê por Iberê

Surgem, então, os carretéis sobre a mesa, depois no espaço. Os carretéis são reminiscências da infância. São combates dos pica-paus e dos maragatos que primo Nande e eu travávamos no pátio. Eles estão impregnados de lembranças. Pelas estruturas dos carretéis, cheguei ao que se chama, no dicionário da pintura, arte abstrata. Nesse período, o ritmo é gestual, porém dirigido, não mera impressão de um gesto qualquer. (CAMARGO, 1998, p.183)

Para pensar

1. No percurso da carreira de Iberê os carretéis são às vezes tema, às vezes símbolo e às vezes veículo. Como podemos identificar os trânsitos entre um e outro? Quando é que os carretéis se convertem em imagens aparentadas, mas de conteúdo diferente?
2. Em quais figuras da sua obra de Iberê podemos perceber a derivação dos carretéis? Eles simplesmente agem como elemento compositivo ou também refletem as problemáticas e os questionamentos do artista sobre a arte?
3. Na obra de Iberê, que diferença tem (e por que?) o fato de se ver as pinturas na sua presença original, com relação a vê-las em uma reprodução?





Iberê Camargo

Maria, 1984
Óleo sobre tela, 55 x 78 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Detalhes ▼



"Sigo-te passo a passo, quase como a tua sombra. Há mais de quarenta anos, dividimos alegrias e tristezas. Entre nós, tudo foi e é repartido. Teu mundo tornou-se o meu mundo. Teus amigos são meus amigos. Tuas preocupações também são as minhas preocupações. Iberê, temos um só coração, um só modo de sentir o mundo. Nunca te vi esmorecer. Sempre trabalhaste com a paixão dos escolhidos. Não te poupaste de alcançar o absoluto na Arte. Acompanhei tuas noites insones, frente à tela, no frenesi da criação. Tu sempre te deste por inteiro. Sem descanso, dias e anos te aprofundaste mais e mais nessa tua busca sem fim. Eu te vi tempestuoso e também paciente, na vigília do ácido que modelava as tuas imagens interiores, sempre com originalidade e poesia. Essa tua força e essa tua versatilidade me fascinam. Sinto-me feliz em ser a tua companheira e compartilhar a tua caminhada".

(Maria Coussirat Camargo. Porto Alegre, 1985)



Iberê por Iberê

Depois (à Maria)

Quando eu estiver deitado na planície, indiferente às coisas e às formas, tu deves te lembrar de mim. Aí, onde a planície ondula, a terra é mais fértil. Abre a concha da tua mão uma pequenina cova e esconde nela a semente de uma árvore. Eu quero nascer nesta árvore, quero subir com os seus galhos até o beijo da luz. Depois, nos dias abrasados, tu virás procurar a sua sombra, que será fresca para ti. Então no murmúrio das folhas eu te direi o que meu pobre coração de homem não soube dizer.

Porto Alegre, 1940 (CAMARGO, 1998, p.27)

Foi ali, à margem desse Riacho, que pintei meu primeiro quadro e onde começou nosso namoro. Com espessa pasta, a tela e as tintas eram dela, fixei a luz fugitiva dessa manhã de sol sobre aquelas águas lodosas. Árvores desganhadas, surradas pelo vento, apontam para um céu cobalto. Plasmei essa imagem: assim começa um pintor. (CAMARGO, 1998, p.136)

Para pensar

1. Você percebe uma mudança de atitude nos retratos de Iberê ao longo da sua carreira? Quais são e quando acontecem?
2. Em que contribui a mudança de empaste e textura para os retratos mais tardios?



Foto: Iberê e Maria Coussirat Camargo no ateliê da Rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, 1963 (Acervo documental Fundação Iberê Camargo)

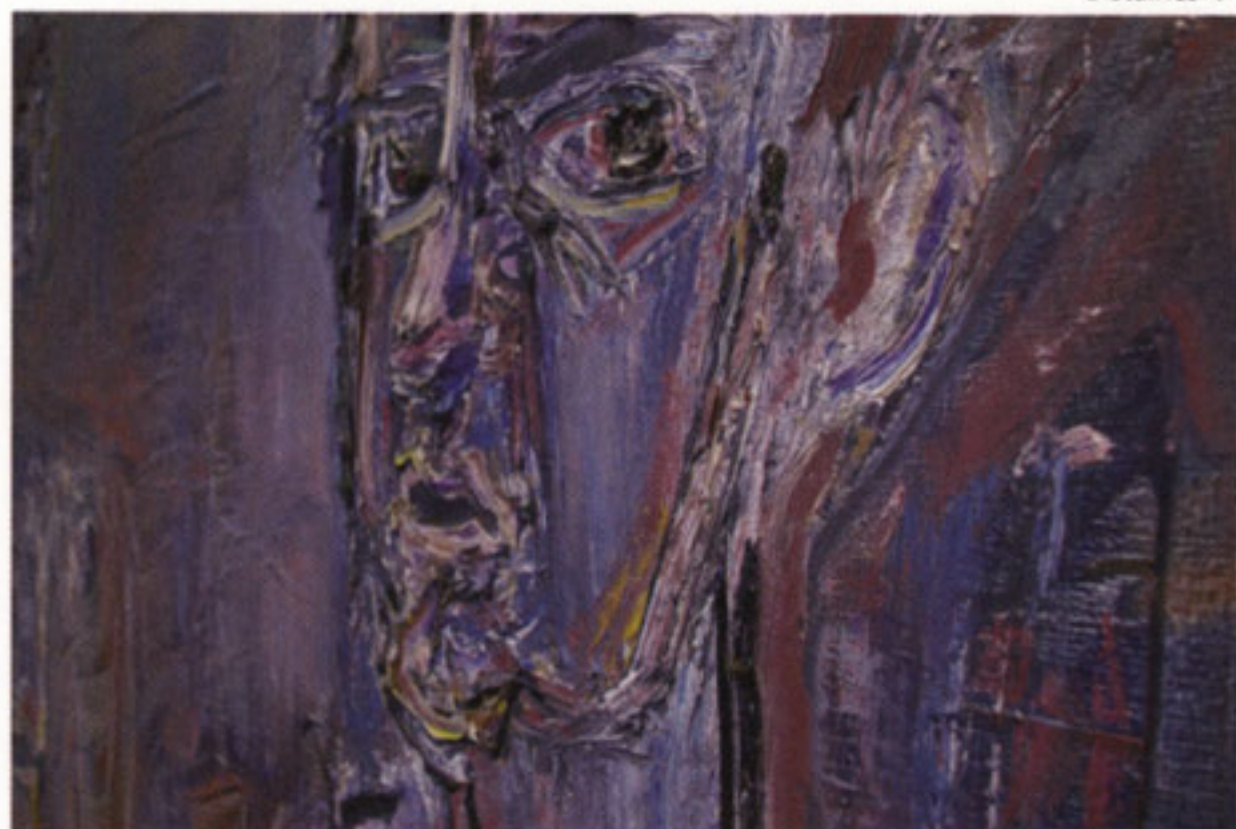




Iberê Camargo

Pintor e manequim, 1987
Óleo sobre tela, 150 x 93 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Detalhes ▼



Para pensar

1. Os retratos, da mesma maneira que as naturezas mortas e as paisagens, são muitas vezes pretextos para trabalhar a pintura enquanto pintura. Nesse auto-retrato, o pintor soluciona a si próprio e o manequim de forma diferente, procurando desentranhar-se. Qual é o papel do rosto humano (o seu próprio e os dos outros) na obra de Iberê?



Foto: Iberê pintando a obra *Personagens*, Porto Alegre, 1983 (Martin Streibel)

1. Iberê Camargo em entrevista a Lisette Lagnado. In: Lisette Lagnado. Op. Cit., p. 25.
2. Iberê Camargo em entrevista a Waldir Ayala. In: Léa Masina et Myrna Appel (orgs.). A geração de 30 no Rio Grande do Sul. Op. cit.
3. Embora datado de 1994, o texto narra episódio vivido no Rio de Janeiro na década de 40.

“A ousadia das várias enunciações plásticas das figuras que habitam esses derradeiros quadros evidenciam a investigação que as funda. Basta expor lado a lado as Fantasmagorias de 1987, esses personagens desencarnados em repetitiva atitude de aguardo, com os estranhos Ciclistas desnorreados de 1988 e 1989 para se reconhecer a contínua pesquisa levada pelo artista no tratamento de faces e corpos. Nesse sentido, em obras como Tina de 1985, Maria de 1990 ou em seus auto-retratos, por serem retratos, expõe-se uma sutil identificação de traços fisionômicos; mas ainda assim, estes propagam a mesma densa atmosfera de gravidade que envolve os outros personagens. Em seus retratos realiza-se o que diz Iberê, “Não pinto o que vejo, mas o que sinto”¹. Todos os rostos transfiguram-se na ação do artista, deixam-se cobrir de farta matéria pictórica e desarticulam as direções do olhar. São seres humanos despersonalizados e ocupam um não-lugar no imenso espaço dessas telas, marcado apenas por desertas linhas de horizonte. Essas figuras desterritorializadas remetem ao universal, ignoram referências locais e acentuam o descompromisso do artista com assuntos de ‘latitude’², como declara”. (ZIELINSKY, 2008, p.25)



Iberê por Iberê

O duplo³

Sentado num dos primeiros bancos do ônibus número 15, Praça São Salvador-Rio Comprido, vejo surpreso, e logo com crescente espanto, minha imagem refletida no retrovisor, com traje e movimentos que não são meus. Para afastar a possibilidade de uma alucinação, faço, como prova, exaustivos gestos propositadamente exagerados, que a imagem refletida não repete.
- Um sócio? Mas esse é semelhante, jamais idêntico. Meu desassossego, meu espanto crescem.
O outro, com roupa e movimentos diferentes, permanece tranqüilo, impassível, alheio à minha presença e parece nem se importar em ser réplica.
- Ele não me terá visto? Impossível, estamos próximos. Ele talvez ocupe um assento à minha frente. Não sei. A idéia do indivíduo de ser dois apavora.
Já agora preso de um terror incontornável, sôo a campainha do coletivo e desço precipitado, sem olhar para trás, sem sequer ousar localizá-lo: falta-me coragem para ver o outro que vive fora de mim.
Porto Alegre, 4 de março de 1994

(CAMARGO, 1998, p.37)





Iberê Camargo

Fantasmagoria IV, 1987
Óleo sobre tela, 200 x 235 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



▲ Esboço para a obra *Fantasmagoria IV*, 1987



Detalhe ▼

"Em grandes telas, as obras de Iberê propõem, nesse momento, questões de escala. Aliados ao alto teor dramático impregnado na concretude da arte, esses trabalhos transferem-se a um outro lugar, além de serem apenas pintura. Propiciam a idéia de se colocarem quase como ambientes¹. Diante deles, o espectador passa a viver um outro estatuto, pois sua própria proporção física em relação aos personagens representados entra em jogo. A função contemplativa sofre, nesse processo, uma vital transformação: essa inter-conexão de dimensões dos personagens, do espaço da arte, do próprio observador e do lugar da recepção diz respeito à qualidade da apreensão das obras. O envolvimento faz com que sejam extrapolados os limites dos quadros e os do espectador, para projetar este último para dentro das telas, como se delas ele também fizesse parte, ao ingressar para o interior das cenas representadas. Ele passa de espectador a cúmplice da tragicidade engendrada nesses trabalhos. Ao mesmo tempo, essas obras continuam para além de si mesmas, ao fundirem-se no próprio espaço onde estão. São experiências materiais, também amalgamadas em outras, por vezes de natureza psíquica ou social, que se entrecruzam e estendem-se, através da arte, em direção a uma repotencialização da vida. Vão muito além das propriedades narrativas do drama e de uma visão peculiar do mundo. Por sua abismal inquietude, chegam, por meio da arte e dos recursos artísticos nela empregados, a atingir e quem sabe a tocar também a vida".

(ZIELINSKY, 1998, p.26)



Iberê por Iberê

Os motivos de meus quadros são visões do cotidiano, que transporto para o mundo das lembranças sob a inspiração da fantasia. (CAMARGO, 1998, p.105)

Para pensar

1. Algumas pinturas de Iberê são relativamente diretas - a imagem é imagem, a pintura é matéria; outras são metafóricas. Qual é o uso que Iberê faz da metáfora no percurso da sua carreira?
2. Muitas vezes ele trata da sua própria memória; isso tem relevância para o espectador? E se tiver, qual é?



Foto: Iberê executando a série de guaches *Homem com a Flor na Boca*, Porto Alegre, 1992
(Acervo documental da Fundação Iberê Camargo)

1. Essas reflexões apresentam relações com as observações de Allan Kaprow sobre as grandes dimensões de Pollock. Allan Kaprow. "O legado de Jackson Pollock". In: Glória Ferreira et Cecília Cotrim (orgs.). *Escritos de Artistas Anos 60 / 70*, op. cit.

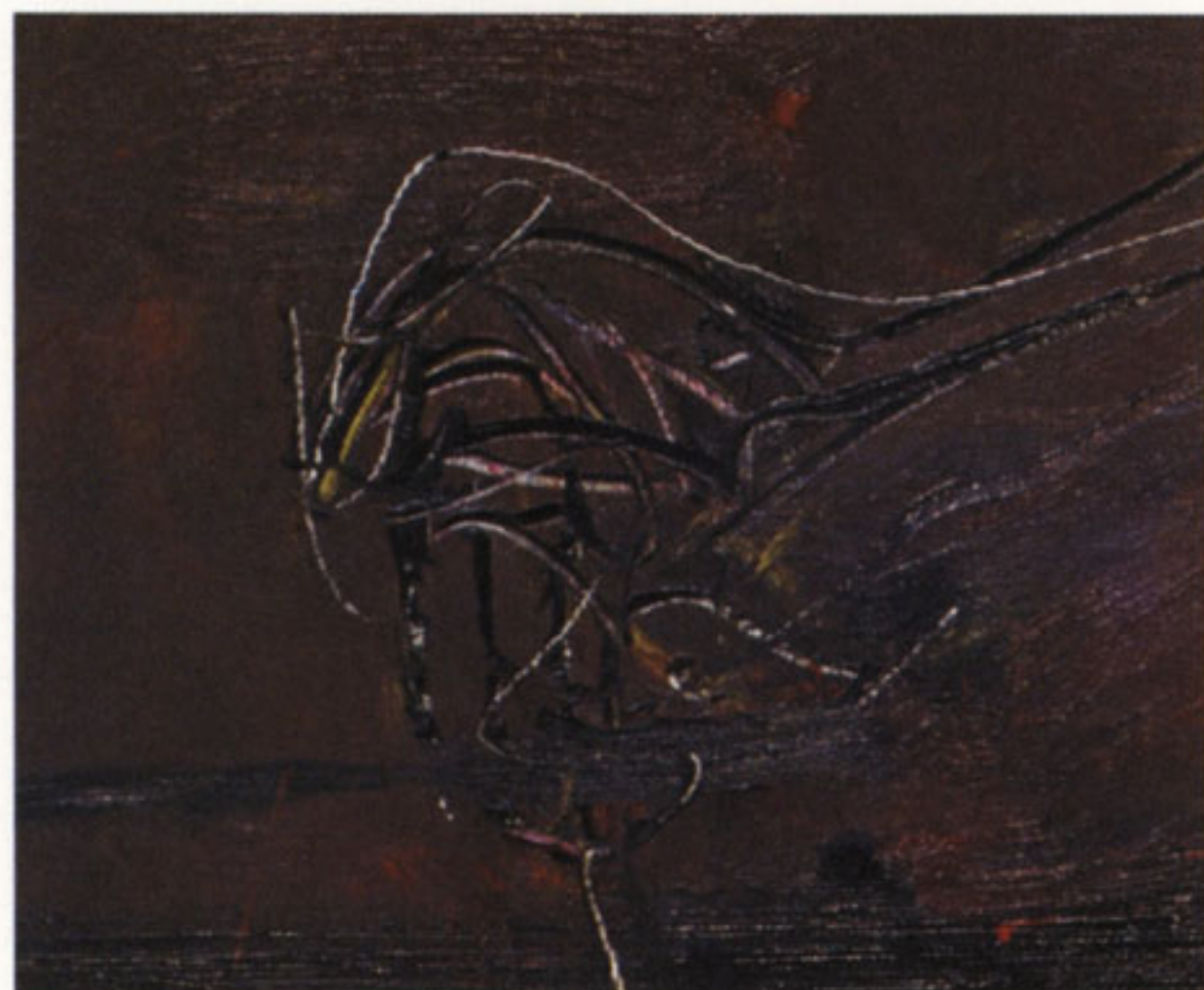




Iberê Camargo

Ciclista, 1990
Óleo sobre tela, 200 x 155 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Detalhes ▼



"... de certo modo os carretéis e sua dramática descendência permaneceram na obra mesmo quando pareceriam ter sido negados ou destituídos de suas qualidades miméticas e afetivas. Nessas pinturas de figura humana do princípio dos anos 90 que mencionei há pouco, aos carretéis e seus correlatos, à força motriz que eles encarnam se substituem personagens e elementos dos quais emanam torpor e travamento. A bicicleta solitária se mostra agora inservível, fantasmagoricamente suspensa num espaço sem chão, mobilidade desperdiçada, alienada de suas usuárias potenciais, e estas, as personagens femininas beckettianas que antes se consumiam na faina de um pedalar interminável, são doravante mostradas sentadas (com a gravidade pétrea da escultura egípcia confinada em seu bloco de pedra), em posição de passividade néscia ou num patético aceno de articulação, desconexo e sem destinação".

(SALZSTEIN, 2008, p.39)



Iberê por Iberê

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.

(www.iberecamargo.org.br/content/acervo/ciclistas.asp)

Para pensar

1. Provavelmente os carretéis de Iberê sejam o elemento-ícone mais forte e reconhecível da sua obra. Quando Iberê muda de tema e introduz ciclistas e figuras humanas, alguns críticos afirmam que os carretéis continuam presentes, só que transformados. Existe alguma continuidade nesta mudança? De que forma as qualidades dos carretéis se apresentam em pinturas como *Ciclista*?
2. É possível que o tema real dos quadros de Iberê seja a memória e que as paisagens, auto-retratos, carretéis e ciclistas somente sejam símbolos para representá-la?



Foto: Iberê com bicicleta, no ateliê da Rua Alceblades Antônio dos Santos, Porto Alegre, 1991 (Dulce Helfer)





Iberê Camargo

Tudo te é falso e inútil IV, 1992
Óleo sobre tela, 200 x 236 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Detalhe ▼



Esboço para a obra *Tudo te é falso e inútil IV*, 1992 ▲



Foto: Iberê Camargo pintando a obra *Tudo Te é Falso e Inútil V*,
no ateliê da Rua Alcebiades Antônio dos Santos,
Porto Alegre, 1992 (Cristine de Bem e Canto)

1. Bua, apelido de Juliana Burn, ama-de-leite do pintor.

“Alguns quadros de dimensões mais reduzidas permeiam a existência dessas telas maiores, assim como densos guaches, nos quais a questão da escala não se coloca. Obras como *Mulher e Manequim* de 1991, por exemplo, oferecem proporções menores de suporte, como os diversos desenhos das *Idiotas*. Mesmo assim, o forte impacto desses trabalhos provém da pesquisa obsessiva engendrada no ato de sua realização; mais ainda, na força inventiva de Iberê, observável na maestria do emprego dos meios da pintura (extrapoladas aos seus desenhos e guaches). Basta atentar ao léxico cromático que constitui essas obras, pois nelas as convenções referidas por Foster vem à luz. Os tons violáceos que cobrem corpos quase atrofiados remetem às cores da morte, os terrosos à própria terra que os acolherá, os céus avermelhados à luz do ocaso; todas essas referências, como convenções, fazem-se conhecidas, e, ao estarem entrecruzadas, podem remeter ao momento extremo da vida e à solidão que lhe é inerente, um dado essencial na obra do artista”. (ZIELINSKY, 1998, p.26 a 28)



Iberê por Iberê

*Não há um ideal de beleza, mas o ideal de uma verdade pungente e sofrida que é minha vida, e tua vida, é nossa vida, nesse caminhar pelo mundo. Sou impiedoso e crítico com minha obra. Não há espaço para alegria. Acho que toda grande obra tem raízes no sofrimento. A minha nasce da dor. Das minhas raras alegrias, uma me vem à mente: criança, aguardo ansioso a chegada do trem que traz a Bua.*¹ (CAMARGO, 1998, p.8)

Para pensar

1. Uma das diferenças que mais podemos notar quando se reproduz uma obra é a mudança radical de escala entre o original e a reprodução. Na reprodução nunca se percebe o tamanho real, que tem que ser imaginado lendo-se as medidas. Seria útil se a informação na reprodução indicasse o quanto deveríamos nos afastar do quadro para vê-lo do tamanho em que está reproduzido? Sem que se vissem as medidas da obra, que tamanho atribuiríamos para ela?

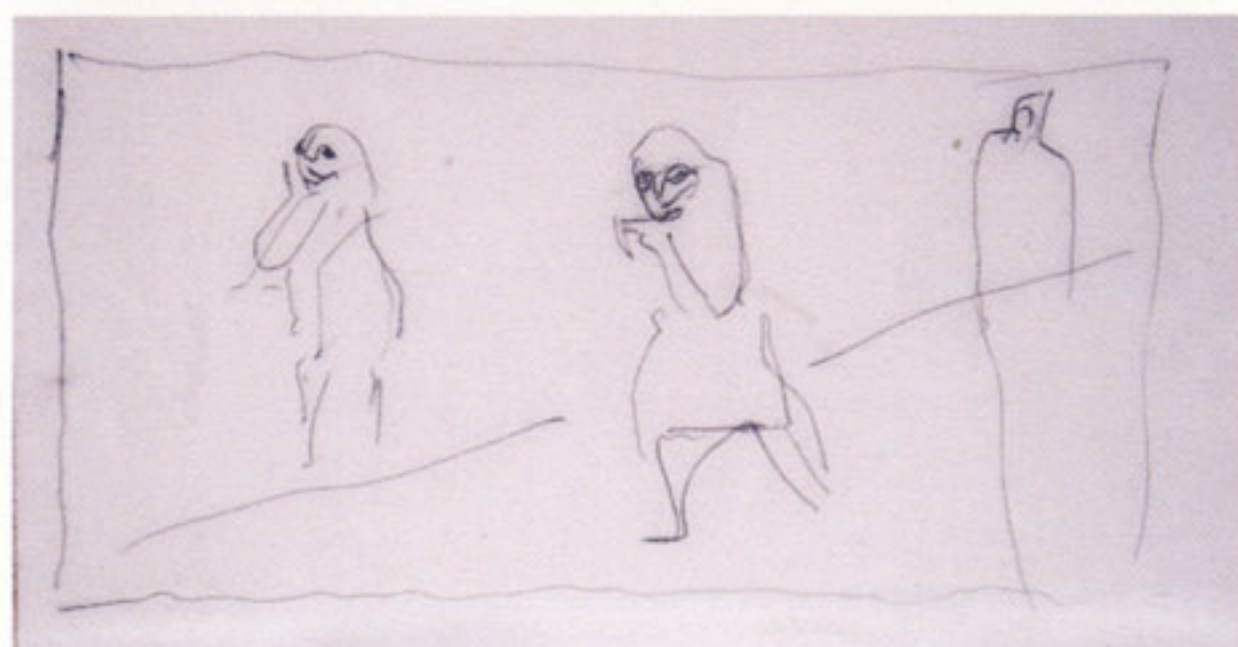




Iberê Camargo

Solidão, 1994
Óleo sobre tela, 200 x 400 cm
Coleção Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Detalhe ▼



Esboço para Solidão, 1994 ▲



Foto: Iberê e Maria Coussirat Camargo diante da obra No Vento e na Terra, Porto Alegre, 1993 (Juan Esteves)

"A grandiosidade da matéria da pintura anterior é substituída por um tratamento mais fluido da mesma, encontrado nas obras mais recentes do artista. Passa a primeiro plano o investimento cognitivo da idéia de cena, o espetáculo que se mostra por sua fatura física, nunca separada do enredo. Este remete, a um modo mais explícito, às condições desde sempre conhecidas na arte de Iberê, em especial, de viés autobiográfico. A partir desse momento, a recepção é requerida a um outro âmbito de relação com as obras. Não é possível dissociar questões materiais de uma certa literalidade que se impõe simultaneamente nestes trabalhos. Sem profundidade, esses grandes espaços de pintura trazem a anacronia como um dos elementos fundamentais. Como síntese final, essas obras mesclam referências a outros momentos da própria obra, como se dentro desses espaços de pintura fosse possível recompor os vários tempos dos trabalhos do artista. Carretéis, bicicletas e paisagens retornam nesse momento deslocados de seu tempo de engendramento e reapresentam-se como ícones despojados, sintéticos em seus traços referenciais. Assim, o derradeiro instante dessa obra grandiosa traz a ficção como questão máxima. Próxima ao fim, a realidade nela se transforma, através de todas essas facetas que integram sua linguagem e, por ela, sua expressão". (ZIELINSKY, 1998, p.29)



Iberê por Iberê

Há alguém caminhando dentro de mim, há alguém chegando com passos abafados: é a minha mãe, que vem me fechar os olhos para eu dormir.

(CAMARGO, 1998, p.73)

Para pensar

1. Praticamente desde 1989, a obra de Iberê parece muito mais preocupada em criar narrativas e atmosferas densas do que levar sua pintura ao extremo. Visto retrospectivamente, são quadros que anunciam sua morte, em 1994. Consegue Iberê manter sua qualidade de pintor apesar da força do tema?
2. Que papel cumpre a memória nesses quadros (por exemplo, a presença da bicicleta, dos carretéis, da mesa...)?
3. A personagem que é utilizada na obra não se parece fisicamente com o pintor. Será que ela ocupa o lugar que outrora o pintor ocupou (ver "Pintor e manequim" e outras pinturas dos anos 80 onde o pintor se coloca em suas telas junto das suas figuras habituais e de outras)? Que utilidade pode ter o uso de uma imagem "suplente", um duplo do pintor?

