

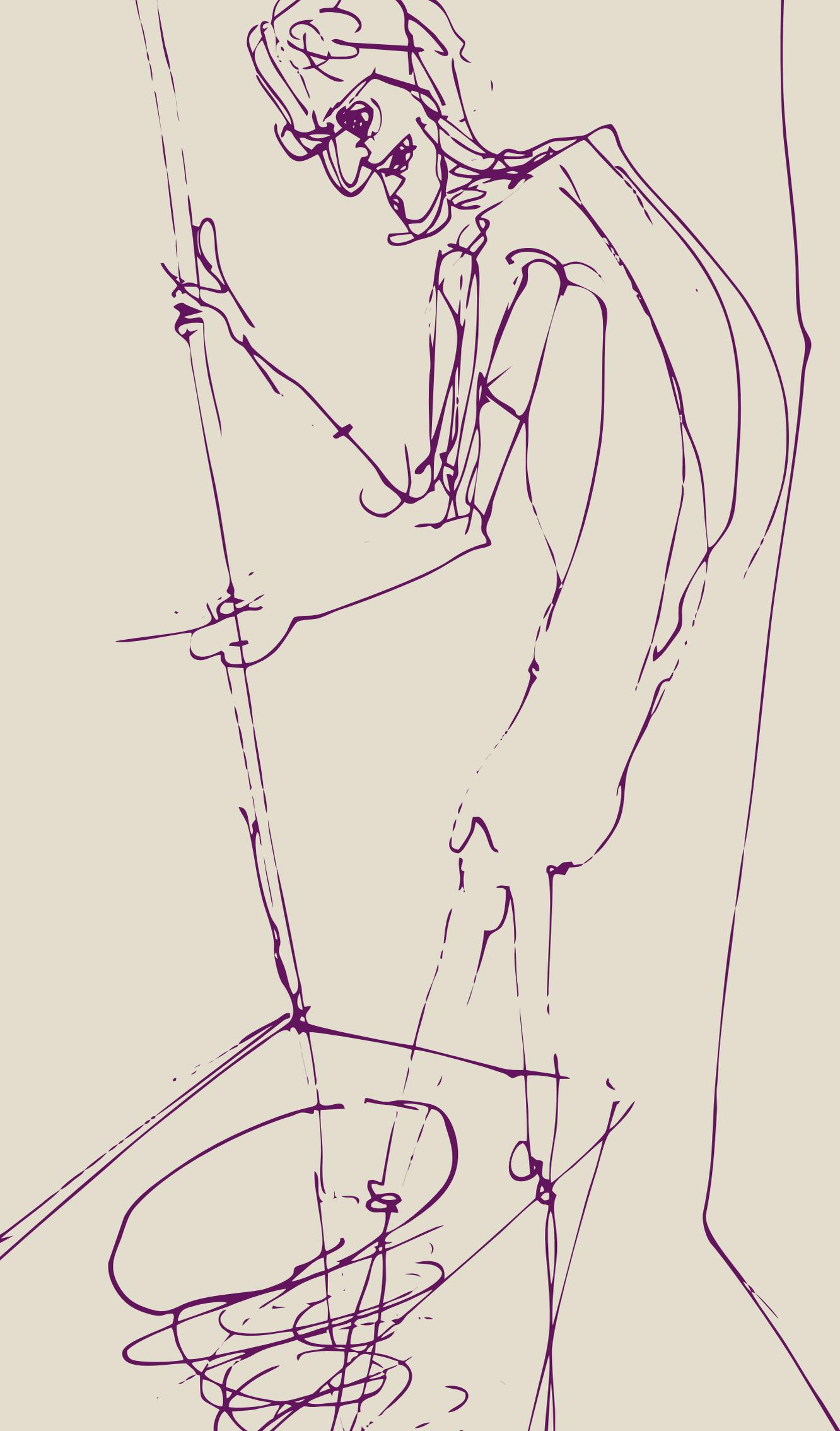
**IBERÊ CAMARGO**  
**As horas [o tempo como motivo]**



*O relógio*, 1988  
lápiz *stabilotone*, caneta esferográfica, grafite, guache e  
nanquim sobre papel [*stabilotone* pencil, ballpoint pen,  
graphite, gouache and ink on paper]  
33,3 x 22,4 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Foto [photo] Fábio Del Re

[o tempo como motivo]



1 detalhe [detail] *O relógio*, 1988,  
nanquim sobre papel [ink on paper]  
33 x 22 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

# O RELÓGIO

Aquela latrina, no fundo do quintal, construída de tábuas velhas carcomidas pelo cupim, e que se sustenta desaprurada sobre a fossa, está infestada de aranhas. Estão escondidas nas juntas, debaixo dos sarrafos. Sua presença é evidente: pequenas patas despontam fora dos esconderijos e revelam o corpo redondo, mole e chato. Savino pensa que as aranhas podem de improviso, sair das frestas e atacar. Essa ideia o aterroriza. Dentro da latrina, a luz é coada: penetra pelas estreitas frestas de ventilação abertas em cima e embaixo da porta, e também pelos furos do telhado de zinco.

Acocorado sobre o assento, Savino apressa-se, acossado pelas aranhas e pelas moscas que, obstinadas, o molestam.

Ao descer do banco segurando as calças que lhe escorregam pernas abaixo – procura não pisar nas sujeiras espalhadas pelo chão –, ouve um baque abafado dentro da fossa. Volta-se e vê, através do buraco do assento, seu relógio desaparecer, lentamente, numa imundície espessa, escura, variegada de amarelo-laranja.

– Oh! Meu relógio – exclama Savino, contrafeito.

Aquele relógio antigo de prata cinzelada é a única herança que recebeu de sua avó. Não pode perdê-lo. Por isso, decide reavê-lo a qualquer custo.

Resoluto, mete dentro da fossa uma enxada que encontra no fundo do pátio. Ele a mergulha no lugar exato onde viu desaparecer o relógio. Na primeira tentativa, apanha-o. Quando o relógio já lhe está quase ao alcance da mão, escorrega da lâmina da enxada e recai na fossa.

Contrariado, Savino torna a introduzir a enxada no buraco, com a esperança de apanhá-lo uma outra vez. Inútil. Obstinado, rasteia a enxada em todas as direções da fossa, tateia com mão de pescador experiente, mexe e remexe a merda. De vez em quando, ergue-a com cuidado, devagar, devagar, com a esperança de trazê-lo à superfície. Não se desencoraja. Continua a sondar e a mexer e remexer. O fedor é insuportável. Para não senti-lo, cobre o nariz com um lenço. E continua a busca. As moscas zumbem dentro da fossa, batem-lhe no rosto, embarafustam-se nos cabelos.

Embora fatigado, Savino não esmorece. Prolonga a inusitada busca até que a luz do dia se apague. Relutante, transfere-a para o dia seguinte. Excitado, não dorme. A procura continua na mente. Anseia que a noite acabe, mas esta se prolonga lenta, pesada, como jamais em toda a sua vida.

Savino vive cada fração de tempo fragmentado pelo tique-taque do relógio perdido. Os primeiros raios de sol iluminam sua figura esguia curvada sobre a fossa. Obstinado, continua a remexer

na fossa que agora quase transborda, devido à chuva da noite. Para tocar o fundo, debruça-se sobre o assento, encosta o rosto no buraco, mergulha e agita enxada e braço dentro da merda, que redemunha. Savino, frustrado pelo insucesso da busca, irrita-se. Xinga céu e terra. Impaciente raspa aquele fundo escorregadio e bate-lhe com violência com o olho da enxada. As pancadas ressoam abafadas, sem eco. Às vezes, atola no fundo. Ele a libera com dificuldade. Irritado se exalta, se impacienta. Bate com redobrada violência o fundo da fossa.

Após dois dias de busca incessante, encontra elos da corrente. Estimulado, redobra os esforços e decide esvaziar a fossa. Começa a retirar da latrina seu conteúdo fedorento, pegajoso, que amontoa sobre folhas de zinco espalhadas pelo pátio. No seu vaivém deixa atrás um rastro imundo. Ajoelhado, revista minuciosamente cada monte com um graveto, espalhando e separando a merda em pequenas porções. Examina, apalpa cada fragmento. Na busca, reduz a merda a grúmulos. À medida que se demora e que se adentra na busca, a excitação aumenta. Apaixona-se. Não lhe importam mais as aranhas, o nojo e o fedor. Perde todo o escrúpulo: usa as próprias mãos. Com os dedos esmaga cada caroço que encontra. Desfaz, esmiúça ávido cada nó suspeito na avidez de encontrar os preciosos rubis. Às suas mãos, enredam-se pedaços de panos apodrecidos. A merda gruda-se aos seus dedos. Seu rosto se umedece de um suor turvo que lhe escorre pelo pescoço. A camisa amarelece, uma pasta escura endurece a calça nos joelhos. A postura o cansa, sente as pernas entorpecidas. Para recuperar-se, muda de posição: ora de cócoras, ora de joelho, ou, então, apoia-se sobre o joelho direito, depois sobre o esquerdo. Circula em torno dos montes e inadvertidamente os pisa. Os pés enlameiam-se. Os fragmentos do relógio que encontra, os esconde num lenço que traz atado à cintura.

– Destroços, destroços – repete.

Ele tem a intenção de remontar o relógio. Dia e noite se alternam.

Certo dia, encontra o mostrador, depois os ponteiros. “O tempo não para”, pensa. Ao esmiúçar a coleta diária, encontra a âncora e uma roda. Embevecido, demora-se a examinar aquelas peças, regirando-as entre os dedos. Com os olhos marejados, as envolve com ternura.

– Quero-o como antes, inteiro.

Sobre a enxada enrola-se estranha serpente: um suspensório. Ele o desenlaça e com arte o estende por terra, desenhando um ípsilon. Encontra também um soldadinho de chumbo com a perna quebrada, uma cornetinha e carretéis. Savino comovido está a ponto de chorar.

– Poço encantado, transformas as coisas: estes são os meus brinquedos!

Também retira da fossa uma botina rota, desbeijada, que sacode, que esvazia, que arranca o forro apodrecido. Enfia-lhe a mão no bico. Esta se emplasta. Recolhe pedaços de papel empapados que se desmancham entre suas mãos. Vasculha cada vinco, os mais miúdos se desfazem. Sobre a palma de sua mão, brilha uma medalhinha. Savino faz o sinal da cruz. A merda se estende pelo pátio em montículos que no decorrer da semana tornam-se grandes e pequenos, mudam de aspecto à medida que Savino os revista.

As galinhas atraídas pela imundície acorrem: brigam, pisoteiam, tropeçam e escorregam sobre a merda. Esgravatam e bicam. Savino, de cócoras, agitando os braços as enxota. As galinhas saltam, esvoaçam com cocoricós dissonantes. Ele grita: “Desgraçadas! Malditas!”. Teimosas retornam em bando. Afundam as patas na merda que agora se estende por toda a parte. Uma delas, fugindo, leva qualquer coisa que balança pendente do bico. As outras a perseguem, disputam para tirá-la. Algumas se avizinham cautelosas, desconfiadas, parando a cada passo: torcem o pescoço como uma mola emplumada que se move a impulsos e o espicham, avizinhando ao chão um olho redondo: este pisca, depois permanece fixo, aberto, e novamente pisca. Savino se enraivece. Persegue a mais teimosa, joga-lhe paus e pedras que encontra. Assustada a galinha corre gambeteando, salta contra a cerca. Procura escapar. O alarido das galinhas assanha o cão que, aos tirões, tenta se soltar da corrente. Late ameaçando. Savino ralha:

– Quietos, quietos, Açafrão! – O cão recalcitra em obedecer. Rosna e uiva.

Savino retorna ofegante, braços caídos, e de novo se põe de joelhos junto a um monte e continua a revistar. Ele defende sua coleta. Receia que as galinhas engulam os pedaços do relógio, misturados à imundície.

Está também preocupado com a ameaça da chuva. Um temporal, frequente no verão e sempre imprevisto, espalharia a merda e poria tudo a perder. Só Deus sabe onde iriam acabar as peças do relógio.

– Inimigos, inimigos por toda a parte – se diz pensativo. – Como proteger a coleta à noite? Talvez cubri-la com um plástico, dormir-lhe ao lado para vigiá-la.

Por cima da cerca, desponta uma cabeça: um guri, um moleque. Junto, aparecem os companheiros, um pequeno bando, saído não se sabe de onde.

– Mãe, vem ver o que faz o vizinho – grita uma esganiçada voz de falsete. Aparece toda a família. Não compreendem o que acontece. Olham estarelecidos.

– Ei! Que faz? – pergunta um guri mais atrevido.

Savino nem sequer o olha: apenas levanta a mão no ar e faz um gesto vago. Insatisfeita, a pequena assistente desata numa risada zombeteira. Os gurus assobiam. Algumas pedras voam e caem no pátio, perto de Savino. Ele não se importa. Está inteiramente absorto a remexer na merda. Fora isso, nada mais conta. Sente na pele a frigidez, a maciez pastosa daquela matéria sovada. Esta amolece, muda a forma, separa-se e aglutina-se ao toque. A cabeça de cabelo cor de cobre, o rosto salpicado de sardas, abrasado pelo sol, apoia-se sobre um joelho. As mãos trabalham dentro da merda. Savino fecha os olhos, dilata as narinas e aperta os lábios. Seu rosto ora reflete prazer anelante, ora sofrimento. Um suspiro lhe escapa do peito no instante em que encontra uma das peças do relógio. Ele as limpa na manga da camisa e as guarda no lenço: vísceras de aço do coração do tempo, perdidas e reencontradas na imundície.

– É preciso recolocá-lo em moto. O tempo não para.

Atrás dele, as risadas continuam. – É louco, louco de atar.

– Eu sempre o achei estranho, diferente – acrescenta uma mulher.

Savino contrai o rosto num esgar. Os moleques não cessam de motejá-lo:

– Come merda! Co-me-mer-da! Sim, sim, é louco.

– Procura um tesouro escondido – acrescenta um outro.

– Põe merda na balança – diz uma velha, gargalhando.

Uma pedrada atinge Savino na face. Ele não a sente. Está preso de um frenesi: contrai o rosto, acende o olhar, e, concentrado, ergue no ar a mão crispada como para agarrar qualquer coisa que lhe escapa da mente. E novamente afunda os braços na merda até os cotovelos: esta escapa em fitas entre seus dedos.

Não pode parar. Sujo, fedorento, exausto, arrasta-se de um a outro monte. Os dias se sucedem. A merda ensolarada enxuga-se e racha. Savino, exaurido, ardendo em febre, se obstina: com as mãos enrugadas pela umidade, dilaceradas, a pele gretada, queimada pela acidez da fermentação, continua a inusitada busca: investe contra os montes, desmancha-os, espalha a merda ao vento, com furor. Ora, a merda se esfarela, se transforma em pó entre suas mãos. As sombras se alongam e escurecem o pátio. Agora, nem mesmo a noite o detém. Com os braços erguidos e a cabeça derrubada sobre o peito, repete desvairado:

– O tempo, o tempo...

O Ministério da Cultura apresenta

## IBERÊ CAMARGO

**As horas** [o tempo como motivo]

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela Fundação Iberê Camargo, no período de 29 de março a 9 de novembro 2014  
Porto Alegre, Brasil

## IBERÊ CAMARGO

**As horas** [o tempo como motivo]

[This catalogue was produced on the occasion of the exhibition organized by Fundação Iberê Camargo, from March 29 to November 9, 2014  
Porto Alegre, Brazil]



### Patrocínio



**GERDAU**



**Banco Votorantim**

### Apoio



### Realização



Fundação **Iberê Camargo**

Ministério da  
Cultura

GOVERNO FEDERAL  
**BRASIL**  
PAÍS RICO E PAÍS SEM POBREZA

Acesse via  
smartphone





# IBERÊ CAMARGO

**As horas** [o tempo como motivo]

curadoria **Lorenzo Mammì**



A Fundação Iberê Camargo apresenta a primeira exposição de seu artista patrono, em 2014. O projeto de Lorenzo Mammì, curador, filósofo e crítico de arte e música, está debruçado sobre o período de produção da década de 1980 de Iberê Camargo, um período que marcou uma importante mudança na forma de pintar do artista – o ressurgimento da figura. Este projeto inicia as atividades diretamente relacionadas a Iberê no ano de seu centenário de nascimento.

A exposição ocorre em um momento de muita emoção em nossa Fundação, em função do falecimento de Maria Coussirat Camargo. Ela dedicou sua vida ao apoio a Iberê Camargo, como esposa e como depositária da memória do artista, e contribuiu decisivamente na criação e na consolidação da Fundação Iberê Camargo e de todo o conjunto de atividades que realizamos. Determinada, generosa e zelosa por Iberê Camargo e sua arte, deixa-nos um grande exemplo de amor e realizações.

Jorge Gerdau Johannpeter

A exposição *Iberê Camargo: as horas [o tempo como motivo]* apresenta a produção desenvolvida pelo artista entre 1979 e o final dos anos 80. O recorte representa uma virada na carreira de Iberê Camargo, tanto em relação às características internas de sua obra, quanto à recepção de seus trabalhos junto ao público. Para críticos e jovens artistas, Iberê torna-se uma referência obrigatória no cenário da assim chamada “volta à pintura”.

Lorenzo Mammì, curador da exposição, faz uma leitura histórica dos signos e símbolos que pautam a produção de Iberê nessa época. Após um período de dissolução da forma, a figura ressurge em sua obra com a retomada dos carretéis e dos dados que, ao longo dos anos 80, coexistem com fragmentos de figura humana, na maioria das vezes autorretratos.

Entre desenhos, gravuras e pinturas, a mostra reúne 48 trabalhos, com especial atenção para a série *Horas*, na qual o pintor confronta-se com sua própria pintura em uma reflexão sobre o seu fazer artístico. A Fundação Iberê Camargo agradece ao curador Lorenzo Mammì, às equipes envolvidas na produção da exposição, aos patrocinadores e aos colaboradores deste projeto.

Fundação Iberê Camargo



# O TEMPO E O LIXO

Lorenzo Mammì

O início da década de 1980 marcou uma virada na arte e na fortuna crítica de Iberê Camargo. Não apenas as características internas de sua obra mudaram sensivelmente, como mudou também sua recepção pública. O artista já gozava de muito prestígio. Sua carreira, no entanto, correrá até então à margem dos debates estéticos mais candentes. Nos anos de 1980, ao contrário, Iberê se tornou uma figura central, tanto na atenção dos críticos como na apreciação dos jovens artistas que protagonizaram a assim chamada “volta à pintura” e que reconheceram nele uma referência obrigatória.<sup>1</sup> De certa maneira, se reproduziu então a mesma relação entre um mestre já maduro e uma nova geração de artistas que marcou, nas décadas de 1950 e 1960, o diálogo entre Alfredo Volpi e os concretos. É necessário compreender como se deu essa convergência entre a evolução da obra de Iberê e o trabalho de uma geração que partia de premissas muito diferentes. São percursos entrelaçados, mas distintos.

No início de sua carreira, que coincide com o auge da polêmica entre figurativos e concretos, Iberê se dedicara a uma pintura de pequeno formato, inscrita em gêneros tradicionais, como paisagens e naturezas mortas. Hoje somos capazes de reconhecer que a floração, entre as décadas de 1940 e 1950, de uma pintura brasileira de cavalete a partir de formas estilizadas, mas reconhecíveis (os motivos), roçando a abstração sem nunca se reduzir totalmente a ela, justamente quando esse tipo de produção estava declinando em outros países, talvez tenha sido um dos acontecimentos mais significativos e esteticamente relevantes da arte brasileira da época: Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Maria Leontina, além do próprio Iberê, se enquadram nessa tendência. Ela correspondia ao aparecimento de uma burguesia nacional, cuja formação estava em forte atraso em relação a seus modelos europeus e norte-americanos. Porém, como expressão artística, justamente por estar enraizada numa situação real e com características específicas, não se tratava de um atraso, e sim de uma reinterpretação do modernismo sobre novas bases. O surgimento de um colecionismo culto e burguês que na França fez o sucesso do Impressionismo e nos Estados Unidos se estabilizou nas primeiras décadas do século XX, aqui se deu a partir de 1940. Veio a coincidir, então, com um espaço urbano já preste a explodir, uma arquitetura de grandes vãos em concreto, um imaginário já contaminado pelos meios de comunicação de massa. A tensão entre o adensamento de uma cultura pictórica finalmente dona de si mesma e a rarefação do convívio social que deveria lhe fornecer o terreno de cultivo é o que caracteriza a melhor produção dessa vertente da arte brasileira.

Tudo isso pode ser pensado hoje. Na época, porém, pintar dessa forma parecia (sobretudo no caso de Iberê, e com a exceção, talvez, de Volpi) uma solução moderada, pouco arriscada: esteticamente relevante, mas um tanto conservadora. O próprio apelo constante de Iberê às técnicas tradicionais e ao estudo dos antigos mestres reforçava essa interpretação. De fato, num país dividido entre o presente estereotipado do modernismo de Portinari e a fuga para o futuro dos concretos, a pintura de Iberê talvez fosse a única a se colocar explicitamente como tardia. Não acadêmica, porque isso implicaria a segurança de uma posse, garantida pela transmissão de procedimentos. Mas tardia, porque surgida quando a grande tradição pictórica já estava em decomposição, e era possível recuperá-la apenas precariamente, por uma constante reinvenção.

<sup>1</sup> Carlos Zílio (“Iberê Camargo: um episódio, um comentário e algumas considerações”, em SALZSTEIN, S. (org.), *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo, Cosac Naify, 2003, p. 181, n. 12) lembra que uma individual do artista em 1982, na pequena galeria Studio Claudio Gil no Rio de Janeiro, ainda atraía poucos visitantes. Dois anos mais tarde, Iberê já era disputado pelas galerias mais importantes do país.

Costuma-se citar, a esse respeito, um conto escrito por Iberê em 1959, mas publicado apenas em 1988: “O relógio”.<sup>2</sup> Nele, o protagonista fuça obsessivamente entre os dejetos de uma latrina, para reencontrar o relógio que caiu acidentalmente nela. Recupera assim, além de fragmentos do relógio, objetos do passado: trapos, brinquedos. Mas, aos poucos, é a própria substância fecal que o seduz, o ato de esmiuçá-la indefinidamente, resmungando as palavras: “O tempo, o tempo...”. Não há quem não veja, nessa fábula, uma analogia com a pesquisa artística do autor, quase uma declaração de poética.

De resto, a série dos *Carretéis* inicia em 1958: o motivo, que remete duplamente ao tempo (como movimento rotatório e como lembrança infantil), emerge e volta a afundar na matéria pictórica que, justamente por essa capacidade de engolir e devolver, é a própria materialização do tempo. Mas é um tempo estancado, que já não flui naturalmente. O quadro é um charco. A pintura a óleo, que foi um dos produtos mais sofisticados da cultura ocidental, tornou-se matéria inerte, quase excrementícia. É necessário escavar nela para extrair restos, memórias, o que pôde sobrar.

Pintar, então, será ter nostalgia da pintura. É uma nostalgia, porém, que deve ser levada a sério, estudando com afinco os antigos procedimentos, utilizando os melhores recursos. Daí a recusa a misturar o óleo com materiais “baixos” (esmalte, alcatrão, areia) como se usava em muita pintura expressionista ou brutalista da época. Não faria sentido, do ponto de vista de Iberê, simular por contaminação o que já era um dado de fato. A pintura a óleo já continha em si os agentes históricos de sua decomposição. Em relação aos novos meios de produção de imagens, tornara-se opaca, viscosa e lenta. O que era brilho virou sombra. A exploração incansável das cores deu, afinal, o preto. Mas é um preto estriado, translúcido em sua opacidade, contaminado por todas as cores que recobre.

Dito de outra forma: a pintura de Iberê é expressão de uma modernização que chegou tarde demais, e que desmancha ao mesmo tempo em que se constitui. Já nasce como paraíso perdido. Sua arte assemelha-se ao *Angelus Novus* de Paul Klee, interpretado por Walter Benjamin: olha para trás, enquanto é sugada para frente.<sup>3</sup> O esforço de construção do artista é ao mesmo tempo desfazimento, porque toda estrutura demasiado firme soaria falsa. Mario Carneiro, ao ver o painel realizado por Iberê para a Organização Mundial de Saúde em Genebra (1966), ponto culminante de sua aproximação ao informal, confessa ter pensado: “Iberê está perdendo a estrutura da obra...”<sup>4</sup> Na realidade, existem desenhos preparatórios que testemunham uma preparação cuidadosa desse painel, tanto na direção dos gestos quanto na distribuição das cores.<sup>5</sup> Mas era necessário que toda construção se desmanchasse na execução, deixando emergir pulsões não planejadas. Estrutura, para Iberê, é civilização, cultura; a ela se opõe a matéria enquanto natureza primordial, e o gesto, que também é natureza, no que possui de impulso irrefletido.

Certamente, o painel de Genebra marca um ponto extremo de dissolução da forma. Logo depois voltam a emergir os motivos (carretéis, dados), não mais, porém, como objetos dotados de volume ou contornos, mas quase, por assim dizer, como encrespamentos, rugas da própria matéria pictórica. É nessa fase de sua produção, que começa no fim da década de 1960 e percorre quase toda a de 1970, que Iberê mais se aproxima de certa pintura gestual europeia (Karel Appel, que certamente conhecia desde

que o pintor holandês ganhou o Prêmio Internacional na Bienal de São Paulo de 1959) e, pela mediação desta e quase a contragosto, norte-americana (Willem De Kooning). Mais tarde, respondendo a Lisette Lagnado que lhe perguntara se a transição livre entre abstração e figuração que caracteriza sua pintura não tinha semelhança com aquela dos expressionistas americanos, o artista declarou: “Minha pintura em nenhum momento abandonou a estruturação da fase dos carretéis. Esses, embora pareçam soltos, livres no espaço (fundo) do quadro, estão solidamente interligados por linha de força, como os corpos celestes no sistema planetário. Por isso, não sinto nenhuma afinidade com Pollock ou De Kooning.”<sup>6</sup>

No expressionismo abstrato americano, portanto, Iberê via uma confiança excessiva na espontaneidade do gesto, um menosprezo que não compartilhava pelo princípio de composição. E reafirmava, em contraste, a dialética de figura e fundo, espaço e objeto, que os americanos elidiram. Se a pintura americana, como queria Harold Rosenberg, tinha por tema o próprio ato de pintar, a de Iberê continuava sendo investigação sobre o mundo, não em suas aparências superficiais, mas em sua estrutura profunda, que é também a estrutura do sujeito, e que se revela na relação nada pacífica entre matéria e forma.

Na primeira fase dos carretéis, de fato, a relação figura/fundo ainda era relativamente tradicional. Desde cedo, Iberê sentiu certa impaciência pelos dogmas modernistas da redução ao plano e da proibição de modelar as formas, princípios básicos da didática de André Lhote. Preferia pensar na pintura como uma atividade quase escultórica, em que a tinta é plasmada sobre o plano do quadro, como se fosse argila.<sup>7</sup> Progressivamente, a partir dos *Núcleos* e das *Estruturas* dos primeiros anos de 1960, essa matéria pictórica plasmada passa a ocupar toda a superfície do quadro. É uma solução distinta e quase oposta à do *all over*. No *all over*, é a concretude do plano do quadro a ser salientada, e é para isso que o artista renuncia a qualquer diferenciação que possa fazer ressurgir uma sensação de figura sobre um fundo. No caso de Iberê, ao contrário, o quadro inteiro se torna uma figura unitária, que determina por sua dinâmica interna, por suas linhas de força e centros de atração gravitacionais, a totalidade da composição. No primeiro caso, a figura se dissolve no fundo; no segundo, o fundo é absorvido pela figura. Seria interessante, por outro lado, estabelecer uma relação complementar entre essas pinturas em expansão, quase escultóricas, e os corpos em retração, até se tornar quase pictóricos, das esculturas que Giacometti já estava realizando há algum tempo.<sup>8</sup>

Quando, na segunda metade da década de 1960, reaparecem na pintura de Iberê os carretéis e outros sinais gráficos elementares (como os dados), eles surgem num campo já dinamizado por essa identificação do plano com a figura. A significação dos traços, então, oscila entre a definição do contorno dos objetos e a marcação de ondulações, sinais de correntezas no fluxo pictórico da tela.<sup>9</sup> Mas, na medida em que a presença desses objetos/redemoinhos se torna mais numerosa e marcada, e as composições mais complexas, o movimento unitário do quadro já não pode ser mantido. Tampouco é possível voltar à configuração tradicional figura/fundo: o campo da tela, uma vez ativado, não poderia voltar à neutralidade. O resultado é um espaço sempre mais fragmentado. Cada signo se torna um lugar específico, passa a carregar seu próprio espaço, cuja dinâmica amiúde entra em choque com todas as outras.

2 CAMARGO, I., *O andar do tempo*, São Paulo, Cosac Naify, 2012, pp. 73-8.

3 BENJAMIN, W., “Sobre o conceito de história”, em *Obras escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, 1985, vol. I, p. 226.

4 “Depoimento”, em SALZSTEIN, *op. cit.*, p. 37.

5 Um desses desenhos preparatórios encontra-se reproduzido em COCCHIARALE, F., *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 81. Carlos Vergara (“O espelho de Iberê”, em SALZSTEIN, *op. cit.*, p. 195), falando da produção de Iberê dos anos de 1960, lembra que ele sempre traçava na tela “um roteiro mínimo de direções e prioridades desenhadas com gestos enérgicos a carvão ou com pincel, em alguma cor aguada”.

6 LAGNADO, *op. cit.*, p. 27.

7 V. depoimento do artista em COTRIM, C., “A paixão na pintura”, em *Novos Estudos*, n° 34, novembro de 1992, pp. 107-23, em particular pp. 108 e 121-2. Essa entrevista é bastante esclarecedora para muitas das questões que trato neste parágrafo.

8 Giacometti não está entre os artistas lembrados por Iberê, até onde eu sei. Mas, para estabelecer uma proximidade, ainda que involuntária, seria suficiente olhar para as últimas telas e desenhos do artista gaúcho.

9 A referência aos sistemas planetários, na citação acima, é significativa, e talvez não seja casual que alguns trabalhos dessa época, sobretudo desenhos e gravuras, relembrem as *Constelações* de Miró. Veja-se, em especial, a série de gravuras *Figuras I-IV*, e outras similares da mesma época.

É possível acompanhar essa evolução ao longo de toda a década de 1970: as cores se tornam mais dissonantes, os contornos são marcados por linhas grossas ou incisões profundas pelo cabo do pincel. Os signos se amontoam, esbarram e sobem um sobre o outro. Ou então cada um se destaca sobre sua própria área de cor, como numa colagem. Prosseguindo imperturbável por seu caminho, o “passadista” Iberê encontra assim, talvez antes e mais claramente do que todos no Brasil, a descontinuidade do espaço contemporâneo. E é aqui que sua arte se enxerta com a nova pintura da geração de 1980.

A volta à pintura, que começou a se desenhar na Europa e nos Estados Unidos no final da década de 1970, não foi um retorno aos tempos heroicos do expressionismo abstrato, e muito menos a uma tradição figurativa ainda anterior. A tela, longe de ser o plano claramente estruturado do modernismo ou a arena de pulsões dos artistas informais, é agora um território invadido por restos de formas e de significados. É sobre destroços (pratos quebrados, palha, chumbo) que artistas como Julian Schnabel ou Anselm Kiefer constroem suas figurações, e estas também nada mais são que restos de um imaginário coletivo desarticulado. Não se trata apenas da impossibilidade da figuração retomar uma relação direta com o mundo. Desde o surgimento da Pop Art já sabíamos que as figuras da pintura contemporânea só podiam ser imagens de imagens. Mas agora até esse nível de significação é posto em dúvida. Mais explicitamente: a própria capacidade de significação parece suspensa, como fossilizada. Na pintura da década de 1980, as figuras remetem sempre a um passado mais ou menos remoto, ou a outro contexto, onde fariam sentido.

Talvez o conceito mais adequado para expressar essa nova concepção de espaço pictórico seja aquele cunhado, muito mais tarde, por Rem Koolhaas: *junkspace*, espaço-lixo.<sup>10</sup> Com esse termo, o arquiteto se refere a espaços contemporâneos que a crítica da arquitetura até então não abordara, e que parecem fugir a toda definição tradicional. *Shopping* e aeroportos são bons exemplos: sucessões intermináveis de corredores e vãos sem direção nem unidade estrutural reconhecível; eternamente em construção e já em desmanche; que não comunicam com o exterior, mas tampouco se resolvem numa ordem interna. Koolhaas define o *junkspace* como “o que sobra depois que a modernização termina seu curso ou, mais precisamente, o que se sedimenta enquanto a modernização ocorre”<sup>11</sup>. E coloca como seu único princípio estrutural a junção de superfície entre elementos heterogêneos, numa alternância de áreas nobres e de serviço, paredes espelhadas e tapumes, alheia a qualquer planejamento que não seja meramente circunstancial. É mérito da pintura dessa época ter intuído, quase no nascimento, o dismantelamento do espaço moderno. De resto, esse é o momento em que, perdido o impulso inovador do modernismo e a carga utópica das transformações sociais das décadas de 1960 e 1970, a própria vida parece se tornar uma alternância randômica de *glamour* e esqualidez, exaltação e monotonia. Os embalos de sábado à noite...

Não deixa de ser instigante que um artista tão pouco indulgente com a cultura de massa como Iberê tenha se interessado pelos manequins expostos nas vitrines, ao ponto de torná-los um dos motivos centrais de sua última produção. Carlos Zilio<sup>12</sup> lembra a esse respeito, o interesse análogo de De Chirico e dos surrealistas. Mas nos manequins de Iberê não há, parece-me, nem a busca de uma essência metafísica (ainda que, no caso de

De Chirico, essa essência seja uma ausência), nem a construção de um objeto de desejo. Reduzidos ao plástico nu ou enfeitados de uma maneira que não deixa de ser grotesca, esses seres que simulam a vida são companheiros naturais das mulheres sentadas, das idiotas, dos ciclistas, com que compartilham o espaço de tantas telas e gravuras. O que os une é uma disponibilidade inerte para o mundo, sem mais sentido, sem mais desejo: são *junkbodies*, corpo-lixo. Mas não é o caso, aqui, de acompanhar os desdobramentos últimos da poética do artista, um dos períodos mais estudados e comentados de seu trabalho, e com razão. Voltemos ao momento inicial dessa fase, que é nosso objeto específico, e retomemos o fio do discurso.

Uma tela de 1979, intitulada simplesmente *Pintura*, marca uma passagem crucial. É importante que seja de 1979, diga-se de passagem, para que se evite qualquer associação mecânica com os acontecimentos dramáticos de 1980, que marcaram a vida de Iberê e determinaram sua volta para Porto Alegre. É evidente que, sendo Iberê um artista tão preocupado com o sentido existencial de seu trabalho, aqueles fatos determinaram mudanças também em sua arte. Mas a arte não é tão refém assim da vida: é preciso que uma evolução interna da linguagem abra espaço para as novidades, mesmo quando elas parecem viradas repentinas.

Junto com os objetos costumeiros, *Pintura* apresenta, à direita, um oval que circunscribe uma cruz. Ainda não é uma face, mas a estrutura gestáltica de uma face. Está voltada levemente para esquerda, em direção às outras figuras, sobre as quais parece se debruçar. É uma composição que se repete muitas vezes nos anos seguintes, já com um rosto claramente reconhecível no lugar do oval. A novidade não é tanto uma volta à figuração em geral (carretéis e dados também são figuras), quanto o aparecimento da figura humana. Aparecimento, e não reaparecimento, porque anteriormente Iberê mal se dedicara a esse tema: apenas em algumas telas iniciais, todas, se não me engano, da década de 1940. Mas é significativo que Iberê a tenha experimentado esquematicamente, antes de torná-la explícita. De fato, havia aí alguns problemas a serem resolvidos: de que maneira o novo elemento poderia participar do embate entre o pintor e sua matéria, questão sempre central na poética de Iberê, sem reduzi-lo a mero instrumento de uma descrição anedótica?

Já vimos um primeiro aspecto: é necessário que o plano do quadro se torne descontínuo, permita saltos de leitura. Há outro: para que a figura humana não desequilibre a composição, é necessário que ela também se objetive, se torne uma coisa entre outras. Acredito ser um erro interpretar essas figuras (na maioria das vezes autorretratos) como a afirmação de uma subjetividade assertiva. Ao contrário, é justamente a alienação definitiva da subjetividade que está em jogo aqui. Por outro lado, a presença de um rosto altera a percepção dos objetos. De certa maneira, os aproxima ainda mais do sujeito: dados e carretéis já não são apenas lembranças de infância, mas citações de fases anteriores da pintura de Iberê, restos já cristalizados de gestos antigos.<sup>13</sup>

Finalmente, havia uma questão compositiva: a presença de um rosto, ainda que esquemático, divide o quadro em duas partes, uma olhando para outra, como se fosse um espelho. Nos anos seguintes, Iberê testa também outras soluções: às vezes, o rosto não está

10 KOOLHAS, R., "Junkspace", em *Serrote*, n° 9, novembro de 2011, pp. 195-211; or. em *A+U Special Issue OMA@Work* (2000).

11 *Ibid.*, p. 195.

12 *Op. cit.*, pp. 180-1.

13 "Carrego comigo o fardo do meu passado... Os quadros que pinto são visões que breve serão os fósseis semeados à margem de meu rasto" (LAGNADO, *op. cit.*, p. 54).

ao lado, mas entre as outras figuras, ou tanto na lateral quanto no meio. Quando está no meio, geralmente é frontal e olha para fora do quadro. A separação, nesse caso, já não é entre duas áreas da tela, uma espreitando a outra: tudo o que está na tela se oferece ao olhar de quem está de fora. O rosto é mais explicitamente uma coisa entre as outras.

Essa sensação é ainda mais acentuada quando o rosto é enquadrado num retângulo, como se não se tratasse de uma pessoa, mas de um retrato. Em um caso (*Carretéis com figura*, 1984), é uma máscara branca de perfil com órbitas pretas profundas, no centro da composição. Às vezes, no lugar do rosto ou da meia figura, ou junto com eles, há uma mão aberta, ou duas, meros sinais de presença humana, como aqueles que se encontram nas pinturas pré-históricas. Mas quando essas mãos se aproximam do rosto ou do tronco, forçadamente se relacionam com ele, esboçando um gesto: como se a figura levantasse a mão para responder a um apelo, ou a estendessem para mostrar algo, ou a colocasse diante do rosto para se defender.

Em suma, a presença de fragmentos de figura humana altera fundamentalmente a relação matéria/gesto que caracterizara a pintura de Iberê das décadas anteriores. Antigamente, ela se dava inteiramente no ato de pintar. Agora, encontra seu duplo na relação, dentro do quadro, entre personagens e objetos. A autenticidade do gesto permanece a mesma, e a espessura da matéria, constantemente escavada e recoberta, está aí para testemunhá-la: não se trata de uma *mise-en-scène*. Mais se assemelha àqueles estados alterados de consciência em que o indivíduo vê a si mesmo à distância, como se fosse um estranho. Ao cabo dessa dissociação, encontra-se o silêncio das *Idiotas*, o movimento já automatizado e irrefletido dos *Ciclistas*. Por enquanto, no calor de seu acontecimento, ela é agitada, dramática, assustadora até (*Grito*, 1984; *Medo*, 1985). E mal precisa lembrar que não se trata de uma psicologia do autor, mas de uma psicologia da pintura, um estado da arte.

Não é por mero ecletismo que Iberê volta a se dedicar à literatura, com a redação e organização dos contos (alguns antigos, como *O relógio*, já lembrado) reunidos em *No andar do tempo* (1988) e das prosas autobiográficas publicadas postumamente em *Gaveta dos guardados* (São Paulo, Edusp, 1998). É a própria pintura quem lhe coloca problemas narrativos. A temporalidade sempre foi uma questão central na arte de Iberê, mas antigamente ela se resolvia inteiramente no quadro, porque coincidia com o tempo de sua realização. Agora, ao contrário, remexer na matéria pictórica comporta trazer à tona fragmentos de memória já enrijecidos antes mesmo de sua feitura – memória das coisas, mas também memória de si mesmo. É um tempo-lixo, cujo único princípio estrutural é a junção de superfície (como, aliás, nos fragmentos autobiográficos da *Gaveta dos guardados*), que não esconde, ao contrário acentua a desarticulação fundamental. O que se perde, no desmembramento do espaço contemporâneo, é justamente a linearidade do tempo. Com ela, o sentido de continuidade da vida.

Ao otimismo liberatório da jovem pintura da época, Iberê respondeu com a sabedoria de um homem velho: mexer desse jeito com o passado é mexer com a morte. Mas na morte talvez as coisas encontrem sua verdade. De resto, no fim de sua entrevista com Cecília Cotrim, ele próprio colocou a questão com uma perplexidade que nenhuma lucidez poderia ultrapassar:

14 COTRIM, *op. cit.*, pp. 122-3.

“Seria interessante se eu pudesse unir, no agora, o passado e o presente, tudo. Porque, na verdade, nós sempre perdemos, o passado fica para trás, é sucata, é coisa modificada, destruída, apodrecida – isso é o passado. E nós estamos no presente, e na frente há sempre uma luz, nós sempre estamos caminhando. Agora, se pudesse o pintor unir essa coisa, esse passado, que eu buscava, como quando eu fazia aqueles ‘núcleos’, como se eu mergulhasse as mãos na terra, como se eu quisesse reencontrar os meus brinquedos, os meus carretéis que estavam sepultados em meu pátio de terra batida. Assim, eu queria resgatá-los, trazê-los para o agora, seria interessante... Agora, eu não sei, começa a aparecer nos meus quadros essa coisa... esses fantasmas, o meu passado. Cessa o tempo, acaba. Não há mais passado, presente e futuro. Só o tempo, único. É muito estranho.”<sup>14</sup>



# IBERÊ CAMARGO: PINTURA PINTURA

Iberê Camargo viveu intensamente o conflito entre a linguagem figurativa e a linguagem abstrata na pintura. No curso de uma experiência que durou 30 anos ele abandonou as figuras, paisagens, naturezas-mortas, carretéis, até chegar às manchas, numa busca das origens. E de lá retornou dificilmente, resgatando do informe uma nova linguagem. Como no espaço cósmico, as formas de Iberê tiveram que se organizar na razão direta de suas massas, das distâncias que as separam e da posição que ocupam em relação umas às outras. E não só. Em relação também às cores que têm e à qualidade da matéria que as constitui. É uma pintura que vem da profundidade, da noite para a luz. Um nascer permanente, incessante, como se assistíssemos à forma primordial virando linguagem humana. E assim, seus quadros esplendem como gemas sujas de noite, arrancadas ao caos.

E agora ele permite que formas figurativas fluam nesse universo inventado. É que a alquimia já se consumou. As formas, as estrias que vincam a pasta vibrante, as cores irisadas ou densas, os contornos, os falsos contornos, tudo em si virou linguagem. E tudo o que for por ela atraído será por ela assimilado. Também se tornará voz, signo desse sistema de signos.

Mas a forma assimilada também impõe suas exigências. Por exemplo, os dados que aparecem na pintura de Iberê obrigam a uma sugestão de volume em perspectiva que altera sua linguagem bidimensional. A contradição é maior quando ele decide reintroduzir ali a figura humana. Pintar um retrato, por exemplo.

O conflito entre a linguagem abstrata e a linguagem figurativa ressurge. Iberê vive hoje essa transição que marca um momento crucial de sua pintura. Ele repete às avessas o começo de sua experiência. Antes, tratava-se de destruir a figura para fundar a linguagem abstrata. Agora, trata-se de reformular a linguagem abstrata para reconstruir a figura, reatando os laços entre a pintura e a vida que se desenrola fora do quadro.

## Ferreira Gullar

Este texto foi retirado do filme *Iberê Camargo: Pintura Pintura*, de Mario Carneiro, 1981. Texto e narração de Ferreira Gullar.

## OS QUADROS QUE PINTO SÃO VISÕES

The paintings I paint are visions  
that soon will be fossils, planted in the margins of my trail.\*

\* Lisete Lagnado, *Conversações com Iberê*, 1994.

QUE BREVE SERÃO OS FÓSSEIS SEMEADOS À MARGEM DO MEU RASTRO.



2 *Pintor e signos*, 1981  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
100 x 173 cm  
col. particular [private coll.]





3 *Caixa d'água*, 1981  
óleo sobre madeira [oil on wood]  
25 x 35 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

4 *Dado cor-de-rosa*, 1982  
óleo sobre madeira [oil on wood]  
25 x 35 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



5 *Eu e signos*, 1981  
óleo sobre madeira [oil on wood]  
30 x 42 cm  
col. Fernando Baril

6 *Pintura*, 1979  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
65 x 92 cm  
col. Christóvão de Moura





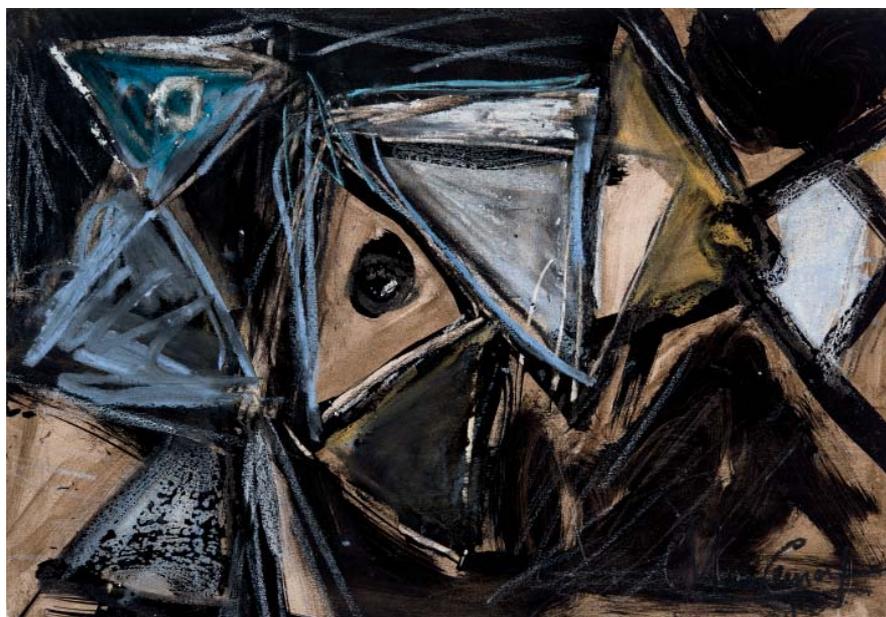
7 sem título, [untitled], 1980  
giz de cera sobre cartão  
[wax crayon on cardboard]  
25 x 36 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

8 *Símbolos*, 1976  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
93 x 132 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

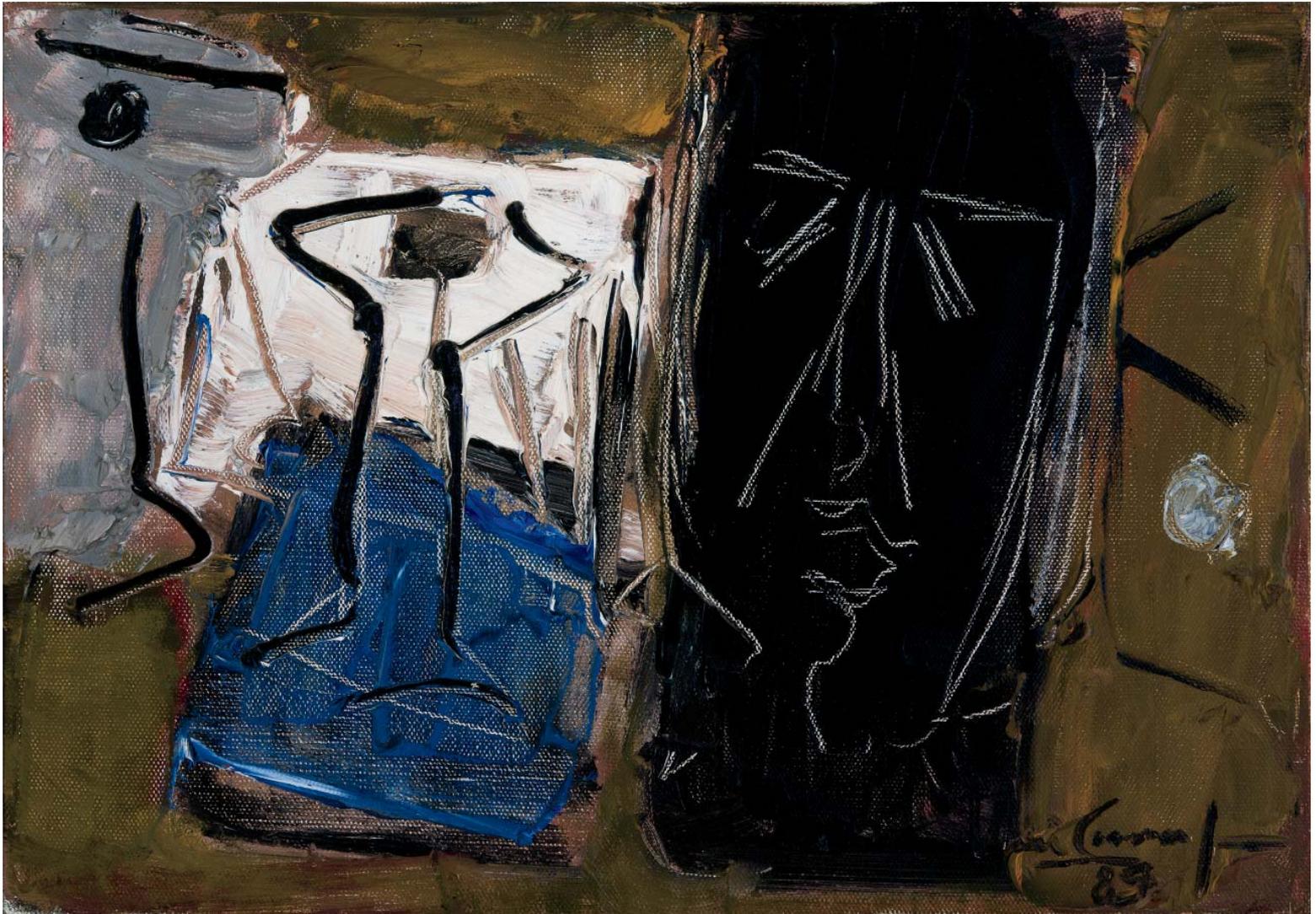




9 sem título, [untitled], 1980  
nanquim, giz de cera e pastel oleoso sobre cartão  
[ink, wax crayon and oil pastel on cardboard]  
25,5 x 36,4 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

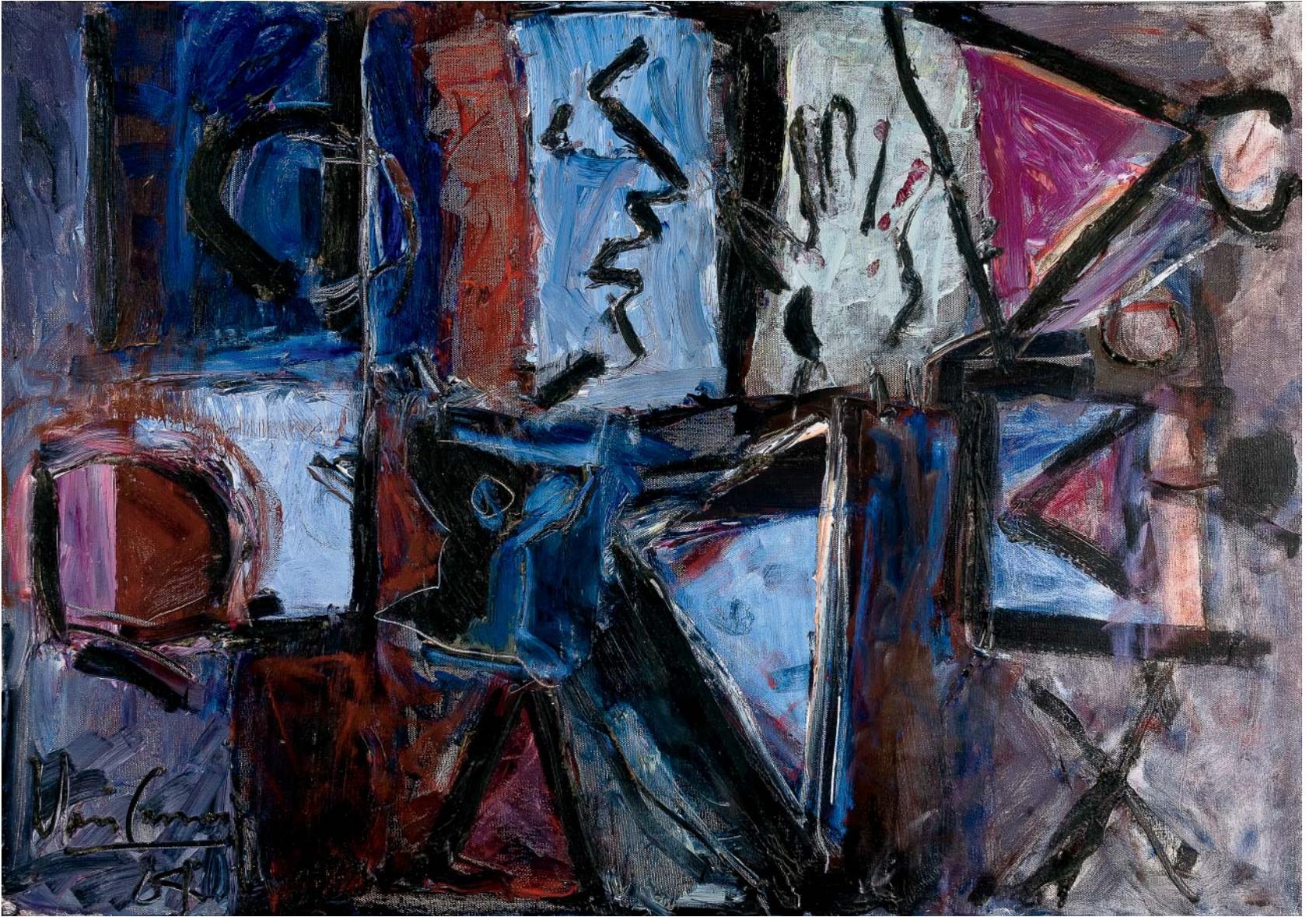


10 sem título, [untitled], 1980  
nanquim e pastel oleoso sobre cartão  
[ink and oil pastel on cardboard]  
25 x 36 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



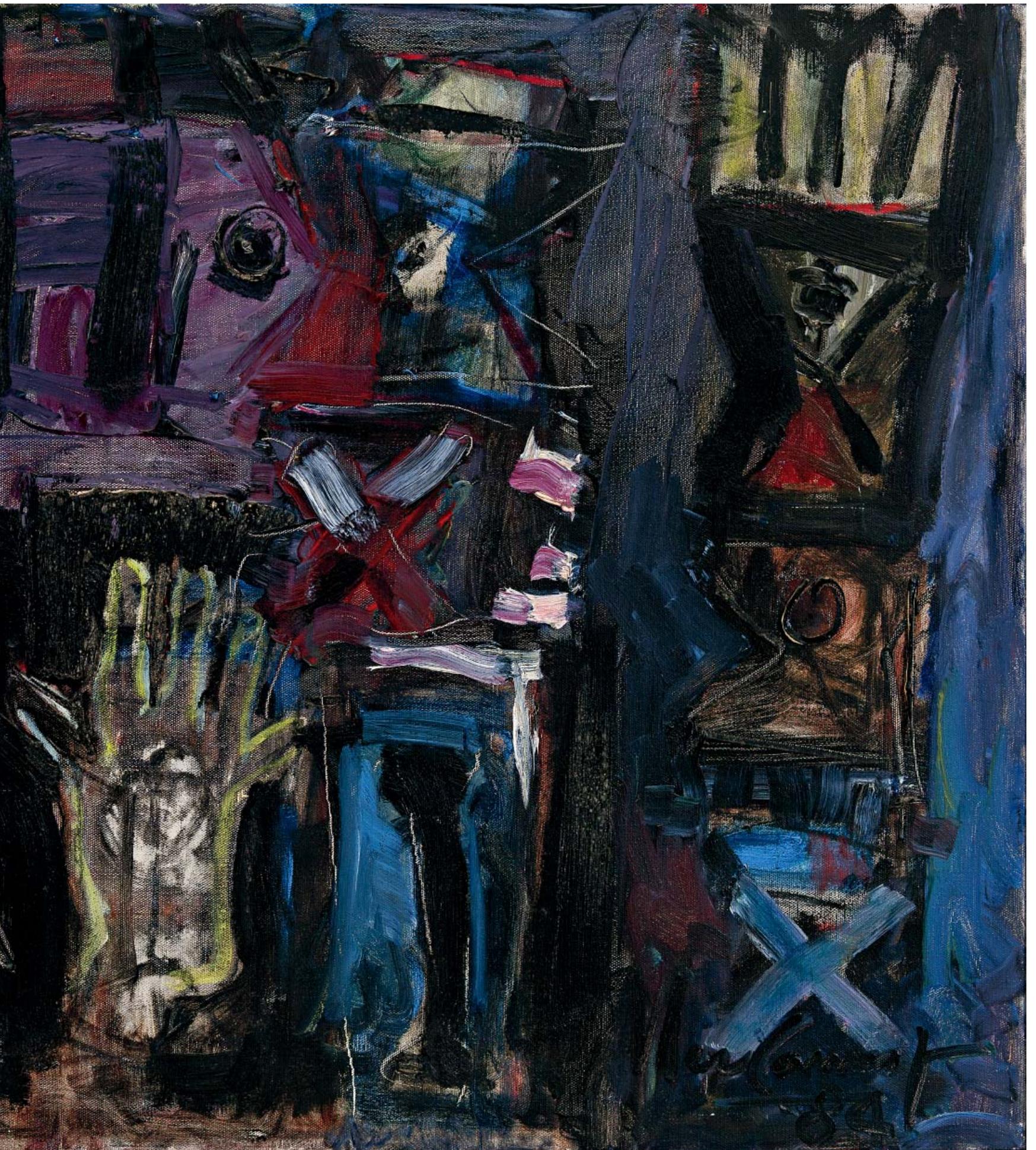
11 *Face*, 1984  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
40 x 57 cm  
col. particular [private coll.]

12 *Hora VII*, 1984  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
93 x 132 cm  
col. Márcia e Luiz Chrysostomo





13 *Hora VIII*, 1984  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
93 x 132 cm  
col. Roque Sut Ribeiro

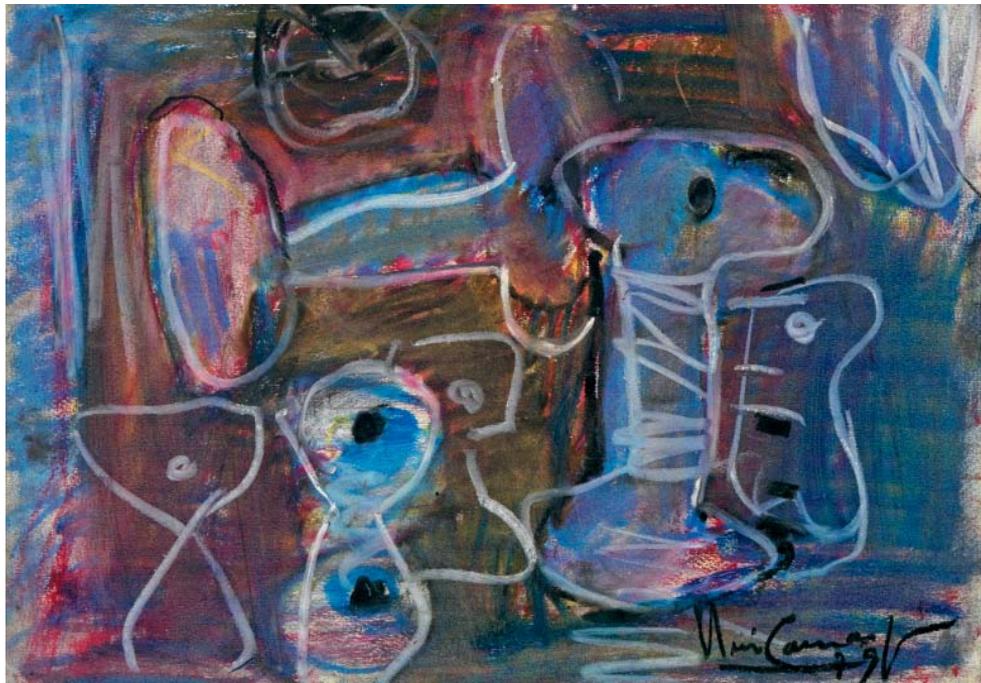




- 14 *Hora X*, 1984  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
100 x 173 cm  
col. João Sattamini  
comodante Museu de Arte Contemporânea de Niterói

- 15 sem título, [untitled], 1980  
giz de cera sobre cartão [wax crayon on cardboard]  
25,5 x 36,4 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

- 16 sem título, [untitled], 1979  
giz de cera sobre cartão [wax crayon on cardboard]  
25,3 x 36,3 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





17 *Eu*, 1987  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
35 x 25 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

18 *Eu*, 1984  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
132 x 93 cm  
col. Gilberto Chateaubriand  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



**19** *Hora V*, 1983  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
95 x 212 cm  
col. João Sattamini  
comodante Museu de Arte Contemporânea de Niterói





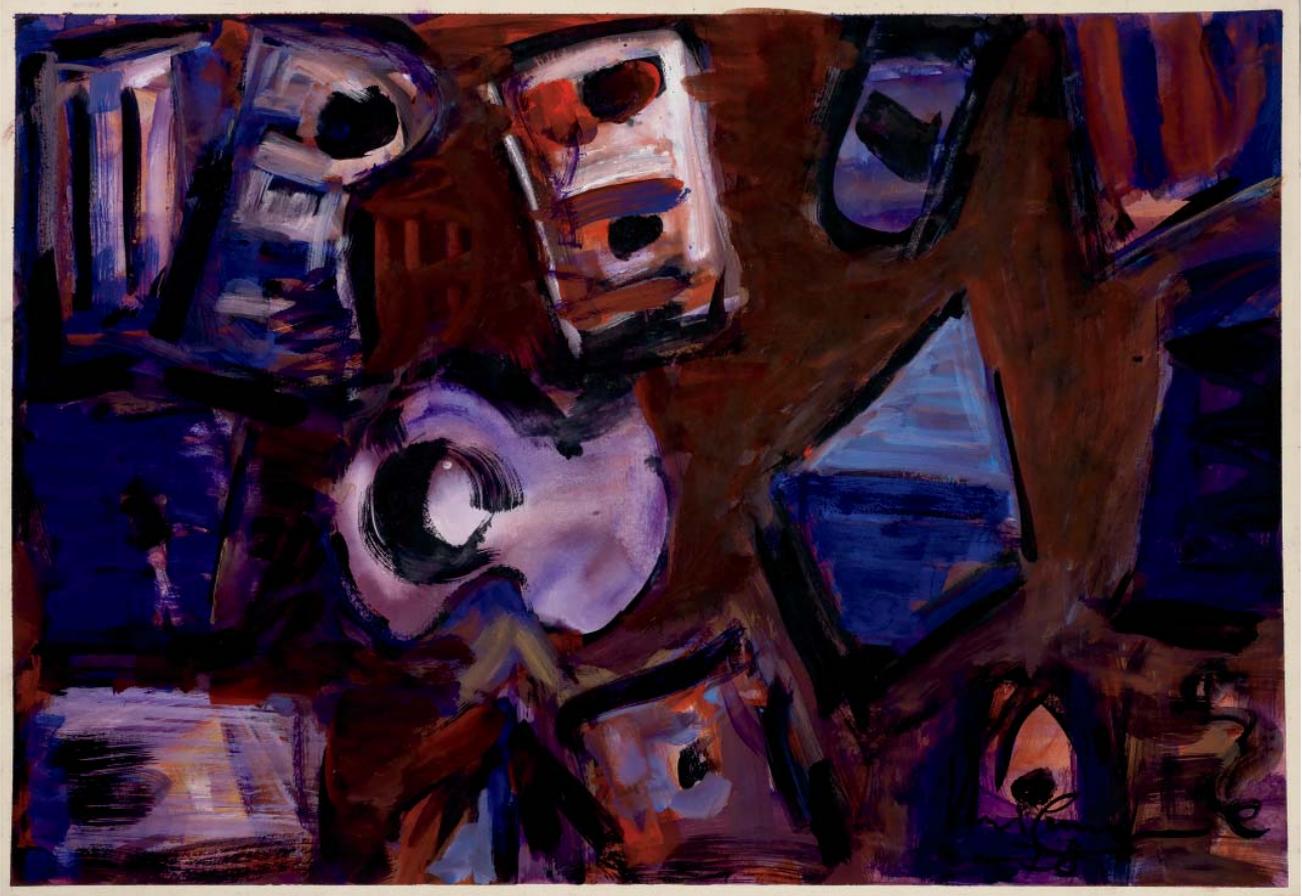


20 *Hora VI*, 1984  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
95 x 212 cm  
col. particular [private coll.]



21 sem título, [untitled], 1978  
guache sobre papel [gouache on paper]  
51 x 72,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

22 sem título, [untitled], 1977  
guache sobre papel [gouache on paper]  
50,7 x 72,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





23 sem título [untitled], 1980  
guache sobre papel [gouache on paper]  
50,8 x 72,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

24 *Fantasmagoria*, 1983  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
93 x 132 cm  
col. Regina Pimentel e Tércio Lins e Silva







25 *Hora IX*, 1984  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
95 x 212 cm  
col. particular [private coll.]

**26** *Eu, carretéis e dados*, 1983  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
65 x 92 cm  
col. João Borges Fortes Filho



27 *Medo*, 1985  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
65 x 92 cm  
col. Celma Albuquerque





28 sem título, [untitled], 1984  
grafite, nanquim e pastel oleoso sobre papel  
[graphite, ink and oil pastel on paper]  
16,1 x 22,4 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



29 sem título, [untitled], c.1984  
grafite, nanquim e pastel oleoso sobre papel  
[graphite, ink and oil pastel on paper]  
16,5 x 22 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



30 sem título, [untitled], c.1984  
grafite, nanquim e pastel oleoso sobre papel  
[graphite, ink and oil pastel on paper]  
16,2 x 21,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



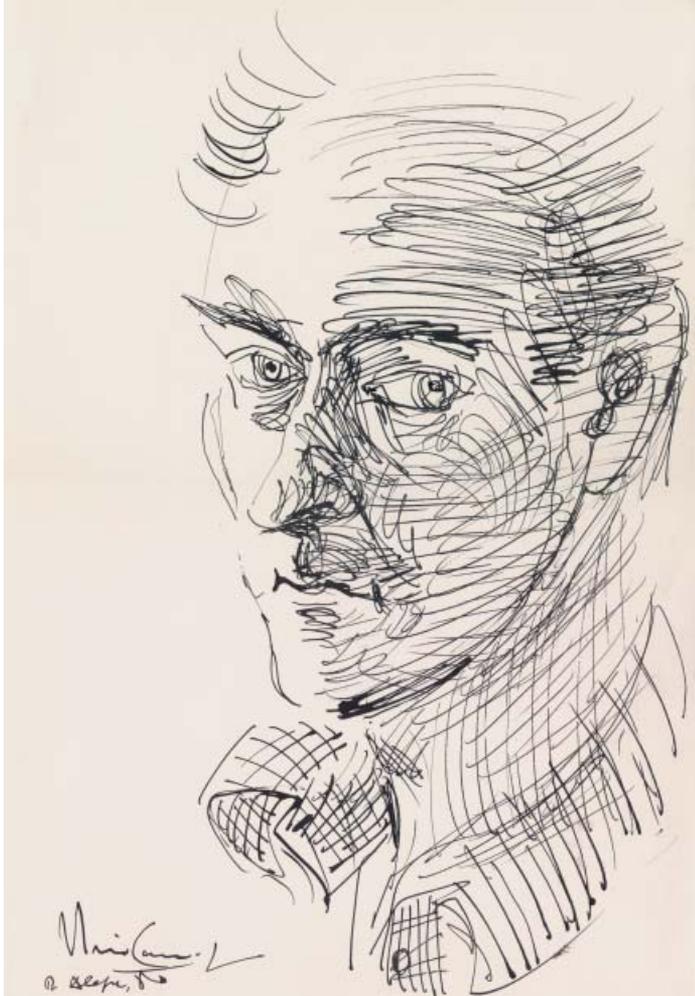
31 sem título, [untitled], 1984  
grafite, nanquim e pastel oleoso sobre papel  
[graphite, ink and oil pastel on paper]  
15,7 x 21,3 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



32 Autorretrato [self-portrait], 1985  
pastel oleoso sobre lixa [oil pastel on sandpaper]  
22,5 x 27,1 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

33 Autorretrato [self-portrait], 1980  
nanquim sobre papel [ink on paper]  
36,3 x 25,2 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

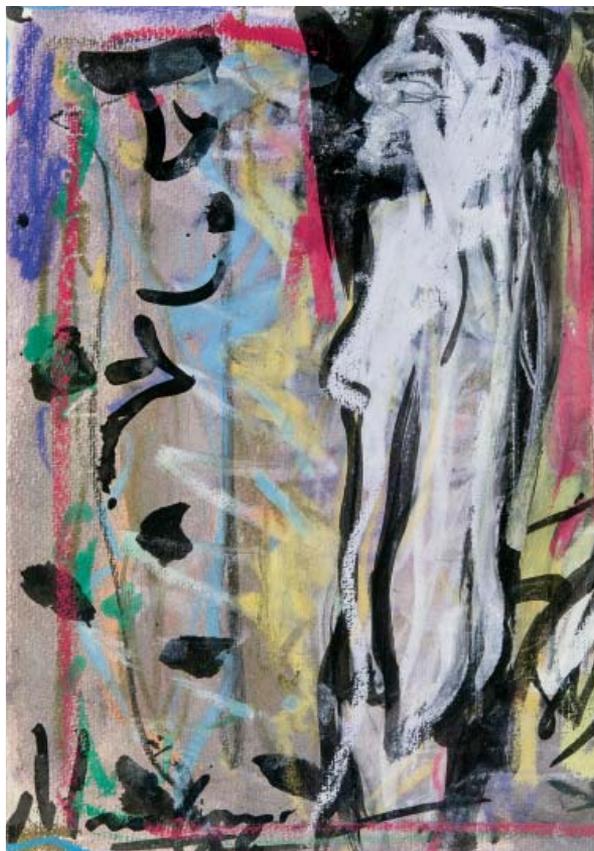
34 Autorretrato [self-portrait], 1979  
pastel oleoso sobre papel [oil pastel on paper]  
35 x 25,1 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



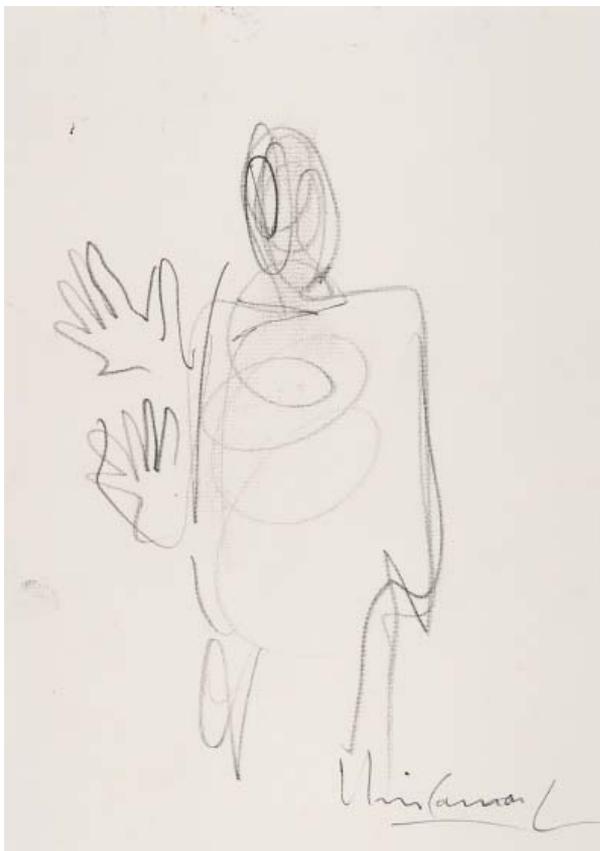




35 *Carretéis com figura*, 1984  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
55,3 x 109,7 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



36 sem título, [untitled], 1986  
nanquim e lápis *stabilotone* sobre papel  
[ink and *stabilotone* pencil on paper]  
24 x 16,2 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

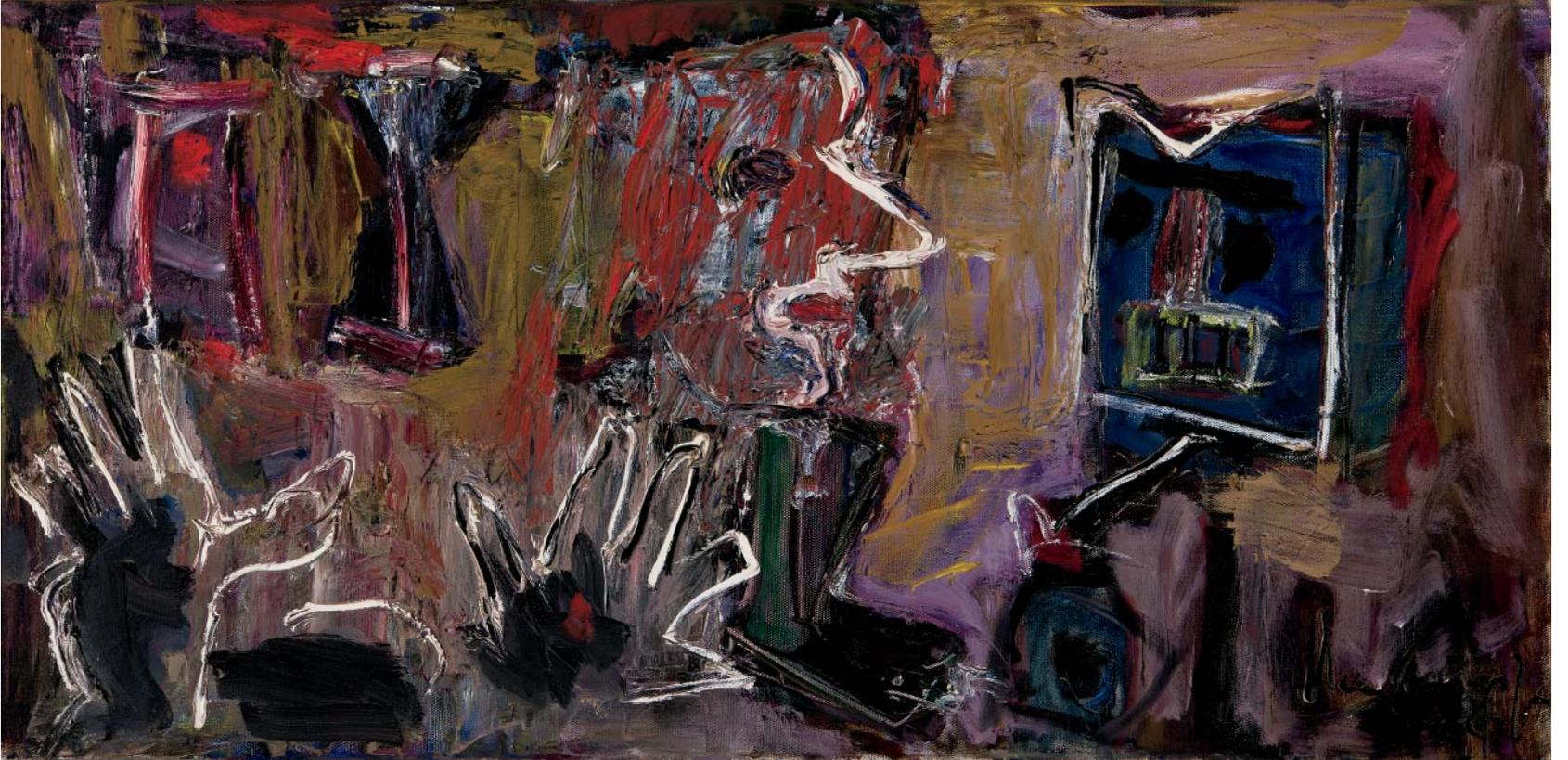


37 sem título, [untitled], c.1983  
grafite sobre papel [graphite on paper]  
25 x 17,7 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



38 sem título, [untitled], c.1983  
grafite e pastel oleoso sobre papel  
[graphite and oil pastel on paper]  
25 x 17,3 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

**39** *Homem*, 1984  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
60 x 120 cm  
col. particular [private coll.]



40 *Grito*, 1984  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
55 x 78 cm  
col. particular [private coll.]





41 sem título, [untitled], 1978  
nanquim e giz de cera sobre papel  
[ink and wax crayon on paper]  
32,5 x 47 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

42 Estudo para tapeçaria [study for tapestry], 1987  
guache sobre papel [gouache on paper]  
32,5 x 47,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

43 sem título, [untitled], 1978  
giz de cera e tinta acrílica sobre papel  
[wax crayon and acrylic on paper]  
23,3 x 32,3 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





44 sem título, [untitled], 1986  
guache e lápis *stabilotone* sobre papel  
[gouache and *stabilotone* pencil on paper]  
35,6 x 36,3 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



45 sem título, [untitled], 1988  
nanquim e lápis *stabilotone* sobre papel  
[ink and *stabilotone* pencil on paper]  
33 x 22,1 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

46 sem título, [untitled], 1988  
nanquim sobre papel [ink on paper]  
33 x 22 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

47 Autorretrato [self-portrait], 1984  
óleo sobre madeira [oil on wood]  
35 x 25 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





## IBERÊ CAMARGO

### 1914

Nasce Iberê Bassani de Camargo, em 18 de novembro, na cidade de Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul, filho de Adelino Alves de Camargo, agente ferroviário, e de Doralice Bassani de Camargo, telegrafista.

### 1928

Inicia sua aprendizagem em pintura na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea de Santa Maria (RS), tendo como professores Frederico Lobe e Salvador Parlagrecco.

### 1932

Assume a primeira atividade profissional como aprendiz do escritório técnico no Primeiro Batalhão Ferroviário. Pouco tempo depois, é promovido à função de desenhista técnico.

### 1939

Trabalha, em Porto Alegre, como desenhista técnico na Secretaria Estadual de Obras Públicas do Rio Grande do Sul e frequenta o Curso Técnico de Desenho de Arquitetura, no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Casa-se com Maria Coussirat, graduada em pintura pelo mesmo instituto.

### 1942

Vende seu primeiro óleo, intitulado *Paisagem*. Recebe bolsa do Governo do Estado do Rio Grande do Sul para estudar no Rio de Janeiro, para onde se transfere com sua esposa. Conhece e estabelece relações com artistas como Cândido Portinari, Frank Schaeffer e Hans Steiner. Ingressa na Escola de Belas Artes, mas a abandona, por discordar de sua orientação acadêmica. Inicia um curso livre, ministrado por Alberto da Veiga Guignard. Integra o Grupo Guignard, participando do ateliê coletivo, bem como das exposições. Realiza sua primeira exposição individual em Porto Alegre.

### 1943

Funda, com o apoio de Géza Heller, Elisa Byington e Maria Campello, o Grupo Guignard, um ateliê coletivo sob orientação de Alberto da Veiga Guignard, no Rio de Janeiro.

- “Grupo Guignard”, Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Exposição transferida para a sede da Associação Brasileira de Imprensa, depois de ter sido desmontada à força por um grupo de estudantes da Escola Nacional de Belas Artes.
- 48º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe menção honrosa em Desenho.

### 1944

É extinto o Grupo Guignard. Trabalha em outros ateliês. Passa a participar de diversas exposições coletivas no Brasil e no exterior.

- Exposição individual, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
- 49º Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe medalha de bronze em Pintura.

### 1945

Segue para o ateliê na rua Joaquim Silva, Lapa, onde permanece até meados de 1960.

- 50º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe medalha de prata em Pintura.
- “20 artistas brasileiros” Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina; Comisión Municipal de Cultura, Montevideo, Uruguay; Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires, Argentina.

### 1946

• “Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Primeira mostra individual no Rio de Janeiro.

- 51º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

## 1947

- Exposição individual, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
- 52º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro pela Seção de Pintura. Recebe, ainda, medalha de bronze em Desenho.

## 1948-50

Viaja à Europa com a esposa, Maria Coussirat Camargo. Em Roma, estuda gravura com Carlo Alberto Petrucci, pintura com De Chirico, materiais com Leoni Augusto Rosa e afresco com Achille. Em Paris, estuda pintura com André Lhote.

## 1950

Retorna ao Brasil e, no ano seguinte, começa a ministrar aulas de desenho e pintura em seu ateliê.

## 1951

Integra o júri do 56º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Dedica-se ao ensino de desenho e de pintura em seu ateliê, na rua Joaquim Silva, Rio de Janeiro.

- I Bienal Internacional de São Paulo, Pavilhão do Trianon, São Paulo.
- 56º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- Bienal de Arte Hispano-Americana, Madri, Espanha.
- “Iberê Camargo”, Museu de Arte Moderna de Resende (RJ). Exposição inaugural do museu.

## 1952

Desenvolve 29 gravuras em água-tinta para ilustração do livro *O rebelde*, de Inglês de Sousa. No mesmo ano, realiza exposição dessas gravuras, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

## 1953

Funda o Curso de Gravura em Metal no Instituto Municipal de Belas Artes do Rio de Janeiro.

- 4º Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Recebe medalha de prata na Seção de Gravura.
- II Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro.

## 1954

Organiza, juntamente com outros artistas, o Salão Preto e Branco, parte do III Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

- Salão Preto e Branco / III Salão Nacional de Arte Moderna,

Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Recebe medalha de prata em Pintura.

- “Pinturas e gravuras de Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. Primeira mostra individual depois de viagem de estudos à Europa.

## 1955

Produz o texto “A gravura”, publicado em 1975.

- Salão miniatura, Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro.
- “Gravuras de Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Clube de Gravura, Porto Alegre.
- I Novo Salão Carioca, Rio de Janeiro.
- Bienal Hispano-Americana de Arte de Madri, Palacio Municipal de Exposiciones, Madri.

## 1956

Recebe isenção de júri na seleção do V Salão Nacional de Arte Moderna.

- V Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- III Bienal Hispano-Americana, Barcelona.

## 1957

VI Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Recebe isenção de júri neste Salão.

- “Salão para todos de gravura e desenho”, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Levado posteriormente para a China. Participa como jurado e artista convidado.

## 1958

Integra o júri de seleção e premiação do VII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Participa de diversas exposições coletivas neste ano, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e Quito, no Equador.

- Salão Pan-Americano do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México.
- “Pinturas e gravuras 1955 a 1958”, GEA Galeria de Artes Plásticas, Rio de Janeiro.

## 1959

V Bienal Internacional de São Paulo, Museu de Arte Moderna, São Paulo.

- “Iberê Camargo of Brazil”, Pan-American Union, Washington.

## 1960

Segue para novo ateliê, na rua das Palmeiras, Botafogo, Rio de

Janeiro. Ministra curso de pintura, na Galeria Municipal de Arte, em Porto Alegre. Esse curso dá origem ao Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, voltado para a formação de artistas.

Ministra curso de gravura em metal, em Montevidéu, tendo seu tratado de gravura divulgado em língua espanhola.

- “Iberê Camargo”, Centro de Artes y Letras, Montevidéu.
- “Iberê Camargo: gravura – pintura”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- IX Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- 2<sup>nd</sup> International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, National Museum of Modern Art Yomiuri Shimbun, Tóquio.
- II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México. Recebe o prêmio de Gravura.

## 1961

Recebe prêmio de Melhor Pintor Nacional na VI Bienal de São Paulo, com a série de pinturas *Fiada de carretéis*.

- X Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. A pintura *Estrutura é* adquirida pela Comissão Nacional de Belas Artes.
- VI Tokyo Biennial, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tóquio.

## 1962

• “Retrospectiva Iberê Camargo”, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Primeira mostra retrospectiva do artista.

- The 30<sup>th</sup> Exhibition of the Japan Print Association, Japan Print Association, Tóquio. Iberê foi o único artista brasileiro a integrar a mostra.
- XXXI Bienal de Veneza.

## 1963

Recebe sala especial na VII Bienal Internacional de São Paulo.

- “Iberê Camargo”, Petite Galerie, Rio de Janeiro.

## 1964

Publica o artigo “A gravura”, nos *Cadernos Brasileiros*, escrito originalmente em 1955.

- “Iberê Camargo: pinturas”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

## 1965

Ministra curso de pintura em Porto Alegre a convite do governo do Estado, organizado pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

- Exposição individual, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- “Grabados contemporâneos de Brasil”, Cidade do México.
- “The emergent decade. Latin American painters and paintings”, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.

## 1966

Executa um painel de 49 metros quadrados oferecido pelo Brasil à Organização Mundial de Saúde, em Genebra.

- “Iberê Camargo: pinturas”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Convento de Nossa Senhora do Monte Carmelo, Salvador.

## 1968

Integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Inicia a construção de seu ateliê em Porto Alegre, na rua Lopo Gonçalves.

- 6<sup>th</sup> International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai/The National Museum of Japan, Tóquio.
- “Exposição de gravuras”, Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre.

## 1969

Ministra curso de pintura para detentos, na Penitenciária de Porto Alegre, auxiliado pela artista Maria Tomaselli Cirne Lima. Colabora na exposição de pintura no saguão do Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, reunindo trabalhos de cinco alunos do curso que ministrou na penitenciária.

- “Gravuras e pinturas de Iberê Camargo”, Biblioteca Pública de Santa Maria (RS).
- “Pinturas”, Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, Porto Alegre.

## 1970

Recebe título de Cidadão de Porto Alegre, concedido pela Câmara Municipal de Porto Alegre.

- “Iberê Camargo”, Galeria Barcinski, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo”, Galeria de Arte de Botafogo, Rio de Janeiro.

## 1971

Sala Especial na XI Bienal Internacional de São Paulo.

## 1972

Reinaugura o ateliê na rua das Palmeiras, no Rio de Janeiro, com uma exposição de pinturas e desenhos.

## 1973

Frequenta o ateliê Lacourrière, dos irmãos Frélaout, em Paris, fundado em 1929, com o objetivo de aprimorar seus conhecimentos como impressor.

Integra o livro *Gravura*, de Márcia Pontes *et al.*, Rio de Janeiro. Nessa publicação há reproduções de gravuras de Darel Valença Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo e Octavio Araújo.

- “Gravuras e pinturas”, Galerie de la Maison de France, Rio de Janeiro.
- “Oils on canvas by the Brazilian painter Iberê Camargo”, O’Hanna Gallery, Londres.

- “Iberê Camargo”, Galeria Inelli, Porto Alegre.
- Bienale de Gravure Moderne, Galerija Ljubljana Yougoslavie, Liubliana, Iugoslávia (atual Eslovênia).

## 1974

É inaugurada a Galeria Iberê Camargo, uma homenagem ao artista, do Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria (RS).

- “Guaches”, Galeria Aliança Francesa, Rio de Janeiro.

## 1975

Publica o texto *A gravura* (São Paulo: Topal), originalmente produzido em 1955.

Integra uma comissão para conscientizar as autoridades sobre a precariedade dos materiais de arte produzidos no Brasil e por melhores condições para sua importação.

Participa da XIII Bienal Internacional de São Paulo e de diversas exposições no exterior.

- “Iberê Camargo”, Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro.

## 1976

Integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

- “Iberê Camargo”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

## 1977

Integra o júri do I Salão da Ferrovia, Rio de Janeiro. Recebe homenagem nesse evento.

- X Quadriennale Nazionale d’Arte di Roma. Palazzo delle Esposizioni, Roma.
- “Abstração”, Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre.
- “Caderno de desenhos”, Galeria Iberê Camargo da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS).

## 1978

Participa do I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos do Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.

- “Iberê Camargo: guaches”, Christina Faria de Paula Galeria de Arte, São Paulo.

## 1979

- XV Bienal Internacional de São Paulo.
- “Caderno de desenho”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Galerie Debret, Paris, França.
- “Iberê Camargo”, Galeria Ipanema, Rio de Janeiro.

## 1980

O artista retorna à figuração em suas obras.

- “Trabalhos de Iberê Camargo”, Museu Guido Viaro, Curitiba.

- “Iberê Camargo: pastéis”, Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.

## 1981

Homenageado pela Casa do Poeta Rio-Grandense, como Sócio Honorário nº 10.

- “Exposição de pinturas e desenhos”, Galeria Acervo, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo: óleos e desenhos”, Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.

## 1982

Retorna a Porto Alegre, onde passa a residir com sua esposa. Mesmo estabelecido no ateliê da rua Lopo Gonçalves, mantém ateliê no Rio de Janeiro. Recebe Diploma de Mérito Cultural da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

- “Iberê Camargo”, Max Stolz Galerie, Curitiba.
- “Retrospectiva em papel de Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Homenagem a Iberê Camargo”, Espaço Cultural Yázigi, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Studio de Arte Cláudio Gil, Rio de Janeiro.

## 1983

Faz *outdoor* para a Rede Brasil Sul, exposto nas ruas de Porto Alegre.

- “Iberê Camargo: pinturas, desenhos e tapeçarias das séries *Carretéis e Dados*”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre. Durante a mostra é apresentado o curta-metragem (16 mm) *Iberê Camargo: pintura-pintura*, de Mario Carneiro, com textos e locução de Ferreira Gullar.

“Arte moderna no Salão Nacional” – 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

## 1984

Executa dois painéis para a Funarte, Rio de Janeiro.

- 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (artista convidado).
- “Iberê Camargo: 70 anos”, Museu de Arte Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Sala de Exposições Professor Hélio Homero Bernardi, Santa Maria (RS).
- “Iberê Camargo, aquele abraço!”, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras”. Galeria Multiarte, Fortaleza.
- “Iberê Camargo: pinturas, guaches e pastéis”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Studio de Arte Cláudio Gil e Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro; Galeria Luisa Strina, São Paulo.

## 1985

Recebe o prêmio Golfinho de Ouro do Governo do Estado do Rio de Janeiro; reconhecimento por sua atuação como artista plástico no ano de 1984 e medalha de Mérito Cultural concedida pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

- XVIII Bienal Internacional de São Paulo – “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades”, São Paulo.
- 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo: desenhos e pinturas”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: trajetórias e encontros”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Na ocasião, é lançado o primeiro livro sobre a vida e a obra do artista, *Iberê Camargo*, editado por MARGS e Funarte.

## 1986

Inicia a construção de seu ateliê, no bairro Nonoai, Porto Alegre. Recebe título de doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Santa Maria.

- “Iberê Camargo”. Óleos, desenhos e o lançamento da *Suíte de serigrafias (Manequins)*. Max Stolz Galerie, Curitiba.
- “Agrotóxicos”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: desenhos da série *As criadas* de Jean Genet”, Galeria Usina, Vitória.
- “Iberê Camargo: trajetória e encontros”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre; Galeria do Teatro Nacional de Brasília, Brasília.

## 1987

Produz um número significativo de litografias, nas quais retrata personagens do Parque da Redenção.

- “Iberê Camargo”, Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília.
- “Iberê Camargo – desenhos e litografias”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Art-Com, Campo Grande (MS).
- “Exposição de pinturas, desenhos e gravuras de Iberê Camargo”, Galeria Soluzione, Caxias do Sul (RS).
- “Iberê Camargo”, Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.
- “Iberê Camargo – pinturas”, Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- “Iberê Camargo: pinturas, desenhos e litos”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo – desenho, gravura, pintura” (Homenagem aos 60 anos de arte), Matiz, Santa Maria (RS).
- “Iberê Camargo”, MD Galeria de Arte, Uberaba (MG).
- “Iberê Camargo no CEDC”, Centro de Exposiciones, Palácio Municipal, Montevideú.

- “Iberê Camargo – obras recentes”, Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo – pinturas e desenhos”, Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).

## 1988

Inaugura seu novo ateliê na rua Alcebiades Antônio dos Santos, bairro Nonoai, Porto Alegre.

- “No andar do tempo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre; Documenta Galeria de Arte, São Paulo; Galeria Montesanti, Rio de Janeiro; Galeria Van Gogh, Pelotas. Na mostra, é lançado livro de Iberê Camargo, *No andar do tempo – 9 contos e um esboço autobiográfico*.
- “Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras”, Galeria Multiarte, Fortaleza.
- “Gravuras”, Galeria de Arte Álvaro Santos, Aracaju.

## 1989

- XX Bienal Internacional de São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Exposição de gravuras de Iberê Camargo”, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Galeria Ponto D’Arte, Santana do Livramento (RS).
- “Iberê Camargo: pinturas, gravuras e desenhos”, Galeria Artmão, Cachoeira do Sul (RS).

## 1990

Iberê Camargo volta à atividade de gravura e conta com o auxílio de Eduardo Haesbaert como impressor.

- 1º Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu Universitário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (artista convidado).
- “Iberê Camargo: pinturas”, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.
- “Ciclistas no Parque da Redenção”, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- “A gravura de Iberê Camargo: uma retrospectiva”, Espaço Cultural do Banco Francês e Brasileiro, Porto Alegre; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo (1990–1991).

## 1991

Recusa a participar da III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Equador, em protesto pela cobrança de impostos sobre a circulação de obras de arte.

Ministra *workshop* sobre artes plásticas, no Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

- “Guaches”, Instituto Goethe, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo – pinturas e guaches”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- “Iberê Camargo”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- “Iberê Camargo”, Espaço de Arte, Passo Fundo (RS).

## 1992

Iniciam-se as filmagens do curta-metragem *Presságio*, no ateliê de Iberê Camargo. Durante a produção do filme e suas variadas cenas, o artista produz diversos desenhos.

O projeto Os Amigos da Gravura, dos Museus Castro Maya, é reeditado e Iberê Camargo dele participa com uma gravura inédita. Recebe o título de Filho Ilustre da Prefeitura Municipal de Restinga Seca (RS).

- Exposição por ocasião do lançamento do livro de Iberê, *Gravuras* (editora Sagra), Galeria Tina Zappoli, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: obra sobre papel”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: pinturas inéditas”, Galeria Multiarte, Fortaleza.

## 1993

Participa do 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto – “Retrospectiva de gravuras de Iberê Camargo”, apresentação das séries: *Carretéis*, *Ciclistas*, *Manequins* e *As idiotas*, Museu de Arte de Ribeirão Preto (SP).

- “Iberê Camargo”, Art’s Collectors Gallery, Nova York.
- “Guaches”, Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Mostra de inauguração da galeria que leva seu nome.
- “Guaches e óleos”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- “Retratos de amigos”, Center Park Hotel, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis. Última exposição individual do artista, em que apresenta a série *O homem da flor na boca*.

## 1994

Recebe diploma de personalidade Cultural Internacional, da União Brasileira de Escritores, na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.

Realiza seu último óleo, *Solidão*, tela de 2 x 4 m.

É lançado o livro *Iberê Camargo*, de Ronaldo Brito.

- “Conversações com Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Paralelamente à mostra é lançado o livro *Conversações com Iberê Camargo*, de Lisette Lagnado.
- XXII Bienal Internacional de São Paulo. Núcleo Abstrações.
- “Iberê Camargo: desenhos e gravuras”, Espaço Cultural Fiat, São Paulo.
- “Desenhos e gravuras em metal”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo, mestre moderno”, Centro Cultural Banco do

Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Na ocasião é lançado o livro *Iberê Camargo, mestre moderno*, com textos de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Décio Freitas.

- “Iberê Camargo: produção recente”, Centro Cultural São Paulo.
- “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- Mostra retrospectiva e mostra do trabalho atual, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo.

Iberê Camargo falece em 9 de agosto.

## 1995

É criada a Fundação Iberê Camargo, com uma vocação formativa fundamental em assuntos de arte e de difusão da obra do artista e reativado o Ateliê de Gravura.

Lançado o filme *O pintor*, de Joel Pizzini, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

- “Iberê Camargo: projetos e desenhos 1938 – 1941”, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Porto Alegre.

## 1998

Mostra de lançamento do livro *Gaveta dos guardados*, organizado por Augusto Massi, na Galeria Cézar Prestes, Porto Alegre.

## 1999

Lançado o Programa Escola destinado à rede escolar privada e pública. Inauguração da primeira exposição desse programa, com a curadoria de Maria Amélia Bulhões.

É lançado o livro *Iberê Camargo/Mario Carneiro: correspondências*, na mostra “Obra gráfica de Iberê Camargo”, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

- II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, MARGS, Porto Alegre. Curadoria Lisette Lagnado. Mostra especial.

## 2000

Tem início o projeto de catalogação da obra completa de Iberê Camargo.

- “Iberê Camargo: caminhos de uma poética”, a segunda exposição do programa Escola. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Mônica Zielinsky.

## 2001

É lançado o livro *Iberê Camargo: desassossego do mundo*, de Paulo Venâncio, na exposição “Retrospectiva Iberê Camargo”, Bolsa de Arte de São Paulo e Galeria André Millan, São Paulo.

- “Iberê Camargo: um exercício do olhar”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Flávio Gonçalves.

## 2002

O projeto da nova sede da Fundação Iberê Camargo, desenvolvido pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira, recebe o Prêmio Leão de Ouro de Melhor Projeto na Bienal de Veneza: mostra arquitetura.

- “Retrato: um olhar além do tempo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Blanca Brittes.

## 2003

Começa a construção da nova sede da Fundação Iberê Camargo.

## 2004

- “Iberê Camargo: uma perspectiva documental”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Curadoria de Mônica Zielinsky.
- “Pintura pura”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Icleia Borsa Cattani.

## 2005

- “Iberê Camargo: ciclistas et autres variations”, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, França.

## 2006

Lançado o 1º volume do catálogo *raisonné*, referente às gravuras do artista, sob coordenação de Mônica Zielinsky.

## 2007

A Fundação Iberê Camargo segue realizando atividades destinadas à preservação e divulgação da obra de Iberê Camargo.

- “Iberê Camargo e as projeções de um ateliê no tempo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Curadoria Eduardo Haesbaert e Mônica Zielinsky.
- “Gravuras de Iberê Camargo: percursos e aproximações de uma poética”, Palacete das Artes Rodin, Salvador Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo (RS). Curadoria de Mônica Zielinsky.
- “A gravura de Iberê Camargo: estudos – estados – expansão”. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo. Curadoria de Mônica Zielinsky.

## 2008

Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

- “Moderno no limite”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Curadoria de Mônica Zielinsky, Paulo Sérgio Duarte e Sônia Salzstein.
- “Persistência do corpo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Ana Maria Albani Carvalho e Blanca Brittes.

## 2009

Lançado o livro *Iberê Camargo: origem e destino*, de Vera Beatriz Siqueira.

Reedição do livro *Gaveta dos guardados*, organizado por Augusto Massi.

- “Iberê Camargo: uma experiência da pintura”, Espaço Cultural Unifor, Fortaleza; Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Virgínia Aita.
- “Iberê Camargo: um ensaio visual”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Maria José Herrera.
- “Cálculo da expressão: Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; Museu Lasar Segall, São Paulo. Curadoria de Vera Beatriz Siqueira.
- “Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Icleia Borsa Cattani.

## 2010

Lançado o livro *Tríptico para Iberê*, de Daniela Vicentini, Laura Castilhos e Paulo Ribeiro.

- “Iberê Camargo: os meandros da memória”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Jacques Leenhardt.

## 2011

- “Linha incontornável: desenhos de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Eduardo Veras.
- “Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Fernando Cocchiarale.
- “Linha de partida: gravuras de Iberê Camargo”, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas (RS); Galeria de Artes do Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, Caxias do Sul (RS).
- “Conjuro do mundo – as figuras-cesuras de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Adolfo Montejo.

## 2012

- “Iberê Camargo – no tempo”, Museu Ruth Schneider, Passo Fundo, e Museu de Arte de Santa Maria, Santa Maria (RS).
- “O Outro na pintura de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria Maria Alice Milliet.

## 2013

- “Iberê Camargo: o carretel – meu personagem”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Michael Asbury.
- “Xico, Vasco e Iberê – o ponto de convergência”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Agnaldo Farias.

## 2014

Maria Coussirat Camargo falece em 24 de fevereiro.

- “Iberê Camargo: as horas (o tempo como motivo)”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Lorenzo Mammì.

ENGLISH VERSION

## THE WATCH

That latrine in the backyard built of old boards, eaten by termites, and that keeps out of plumb on top of the septic tank, is infested with spiders. They are hidden in the hinges, under the battens. Their presence is evident: little legs emerge out of hiding places and reveal the round, soft and flat body. Savino thinks that spiders can, impromptu leave the crevices and attack him. This idea terrifies him. Inside the latrine, the light percolates through: penetrates by the narrow ventilation crevices opened at the top and bottom of the door, and also through holes on the tin roof.

Squatting over the seat, Savino rushes harassed by the spiders and the flies that, obstinate, torment him.

When getting off the seat holding his pants that slip from his legs - he tries not to step on the crap scattered on the floor - he hears a muffled thud inside the pit. Turns and sees through the hole in the seat, his watch disappearing slowly in a thick, dark, variegated yellow-orange filth.

- Oh! My watch - exclaims Savino, upset.

That old watch in chiseled silver is the only inheritance he received from his grandmother. He cannot lose it. For this reason, he decides to get it back at any cost.

Resolute, he puts into the pit a hoe that he found at the end of the courtyard. He buries it in the exact place where he saw the watch disappear. On the first attempt, he catches it. When the watch is now almost within reach of his hand, it slides off the blade of the hoe and falls back into the pit.

Annoyed, Savino introduces the hoe in the hole again, in the hope to catch it one more time. It's useless. Obstinate, he moves the hoe in all directions of the pit, with a fisherman's experienced hands he gropes around, he stirs and rummages the shit. Occasionally, he lifts it carefully, slowly, slowly, hoping to bring it to the surface. He doesn't get discouraged. He continues to probe and shake and stir it. The stench is unbearable. In order, to not feel it, he covers his nose with a handkerchief. And the search continues. The flies are buzzing within the pit, hitting him in the face, penetrating his hair.

Although fatigued, Savino does not give up. He prolongs the unusual search until daylight goes out. Reluctantly, transfers it to the next day. Excited, he doesn't sleep. The search continues in the mind. He longs for the end of the night, but it continues slowly, heavy as never in his entire life.

Savino lives every fraction of fragmented time by the ticking of the lost watch. The first rays of sunlight shine on his slender figure, bowing over the pit. Obstinate, he continues to rummage through the septic tank that now is almost overflowing, due to the rain of the night. In

order to touch the bottom, he leans over the seat, presses his face against the hole, dipping and shaking hoe and arm inside the shit that spins in a whirlwind. Savino, frustrated by the failure of the search, gets irritated. He curses heaven and earth. Impatient scrapes the slippery bottom and hits it with violence with the eye of the hoe. The blows resound muffled, without echo. Sometimes it jams at the bottom. He releases it with difficulty. Angry he exalts, gets impatient. With redoubled violence, he beats the bottom of the pit.

After two days of incessant search, he finds links of the chain. Stimulated, he redoubles efforts and decides to empty the tank. Begins to remove from the latrine its sticky, smelly contents, heaping them on zinc sheets scattered on the patio. As he goes back and forth, he leaves behind a filthy trail. Kneeling, he thoroughly scans each handful with a stick, spreading and separating the shit in small portions. He examines and gropes each fragment. During the search, he reduces the shit to little lumps. As he lingers and goes deeper in the search, the excitement increases. He falls in love. He doesn't mind the spiders, the disgust and the stench anymore. Loses all scruples, using his own hands. With his fingers, crushes every lump that he finds. Undoes, avidly dissects each suspicious node in eagerness to find the precious rubies. In his hands, pieces of rotting rags get entangled. Shit sticks to his fingers. His face moistens with a turbid sweat that drips down his neck. The shirt turns yellow; a dark paste hardens his pants at the knees. The posture makes him tired, he feels his legs numb. To recover, he changes position: now squatting, sometimes kneeling, and then leaning on his right knee, then on the left. Circulates around the mounds and inadvertently treads on them. His feet get muddy. Fragments of the watch that he finds hides them in a handkerchief he has tied at the waist.

- Debris, debris - he repeats.

He intends to reassemble the watch. Day and night alternate.

One day he finds the watch dial, then the hands. "Time does not stop", he thinks. When scrutinizing the daily collection, finds the anchor and a wheel. Enraptured, he takes some time to examine those parts, rotating them between his fingers. With teary eyes, he involves them tenderly.

- I want it like before, whole.

Around the hoe is wound a strange snake: a suspender. He unfolds it and artistically stretches it on the ground, drawing an epsilon. Also finds a toy soldier with a broken leg, a small cornet and reels. Savino is moved close to tears.

- Enchanted pit, you transform things: these are my toys!

He also removes from the pit a torn, chipped boot that he shakes and empties, ripping off the rotten lining. He shoves his hand into its

toe box. It gets sticky. He collects pieces of soggy paper that crumble in his hands. Rummages every crease, the smaller ones fall apart. On the palm of his hand, shines a medal. Savino makes the sign of the cross. Shit extends throughout the courtyard in mounds that, throughout the week, become large and small. They change the appearance as Savino searches them.

The chicken flock in, attracted by the filth: they fight, trample, stumble and slide on the seat. They scratch and peck. Savino, squatting, waving his arms shoos them. The chickens hop, flutter with dissonant cackles. He shouts: “wretched! Damned”. Stubbornly, they come back. Sink their feet in that shit that is now spread all over the place. One of them, running away, carries something that swings, hanging from its beak. The others pursue it, vying to get it. Some come closer cautious, suspicious, stopping at every step, they twist their neck like a feathered spring that moves at impulses and stretch it, approaching to the ground a rounded eye: it blinks, then remains fixed, open, and again it blinks. Savino rages. He pursues the most stubborn, throws at it sticks and stones that he finds. Scared the chicken sneaks away, jumping against the fence. They seek to escape. The fuss of the hens excites the dog that, pulling forcefully, tries to loosen the chain. It barks threateningly. Savino scolds:

- Quiet, quiet, Açafrão! - The dog hesitates to obey. Growls and howls.

Savino, panting, returns with his arms hanging down, and again kneels next to a mound and continues searching. He defends his collects. He fears that the chickens will swallow the pieces of the clock, mixed with filth.

He is also concerned with the threat of rain. A thunderstorm, often in the summer and always unexpected, would spread the shit and put everything at risk. Only God knows where would end the watch parts.

- Enemies, enemies all over the place - he says thoughtfully. - How to protect the collection at night? Maybe cover it with a plastic sheet, sleeping beside it, to guard it.

Over the fence, a head emerges: A little boy, a brat. Together, the companions appear, a small bunch, coming out of nowhere.

- Mother, come see what the neighbor does - he screams in a squeaky falsetto voice. The whole family appears. They do not understand what happens. They look astonished.

- Hey! What are you doing? - Asks a more saucy kid.

Savino not even looks at him: just raises his hand in the air and makes a vague gesture. Dissatisfied, the small audience unleashes a mocking laugh. The kids jeer. Some stones fly and fall in the courtyard, near Savino. He doesn't care. He is fully absorbed, rummaging in shit. Apart from that, nothing else counts. He feels in the skin the coldness, the pasty softness of that kneaded material. It gets soft, changes the shape, separates and coalesces when touched. The head of copper hair, the face, speckled with freckles, scorched by the sun, rests on one knee. The hands work inside the shit. Savino closes his eyes, dilates his nostrils and presses his lips. His face alternately reflects wishful pleasure, sometimes pain. A sigh escapes from his chest the instant he finds one of the parts of the watch. He cleans them on his shirt sleeve and keeps them in the handkerchief: guts of steel of the heart of time,

lost and found again in the filth.

- You need to put it back in motion. Time does not stop.

Behind him, the laughter continues. - He's mad, stark-raving mad. \_.

- I always found him strange, different - adds a woman.

Savino contracts his face in a grimace. The kids are constantly laughing at him:

- Eat Shit! E-at-sh-it! Yes, yes, he's crazy.

- Searches for a hidden treasure - adds another.

- Put shit on the scale - an old woman says, laughing.

A rock hits Savino in the face. He doesn't feel it. He is imprisoned in frenzy: the face tightens, lights up the gaze, and, focused, he raises in the air the contracted hand as to grab anything that escapes his mind. And again sinks his arms up to the elbows in shit: it oozes in ribbons, between his fingers.

He cannot stop, dirty, smelly, exhausted, dragging himself from one mound to another. The days pass. The sunny shit dries up and cracks. Savino, exhausted, burning with fever, is obstinate: with hands wrinkled by moisture, torn, the chapped skin, burnt by the acid fermentation, remains in his unusual quest: he attacks the mounds, taking them apart, spreading shit in the wind, in fury. Sometimes, the shit crumbles, turns into dust in his hands. The shadows elongate and darken the courtyard. Now, not even the night stops him. With raised arms and the head tipped on his chest, he repeats wildly:

- The time, the time...

Rio de Janeiro, June 26, 1959.

The Iberê Camargo Foundation presents the first exhibition of its patron artist in 2014. The project by Lorenzo Mammì, curator, philosopher and music and art critic, addresses the production period of the 1980's of Iberê Camargo, a period which marked an important change in the style of painting of the artist - the resurgence of the figure. This project starts its activities directly related to Iberê in the year of his birth centenary.

The exhibition happens at a very emotional time in our Foundation, in view of the death of Maria Coussirat Camargo. She dedicated her life to supporting Iberê Camargo, as a wife and as a repository of the artist's memory, and was of utmost importance in the creation and consolidation of the Iberê Camargo Foundation and the entire set of activities that we undertake. Determined, generous and zealous for Iberê Camargo and his art, she has been for us a great example of love and achievements.

The exhibition *Iberê Camargo: as horas [o tempo como motivo]* (Iberê Camargo: The hours - time as a motif) shows production developed by the artist between 1979 and the late '80s. The clipping represents a turning point in the career of Iberê Camargo, with regard to the internal characteristics of his work as well as to the reception of his works by the public. For critics and young artists, Iberê became an obligatory reference in the scenario of the so-called "return to painting".

Lorenzo Mammì, curator of the exhibition, makes a historical reading of signs and symbols that guided the production of Iberê at that time. After a period of dissolution of form, the figure reappeared in his work with the resumption of reels and the dice that over the 1980's, coexisted with fragments of the human figure, mostly self-portraits...

Including drawings, prints and paintings, the exhibition gathers 48 works, with special attention to the series *As Horas* (The Hours), in which the painter confronts his own painting in a reflection on his art making. The Iberê Camargo Foundation thanks the curator Lorenzo Mammì, the teams involved in the production of the exhibition and the sponsors and contributors to this project.

## TIME AND JUNK

The early 1980s marked a turning point in the art and critical fortune of Iberê Camargo. Not only had the internal characteristics of his work changed significantly, but also his public reception. The artist already enjoyed great prestige. His career, however, had taken place, until then, at the margins of the hottest aesthetic debates. In the 1980s, by contrast, Iberê became a central figure both in the attention of critics and in the appreciation of the young artists who staged the so-called “return to painting” and recognized him as a mandatory reference.<sup>1</sup> In a way, the same relationship between a mature teacher and a new generation of artists that marked, in the 1950s and 60s, the dialogue between Alfredo Volpi and the representatives of concrete art was then reproduced. It is necessary to understand how this convergence between the evolution of the work of Iberê and the work of a generation that started from very different assumptions happened. The pathways are interlaced, but distinct.

In the beginning of his career, which coincides with the height of the controversy between figurative and concrete, Iberê had been devoted to a small format painting, inscribed in traditional genres such as landscapes and still lifes. Today we are able to recognize that the blooming between the 1940s and 50s, of a Brazilian easel painting starting from stylized forms, but recognizable (the motives), getting near abstraction without ever completely becoming abstract, exactly when this type of production was declining in other countries, was perhaps one of the most aesthetically significant and relevant events of Brazilian art of the time: Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Maria Leontina, in addition to Iberê, fall into that trend. It corresponded to the emergence of a national bourgeoisie, whose education was long overdue, compared to its European and North American models.

However, as an artistic expression, precisely because it was rooted in a real situation with specific characteristics, it was not a delay, but a reinterpretation of modernism on new foundations. The emergence of a cultured and bourgeois collectionism that in France made successful the Impressionism and in the United States leveled off in the early decades of the twentieth century, occurred here from 1940 on. It coincided, then, with an urban space already about to explode, a kind of architecture of large voids in concrete, an imaginary already contaminated by the mass media. The tension between the densification of a pictorial culture finally in control of itself and the rarefaction of the social life that should provide it with fertile ground, is what characterizes the best production of this trend in Brazilian art.

All this can be thought of today. At the time, however, to paint that way (especially in the case of Iberê, and with the exception, perhaps, of Volpi) seemed a moderate, low-risk solution: aesthetically relevant, but somewhat conservative. The constant appeal of Iberê to the

traditional techniques and the study of old masters strengthened this interpretation. In fact, in a country divided between the stereotyped present of the modernism of Portinari and the escape to the future of the concrete, the painting of Iberê was perhaps the only one to explicitly place itself as tardive. Not academic, because that would imply the security of an ownership guaranteed by the transmission of procedures, but tardive, because it arose when the great pictorial tradition was already decaying and it was possible to recover it only precariously by a constant reinvention.

We use to cite, often, in this regard, a short story written by Iberê in 1959, but only published in 1988: “O Relógio” (The Watch)<sup>2</sup>. In it, the protagonist obsessively digs in the wastes from a latrine to rediscover the watch that accidentally fell into it. Recovers thereby, besides fragments of the clock, objects from the past: rags, toys. But gradually, it is the fecal substance itself that seduces him, the act of indefinitely scrutinizing it, muttering the words: “The time, the time ...” Everyone is able to see, in this fable, an analogy with the artistic research of the author, almost a declaration of poetics.

Moreover, the series of the *Carretéis* (Reels) starts in 1958: the motif, which twice refers to the time (as rotational motion and as a childhood memory), emerges and sinks again into the pictorial matter which, precisely because of this ability to swallow and expel, is the very embodiment of time. But it is a stanch time that no longer flows naturally. The picture is a marsh. The oil painting, which had been one of the most sophisticated products of Western culture, has become inert, almost excremental matter. It is necessary to dig into it to extract remnants, memories, what might have remained.

To paint, then, will be nostalgia of the painting. It is nostalgia, however, that should be taken seriously, diligently studying the ancient procedures, using the best resources. Hence the refusal to mix the oil with “low” materials (enamel, tar, sand) as used in many Brutalist or expressionist paintings of the time. It would not make sense, from the point of view of Iberê, to simulate by contamination what was already a matter of fact. The oil painting already contained in itself the historical agents of its decomposition. In regard to the new ways of producing images, it had become opaque, viscous and slow. What was brightness had turned into shadow. The relentless exploitation of colors resulted, after all, in black. But it is a striated black, translucent in its opacity, contaminated by all colors it covers.

Stated differently, the painting of Iberê expresses a modernization that came too late, and melts at the same time as it forms. It was born already as a paradise lost. His art is similar to the *Angelus Novus* by Paul Klee, interpreted by Walter Benjamin: it looks back, while being sucked forward.<sup>3</sup> The construction effort of the artist is at the same time

unmaking, because all structure that is too firm would appear false. Mario Carneiro, at seeing the panel made by Iberê for the World Health Organization in Geneva (1966), the culmination of his nearness to the informal, confesses to having thought, "Iberê is losing the structure of the work ..."<sup>4</sup> In fact, there are preparatory drawings that testify to a careful preparation of that panel, in the direction of the gestures as well as in the distribution of colors.<sup>5</sup> But it was necessary that the entire construction would come apart in the execution, letting emerge unplanned impulses. Structure, to Iberê, is civilization, culture. Matter opposes it, as primordial nature, and the gesture, which is also nature, is also in opposition, in what it possesses of unreasoning impulse.

Certainly the panel of Geneva marks an extreme point of dissolution of form. Soon after, motifs emerge again (reels, dice), no more, however, as objects that have volume or contour, but almost, so to speak, as crimps, wrinkles of the pictorial matter itself. It is during this phase of his production, which begins at the end of the 1960s and covers almost the entire 1970 that Iberê gets closest to a certain European gestural painting (Karel Appel, whom he certainly knew since the Dutch painter won the International Prize at the Bienal de São Paulo, 1959) and, through its mediation, and almost unwillingly, to the North American painting (Willem De Kooning). Later, responding to Lisette Lagnado, who asked him if the free transition between abstraction and figuration that characterizes his painting had no resemblance to that of American Expressionists, the artist said: "My painting in no time abandoned the structuring phase of the reels. Although they seem loose, free in space (background) of the painting, they are solidly interconnected by power line, as the celestial bodies in the planetary system. So I do not feel any affinity with Pollock or de Kooning"<sup>6</sup>

In American Abstract Expressionism, therefore, Iberê saw an excessive reliance on spontaneity of gesture, a contempt that he did not share for the principle of composition. And he reasserted, in contrast, the dialectic of figure and background, space and object that Americans had rebutted. If American painting, as wanted Harold Rosenberg, had as a motif the act of painting itself, the work of Iberê remained being a research on the world, not in its superficial appearances, but in its deep structure, which is also the structure of the subject, and that is revealed in the non peaceful relationship between matter and shape.

In the first phase of the reels, in fact, the relation figure / background was still fairly traditional. Since early in his career, Iberê felt some impatience towards modernist dogmas of the reduction in the plan and the prohibition to model the forms, basic principles of the didactics of André Lhote. He preferred to think of the painting as an almost sculptural activity in which the ink is molded on the canvas, as it were clay.<sup>7</sup> Progressively, starting from the *Nuclei* and the *Structures* of the early 1960s, this molded pictorial material starts to occupy the entire surface of the canvas. It is a distinct and almost opposite solution to the *all over*. In the *all over*, it is the concreteness of the picture plane being emphasized, and it is because of it that the artist disclaims any differentiation that could resurrect a sense of figure against a background. In the case of Iberê, on the contrary, the whole painting became a unitary figure, which determines for its internal dynamics, for its lines of force and centers of gravitational attraction, the whole of the composition. In the first case, the figure dissolves into the background and in the second, the background is absorbed

by the figure. It would be interesting, on the other hand, to establish a complementary relationship between these paintings that expand, almost sculptural, and the bodies shrinking, until they become almost pictorial, of the sculptures of Giacometti.<sup>8</sup>

When, in the second half of the 1960s, reappear in the painting of Iberê the reels and other elementary graphic signs (as dice), they arise in a field already dynamized by this identification of the plan with the figure. The signification of the strokes, then, oscillates between the definition of the outline of objects and the marking of undulations, signs of streams [streams?] in the pictorial flow of the canvas.<sup>9</sup> But in so far as the presence of such objects / swirls becomes more numerous and marked, and the compositions more complex, the unitary movement of the painting can no longer be maintained. Nor is it possible to go back to the traditional configuration figure / background: the field on the screen, once activated, could not return to neutrality. The result is an ever more fragmented space. Each sign becomes a specific place, starts carrying their own space, whose dynamics often are at odds with all others.

You can follow this evolution throughout the 1970s: the colors become more dissonant, the contours are marked by thick lines or deep incisions by the handle of the brush. The signs pile up, stumble and climb on one another. Or each one stands out on its own area of color, as in a collage. Continuing undisturbed on its path, the "passatista" (nostalgic) Iberê finds, this way, perhaps earlier and more clearly than anyone else in Brazil, the discontinuity of contemporary space. And it is here that his art grafts itself with the new painting of the 80's.

A return to painting, which began to emerge in Europe and the United States in the late 1970s, was not a return to the heroic times of Abstract Expressionism, let alone to an even previous figurative tradition. The screen, far from being the clearly structured plan of modernism or the arena of the impulses of the informal artists, is now a territory invaded by remnants of forms and meanings. It is over wreckage (broken dishes, straw, and lead) that artists like Julian Schnabel and Anselm Kiefer build their figurations, and they also are nothing more than the remains of a disjointed collective imaginary. It is not just the impossibility of the figuration returning to a direct relationship with the world. Ever since the emergence of Pop Art, we already knew that the figures of contemporary painting could only be images of images. But now even this level of significance is questioned. More explicitly: the inherent capacity of signification seems suspended, as fossilized. In the painting of the 1980s, the forms refer always to a more or less remote past, or another context, where they would make sense.

Perhaps the most appropriate concept to express this new conception of pictorial space is the one coined much later, by Rem Koolhaas: junkspace.<sup>10</sup> With this term, the architect refers to contemporary spaces that the criticism of architecture hitherto had not approached, and that seem to escape all the traditional definition. Shopping malls and airports are good examples: endless succession of corridors and spans without direction or recognizable structural unit; eternally under construction and being dismantled already, that do not communicate with the outside, but neither get resolved in an internal order. Koolhaas defines junkspace as "what remains after modernization ends its course or, more precisely, what settles while modernization occurs."<sup>11</sup> And he places as his only structural principle the junction

of surface between heterogeneous elements, in a toggle of noble and service areas, mirrored walls and sidings, oblivious to any plan that is not merely circumstantial. It is the merit of the painting of that time to have intuited, almost at birth, the dismantling of the modern space. Moreover, this is the moment when, being lost the innovative impulse of modernism and the utopian burden of the social transformations of the 1960s and 70s, life itself seems to become a random alternation of glamor and squalor, elation and monotony. The Saturday Night Fever...

It is nonetheless intriguing that an artist, so little indulgent with mass culture as Iberê had become interested in the mannequins exposed in the shop windows, to the point of making them one of the central motifs of his latest production. Carlos Zilio<sup>12</sup> recalls in this respect, the analogous interest of De Chirico and the Surrealists. But in the dummies of Iberê there is no, it seems to me, the pursuit of a metaphysical essence (though in the case of De Chirico, this essence is an absence), nor the construction of an object of desire. Reduced to the plastic material, naked or adorned in a grotesque way, these beings that simulate life are natural companions of the seated women, of the idiots, of the cyclists, with whom they share the space of so many paintings and engravings. What unites them is an inert availability to the world, without sense, without wish: they are *junkbodies*, body-trash. But it is not the case here, to follow the latest developments of the poetic of the artist, one of the most studied and commented periods of his work, and rightly so. Let us return to the starting point of this phase, which is our specific object and resume the thread of the discourse.

A painting from 1979, simply titled *Painting*, marks a crucial passage. It is important that it is from 1979, let it be said in passing, in order to avoid any mechanical association with the dramatic events of 1980 that marked the life of Iberê and determined his return to Porto Alegre. It is evident that, Iberê being an artist, so concerned with the existential meaning of his work, those facts led to changes in his art as well. But art is not such a hostage of life. It is necessary that an internal evolution of the language opens up space for the news, even when they seem to be sudden turns.

Along with the usual objects, *Painting* presents, on the right, an oval that circumscribes a cross. Not yet a face, but gestalt structure of a face. It is turned slightly to the left, toward the other figures, over which it seems to lean. It is a composition that is often repeated in the following years, with an already clearly recognizable face, in the place of the oval shape. The novelty is not so much a return to figuration in general (reels and dice are also figures), as the arising of the human figure. Arising and not reappearance, because previously Iberê had barely been devoted to this topic: in just a few early paintings, all of them, if I recall correctly, of the 1940s. But it is significant that Iberê had experienced it schematically, before making it explicit. In fact, there were some problems to be solved: how the new element could participate in the clash between the painter and his matter, always the central issue in the poetic of Iberê, without reducing it to a mere instrument of an anecdotal description?

We have already seen a first aspect: it is necessary that the picture plane becomes discontinuous allowing jumps of reading. There is another one: to stop the human figure from unbalancing the composition, it is necessary that it also becomes an object, a thing

among others. I believe it is a mistake to interpret these figures (mostly self-portraits) as statements of an assertive subjectivity. Rather, it is precisely the ultimate alienation of subjectivity that is at stake here. On the other hand, the presence of a face changes the perception of objects. Somehow it brings them even closer of the subject: dice and reels are no longer just memories of childhood, but quotes from earlier phases of the painting of Iberê, remnants already crystallized of ancient gestures.<sup>13</sup>

Finally, there was a compositional issue: the presence of a face, albeit schematic, divides the painting into two parts, one looking at the other like in a mirror. In the following years, Iberê also tests other solutions: sometimes the face is not next to, but in the middle of the other figures, or as much in the lateral as in the center. When it is in the center, is usually in frontal position and looking at the outside of the frame. The separation in this case is no longer between two areas of the screen, one stalking the other: everything that is on the screen offers itself to the look of the outsider. The face is more explicitly one thing among others.

This feeling is even more pronounced when the face is framed in a rectangle, as if it were not a person but a portrait. In one case (*Carretéis com figura*, 1984) it is a white mask in profile with deep black eye-sockets in the center of the composition. Sometimes instead of the face or the half figure, or with them, there is one open hand or two, mere signs of human presence, such as those found in prehistoric paintings. But when those hands are close to the face or torso, forcibly are related to it, outlining a gesture: as if the figure had raised his hand to answer an appeal, or had extended it to show something, or to put it on the face as a defensive gesture.

In short, the presence of fragments of human figure fundamentally alters the relationship matter / gesture that characterized the painting of Iberê of previous decades. In the past, it used to happen entirely in the act of painting. Now, it finds its double in the relationship, within the painting, between characters and objects. The authenticity of the gesture remains the same, and the thickness of the material, constantly dug and covered, is here to give testimony: this is not a *mis-en-scène*. Mostly resembles those altered states of consciousness in which the individual sees himself at a distance, as if he were a stranger. At the end of this dissociation is the silence of the *Idiotas* (Idiots), the already automated and thoughtless movement of the *Ciclistas* (Cyclists). For now, in the heat of its happening, it is agitated, dramatic, even frightening (*Grito*, 1984; *Medo*, 1985). And barely needs to remember that this is not a psychology of the author, but a psychology of the painting, a state of the art.

It is not for mere eclecticism that Iberê goes back to devoting himself to literature with the writing and the organization of short stories (some old, like *O Relógio*, already reminded) all gathered in *No andar do tempo* (In the passing of time) (1988) and the autobiographical prose published posthumously in *Gaveta dos guardados* (Drawer of keepsakes) (São Paulo, Edusp, 1998). It is the painting itself that places narrative problems to him. Temporality had always been a central issue in the art of Iberê, but formerly it would be fully resolved in the canvas, because it coincided with the time of its completion. Now, instead, rummaging in the pictorial matter involves bringing up fragments of

memory already stiff, even before its making - the memory of things, but also the memory of himself. It is a time-junk, whose only structural principle is the superficial junction (as, indeed, in the autobiographical fragments of the *Gaveta dos guardados*), that does not hide, on the contrary, accentuates the fundamental disarticulation. What is lost, in the dismemberment of contemporary space, is exactly the linearity of time and with it, the sense of continuity of life.

To the liberating optimism of the young painting of the time, Iberê responded with the wisdom of an old man: messing like that with the past is messing with death. But in death, maybe things find their truth. Moreover, at the end of his interview with Cecilia Cotrim, he himself posed the issue with a perplexity that no lucidity could surpass:

“It would be interesting if I could unite, in the now, past and present, everything. Because, in fact, we always lose, the past gets behind, it is junk, it is modified, destroyed, rotten thing - it is the past. And we are in the present, and in front there is always a light, we are always walking. Now, if the painter could put together this thing, this past, that I sought, as when I was doing those ‘nuclei’, as I plunge my hands in the ground, as if I wanted to reconnect with my toys, my reels that were buried in my dirt yard. This way I wanted to rescue them, bring them to the now, it would be interesting ... Now, I do not know. That thing starts to appear in my paintings ... These ghosts, my past. Cease the time, runs out. No more past, present and future. Only time, unique. It is very strange.”<sup>14</sup>

- 1 Carlos ZILIO (“Iberê Camargo: an episode, a review and some considerations”, In SALZSTEIN, S. (ed.), *Diálogos com Iberê Camargo* (Dialogues with Iberê Camargo), São Paulo, (Cosac & Naify, 2003, p. 181, n.12) reminds that an individual art show of the artist in 1982, in the small gallery Studio Claudio Gil in Rio de Janeiro, still attracted only a few visitors. Two years later, Iberê was already disputed by the most important galleries in the country.
- 2 CAMARGO, I., *O andar do tempo*, São Paulo, Cosac & Naify 2012, pp. 73-8.
- 3 BENJAMIN, W., “Sobre o conceito de história,” in *Obras escolhidas*, São Paulo, Brasiliense, 1985, vol I, p. 226.
- 4 “Depoimento”, in SALZSTEIN, *op. cit.*, p. 37.
- 5 One of these preparatory drawings is reproduced in COCCHIARALE, F. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 81 Carlos Vergara (“*O espelho de Iberê*” in SALZSTEIN, *op. cit.*, p. 195), speaking of the production of Iberê in the 60’s, remembers that he always drew on the canvas “a minimal itinerary of directions and priorities drawn in charcoal with energetic gestures or with brush, in some watery color.”
- 6 LAGNADO, *op. cit.*, p. 27. Carlos Vergara (“*O espelho de Iberê*”, in SALZSTEIN, *op. cit.*, p. 195), speaking of the production of Iberê in the 1960s, recalls that he always drew on the canvas a “minimal script for directions and priorities drawn with energetic gestures in charcoal or with brush, in some watery color.”

- 7 See testimony of the artist in COTRIM, C., and “*A paixão na pintura*”, in *Novos Estudos*, n. 34, November, 1992, pp. 107-23, in particular pp. 108 and 121-2. This interview of quite enlightening to many of the issues that I treat in this paragraph.
- 8 Giacometti is not among the artists remembered by Iberê, as far as I know. But to establish proximity, albeit unintentional, would be enough to look at the latest paintings and drawings of the Artist from Rio Grande do Sul.
- 9 The reference to planetary systems, in the quote above, is significant, and may not be accidental that some work of that period, especially drawings and engravings, remind us of the *Constellations* of Miró. See, in particular, the series of engravings *Figures I-IV*, and others similar of the same period.
- 10 KOOLHAS, R., “Junkspace”, in *Serrote*, n. 9, November, 2011, pp. 195-211; or in *A+U Special Issue OMA@Work* (2000).
- 11 *Ibid.*, p. 195.
- 12 *Op. cit.*, pp. 180-1.
- 13 “I carry with me the burden of my past ... The paintings I paint are visions that soon will be fossils, planted in the margins of my trail” (LAGNADO, *op. cit.*, p. 54).
- 14 COTRIM, *op. cit.*, pp. 122-3.

## IBERÊ CAMARGO PAINTING - PAINTING

This text was taken from the movie *Iberê Camargo: Painting Painting*, of Mario Carneiro, 1981. Text and narration by Ferreira Gullar.

Iberê Camargo lived intensely the conflict between figurative language and abstract language in the painting. Over the course of an experiment that lasted 30 years he abandoned the figures, landscapes, still lifes, reels, until he reached stains, in a search for origins. And from there he returned with difficulty, obtaining from the report a new language. As in outer space, the forms of Iberê had to organize in direct proportion to their masses, to the distances that separate them, and their position relative to each other. And not only that. Also in relation to their colors and to the quality of the matter that constitutes them. It is a painting that comes from the depth, from night to light. It is like a permanent birth, incessant, as if we were witnessing the primordial form becoming human language. And so, his paintings shine as dirty gems in the night, plucked from the chaos.

And now he enables figurative forms to flow in this invented universe. In fact, the alchemy has been consummated. The shapes, the grooves creasing the vibrant paste, the dense or iridescent colors, the contours, the false contours, all turned into language. And all that is attracted by it will be assimilated by it. They will also become voice, a sign of this system of signs.

But the assimilated form also imposes its demands. For example, the dice that appear in the painting of Iberê require a suggestion of volume in perspective, altering its two-dimensional language. The contradiction is greater when he decides to reintroduce the human figure, when painting a portrait, for example.

The conflict between the abstract language and the figurative language resurfaces. Iberê now lives this transition that marks a crucial moment of his painting. He repeats, backwards, the beginning of his experience. Before, it meant to destroy the figure to found the abstract language. Now, it means reformulating the abstract language to reconstruct the figure, resuming the ties between the painting and the life that unfolds outside the frame.

## IBERÊ CAMARGO

### 1914

Born Iberê Bassani de Camargo, on 18 November, at Restinga Seca, in the Rio Grande do Sul countryside, the son of Adelino Alves de Camargo, railway agent, and Doralice Bassani de Camargo, telegraph operator.

### 1928

Starts studying painting at Santa Maria Railway Cooperative School of Arts and Crafts (RS), taught by Frederico Lobe and Salvador Parlagrecco.

### 1932

Takes up his first job as technical-office apprentice at the First Railway Battalion. Soon after, he is promoted to the post of technical draughtsman.

### 1939

Works in Porto Alegre, as technical draughtsman at the Rio Grande do Sul State Public Works Secretariat and attends the Technical Architectural Design Course at the Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul. Marries Maria Coussirat, who studied painting at the same institution.

### 1942

Sells his first oil painting, *Paisagem*. Receives a grant from Rio Grande do Sul State to study in Rio de Janeiro, and moves there with his wife. Meets and makes friends with artists like Cândido Portinari, Frank Schaeffer and Hans Steiner. Enters the Escola de Belas Artes, but leaves after disagreeing with its academic teaching. Attends a free course taught by Alberto da Veiga Guignard. Joins the Grupo Guignard, taking part in a joint studio and group exhibitions. First solo exhibition in Porto Alegre.

### 1943

Founds the Grupo Guignard – group studio – under Alberto da Veiga Guignard, in Rio de Janeiro, supported by Géza Heller, Elisa Byington and Maria Campello.

- “Grupo Guignard”, Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Exhibition is transferred to the Associação Brasileira de Imprensa, after being forcibly removed by a group of students at the Escola Nacional de Belas Artes.
- 48° Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Honourable mention for Drawing.

### 1944

Grupo Guignard closes. Works in other studios. Takes part in several group exhibitions in Brazil and abroad.

- Solo exhibition, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.

- 49º Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Bronze medal for Painting.

### 1945

Moves to studio in Rua Joaquim Silva, Lapa, where he remains until the mid-1960s.

- 50º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Silver medal for Painting.
- “20 Artistas Brasileiros”, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina; Comisión Municipal de Cultura, Montevideo, Uruguay; Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires, Argentina.

### 1946

- “Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. First solo exhibition in Rio de Janeiro.
- 51º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

### 1947

- Solo exhibition, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
- 52º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Receives Overseas Travel Award for Painting and Bronze medal for Drawing.

### 1948-50

Travels to Europe with his wife, Maria Coussirat Camargo. Studies printmaking with Carlo Alberto Petrucci, painting with De Chirico, materials with Leoni Augusto Rosa and fresco with Achille in Rome. Studies painting with André Lhote in Paris.

### 1950

Returns to Brazil and starts teaching drawing and painting in his studio the following year.

### 1951

- Jury member for the 56º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- Devotes himself to teaching drawing and painting in his studio at Rua Joaquim Silva, Rio de Janeiro.
- I Bienal Internacional de São Paulo, Pavilhão do Trianon, São Paulo.
- 56º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- Bienal de Arte Hispano-Americana, Madrid.
- “Iberê Camargo”, Museu de Arte Moderna de Resende (RJ). Museum inaugural exhibition.

### 1952

Produces 29 aquatint prints to illustrate *O Rebelde*, by Inglês de Sousa. Exhibits the prints the same year at the Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

### 1953

- Founds the Intaglio Print Course at Instituto Municipal de Belas Artes do Rio de Janeiro.
- 4º Salão do Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Silver Medal in Print Section.
- II Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro.

### 1954

Organises the Salão Preto e Branco with other artists as part of the III Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

- Salão Preto e Branco / III Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Silver medal for Painting.
- “Pinturas e Gravuras de Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. First solo exhibition after study tour in Europe.

### 1955

Writes “A Gravura”, published in 1975.

- “Salão Miniatura”, Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro.
- “Gravuras de Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Clube de Gravura, Porto Alegre.
- I Novo Salão Carioca, Rio de Janeiro.
- Bienal Hispano-Americana de Arte de Madrid, Palacio Municipal de Exposiciones, Madrid.

### 1956

Invited artist at V Salão Nacional de Arte Moderna.

- V Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- III Bienal Hispano-Americana, Barcelona.

### 1957

- VI Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Invited artist.
- “Salão Para Todos de Gravura e Desenho”, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Later taken to China. Jury member and invited artist.

### 1958

Selection and award panel member for VII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

- Takes part in several group exhibitions this year in Rio de Janeiro, Belo Horizonte and Quito, Ecuador.
- 1º Salão Pan-Americano do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Mexico City.
- “Pinturas e Gravuras 1955 a 1958”, GEA Galeria de Artes Plásticas, Rio de Janeiro.

### 1959

- V Bienal Internacional de São Paulo, Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- “Iberê Camargo of Brazil”, Pan-American Union, Washington.

### 1960

- Moves to new studio at Rua das Palmeiras, Botafogo, Rio de Janeiro.
- Teaches painting at the Galeria Municipal de Arte, in Porto Alegre. This course is the origin of the Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, focused on art education.
- Teaches Intaglio print course in Montevideo, with his treatise on printmaking published in Spanish.
- “Iberê Camargo”, Centro de Artes y Letras, Montevideo.
- “Iberê Camargo: Gravura – Pintura”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.

- IX Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- 2<sup>nd</sup> International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, National Museum of Modern Art Yomiuri Shimbun, Tokyo.
- II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Mexico City. Wins Print prize.

### 1961

- Receives the Best National Painter Award at VI Bienal de São Paulo, with the *Fiada de Carretéis* series of paintings.
- X Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. The *Estrutura* painting is purchased by the Comissão Nacional de Belas-Artes.
  - VI Tokyo Biennial, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tokyo.

### 1962

- “Retrospectiva Iberê Camargo”, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. First retrospective exhibition.
- The 30<sup>th</sup> Exhibition of the Japan Print Association, Japan Print Association, Tokyo. Iberê is the only Brazilian artist in the exhibition
- XXXI Venice Biennale.

### 1963

- Special room at VII Bienal Internacional de São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Petite Galerie, Rio de Janeiro.

### 1964

- Publishes article entitled “A Gravura”, in *Cadernos Brasileiros*, originally written in 1955.
- “Iberê Camargo: Pinturas”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

### 1965

- Teaches painting course in Porto Alegre on the invitation of the State government, organised by the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
- Solo exhibition, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
  - “Grabados Contemporâneos de Brasil”, Mexico City.
  - “The Emergent Decade. Latin American Painters and Paintings”, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.

### 1966

- Produces a 49-m<sup>2</sup> panel donated by Brazil to the World Health Organisation in Geneva.
- “Iberê Camargo: Pinturas”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
  - I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Convento de Nossa Senhora do Monte Carmelo, Salvador.

### 1968

- Jury member, Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Starts building studio in Rua Lopo Gonçalves, Porto Alegre.
- 6<sup>th</sup> International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai/The National Museum of Japan, Tokyo.
  - “Exposição de Gravuras”, Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre.

### 1969

- Teaches painting to inmates at Porto Alegre Penitentiary, with the artist Maria Tomaselli Cirne Lima. Takes part in exhibition of paintings in

the lobby of the Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, with works from five students from the Penitentiary course.

- “Gravuras e Pinturas de Iberê Camargo”, Biblioteca Pública de Santa Maria (RS).
- “Pinturas”, Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, Porto Alegre.

### 1970

- Awarded title of Citizen of Porto Alegre by the Câmara Municipal de Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Galeria Barcinski, Rio de Janeiro.
  - “Iberê Camargo”, Galeria de Arte de Botafogo, Rio de Janeiro.

### 1971

- Special Room at the XI Bienal Internacional de São Paulo.

### 1972

- Reopens studio in Rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, with an exhibition of paintings and drawings.

### 1973

- Attends the Atelier Lacourière Frélaud, in Paris, founded in 1929, to improve his knowledge as a printer.
- Included in the book entitled *Gravura*, by Márcia Pontes *et al.*, Rio de Janeiro. The publication contains reproductions of prints by Darel Valença Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo and Octavio Araújo.
- “Gravuras e Pinturas”, Galerie de la Maison de France, Rio de Janeiro.
  - “Oils on Canvas by the Brazilian Painter Iberê Camargo”, O’Hanna Gallery, London.
  - “Iberê Camargo”, Galeria Inelli, Porto Alegre.
  - Bienale de Gravure Moderne, Galerija Ljubljana Yougoslavie, Ljubljana, Yugoslavia (now Slovenia).

### 1974

- The Galeria Iberê Camargo opens as homage to the artist at Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria (RS).
- “Guaches”, Galeria Aliança Francesa, Rio de Janeiro.

### 1975

- Publishes *A Gravura* (São Paulo: Topal), originally produced in 1955.
- Member of committee for advising authorities on the fragility of art materials produced in Brazil and on better conditions for imports.
- Shows in the XIII Bienal Internacional de São Paulo and several overseas exhibitions.
- “Iberê Camargo”, Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro.

### 1976

- Jury member for the Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

### 1977

- Jury member for I Salão da Ferrovia, Rio de Janeiro. Receives tribute at this event.
- X Quadriennale Nazionale d’Arte di Roma. Palazzo delle Esposizioni, Rome.
  - “Abstração”, Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre.
  - “Caderno de Desenhos”, Galeria Iberê Camargo da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS).

## 1978

Joins 1<sup>st</sup> Ibero-American Encounter of Art Critics and Artists Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.

- “Iberê Camargo: Guaches”, Christina Faria de Paula Galeria de Arte, São Paulo.

## 1979

- XV Bienal Internacional de São Paulo.
- “Caderno de Desenho”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Galerie Debret, Paris, France.
- “Iberê Camargo”, Galeria Ipanema, Rio de Janeiro.

## 1980

Returns to figuration.

- “Trabalhos de Iberê Camargo”, Museu Guido Viaro, Curitiba.
- “Iberê Camargo: Pastéis”, Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.

## 1981

Homage from the Casa do Poeta Rio-Grandense, as Honorary Member n° 10.

- “Exposição de Pinturas e Desenhos”, Galeria Acervo, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo: Óleos e Desenhos”, Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.

## 1982

Returns with his wife, to live in Porto Alegre. Despite setting up studio at Rua Lopo Gonçalves, maintains studio in Rio de Janeiro. Awarded Diploma of Cultural Merit from Porto Alegre City Council.

- “Iberê Camargo”, Max Stolz Galerie, Curitiba.
- “Retrospectiva em Papel de Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Homenagem a Iberê Camargo”, Espaço Cultural Yázigüi, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Studio de Arte Cláudio Gil, Rio de Janeiro.

## 1983

Makes billboard for Rede Brasil Sul, shown in the streets of Porto Alegre.

- “Iberê Camargo: Pinturas, Desenhos e Tapeçarias das Séries *Carretéis* e *Dados*”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre. Short film (16 mm) entitled *Iberê Camargo: Pintura-Pintura*, by Mario Carneiro, written and narrated by Ferreira Gullar is shown during the exhibition. “Arte Moderna no Salão Nacional” – 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

## 1984

Produces two panels for Funarte, Rio de Janeiro.

- 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (invited artist).
- “Iberê Camargo: 70 Anos”, Museu de Arte Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Sala de Exposições Professor Hélio Homero Bernardi, Santa Maria (RS).
- “Iberê Camargo, Aquele Abraço!”, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: Desenhos, Pinturas e Gravuras”. Galeria Multiarte,

Fortaleza.

- “Iberê Camargo: Pinturas, Guaches e Pastéis”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Studio de Arte Cláudio Gil e Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro; Galeria Luisa Strina, São Paulo.

## 1985

Receives Golfinho de Ouro award from Rio de Janeiro State government in recognition for his work as an artist in 1984, and Cultural Merit medal from Porto Alegre City Council.

- XVIII Bienal Internacional de São Paulo – “Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades”, São Paulo.
- 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo: Desenhos e Pinturas”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: Trajetórias e Encontros”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Launch of first book about the artist, *Iberê Camargo*, published by MARGS and Funarte.

## 1986

Starts building his studio in the Nonoai district of Porto Alegre. Awarded doctorate *Honoris Causa* from Universidade Federal de Santa Maria.

- “Iberê Camargo”. Oil paintings, drawings and lithographs and launch of *Suite de Serigrafias (Manequins)*. Max Stolz Galerie, Curitiba.
- “Agrotóxicos”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: Desenhos da Série *As Criadas* de Jean Genet”, Galeria Usina, Vitória.
- “Iberê Camargo: Trajetória e Encontros”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre; Galeria do Teatro Nacional de Brasília, Brasília.

## 1987

Produces a large number of lithographs depicting characters from the Parque da Redenção.

- “Iberê Camargo”, Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília.
- “Iberê Camargo – Desenhos e Litografias”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Art-Com, Campo Grande (MS).
- “Exposição de Pinturas, Desenhos e Gravuras de Iberê Camargo”, Galeria Soluzione, Caxias do Sul (RS).
- “Iberê Camargo”, Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.
- “Iberê Camargo – Pinturas”, Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- “Iberê Camargo: Pinturas, Desenhos e Litos”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo – Desenho, Gravura, Pintura” (Homage to 60 years of art), Matiz, Santa Maria (RS).
- “Iberê Camargo”, MD Galeria de Arte, Uberaba (MG).
- “Iberê Camargo no CEDC”, Centro de Exposiciones, Palácio Municipal, Montevideo.
- “Iberê Camargo – Obras Recentes”, Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo – Pinturas e Desenhos”, Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).

## 1988

Opens new studio in Rua Alcebiades Antônio dos Santos, Nonoai district of Porto Alegre.

- “No Andar do Tempo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre; Documenta Galeria de Arte, São Paulo; Galeria Montesanti, Rio de Janeiro; Galeria Van Gogh, Pelotas. Iberê Camargo’s book, *No Andar do Tempo – 9 Contos e Um Esboço Autobiográfico* is launched at the exhibition.
- “Iberê Camargo: Desenhos, Pinturas e Gravuras”, Galeria Multiarte, Fortaleza.
- “Gravuras”, Galeria de Arte Álvaro Santos, Aracaju.

### 1989

- XX Bienal Internacional de São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Exposição de Gravuras de Iberê Camargo”, Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Galeria Ponto D’Arte, Santana do Livramento (RS).
- “Iberê Camargo: Pinturas, Gravuras e Desenhos”, Galeria Artmão, Cachoeira do Sul (RS).

### 1990

- Iberê Camargo returns to printmaking, assisted by Eduardo Haesbaert as printer.
- 2º Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu Universitário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (invited artist).
  - “Iberê Camargo: Pinturas”, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.
  - “Ciclistas no Parque da Redenção”, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
  - “A Gravura de Iberê Camargo: Uma Retrospectiva”, Espaço Cultural do Banco Francês e Brasileiro, Porto Alegre; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo (1990–1991).

### 1991

- Refuses to take part in the III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador, in protest against taxes on circulation of artworks. Runs workshop in fine art at Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
- “Guaches”, Instituto Goethe, Porto Alegre.
  - “Iberê Camargo – Pinturas e Guaches”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
  - “Iberê Camargo”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
  - “Iberê Camargo”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
  - “Iberê Camargo”, Espaço de Arte, Passo Fundo (RS).

### 1992

- Filming begins on the short film *Presságio*, in Iberê Camargo’s studio. The artist produces several drawings during the scenes of the film. Os Amigos da Gravura project, at the Museu Castro Maya, is reedited. Iberê Camargo takes part with a new print. Awarded title of Illustrious Son from Restinga Seca Municipal Council (RS).
- Exhibition on the occasion of the publication of Iberê’s book, *Gravuras* (Sagra publishers), Galeria Tina Zappoli, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
  - “Iberê Camargo: Obra Sobre Papel”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
  - “Iberê Camargo: Pinturas Inéditas”, Galeria Multiarte, Fortaleza.

### 1993

Takes part in the 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto – “Retrospectiva de Gravuras de Iberê Camargo”, presentation of the: *Carretéis, Ciclistas,*

*Manequins* and *As Idiotas* series, Museu de Arte de Ribeirão Preto.

- “Iberê Camargo”, Art’s Collectors Gallery, New York.
- “Guaches”, Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Inaugural exhibition in Gallery named after him.
- “Guaches e Óleos”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- “Retratos de Amigos”, Center Park Hotel, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis. The artist’s final solo exhibition, in which he shows the *O Homem da Flor na Boca* series.

### 1994

- Awarded International Cultural personality diploma from the União Brasileira de Escritores, at the Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.
- Produces his final oil painting, *Solidão*, a canvas of 2 x 4 m. Launch of the book, *Iberê Camargo*, by Ronaldo Brito.
- “Conversações com Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Launch of book entitled *Conversações com Iberê Camargo*, by Lisette Lagnado at the exhibition.
  - XXII Bienal Internacional de São Paulo. Abstractions.
  - “Iberê Camargo: Desenhos e Gravuras”, Espaço Cultural Fiat, São Paulo.
  - “Desenhos e Gravuras em Metal”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
  - “Iberê Camargo, Mestre Moderno”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Book launch of *Iberê Camargo, Mestre Moderno* during the exhibition, with texts by Ronaldo Brito, Rodrigo Naves and Décio Freitas.
  - “Iberê Camargo: Produção Recente”, Centro Cultural São Paulo.
  - “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
  - Retrospective exhibition and current works at Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
  - Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo.

Iberê Camargo dies on August 9.

### 1995

- The Iberê Camargo Foundation is created, with an underlying focus on issues of art, diffusion of the artist’s work and reactivation of the artist’s Printmaking Studio.
- The film *O Pintor*, by Joel Pizzini, is launched at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- “Iberê Camargo: Projetos e Desenhos 1938 – 1941”, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Porto Alegre.

### 1998

Book launch exhibition, *Gaveta dos Guardados*, organised by Augusto Massi, at Galeria César Prestes, Porto Alegre.

### 1999

- Launch of Schools Programme focused on the state- and private-school network.
- Book launch of *Iberê Camargo/Mario Carneiro: Correspondências*, at the “Obra Gráfica de Iberê Camargo” exhibition, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, MARGS, Porto Alegre. Curated by Lisette Lagnado. Special shows.

### 2000

Commencement of project of cataloguing the complete works of Iberê

Camargo.

• “Iberê Camargo: Caminhos de Uma Poética”, the second exhibition of Schools Programme. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Mônica Zielinsky.

## 2001

Book launch of *Iberê Camargo: Desassossego do Mundo*, by Paulo Venâncio, at the “Retrospectiva Iberê Camargo” exhibition, Bolsa de Arte de São Paulo and Galeria André Millan, São Paulo.

• “Iberê Camargo: Um Exercício do Olhar”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Flávio Gonçalves.

## 2002

Design for the new Iberê Camargo Foundation headquarters, by the Portuguese architect Álvaro Siza Vieira, wins the Golden Lion for Best Architectural Design at the Venice Architecture Biennale.

• “Retrato: Um Olhar Além do Tempo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Blanca Brittes.

## 2003

Construction of the new Iberê Camargo Foundation begins.

## 2004

• “Iberê Camargo: Uma Perspectiva Documental”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Curated by Mônica Zielinsky.

• “Pintura Pura”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Icleia Borsa Cattani.

## 2005

• “Iberê Camargo: Ciclistas et Autres Variations”, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, France.

## 2006

1<sup>st</sup> volume of the catalogue raisonné, of the artist’s prints is launched, coordinated by Mônica Zielinsky.

## 2007

The Iberê Camargo Foundation continues its activities for preserving and publicising the work of Iberê Camargo.

• “Iberê Camargo e as Projeções de Um Ateliê no Tempo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Curated by Eduardo Haesbaert and Mônica Zielinsky.

• “Gravuras de Iberê Camargo: Percursos e Aproximações de Uma Poética”, Palacete das Artes Rodin, Salvador; Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo (RS). Curated by Mônica Zielinsky.

## 2008

Inauguration of the new headquarters of the Iberê Camargo Foundation, in Porto Alegre.

• “Iberê Camargo: Moderno no Limite”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Curated by Mônica Zielinsky, Paulo Sérgio Duarte and Sônia Salzstein.

• “Iberê Camargo: Persistência do Corpo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Ana Maria Albani Carvalho and Blanca Brites.

## 2009

Publication of the book *Iberê Camargo: Origem e Destino*, by Vera

Beatriz Siqueira.

Republication of the book *Gaveta dos Guardados*, organised by Augusto Massi.

• “Iberê Camargo: Uma Experiência da Pintura”, Espaço Cultural Unifor, Fortaleza; Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Virgínia Aita.

• “Iberê Camargo: Um Ensaio Visual”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Maria José Herrera.

• “Cálculo da Expressão: Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; Museu Lasar Segall, São Paulo. Curated by Vera Beatriz Siqueira.

• “Paisagens de Dentro: as Últimas Pinturas de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Icleia Borsa Cattani.

## 2010

Publication of the book *Tríptico para Iberê*, by Daniela Vicentini, Laura Castilhos and Paulo Ribeiro.

• “Iberê Camargo: os Meandros da Memória”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Jacques Leenhardt.

## 2011

• “Linha Incontornável: Desenhos de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Eduardo Veras.

• “Iberê Camargo e o Ambiente Cultural Brasileiro do Pós-Guerra”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Fernando Cocchiarale.

• “Linha de Partida: Gravuras de Iberê Camargo”, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas (RS); Galeria de Artes do Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, Caxias do Sul (RS).

• “Conjuro do Mundo – As Figuras-Cesuras de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Adolfo Montejo.

## 2012

• “Iberê Camargo – no Tempo”, Museu Ruth Schneider, Passo Fundo, e Museu de Arte de Santa Maria, Santa Maria (RS).

• “O Outro na Pintura de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Maria Alice Milliet.

## 2013

• “Iberê Camargo: o Carretel – Meu Personagem”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Michael Asbury.

• “Xico, Vasco e Iberê – o Ponto de Convergência”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Agnaldo Farias.

## 2014

Maria Coussirat Camargo dies on February 24.

• “Iberê Camargo: As Horas (O Tempo como Motivo)”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Lorenzo Mammi.

## **Fundação Iberê Camargo [Iberê Camargo Foundation]**

### **Conselho Superior [Chief Advisors]**

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  
Maria Coussirat Camargo [*in memoriam*]  
Mariza Fontoura Carpes Asquith  
Renato Malcon  
William Ling

**Presidente do Conselho Superior  
[President of the Chief Advisors]**  
Maria Coussirat Camargo [*in memoriam*]

**Vice-Presidente do Conselho Superior  
[Vice President of the Chief Advisors]**  
Jorge Gerdau Johannpeter

**Diretor Presidente [CEO]**  
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

**Diretor Vice Presidente  
[Director Vice President]**  
Rodrigo Vontobel

**Diretoria [Management]**  
Carlos Cesar Pilla  
José Paulo Soares Martins  
Tulio Milman

**Comitê Curatorial  
[Curatorial Board]**  
Agnaldo Farias  
Fábio Coutinho  
Icleia Borsa Cattani  
Jacques Leenhardt  
José Paulo Soares Martins

**Conselho Fiscal (titulares)  
[Fiscal Board (members)]**  
Anton Karl Biedermann  
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna  
Pedro Paulo de Sá Peixoto

**Conselho Fiscal (suplentes)  
[Financial Board (substitutes)]**  
Gilberto Schwartzmann  
Ricardo Russowski  
Volmir Luiz Giglioli

**Superintendente Cultural  
[Cultural Superintendent]**  
Fábio Coutinho

**Gestão Cultural  
[Cultural Management]**  
Pedro Mendes

**Equipe Cultural [Culture Team]**  
Adriana Boff  
Carina Dias de Borba  
Laura Cogo

**Equipe Acervo e Ateliê de Gravura  
[Collection and Print Studio Team]**  
Eduardo Haesbaert  
Alexandre Demetrio  
Gustavo Possamai  
José Marcelo Lunardi

**Equipe Educativa [Educational Team]**  
Camila Monteiro Schenkel  
Michel Flores

**Mediadores [Museum Mediators]**  
Ana Carolina Klacewicz  
André Sant'Anna Günther  
Bruno Salvaterra Treiguer  
Carolina Bouvie Grippa  
Caroline Cantelli  
Chana de Moura  
Denise Walter Xavier  
Fernanda Bastos Vieira  
Luiza Bairros Rabello da Silva  
Maria Teresa Almeida Weber  
Matheus dos Santos Araujo  
Tomás Culleton

**Equipe de Catalogação e Pesquisa  
[Cataloguing and Research Team]**  
Mônica Zielinsky  
Clarissa Reschke Martins  
Lucia Marques Xavier

**Equipe de Comunicação  
[Communication Team]**  
Elvira T. Fortuna  
Thaís Leidens

**Site e redes Sociais  
[Website and Social Networks]**  
Adriana Martorano  
Laura Schuch

**Assessoria de Imprensa [Press Office]**  
Neiva Mello Assessoria em Comunicação

**Equipe Administrativo-Financeira**  
**[Team Administration and Finance]**

José Luis Lima  
Carlos Huber  
Carolina Miranda Dorneles  
Joice de Souza  
Margarida Aguiar  
Maria Lunardi  
Pedro Fanti  
Ricardo Pfeifer Cruz  
Roberto Ritter  
William Camboim da Rosa

**Gestão de Parcerias**  
**[Partnerships Management]**  
Michele Loreto Alves

**Consultoria Jurídica [Legal Advisor]**  
Ruy Remy Rech

**TI Informática [IT]**  
Marcio Jose Schmitt – ME

**Manutenção Predial**  
**[Building Maintenance]**  
TOP Service

**Segurança [Security]**  
Elio Fleury  
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

**Estacionamento [Parking]**  
Safe Park

**Cafeteria [Cafeteria]**  
Press Café

**Loja [Shop]**  
D'arte

**Exposição [Exhibition]**

**Realização [Organized by]**  
Fundação Iberê Camargo

**Curadoria [Curator]**  
Lorenzo Mammì

**Transporte [Transport]**  
Alves Tegam

**Seguro [Insurance]**  
ACE Seguros

**Corretora [Broker]**  
Pro Affinité Consultoria e  
Corretagem de Seguros

**Montagem [Installation]**  
Ilha Imagem

**Identidade Visual [Visual Identity]**  
Adriana Tazima

**Coordenação de Produção**  
**[Coordinating Production]**  
Adriana Boff

**Catálogo [Catalogue]**

**Coordenação Editorial**  
**[Editorial Coordination]**  
Adriana Boff

**Texto [Text]**  
Lorenzo Mammì  
Ferreira Gullar

**Tradução [Translation]**  
Clara Meirelles (port./ing.)

**Revisão [Proofreading]**  
Camila Fialho

**Projeto Gráfico**  
**[Graphic Design]**  
Adriana Tazima

**Fotografias [Photographs]**  
Daniel Mansur n.: 27  
Digitalização n.: 33; 34 e 46  
Everton Ballardin n.: 25  
Fábio Del Re n.: 2; 5; 7; 9; 10; 11; 17;  
19; 20; 23; 26; 28; 29; 30; 31; 32; 36;  
37; 38; 39; 40; 41; 42; 43; 44; 46 e 47  
Jaime Acioli n.: 6; 12; 13 e 24  
Luiz Eduardo Robson Achutti n.: 35  
Mathias Cramer p.: 72  
Paulinho Muniz n.: 14  
Romulo Fialdini n.: 3; 4; 8; 15; 16;  
21 e 22  
Vicente Mello n.: 18

**Tratamento de Imagem**  
**[Image Processing]**  
Danowski Design

**Impressão [Printing]**  
Impresul

Lorenzo Mammì, 56, é professor de filosofia na FFLCH/USP e crítico de arte e de música. No campo das artes plásticas, publicou, entre outros, a monografia *Volpi* (Cosacnaify, 1999) e *O que resta: Arte e Crítica de Arte* (Companhia das Letras, 2012). Traduziu *Clássico anti-clássico e Arte Moderna na Europa*, de Giulio Carlo Argan (Companhia das Letras, 1999 e 2010). Curou várias exposições, entre elas: *Concreta 56* (com Andrea Stolarski e João Bandeira), MAM/SP, 2006; e *Lugar Nenhum* (com Heloisa Espada), IMS-RJ, 2013. Foi diretor do Centro Universitário Maria Antonia (USP) de 1999 a 2005.

Lorenzo Mammì, 56, is a Philosophy Professor at FFLCH / USP and Art and Music critic. In the field of fine arts he published, among others, the monograph *Volpi* (Cosacnaify, 1999) and *O que resta: Arte e Crítica de Arte (What is left: Art and Art Criticism)* (Companhia das Letras, 2012). Translated *Clássico anti-clássico e Arte Moderna na Europa (Classical Anti-classical and Modern Art in Europe)*, by Giulio Carlo Argan (Companhia das Letras, 1999 and 2010). Worked as curator of several exhibitions, including: *Concreta 56 (Concrete 56)* (with Andrea Stolarski and João Bandeira), MAM / SP 2006, and *Lugar Nenhum (Nowhere)* (with Heloisa Espada), IMS-RJ, 2013. He was director of the University Center Maria Antonia (USP) from 1999 to 2005.

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP  
(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

---

M265i Mammì, Lorenzo  
*Iberê Camargo: as horas [o tempo como motivo]* / Lorenzo  
Mammì. - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.

96 p. : il. color.

Catálogo em edição bilíngue: português e inglês.  
Tradução Clara Meirelles

1. Camargo, Iberê. 2. Meirelles, Clara. 3. Artes Visuais. I. Título.

CDU 73/76 (81)

---

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da  
Língua Portuguesa [This edition follows the New  
Orthographic Agreement of Portuguese Language]

Todos os direitos reservados [All rights reserved]

© Fundação Iberê Camargo  
© Ferreira Gullar  
© Lorenzo Mammì

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



Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre RS Brasil  
Projeto do arquiteto [Designed by Architect] Álvaro Siza

foto [photo] Elvira T. Fortuna

Fundação Iberê Camargo

