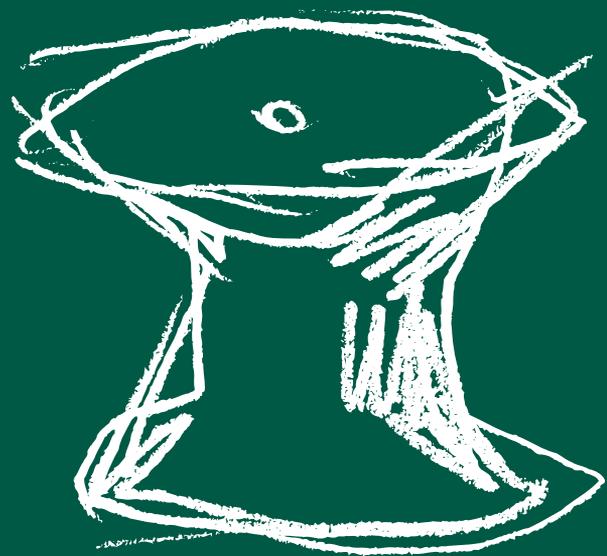


# IBERÊ CAMARGO

O CARRETEL – MEU PERSONAGEM

# IBERÊ CAMARGO

O CARRETEL – MEU PERSONAGEM



O Ministério da Cultura apresenta

### IBERÊ CAMARGO

O CARRETEL "MEU PERSONAGEM"

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela Fundação Iberê Camargo, no período de 23 de março de 2013 a 23 de março de 2014

### IBERÊ CAMARGO

O CARRETEL "MEU PERSONAGEM"

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition organized by Fundação Iberê Camargo, from Mars 23<sup>th</sup>, 2013 to Mars 23<sup>th</sup>, 2014

# IBERÊ CAMARGO

O CARRETEL – MEU PERSONAGEM

CURADORIA MICHAEL ASBURY

Acesse via  
smartphone



Patrocínio



Apoio

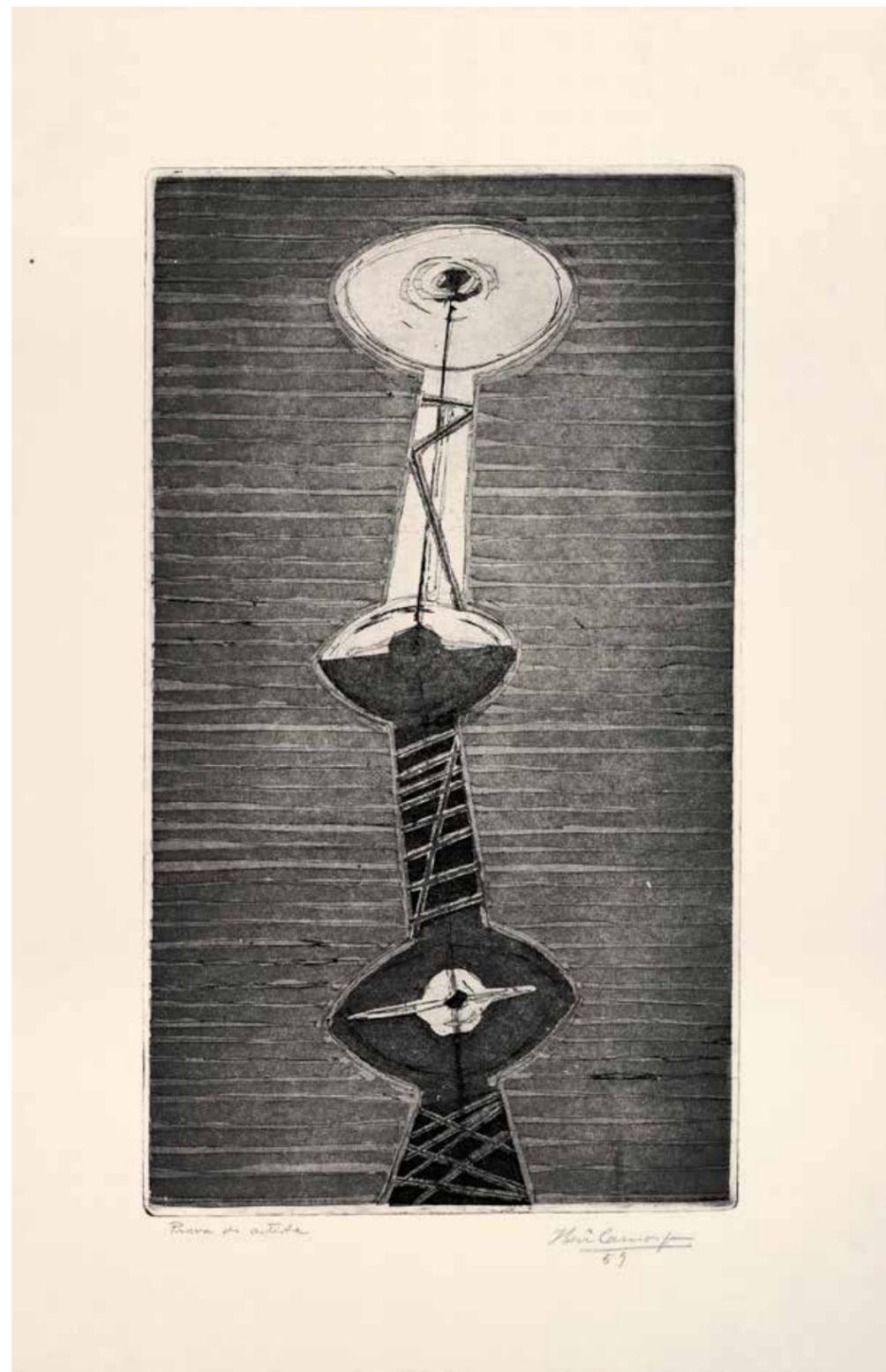


Realização



Fundação Iberê Camargo





## APRESENTAÇÃO

Fundação Iberê Camargo

A cada ano, as exposições de Iberê Camargo oferecem ao público a oportunidade de apreciar diferentes aspectos da produção do artista patrono desta Fundação a partir do olhar de um curador convidado. A fim de aumentar ainda mais o alcance e o entendimento da proficiência de Iberê Camargo no campo das artes visuais, desde 2012 essas mostras apresentam, além da seleção de obras do nosso acervo, trabalhos emprestados de outras importantes coleções brasileiras.

A exposição “Iberê Camargo: o carretel — meu personagem”, com curadoria de Michael Asbury, apresenta uma visão do desenvolvimento da temática do carretel na trajetória pictórica do artista. Partindo de uma suposta aproximação às vanguardas construtivas do pós-guerra no Brasil até a relação da matéria da tinta com o drama psicológico do gesto, o carretel assumiu significação variável ao longo do tempo e constituiu um dos mais presentes elementos da produção do artista, aparecendo em seus trabalhos desde os anos 50 até o final de sua vida. Dispondo de 56 obras entre gravuras, desenhos e pinturas, a curadoria de Asbury nos permite avaliar a importância e os desdobramentos do carretel na obra do artista, percebido de diferentes maneiras pela crítica.

A Fundação Iberê Camargo agradece ao curador Michael Asbury pela importante contribuição na contextualização do carretel na produção de Iberê Camargo, aos patrocinadores, equipes e parceiros que viabilizaram esta realização e às instituições e colecionadores que permitiram o empréstimo de obras para este projeto.

1 *Carretéis em movimento*, 1959  
água-tinta, verniz mole e relevo  
[aquatint, soft etching and relief]  
49,5 x 27,9 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



## O CARRETEL MEU PERSONAGEM

Michael Asbury

Em 1994, o crítico de arte Ronaldo Brito argumentou que para delinear as transformações formais do tema do “carretel” na obra de Iberê Camargo seria necessário produzir uma investigação minuciosa, de suas origens como “objeto privilegiado” dentre os temas tradicionais da natureza-morta, até a sua condição de “signo plástico autônomo”.<sup>1</sup> Sem dúvida, o tema mais recorrente em sua obra, o carretel, consensualmente reconhecido como marco da maturidade do artista, de acordo com Iberê Camargo, havia sido trazido para a superfície a partir das mais profundas memórias de sua infância. No entanto, se para o artista sua significância parte de seu poder de abranger a distância entre inocência e maturidade, a ambivalência do tema entre função simbólica e autonomia formal, entre figuração e abstração, convidou relações elípticas a serem estabelecidas entre as diferentes correntes da arte moderna da época que, por sua vez, dividem a recepção crítica das obras.

Quase duas décadas mais tarde, ao nos aproximarmos do centenário do nascimento do artista, este ensaio responde apenas parcialmente à proposta de Brito, uma vez que as conclusões aqui esboçadas dificilmente poderiam ser aquelas que o crítico havia previsto. Ao invés de propor uma interpretação definitiva sobre como o carretel se desvenda no decorrer da produção do artista, o objetivo aqui é de provocar uma revisão ou, no mínimo, uma reavaliação sobre esse tema tão significativo na obra de Iberê Camargo. A progressão formal à qual o carretel foi submetido é investigada não como um fato estético, mas pelas referências históricas da arte que provavelmente levaram à sua inicial emergência dentro da obra e, logo, à sua subsequente metamorfose. Se o tom às vezes parece controverso é porque a polêmica invocada surge a partir da inclinação historiográfica a que o próprio carretel convida. Portanto, embora este ensaio proponha o mapeamento da trajetória do artista, ele também traça as várias bifurcações na recepção crítica e na contextualização histórica à qual a arte de Iberê Camargo é submetida.

<sup>1</sup> Brito, Ronaldo. O eterno inquieto. Em *Iberê Camargo*. São Paulo: DBA, 1994. Uma passagem desse texto, no qual referimos aqui, foi reimpresso em: Salzstein, Sônia. *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo-Porto Alegre: Cosac Naify-Fundação Iberê Camargo, 2003. p. 121.



Em 1948, Iberê Camargo foi fotografado em seu estúdio no bairro da Lapa, no Rio de Janeiro. A fotografia é marcante pela quantidade de pinturas — pelas paredes, em cima de móveis e colocadas a esmo no chão — exibidas em torno da figura do artista. Notável pela sua ausência, a pintura intitulada *Lapa* foi a provável razão para o ensaio fotográfico, sendo que havia sido doada pelo artista ao Museu Nacional de Belas Artes, logo após ter sido premiada no ano anterior com o requisitado prêmio de viagem ao exterior do Salão Nacional de Belas Artes (Seção Moderna).

Vestido em um elegante terno branco, muito em moda na época, com gravata, sapatos engraxados e cabelo parafinado, o jovem artista se senta em uma cadeira giratória ao lado de uma escrivaninha. O espaço em si remete mais a um escritório do que a um ateliê de artista. Não se trata de um retrato do artista em seu local de trabalho, mas de um retrato do orgulho de um homem prestes a conhecer o mundo. Sobre a escrivaninha um globo é colocado com o Brasil virado para o artista. Uma cabaça de chimarrão se encontra um pouco adiante, onde a ponta de sua bombilha projeta uma linha imaginária no globo entre o Brasil e a Europa, como se toda a cena anunciasse a viagem iminente. Não podemos verificar se a fotografia foi publicada ou não; no entanto, a imagem mal requer uma legenda. Aqui está um jovem artista bem apresentado, originário das províncias, que vem alcançar através da perseverança e do trabalho árduo um grande reconhecimento. O artista e sua obra são apresentados ao espectador como evidência do merecido prêmio. Em outra fotografia da mesma série o artista está sentado com o pote de chimarrão na mão, novamente cercado por sua arte, o que enfatiza ainda mais essa hipótese.

2 *Mesa com cinco carretéis*, 1959  
 óleo sobre tela [oil on canvas],  
 25 x 39,8 cm | detalhe [detail]  
 col. particular [private]  
 p. 6

3-4 Iberê Camargo no ateliê da Lapa  
 [Iberê Camargo in the studio in Lapa]  
 Rio de Janeiro, 1948  
 Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo



Apesar de jovem e ainda procurando uma linguagem plástica que poderia chamar de sua, Iberê já não era estranho à imprensa. Em 1942, a *Revista do Globo* publicou um artigo de página inteira celebrando o promissor jovem artista. O artigo reconta não apenas o acelerado desenvolvimento à proeminência local, mas também descreve como o jovem autodidata foi descoberto:

Um dia um dos desenhos de Iberê cai sobre os olhos de Moisés Vellinho, crítico literário. Este viu logo estar na presença de uma vocação artística de mérito invulgar [...] e o apresentou a Casimiro Fernandes, crítico de arte da *Revista do Globo*.<sup>2</sup>

O artigo recorda como Casimiro Fernandes apelou ao governador do Estado sugerindo uma forma de patrocínio a ser concedida ao talentoso jovem artista para que este aperfeiçoasse sua prática. Uma bolsa de seis meses foi concedida e, ao seu final, Iberê realizou uma exposição no Palácio do Governo do Estado com obras produzidas ao longo do mesmo período. A fotografia no centro da página, tirada na inauguração, testemunha a prolífica produção do artista. A legenda abaixo afirma que mais de 200 obras foram expostas naquela ocasião. Concluindo, de uma maneira autocongratatória, que o governador, o general Cordeiro de Faria, tendo visto o trabalho do jovem artista — que, o leitor é lembrado, foi trazido à atenção do público naquelas mesmas páginas —, concederia um prêmio para que Iberê continuasse seu progresso no Rio de Janeiro, então capital federal. As recordações de Iberê sobre essa série de eventos são, entretanto, mais reveladoras:

Décio [Soares de Souza] tornou-se o estrategista da minha carreira, mobilizando amigos influentes. [...] Tive a ajuda de muitos amigos. Casimiro Fernandes, intelectual sensível, que amava a pintura, dedicou-me reportagem na *Revista do Globo*, saudando-me como positiva promessa.<sup>3</sup>

A partir das reminiscências tardias de Iberê percebemos que a “descoberta” era menos espontânea do que a narrativa impressa pretendia. Diferentemente do que era afirmado, ele não havia sido, na verdade, autodidata e a despeito de ter encontrado dificuldade em contar com uma educação artística apropriada, esse também seria o caso no Rio de Janeiro. A foto de 1948, em conjunção ao artigo de 1942, testemunha mesmo que implicitamente esse fato.

Dentre os três exemplos de trabalhos iniciais reproduzidos naquele artigo, existe um retrato que claramente se deve a Van Gogh. Tendo obtido a bolsa em 1942

<sup>2</sup> *Revista do Globo*, 22/09/1942

<sup>3</sup> camargo, Iberê. *Bolsa de estudos* (1994). Em massi, Augusto (ed.). *Gaveta dos guardados*. São Paulo-Porto Alegre: Cosac Naify-Fundação Iberê Camargo, 2009, p. 87.



TRÊS ÓLEOS DE IBERÊ CAMARGO: "CAMINHO DE SUBÚRBO", "MARGEM DE RIO" E "VELHO CHACAREIRO".

## ASSIM COMEÇA A HISTÓRIA DE UM PINTOR

A "REVISTA DO GLOBO" REVELA AO BRASIL O JOVEM ARTISTA IBERÊ CAMARGO

FAZ quase um ano — foi em outubro de 1941 — a REVISTA DO GLOBO revelou ao público a existência de uma grande vocação artística. Tratava-se de Iberê Camargo, funcionário da Secretaria de Obras Públicas, que, em suas horas de folga, dedicava-se ao desenho.

Iberê trabalhava sozinho, afastado dos nossos meios artísticos, sem professor, sem orientação, procurando por si mesmo a solução dos problemas que se lhe deparavam.

Trabalhou assim um ano inteiro. A figura humana, a paisagem, os animais, tudo lhe solicitava a atenção. Não tinha preferências nem predileções. A sua sensibilidade artística nada era estranho. E num ímpeto insopitável de procura e de realização, ele foi enchendo cadernos e cadernos.

Um dia, um dos desenhos de Iberê caiu sob os olhos de Moisés Vellinho, o conhecido crítico literário. Este viu logo estar em presença de uma vocação artística de mérito invulgar. Procurou conhecer o autor do trabalho. E quando viu o que o jovem desenhista já tinha realizado, não teve dúvidas quanto ao acerto de sua primeira impressão, e o apresentou a Casimiro Fernandes, crítico de arte da REVISTA DO GLOBO.

Casimiro Fernandes examinou os desenhos e foi da mesma opinião de Moisés Vellinho. Viu que estavam diante de um talento artístico do qual muito se podia esperar, e escreveu uma crônica sobre o artista, que publicamos em nosso número de 11 de outubro do ano passado.

Nessa crônica ele chamava a atenção do Governo do Estado sobre o jovem artista, sugerindo que lhe fossem facilitados os meios para um aperfeiçoamento. O nosso apelo encontrou eco no espírito do esta-

disto superior que é o General Cordeiro de Farias. Pelos trabalhos que foram reproduzidos nas nossas páginas, o Interventor gaúcho constatou que de fato se tratava de um talento que merecia ser aproveitado, e designou o secretário da Interventoria, dr. Ibañes Verneuli, que é um uma inteligência de escôl e grande conhecedor dos assuntos de arte, para examinar a sugestão por nós apresentada.

Desincumbindo-se da missão que lhe foi confiada, o dr. Verneuli sugeriu fosse concedida ao artista uma licença de seis meses para que ele pudesse dedicar-se exclusivamente ao estudo, e dar uma prova positiva de suas possibilidades.

A sugestão foi aceita. Iberê entregou-se exclusivamente ao estudo do desenho e da pintura, orientado pelo conhecimento e experiência de João Fahrion, que o aconselhava e lhe criticava os trabalhos.

Agora, exgotado o prazo que lhe fora concedido, Iberê realizou no Palácio do Governo uma exposição de todos os trabalhos executados nesse período — um conjunto de mais de duzentas obras, incluindo estudos a crayon, pastel e quadros a óleo.

A realização foi muito além da previsão. Iberê ultrapassou de muito ao que dele se esperava. Entre as coisas que exibiu contam-se trabalhos definitivos, que são suficientes para consagrá-lo desde já como um grande artista.

Reconhecendo isso, o general Cordeiro de Farias concedeu ao jovem pintor uma bolsa, para que possa continuar seus estudos na capital da República.

Noticiando este fato, a REVISTA DO GLOBO o faz com uma dupla satisfação: a de tornar público esse gesto meritório do Governo do Estado, e a de ter revelado ao Brasil a existência de um pintor que há de ter um lugar de destaque na arte nacional.



NUMA SALA do Palácio do Governo, Iberê expõe mais de duzentos quadros. A Exposição foi bastante visitada. A fotografia mostra um grupo feito em seu recinto.

Revista do Globo  
12-9-42



6 sem título (untitled), c. 1960  
guache e grafite sobre papel  
[gouache and graphite on paper], 38 x 56 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

7 sem título, s.d. (untitled, n.d.)  
óleo sobre tela [oil on canvas], 69 x 59 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



do governo do Rio Grande do Sul, o artista se matriculou na Escola Nacional de Belas Artes (Enba), no Rio de Janeiro, mais por obrigação ao seu patrocinador do que pela forma de ensino oferecida pela instituição. Um sinal de sua insatisfação com a formação acadêmica disponível naquele momento talvez possa ser identificada na fotografia de 1948 em que, assim como nas imagens impressas no artigo anterior, encontramos outra pintura remanescente de Van Gogh, desta vez referindo-se à famosa pintura de uma cadeira pelo artista holandês.

Se considerarmos o retrospecto de Ferreira Gullar sobre o desenvolvimento de Iberê, poderíamos suspeitar que a proximidade da pintura ao artista sentado na fotografia talvez não seja meramente coincidência, pelo contrário, poderia ser compreendida como um desafio direcionado ao ensino na Enba:

A contragosto, mas não querendo desmerecer a confiança que haviam depositado nele, matriculou-se na Enba para ouvir o professor dizer que “van Gogh tinha talento mas não tinha escola”, ou seja, não sabia pintar. Sua tolerância chegou ao limite quando, ao voltar à Escola, encontrou o quadro que terminara no dia anterior repintado pelo professor. Iberê Camargo irritou-se, tomou o pincel e traçou um x sobre o quadro.<sup>4</sup>

Anos mais tarde, provavelmente sem conexão com este incidente em particular, o X viria a ser uma forma de assinatura para Iberê através da figura do carretel que, de maneira obsessiva, foi repetido como uma marca, como signo. Lembramos aqui também da asserção de 1947 de Antonin Artaud que “não é uma certa conformidade de maneirismos que a pintura de Van Gogh ataca,

mas sim a conformidade das próprias instituições”.<sup>5</sup> Iberê não retornaria à Escola Nacional de Belas Artes. Ao invés, em 1943, fundou com o apoio de Géza Heller, Elisa Byington e Maria Campello o grupo Guignard, alugando um estúdio na rua Marquês de Abrantes que o artista Alberto da Veiga Guignard visitava duas vezes por semana aconselhando os jovens artistas sobre seus progressos. Uma organização informal, o grupo Guignard foi um precursor de várias outras iniciativas que surgiram em todo o Brasil visando corrigir a grave falta de treinamento disponível no campo da arte moderna. A obra de Iberê no período mostra uma evidente relação com as pinceladas delicadas e as leves tonalidades de Guignard, porém seu papel na organização do grupo teria implicações muito mais duradouras, sendo, por assim dizer, o primeiro dos muitos compromissos que ele assumira no campo da educação artística.

<sup>4</sup> gullar, Ferreira. Do fundo da matéria. *Piracema: Revista de Arte e Cultura*, 4(3):50-61. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Funarte. Reimpresso em Salzstein, Sônia (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 9-10.

<sup>5</sup> Artaud, Antonin. *Van Gogh le suicidé de la société*. Paris: Gallimard, 1947. Reimpresso em Harrison & Wood (eds.). *Art in theory 1900-1990: an anthology of changing ideas*. Londres: Blackwell, 1992, p. 597.



O grupo Guignard ainda exibiria ao final daquele ano, no diretório acadêmico da Enba, apenas para ter sua exposição vandalizada e retirada por estudantes que protestavam contra a afronta modernista. O fato de o modernismo apresentado ser tão tímido só enfatiza o academicismo retrógrado e enraizado da escola. Sem se abalar por essas dificuldades, Iberê apresentou em 1943, pela primeira vez, obras para o Salão Nacional de Belas Artes, conquistando uma Menção Honrosa para um de seus desenhos.<sup>6</sup> Com a mudança de Guignard para Belo Horizonte em 1944, o grupo, entretanto, foi dissolvido e Iberê encontrou-se mais uma vez largado a seus próprios meios.

Retornando à fotografia de 1948, achamos evidências da busca de Iberê por referências durante sua árdua trajetória como artista aspirante no Rio de Janeiro. Como no caso de *Lapa*, muitas de suas pinturas demonstram um claro interesse em Maurice Utrillo. De acordo com Mario Carneiro, que se tornou amigo de Iberê em Paris quando ambos frequentavam aulas na academia de André Lhote, essa influência data da exibição de arte francesa do Museu de Belas Artes Nacional, em 1945, que exibia trabalhos de Modigliani, Léger, De Chirico, Manesier, Bazaine e Utrillo. Carneiro viu na singularidade dos temas de Utrillo uma afinidade com a personalidade de Iberê e seu ambiente cotidiano: “Tudo naquela pintura, aqueles muros velhos, parecia evocar a Lapa de Iberê, Santa Teresa, esse eco do próprio caminho diário dele”.<sup>7</sup>

8 *Lapa*, 1947  
óleo sobre tela [oil on canvas], 73 x 60 cm  
col. Museu Nacional de Belas Artes / Ibram / Minc

9 *Paisagem*, 1956  
água-tinta | crayon litográfico, processo do açúcar e processo pictórico [aquatint | lithographic crayon, sugar-lift and pictorial process], 29,8 x 39,2 cm  
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

<sup>6</sup> Em 1944 ele iria ganhar a medalha de bronze em pintura; em 1945, a medalha de prata e em 1945 e 46 seria novamente selecionado antes de ganhar o prêmio de viagem ao exterior em 1947. Veja em: Cronologia. Zielinsky, Mônica (ed.). *Iberê Camargo: Catalogue raisonné*. Volume 1, *Prints*. São Paulo-Porto Alegre: Cosac Naify-Fundação Iberê Camargo, 2006.

<sup>7</sup> Carneiro, Mario. Depoimento. Em Salzstein (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*, *Op. cit.*, p. 26.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 26-27

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 27

<sup>10</sup> Zielinsky, Mônica (ed.). *Iberê Camargo: Catalogue raisonné*. Volume 1, *Prints*. *Op. cit.*, p. 55.

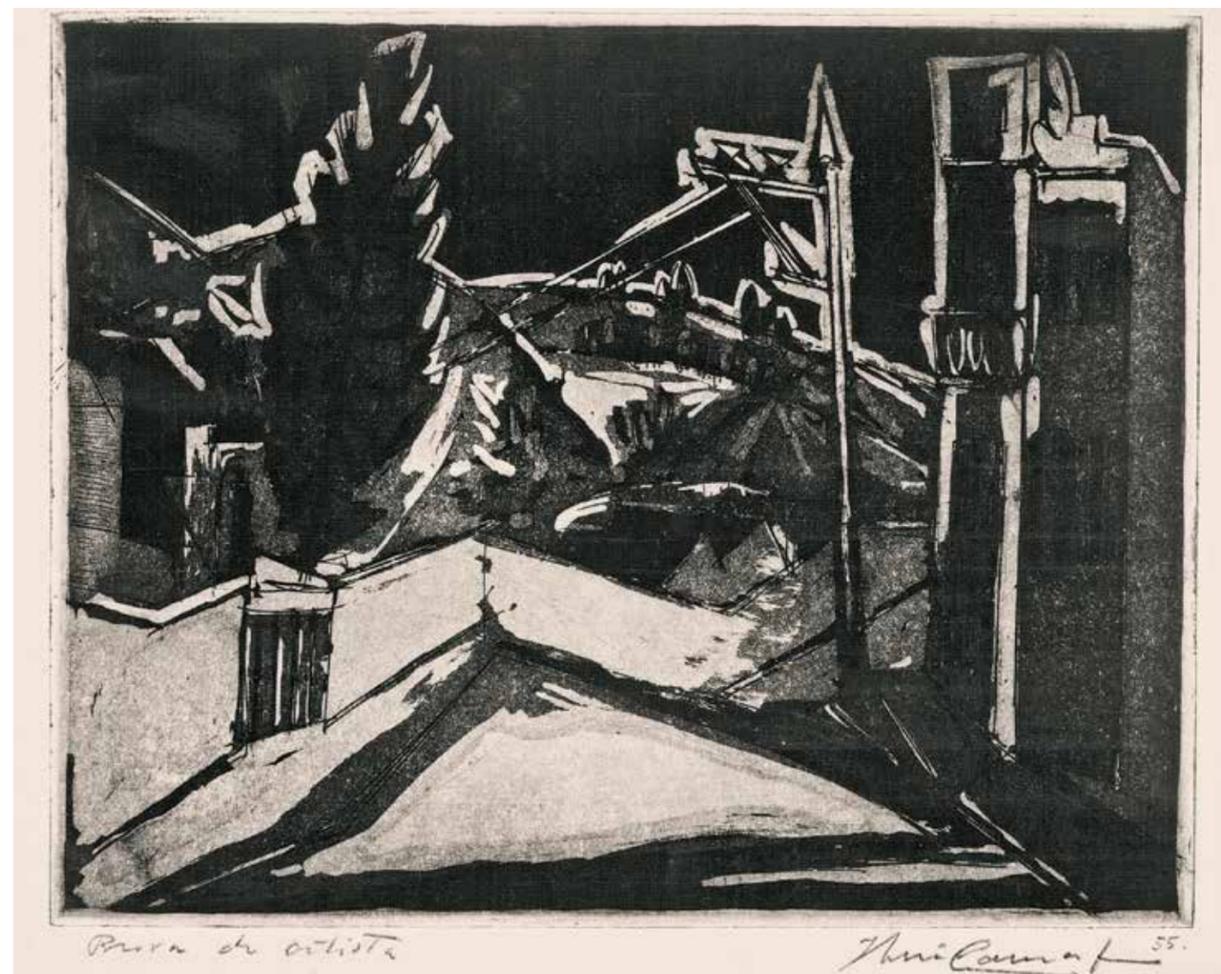
<sup>11</sup> *Arte e Letras*, 4/1/1948. Arquivo FIC.

No entanto, como argumenta Carneiro, uma vez na Europa, esse interesse de Iberê se dissolve, sendo que Utrillo tornou-se apenas uma dentre muitas outras referências, motivado pela ânsia de aprender com os velhos mestres e a “organizar uma linha de evolução da arte muito pessoal, como se tratasse de estabelecer um marco para sua própria obra”.<sup>8</sup> Essa procura pelos fundamentos da arte moderna explica a estranha escolha por De Chirico como um, possivelmente o mais significativo, dos tutores europeus de Iberê, uma vez que De Chirico, como Carneiro sugere, “foi o primeiro revisionista do movimento moderno e detestava a falsa liberalidade do modernismo”.<sup>9</sup> De Chirico afinal, junto com Utrillo, havia exibido em 1945 no Rio de Janeiro. A fotografia de 1948 demonstra como ele já havia apresentado uma impressão sobre Iberê, antes de sua chegada a Roma, pela presença de uma pintura de um busto romanesco que apresenta uma aproximação a certos temas no repertório metafísico do pintor italiano.

Confrontado com a intimidante enormidade da tradição europeia, Iberê não procurou seus contemporâneos mas, pelo contrário, voltou-se para o passado, não como um pintor acadêmico conservador, mas como um estudante ansioso sedento pelo aprendizado sólido que até então lhe foi negado. Maria Coussirat, sua esposa, em uma carta a sua mãe (de 19 de maio de 1950) inadvertidamente invoca a ambivalência entre o velho e o novo que caracterizou a turnê europeia de Iberê:

“Não pense que ele está preparando uma exibição. De jeito nenhum. Ele não tem um único trabalho para mostrar. Tudo o que ele fez foi estudar. Cópias de Titian, Rubens. Ele toma nota sobre tudo o que é novo por aqui.”<sup>10</sup>

Artigos e resenhas de jornais, anunciando os vencedores do Salão de 1947, esclarecem ainda mais a posição ambivalente de Iberê quanto às polêmicas surgidas no Brasil em relação à arte moderna e em particular à arte abstrata. Em uma dessas, Iberê é questionado sobre sua opinião em relação ao atual estado das artes no Brasil, ao qual ele afirma que a arte contemporânea responde a uma angústia profunda manifestada pela experiência do mundo naquele momento.<sup>11</sup> A declaração sugere uma consciência dos debates críticos da arte contemporânea sobre correntes europeias do pós-guerra. Goeldi, no Brasil, parece ser o artista que mais personificou esse sentimento, com suas cenas de ruas vazias e escuras que, sem dúvida, fizeram uma impressão no jovem Iberê. Em contrapartida, quando questionado sobre a sua opinião sobre a abstração,



10 Rua com Casario, 1955  
 água-forte e água-tinta [etching and aquatint]  
 19,5 x 24,5 cm  
 col. Museu Castro Maya, Rio de Janeiro

Iberê parece remontar à alegação pós-impressionista de que toda a pintura é abstrata porque resulta da apreensão da forma e da linha “em perfeita união para expressar um conteúdo emotivo”.<sup>12</sup> Tal declaração não é muito distinta da famosa afirmação de Maurice Denis de que cada pintura “antes de ser um cavalo de guerra, uma mulher nua ou uma anedota é essencialmente uma superfície plana coberta de cores reunidas em uma determinada ordem”. Talvez essa associação possa demonstrar um crescente sentimento diplomático de Iberê, ao ser confrontado com um ambiente cultural geralmente retrógrado. *A Revista da Semana*, em sua resenha dos premiados, identificou semelhante sensação de ambivalência, que pode ser mais reveladora da natureza dos juízes do Salão do que do caráter individual do próprio artista:

Iberê vai primeiramente a Itália visitar os velhos museus. Contraste curioso com Ruy Campelo. Enquanto este, considerado acadêmico, pretende conhecer os revolucionários da Escola de Paris, Iberê Camargo, modernista vigoroso, quer aprender com os velhos mestres da pintura italiana. Devemos notar que os três pintores [Pancetti foi o terceiro a ser premiado com o prêmio nacional de viagem] premiados têm um estilo de pintura pessoal, que se prende menos a escolas do que à própria personalidade do artista. A rigor, Pancetti, Campelo e Iberê tanto poderiam figurar em uma como na outra.<sup>13</sup>

A descrição de um vigoroso modernista, no entanto, difere em muito das recordações de Carneiro sobre Iberê em Paris: “a timidez disfarçada numa segurança aparente [...] Iberê não era impositivo; vivia atribulado por dúvidas, era um eterno questionador de si mesmo, dos outros, da pintura [...]”.<sup>14</sup> Essa sucinta observação captura uma personalidade ambivalente, tanto confiante quanto insegura, naturalmente inclinada à introspecção e ao mesmo tempo disposta a dizer as coisas como elas são.

Sônia Salzstein, em entrevista com o artista José Resende, levanta o aparente paradoxo pelo qual Iberê mesmo sendo consensualmente reconhecido como a “culminação de um solitário veio expressionista na arte brasileira”, era, no entanto, altamente vocal no campo profissional. A imagem do artista em “recusa de contato social e de distanciamento da cena cultural” conflita com o fato de ele continuamente manter contato com a geração de artistas mais novos ao dar aulas em seu ateliê e ao demonstrar uma posição pública crítica diante do então “caráter incipiente do ambiente cultural brasileiro”.<sup>15</sup> A partir desse reconhecimento Salzstein conclui que é necessário propor novas condições

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> *Revista da Semana*, 10/1/1948. Na verdade, Ruy Alves Campelo também se matricularia na academia de Lhote em Paris como resultado de seu prêmio de viagem. Veja: pontual, Roberto. *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

<sup>14</sup> carneiro, Mário. Depoimento. Em Salzstein, Sônia (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*, *Op. cit.*, p. 25

<sup>15</sup> Salzstein, Sônia e Resende, José. Entrevista. Em Salzstein, Sônia (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*, *Op. cit.*, p. 164.

através das quais se discute sua obra, onde a especificidade de “delinear o ambiente cultural em que ela surge, descobrir-lhe as conexões mais finas com o debate das ideias que marcou sua formação” e a compreensão de como Iberê, “mesmo que frequentemente pela recusa”, interagiu com tais ideias, seja determinada.<sup>16</sup> Em outras palavras, Salzstein chama atenção para a necessidade de uma futura historiografia sobre o artista, para se compreender a posição aparentemente contraditória em que Iberê é posicionado em relação a seus contemporâneos. Essa historiografia traçaria suas preocupações de volta ao período de sua formação, ou seja, o modernismo no Brasil durante as décadas de 1920 e 1930.

“A dúvida de Iberê”, sua ambivalência inicial em relação à moderna linguagem pictórica pós-cubista — uma ambivalência que mais tarde iria se manifestar nos *Carretéis* através de sua tensa relação entre a abstração e a figuração, entre o composto e gestual — manifestou-se inicialmente em relação aos proeminentes artistas brasileiros modernos da época, particularmente Portinari. De acordo com as próprias notas autobiográficas, Iberê visitou Portinari quase imediatamente à sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1942. Na ocasião, em resposta ao artista mais velho que lhe perguntou se havia gostado do trabalho em andamento ou em exposição, Iberê friamente, mas sinceramente, respondeu não. O fato de Portinari não se demonstrar ofendido pela insolência do jovem artista sugere que algum nível de identificação havia sido estabelecido. Tal clemência talvez pudesse ser entendida através do um artigo de Mário Pedrosa em que ele descreve a similar trajetória do jovem Portinari:

Mas não pense que Portinari se alistou descabeladamente nas novas hostes como um converso irrefletido, pois nunca se deixou levar por entusiasmos passageiros ou por influências da moda. Sua passagem para o chamado modernismo, ou seu rompimento com o academicismo, foi um processo lento, seguro, passo a passo.<sup>17</sup>

Nesse mesmo artigo Pedrosa descreve o árduo início de carreira de Portinari. Ao chegar ao Rio de Janeiro vindo como um aprendiz do interior de São Paulo, Portinari custou a ser aceito na Enba e iria obter o prêmio de viagem internacional apenas no Salão Nacional de 1928, depois de rejeições iniciais e outros tantos prêmios menores. Que Iberê tivera que se submeter ao mesmo caminho duas décadas mais tarde demonstra um ambiente institucional cultural persistentemente conservador. De acordo com Gullar, a relutância inicial de Iberê em aceitar os mestres modernistas como Portinari e Lasar Segall — e mais tarde os



11 sem título, s.d. [untitled, n.d.]  
óleo sobre tela [oil on canvas], 90 x 61,7 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>17</sup> pedrosa, Mário. 'Portinari: de Brodóski aos murais de Washington'. Washington, Fevereiro de 1942. Reimpresso em amaral, Aracy (ed.). *Mário Pedrosa: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 9.

<sup>18</sup> gullar, Ferreira. Do fundo da matéria. Em Salzstein, Sônia (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*. Op. cit., p. 12.

<sup>19</sup> dorival, Bernard. *Les étapes de la peinture française contemporaine*. Paris: Gallimard, 1944. Citado em: "Perret, Caroline. Dubuffet, Fautrier, e Paris under the Occupation and in its Aftermath: A Study in the Visual and Textual Ideology of Matter. 1942-49", tese de doutorado não publicada, School of Fine Art, History of Art, and Cultural Studies, Universidade de Leeds, 2008, p. 297.

artistas europeus como Utrillo — talvez tenha sido produto de um provincianismo enraizado que apenas parcial e teimosamente subsidio:

Ao mesmo tempo, quando pintava à la Portinari ou Utrillo, fazia-o como um desafio, para mostrar a si mesmo que era capaz de pintar como eles.<sup>18</sup>

Iberê, assim como Portinari, também respeitava incondicionalmente a sua origem. No caso de Portinari a humilde província instaura um senso de autenticidade em relação ao caráter social que o trabalho procurava evocar; para Iberê o lugar parecia surgir de um sentimento de fidelidade para consigo mesmo. Deixando de lado o pote de chimarrão, a relação de Iberê com o lugar em sua obra passou por um importante processo de subjetivação. A partir das vibrantes figurações encontradas em suas primeiras paisagens, essa temática viria, muito mais tarde, reemergir com a aparição da figura do carretel por meio de um processo que internalizou o seu senso de pertencimento através das qualidades simbólicas que o objeto apresentava. As respectivas posições de Portinari e Iberê em relação ao lugar, enfim, respondiam às correntes mundiais da arte moderna, em sua transição a partir da arte socialmente engajada da década de 1930 até a busca por uma arte interiorizada, às vezes existencial, que marcou principalmente os anos 40.

Embora talvez possamos atribuir a “dúvida de Iberê” ao seu caráter, sua exploração cautelosa do estilo moderno de pintura não era atípica de um artista emergindo nos anos 40. A escolha pelo estudo dos velhos mestres, para reconectar-se com o passado e afirmar um senso próprio de origem, não é uma posição excêntrica ou um produto direto de um meio retrógrado, como é descrito frequentemente. De fato, essa abordagem já havia sido expressa através do chamado *Rappel à l'Ordre*, que tanto havia afetado Tarsila do Amaral nos anos 20 e após a Segunda Guerra Mundial, em uma tentativa de reafirmação da tradição francesa moderna que surge como posição significativa dentro da *École de Paris* em si. Bernard Dorival, em 1944, argumentava que:

Temos o direito de renunciar a tantos tesouros e persistentemente fecharmos os olhos? [...] Nem fauvista nem cubista, porém inconcebível sem esses percussores, os jovens pintores contemporâneos franceses parecem se situar dentro da evolução da arte francesa e seus esforços irão prolongar em muito aqueles de seus antecessores.<sup>19</sup>



- 12 *Jaguari*, 1941  
 óleo sobre tela [oil on canvas], 40 x 30 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- 13 *Dentro do mato*, 1941-1942  
 óleo sobre tela [oil on canvas], 40 x 30 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- 14 sem título [untitled], 1942  
 óleo sobre tela [oil on canvas], 60 x 70 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



<sup>20</sup> carneiro, Mario. Depoimento. Em Salzstein, Sônia (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*. Op. cit., p. 12.

<sup>21</sup> Jacques Leenhardt explora a significância da memória no trabalho de Iberê em *Iberê Camargo: os meandros da memória*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

<sup>22</sup> Miranda, Macedo. *Manchete*, 14/10/1961. Fotografia de Carlos Kerr.

Em conjunção ao desejo de ter em primeira mão o conhecimento da tradição europeia, a idiossincrasia de Iberê em relação aos movimentos artísticos contemporâneos, assim como sua determinação em seguir o próprio caminho, também podem ser traçados até aquelas primeiras pinturas que retratavam as lembranças do interior de sua infância. Carneiro descreve um episódio no qual Iberê revela para ele uma de suas primeiras pinturas:

abriu a mala com os primeiros quadros que havia feito, pintados no Rio Grande do Sul, na beira do rio Guaíba, aquelas florestas, Jaguari [...] São quadros lindos. Muito livres, pareciam algo que só amadureceria posteriormente. Ele olhava aqueles quadros e dizia para mim: “Tu vê, agora a gente sai correndo atrás do que os outros sabem, mas eu já sabia [...]”<sup>20</sup>

Tão amplas e soltas pinceladas iriam reemergir nas obras mais maduras de Iberê, agora impregnadas com uma relação simbólica e não figurativa com o local. O artista parecia bastante ciente desse fato.<sup>21</sup> Em 1961, Iberê foi fotografado em seu estúdio na rua das Palmeiras.<sup>22</sup> A imagem é estruturada por três camadas. Em primeiro plano, um grande grupo de carretéis, alguns colocados em cima dos outros, enquanto outros são deixados horizontalmente sobre a mesa como se tivessem sido derrubados recentemente, movidos por um ato de descuido. Ao fundo temos uma pintura sobre o seu cavalete — talvez *Estrutura II* (1961), agora parte da coleção de Cristina Burlamaqui —; um pote com pincéis colocado à sua esquerda sugere que a pintura ainda está em processo. Essa hipótese, porém, é traída pela observação de que a pintura já está emoldurada, levando-nos a concluir que a fotografia foi, portanto, composta deliberadamente ao invés de ser um retrato espontâneo do artista trabalhando. A roupa sem manchas de Iberê corrobora com a hipótese de que essa não é uma pausa para reflexão dentro de uma sessão de trabalho. Ainda sim, é exatamente essa natureza ensaiada que faz com que a imagem seja ainda mais interessante. Iberê posa entre os carretéis e a larga pintura, olhando uma obra de dimensões menores que, pelo seu ângulo pode ser — e de fato tem claramente a intenção de ser — identificada como *Jaguari*, de 1941.

A fotografia é, portanto, estruturada como uma narrativa e acompanha um artigo na revista *Manchete* celebrando o prêmio mais recente do artista, o primeiro lugar de pintura na bienal de São Paulo daquele mesmo ano. O intenso olhar de Iberê em direção ao seu antigo trabalho sugere que isso não é apenas um índice de local, de origem, assim como foi o chimarrão na imagem de 1948.

O fato de que a pintura *Jaguari* e o artista estão localizados entre *Estrutura II* e seus objetos, a composição de carretéis, sugere que a fotografia foi composta para se afirmar a existência de uma relação estética entre seus trabalhos antigos e os maduros. A cuidadosa *mis-en-scène* da fotografia apresenta, portanto, ao observador aquela posição ambivalente paralela a qual Iberê iria articular na frase “fui abstrato em plena figuração”.<sup>23</sup>

Mas imagens em sua brevidade muitas vezes dizem mais do que palavras e esta, em particular, demonstra simultaneamente seus objetos de natureza-morta, integrantes de sua trajetória, e sua grande admiração e respeito para com sua uma vez inocente, porém, vibrante pincelada.

Não é apenas o objeto, o carretel, que o artista resgata das profundezas de sua memória. Há também o gesto aparentemente livre, a matéria pintada e as carregadas pastas de suas antigas pinturas do *Guaíba* e *Jaguari* que Iberê tão profundamente admirava à medida que estas ganhavam cada vez mais proeminência em sua obra.

Além de suas investigações como estudante, poucas referências podem ser encontradas, sejam por meio de correspondências ou através de relatos pessoais e lembranças, do conhecimento de Iberê em relação à cena artística local enquanto na Europa. Essa falta de documentação concreta levou a muitas associações especulativas entre sua obra e a rápida mudança na dinâmica global da arte, exemplificada pelo surgimento do expressionismo abstrato, como sintomas de uma transferência, segundo Serge Guibault, da capital mundial da arte de Paris para Nova York. Iberê, nesse sentido, é ligado às manifestações de movimentos e tendências europeias como tachismo e CoBrA. Para Brito, a progressão que Iberê iria mais tarde desenvolver a partir do tema do carretel marcaria a formação de uma genuína — formidável é o exato termo empregado — versão do expressionismo abstrato que, no entanto, manteve uma relação, por exemplo, muito mais próxima com o espírito europeu do CoBrA do que o equivalente modelo norte-americano.<sup>24</sup> Diante do gradual, porém, sólido desenvolvimento do artista, é irrelevante se Iberê absorveu ou não dessas correntes. Além do mais, não podemos perceber uma mudança radical em seu trabalho ao chegar ao Brasil, isto é, não até o final dos anos 50, quase uma década após sua estada na Europa. Talvez seja mais produtivo considerar quais elementos conectam o seu trabalho e pensamento artístico antes e depois de sua viagem para assim compreendermos as mudanças subsequentes.



15 *Mesa com cinco carretéis*, 1959  
óleo sobre tela [oil on canvas], 25 x 39,8 cm  
col. particular [private]

16 Iberê Camargo no ateliê da rua das Palmeiras  
[Iberê Camargo in the Rua das Palmeiras studio],  
Rio de Janeiro, 1961



<sup>23</sup> polleri, Amália. Entrevista con Iberê Camargo. El artista demuele y construye. Brecha, Montevideú, 5/6/1987. Citado em: siqueira, Vera Beatriz. Iberê Camargo: origem e destino. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p. 86.

<sup>24</sup> Brito, Ronaldo. Carretéis. Em Salzstein, Sônia (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*. Op. cit., p. 121.

# IBERÊ



ENTRE a sua arte e a vida, sempre do B. G. Dió e o quanto que há na Europa, uma mala de viagens e uma porção de malas que se



NASCIDO em Bragança, PA, IBERÊ Camargo é um homem sério de hábitos despretensivos, mas vive

de manter entrevistas do de para para revistas. Sobre a sua arte e suas opiniões próprias e preferências para trabalhar a pintura, nos outros

Depois de dois anos e meio de Europa (onde copiou humildemente os grandes mestres) o pintor Iberê Camargo volta ao Brasil com a mesma disposição de sempre: trabalhar

NUM pequeno apartamento em pleno centro do Rio de Janeiro, numa rua de esquina, mol-duras, tintas e escadas, Iberê Camargo prepara seu novo atelier. Metido num macacão, vai a-linhado malha, espalhando quadros, arrastando mesas, e de pistola em punho para ele mesmo as paredes e as portas. Chego recentemente de volta da viagem-pênis de dois anos e meio: que lhe fora concedida pelo Salão Nacional de 1948, durante a qual visitou a Itália, Inglaterra, Bélgica, Holanda, França e Espanha, por onde estudou a pintura dos grandes mestres, visitou os museus e fez cópias de trabalhos famosos. Falando sobre a sua vida e o encaminhamento de sua pintura na Europa, diz ele:

A Europa faz descobertas constantemente, pois não tem a sua propaganda nem divulgação das novas obras. Como a Europa vai conhecer nossa pintura se não houver a divulgação nos nossos salões? A França, por exemplo, descobriu o lirismo, mas só depois de um bom tempo para ela, pois aqui se pensa, sem discussão, tudo que vem de Paris. São coisas, esta atitude porque ela não é construtiva nem crítica para nós.

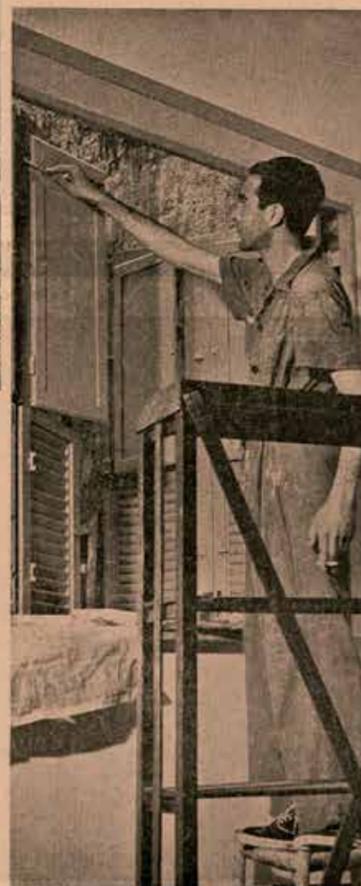
Seu conceito de liberdade é muito amplo. Quer trabalhar, quer não, e não se importa se os outros não trabalham ou trabalham como ele.

— Cada um pensa como quer, como sabe e como pode. Sou um andar realista, se a classificação for uma necessidade. Não faço abstracionismo. Para mim, pintura é expressão e criação consciente. Há muita pintura que serve mais para ser copiada pelo público que apreciada ao público como obra de arte. Para mim não basta a técnica, a adição, mas própria aos sentidos de expressão. Há uma diferença enorme entre simplicidade e simplicidade. Vou, por exemplo, um Tiziano, convenci-me que suas obras-primas não nascem da improvisação, mas sim de uma habilidade que se aperfeiçoa de geração a geração, numa época em que a Itália produziu gênios em todos os grandes mestres europeus, e copiaram os seus antecessores. No Prado encontra-se a cópia de Rubens de um quadro de Tiziano; no Louvre, a cópia de Delacroix de um Rubens está colocada ao lado do original. Vi também as cópias de Durer dos desenhos de Malaga e assim por diante. Note-se que isto aconteceu numa época em que a técnica e o conhecimento do ofício e a humildade de admirar o que outros não são capazes de produzir obra profundamente pessoal. Digamos isto para tranquilizar os que temem não ser modernos ou perder a sua própria personalidade.



AGORA ele quer apenas: "Que Deus e os homens me deem em paz para trabalhar"

# de volta

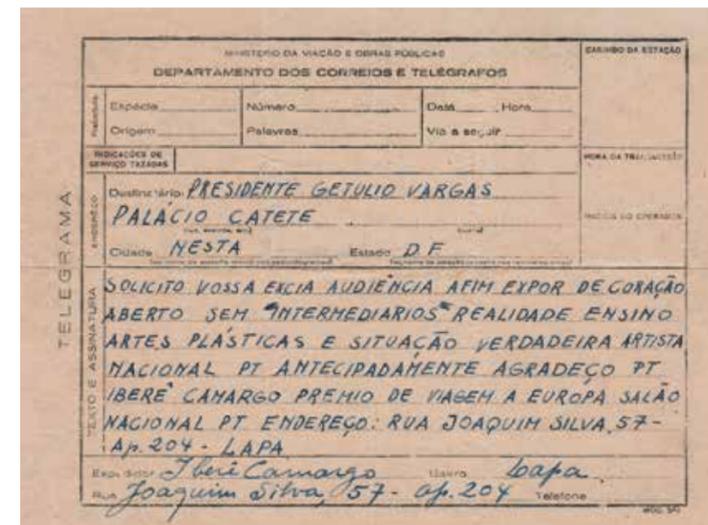


ENQUANTO instala seu atelier, Iberê Camargo não é mais o pintor laureado pelo Salão Nacional mas apenas o pintor de parede



O PINTOR volta descontentado com a situação de encerramento do Brasil e de tantos artistas por parte dos europeus, para quem sempre apenas um bom trabalho. Foto de Iberê e esposa tirada na Europa

- 17 Iberê de volta  
Revista do Globo, Rio de Janeiro, 20 jan. 1951
- 18 Telegrama para Getúlio Vargas  
[Telegram to Getulio Vargas]  
Rio de Janeiro, 1957.



público, à equipe do Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro, fundando o curso de gravura em metal baseado no seu aprendizado em impressão em Roma com Carlo Alberto Petrucci.

Ciente das falhas nos estabelecimentos de ensino de arte e tendo a experiência da ajuda de amigos influentes capazes de mobilizar pessoas em posições de poder, Iberê escreveu um telegrama a Getúlio Vargas, o então presidente da República. Assinado Iberê Camargo, Prêmio Viagem ao Estrangeiro, Salão Nacional de Arte, o telegrama solicitou uma audiência com o presidente para discutir “sem intermediários” a situação do ensino de arte no País. Parece claro que, a partir de sua vivência, o artista naturalmente assumira que era através de políticos que medidas adequadas eram normalmente tomadas, ou assim ele pensava. O telegrama não tem data, porém parece ser possível estar relacionado com a crescente insatisfação, no setor das artes plásticas com a política do governo, que levou Iberê a se tornar um dos porta-vozes nos protestos contra a alta tributação de materiais de arte e de imaginar o Salão Preto e Branco no Terceiro Salão Nacional de Arte Moderna, em 1954, e o Salão de Miniaturas no ano seguinte. Em um comunicado lembrando-se desse papel específico, Iberê oferece uma perspectiva sobre seu envolvimento bastante público:

Eu tinha um ateliê na rua Joaquim Silva, na Lapa, onde sempre aos sábados se reuniam os amigos e pintores. [...] Lancei a ideia, que foi aceita pelos artistas, e nos movimentamos. Naquele tempo eu tinha muito trânsito na imprensa. Tinha muita gente, muitos amigos, então foi fácil articular. [...]

Como eu também era da comissão Nacional de Belas-Artes, não podia aparecer, não podia estar articulando um movimento que no fundo era contra o ministério da Educação. No final acabei aparecendo. [...] Todo dia tinha material e até o *Time* publicou, cada vez com mais destaque. A *Tribuna da Imprensa*, que combatia o Governo, dava manchete. No fundo era uma guerra contra Getúlio, uma coisa política.<sup>25</sup>

Embora houvesse uma comoção no cenário da arte brasileira do princípio da década de 1950, e apesar de seu papel como professor e de figura predominante na profissão, a arte de Iberê demonstrou pouca ou nenhuma relação com as formações de grupos que emergiram durante o período, particularmente ao redor do concretismo ou, no mínimo, de uma arte construtivamente orientada, como, por exemplo, a do Grupo Ruptura em São Paulo (1952) e o grupo Frente no Rio de Janeiro (1953). Ao invés de Max Bill, seriam outros artistas que lhe chamariam atenção durante a Bienal de São Paulo.

Na sua resenha daquela primeira edição, o crítico Mário Pedrosa notou ainda poder demarcar as características culturais individuais de cada nação existente no fenômeno mundial da arte moderna. Dentre os artistas que o crítico decide discutir, poderíamos imaginar qual o efeito que eles tiveram sobre Iberê. Um trecho, em particular, nos remete de tal maneira aos interesses que Iberê demonstrara durante aquela década que se faz necessário sua citação por extenso (se não pela primeira vez):

A mostra da Itália representa também um dos bons momentos da Bienal. Se Carrà é apenas um mestre italiano, Campigli e, sobretudo, Morandi transcendem as fronteiras. Com os meios mais modestos deste mundo, o velho mestre bolonhês ainda hoje tem uma lição qualitativa para os jovens de toda parte. Ele respeita o objeto nas suas expressões mais humildes — garrafas, frascos, canecas. Junta-os e cria com eles outros objetos, por vezes verdadeiras construções inesperadas, em que os gargalos das garrafas sobem no espaço com uma monumentalidade arquetônica. Através do simples tom, que se acende imperceptivelmente de uma chama de luz, o solitário alquimista nos introduz num espaço novo, estranho. Por esse processo, sua arte eleva-se acima do simples sensível até o puro pensamento, que afinal de contas é moderno por ser formalístico, especial e transcendente.<sup>26</sup>

Como Maria Alice Millet recentemente enfatizou ao citar o próprio artista, as preferências de Iberê pelo trabalho de De Chirico ao invés de Lhote

# branco, nada de "tecnicolor"

Pela primeira vez no mundo, desde que o mundo é mundo, e há artistas (pintores) vai haver um SALÃO EM PRETO E BRANCO, como protesto pela falta de material indispensável ao trabalho da boa arte.

O Brasil, mais uma vez, vai fazer alguém se curvar ante suas decisões! SALÃO EM PRETO E BRANCO, EM SINAL DE PROTESTO!

E' a greve das tintas! Como eles — os artistas — não têm ônibus para parar, nem carne para vender nos açougues, nem feijão e banana para subir de preço, eles — sem tintas — vão pintar tudo de preto e branco.

Morre tecnicolor! E a «SUMOC» também.

E arte nacional — ainda tão engatinhante — morre abandonada pelos poderes competentes. A cultura vai também, e de inanição, quando a burocracia — gavetas abarrotadas de papelório e funcionários lerdas e interesseiros — dorme tranqüila em colchões macios. E tudo definha quando começam os arrastões das «sumoques», das «coices» e das «caqueses»...

A máquina para obtermos coisas do exterior é muito complicada. A COICE (Comissão Consultiva da Intercâmbio com o Exterior) prepara a lista do que interessa e não interessa ao povo brasileiro, e manda suas conclusões para a CACEX (Carteira do Comércio de Exportação). Esta, de posse dos estudos, trata de pô-los em execução, e apresenta as «cate-



portou 47.977 automóveis, numa soma astronômica de um bilhão e 447 milhões de cruzeiros? E que o automóvel, na lista de importações, ficou em TERCEIRO lugar, vencido apenas pelo trigo e pela gasolina?

Em 52 (53, ainda não vimos) o automóvel caiu para o quinto lugar na lista geral de produtos «importantes», e de primeira necessidade. Acima dele trigo, chassis, ônibus e gasolina. A soma foi de 32.528 carros, e em cruzeiros a quantia de UM bilhão e 114 milhões...

Tintas? Artistas? Pincéis? Negócio de escultura? Arte? Que arte? Perguntavam aflitos os homens do governo quando alguém falava nessas esquisitices de cultura, educação, formação intelectual, etc.

(1) Notas colhidas em «Importação e Exportação», Separata de «Comércio Internacional» — Maio e Junho de 1953.

Sim. Que o título desta reportagem pegue de rijo sobre esse «salão» de pintura e escultura. Que o «SALÃO SUMOC» fique como uma advertência clara e sincera na consciência daqueles que têm o dever de zelar pela cultura do nosso povo e, entretanto, nada fazem para defender a arte, o esforço da inteligência alheia, o desenvolvimento cultural da juventude.

Mas a arte há de avançar com, ou sem SUMOC, e meia SUMOC. Nada impedirá sua marcha.



EUGENE SIGAUD — «Este movimento, além do mérito que possui de constituir um justo protesto dos artistas brasileiros, vem mostrar que em nosso meio já existe um acendrado espírito de solidariedade e compreensão. Os artistas nacionais, desacompanhados pelos poderes públicos protestam desta forma singela contra a impossibilidade do governo. E o protesto é geral. Estamos unidos e confiantes na vitória de nossos propósitos. Não pedimos muito. Só tinta para pintar.

IBERÊ CAMARGO — «Como membro da Comissão Nacional de Belas Artes: — «Estive em 1952 com o Presidente da República, oportunidade esta em que fiz uma detalhada exposição ao chefe do Governo sobre a situação dos artistas nacionais em face da dificuldade da importação de tintas e vernizes. Naquela oportunidade S. Excia. prometeu-me dar uma solução rápida para o problema, atendendo a nossa justa reivindicação. Como vemos tudo não passou de mais uma promessa não cumprida. Mas os artistas protestam. E o salão «preto e branco» aí está para demonstrar isso.

garias» (na pior delas, as tintas para os artistas) ao governo, ou melhor a SUMOC (Superintendência da Moeda e do Crédito). A SUMOC — toda poderosa — resolve da vida e da morte das coisas que o povo precisa. No caso, os pintores ficaram sem tintas para pintar; os escultores sem material; os desenhistas sem lápis, e nada de papel, de «crayons», de pincéis... E a tinta nacional não presta para nada.

A verdade é esta. Infelizmente.

O que os artistas pintores e escultores do Brasil estão pedindo aos homens do governo não chega a décima — nem centésima — parte do que temos gasto para importar automóveis para deputados, senadores, vereadores, serviços vários, particulares empistolados, etc.

Sabe o leitor que, em 1951, o Brasil im-

\*\*\*\*\*

DE: CARLOS DRUMOND DE ANDRADE

\* num artigo publicado:

\* «Este movimento demonstra um grau de liberdade brasileira, mas a verdade é que o produto estrangeiro ainda é considerado o melhor que temos no mercado, e quem gasta de bom serviço logo prefere usar artigo de estrangeiros.

\* «Mas a falta de matéria não vem, ou vem por um preço que a alta na categoria remete das tintas.

\* «Não podemos esperar senão a expansão, se problema politicamente, os pintores de trabalhos. (Correio de Manhã, de 13-4-54)

\*\*\*\*\*

REPORTAGEM DE: DANILLO RAMIRES E ARMANDO DE BRITO — FOTOS: DE EGON HASENBERG

O MUNDO ILUSTRADO



QUIRINO CAMPOFIORITO — «Os meus artistas brasileiros estão justamente revoltados com esta situação política governamental em classificar as tintas como artigo de luxo. Artigo de luxo a meu ver, seriam os fastuosos condilões que diariamente chegam ao país. No entanto prefere-se dificultar a vida do artista e entrar o progresso da arte. Apoiado sempre o salão preto e branco. Constitui ele um simpático movimento de greve. É uma greve artística.

<sup>25</sup> camargo, Iberê. Depoimento.

Em A arte e seus materiais: Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954. Rio de Janeiro: Funarte/Inap, 1985, p. 46.

<sup>26</sup> pedrosa, Mário. A Bienal de São Paulo. *Tribuna da Imprensa*, 3/11/1951. Reimpresso em amarel, Aracy (ed.). *Mário Pedrosa: dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Op. cit., p. 45.



20 *Garrafas* (homenagem a Santa Rosa), 1957  
 óleo sobre tela [oil on canvas], 130 x 211 cm  
 Acervo Banco Itaú

21 *Carretéis com três laranjas*, 1958  
 óleo sobre tela [oil on canvas], 62 x 100 cm  
 col. particular [private]

22 *Mesa azul com carretéis*, 1959  
 óleo sobre tela [oil on canvas], 100 x 62 cm  
 col. particular [private]



correspondiam ao fato de que havia uma afinidade construída a partir de uma vontade mútua de expressar a “solidão e o mistério que envolve as coisas”,<sup>27</sup> Se nessa afirmação encontramos indícios de seu respeito pela obra de pintores como Utrillo e gravuristas como Goeldi, também somos convidados a uma análise das condições de solidão expressas por meio do trabalho do próprio Iberê. Não falamos de uma condição caracterizada por uma introspecção direcionada ao mundo, mas de uma que está imbuída com as qualidades subjetivas de seu tema, que através da repetição de seus objetos de natureza-morta iria cada vez mais atingir funções estéticas autônomas. Sua identificação com Morandi é, por isso mesmo, indiscutível, ainda assim, tal influência não seria imediatamente demonstrada. Apenas em 1957 ele iria escrever ao seu velho amigo Mario Carneiro afirmando que:

Você sabe, amigo, que uma obra de arte se desenvolve lentamente no seio do artista, talvez desde o começo de sua vida, talvez ocultamente, amadurecendo, se estruturando, até aparecer como aparecem as coisas que brotam do ventre da terra. Eu, querido, me demoro a olhar as coisas humildes acesas pela luz de Deus, para que elas se revelem com seu vulto verdadeiro. Pinto ainda naturezas-mortas: garrafas, frascos, conchas, laranjas murchas. Com essas coisas, 26 ao todo, realizei um painel bastante grande. Acho que ficou bem.

Para Lorenzo Mammì a relação de Iberê com Morandi é paradoxal e de certo modo oblíqua. Apesar de seus trabalhos mais “morandianos” serem contemporâneos às mais importantes aparições do artista italiano na Segunda e Quarta edições da Bienal de São Paulo, quando Morandi ganha os prêmios por suas



gravuras (1953) e pinturas (1957) — citando particularmente nesse contexto *Garrafas* (1957) e *Mesa azul com carretéis* (1959), ambos de Iberê —, Mammì observa que seria como Iberê tivesse absorvido as gravuras de Morandi a partir de sua pintura e vice-versa. Em relação à obra de Iberê e seu contexto pós-guerra europeu, Mammì criteriosamente insiste que:

Num país que não tinha história, mas apenas memória, era justamente na memória individual que era preciso afundar para encontrar elementos da linguagem análogos, mas não coincidentes, àqueles que artistas europeus estavam forjando dentro ou contra a História. O individualismo orgulhoso de Iberê, portanto, não foi apenas um traço de caráter, mas uma avaliação clara, ainda que talvez intuitiva, do que deveria ser feito naquele momento na situação em que ele vivia.<sup>28</sup>

Para Mammì, tal internalização da memória, combinada com o extremo rigor e lento metabolismo do artista, significou que as influências iriam normalmente aflorar décadas depois, apenas quando totalmente absorvidas e, talvez, sintetizadas por inúmeros outros interesses e desenvolvimentos estéticos pessoais.<sup>29</sup>

Se a natureza-morta contemplada por Morandi surgiria como o gênero no qual Iberê finalmente encontrara seu caminho estético, sua notória ambivalência entre a abstração e a figuração seria provavelmente encontrada em outra fonte. Pedrosa, em sua resenha para a primeira Bienal, mais uma vez oferece uma possível pista para especularmos sobre o posicionamento do pós-guerra de Iberê:

<sup>27</sup> camargo, Iberê. Em Iagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 21. Citado por millet, Maria Alice. *O “outro” na pintura de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 18.

<sup>28</sup> Mammì, Lorenzo. Iberê Camargo e a pintura européia do pós-guerra. Em salzstein, Sônia. *Diálogos com Iberê Camargo*. *Op. cit.*, p. 151-152.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 161.



O figurativismo mitigado de Chastel, as preocupações plásticas quase abstratas de Bazaine, eis em que consiste a atual Escola de Paris. No fundo trata-se de um movimento para além do figurativismo; uma manifestação de formalismo expressionista, fundado na deformação plástica do pós-cubismo e na redução do objeto a uma mera transferência estrutural imponderável.<sup>30</sup>

A chegada de Iberê na Europa coincidiu com a publicação de *Notes sur la peinture*, de Bazaine, que procurava encontrar um caminho alternativo para a pintura moderna “capaz de superar as insuficiências do naturalismo e da abstração como ferramentas representacionais para o interior da experiência perceptiva”.<sup>31</sup> Apesar de ser improvável que Iberê Camargo tivesse contato com essa publicação logo em sua chegada a Paris em 1949, ele provavelmente recebeu aspectos principais de seus argumentos através de André Lhote. De acordo com Kathleen Morand, que em 1960 descreve as “Tendências do pós-guerra na École de Paris”, três vertentes desta pareceram as mais promissoras:

duas dessas podem ser relacionadas aos desenvolvimentos iniciais do século vinte e são de certo modo tradicionais; a terceira é um vasto e complexo movimento [...] que combinou para exibir pela primeira vez em 1941 sobre o título de “Vingt jeunes peintres de la tradition Française”. O grupo incluía muitos dos membros proeminentes hoje e introduziu Bazaine, Estève, Grischia, Lopicque, Le Moal, Manessier, Pignon and Sigier. Financiado por André Lhote, este movimento começou a aparecer significativamente em 1944, quando ele ganha acesso ao animado Salon d’Automne [...]<sup>32</sup>

- 23 *Estrutura dinâmica*, 1961  
 óleo sobre tela [oil on canvas], 116 × 164,5 cm  
 col. João Sattamini, comodante [lender]  
 do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ
- 24 *Carretel vermelho*, 1960  
 óleo sobre tela [oil on canvas], 150 × 92,5 cm  
 col. particular [private]



Parece provável que a exposição que viajou para o Rio de Janeiro em 1945 tenha sido uma consequência direta de tal “movimento”. A descrição de Natalie Adamson sobre o livro de Bazaine, queira Iberê tenha o lido ou não, poderia servir como uma definição da pintura de Iberê a partir do fim da década de 1950, afirmada durante as décadas de 1960 e 1970, formando assim uma obra sólida e consistente. A descrição de Adamson sobre a posição de Bazaine em direção à pintura, as vezes, parece ser a mesma de Iberê:

Bazaine emprega a linguagem de Bergson, Péguy, Mounier e Gromaire para requisitar uma forma de pintura que extrai seu poder não através de uma premeditada motivação ideológica mas sim através de um ato de engajamento fenomenológico com o mundo que ele chama de *encarnação*: “este poder de interioridade e superação do plano visual — implícito no processo criativo — não varia de acordo com um mundo interior que engloba o exterior e se abre completamente aos ‘puros motivos rítmicos do ser’”.<sup>33</sup>

“Puros motivos rítmicos do ser” seria realmente uma apropriada definição para a série de pinturas e gravuras iniciadas em torno de 1958 que Iberê inaugura através da temática dos carretéis. Contrárias a muitas outras narrativas, essas não eram aproximações formais, ainda que tímidas, em direção às vanguardas construtivas, mas eram produtos dos processos de encarnação do objeto em si, através dos quais Iberê iria invocar suas mais distantes memórias e mergulhar ao fundo de seu ser. Como ele mesmo descreve:

Símbolo, signo, personagem — o carretel —, brinquedo da minha infância e agora, nesta fase, tema da minha obra, está impregnado dos conteúdos do meu mundo.<sup>34</sup>

É verdade que tal realização tinha o benefício de ser retrospectiva, levando em conta que as primeiras aparições de *Os carretéis* eram ainda enquadradas no gênero da natureza-morta. Organizadas em um arranjo frontal rítmico, inicialmente sobre mesas, eles invocam ou simbolicamente encarnam Morandi, talvez Brancusi, e mais tarde, uma vez que o artista rejeita qualquer perspectiva tornando as mesas assim supérfluas, Volpi. *Os carretéis*, com o crescente abandono do artifício da perspectiva, são colocados cada vez mais próximos da superfície da tela e, ao se aproximarem, a mesa torna-se uma mera linha, um horizonte, que eventualmente desaparece à medida que a tinta engrossa e os engole.

<sup>30</sup> pedrosa, Mário. A primeira Bienal. *Jornal do Brasil*, 27/10/1951. Reimpresso em amaral, Aracy (ed.). *Mário Pedrosa: dos murais de Portinari aos Espaços de Brasília*. Op. cit., p. 41-42.

<sup>31</sup> adamson, Natalie. “Against the Amnesiacs: The Art Criticism of Jean Bazaine, 1934-1944”, artigo entregue ao seminário de George Rudé sobre História Francesa e Civilização, 2005.

<sup>32</sup> Morand, Kathleen. Post-War Trends in the “École de Paris”. *Burlington Magazine*, n.102, may 1960.

<sup>33</sup> bazaine, Jean. Notes sur la peinture d’aujourd’hui. Em *Le temps de la peinture*, n. 105. Essa passagem é citada no artigo de Natalie Adamson: “Against the Amnesiacs: The Art Criticism of Jean Bazaine, 1934-1944”. Op. cit.

<sup>34</sup> camargo, Iberê. Os carretéis (1974). Em massi, Augusto (ed.). *Gaveta dos guardados*. Op. cit., p. 76.



Descrições contemporâneas sobre a metamorfose a que Iberê sujeita *Os carretéis* veem regularmente essa transição como o último estágio a caminho da abstração: “Iberê já foi figurativista mas caminha para o abstracionismo”.<sup>35</sup> Alternativamente, esse caminho também é visto como evidência de sua passagem em direção ao informalismo. A descrição de Roberto Pontual é típica dessa visão:

“A pintura extremamente pastosa prossegue, porém, num ritmo mais frenético ainda. O fundo negro brilhante atenua-se, ganhando em notações cromáticas mais ricas”; sua obra de pintor caracterizada, então pelo informalismo.<sup>36</sup>

O gesto livre e intuitivo do informalismo era, porém, claramente contra a ética das composições do artista. As superfícies realizadas durante os anos 60 e 70, mesmo as mais amorfas e fluidas, não eram produtos de marcações randômicas mas de gestos planejados e compostos *a priori*, mesmo se subsequentemente um espaço era deixado para o exercício da intuição. Seus gestos nunca eram informais nesse sentido e sim sempre planejados, como seus estudos preparatórios para *Os carretéis* demonstram.

A partir de sua pesquisa compilatória sobre os vários textos críticos direcionados ao artista, em *Iberê Camargo: origem e destino*, Vera Beatriz Siqueira encontra diversas instâncias em que esse equívoco se repete. Ao citar exemplos de títulos de artigos, ela identifica essas simples associações às quais

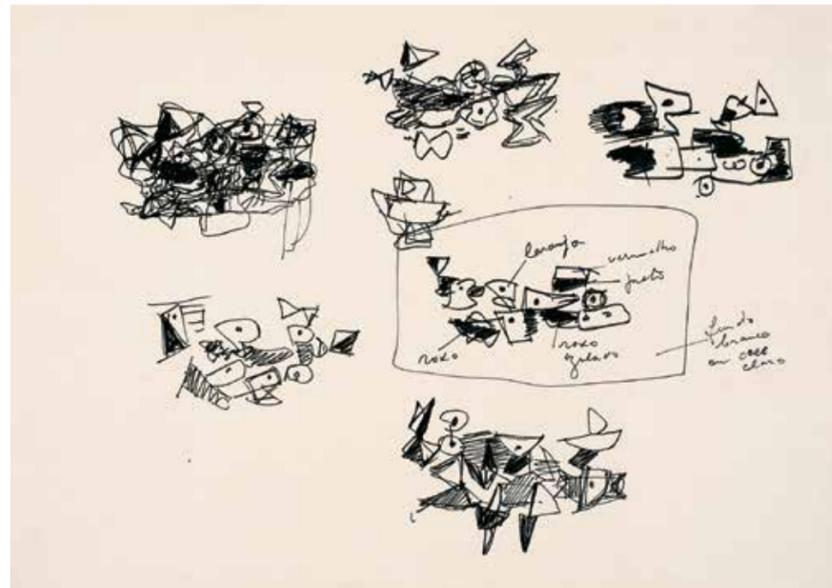
<sup>35</sup> Artigo de Jornal não identificado, 10/1/1961. Arquivo FIC: H10-1961-1B.

<sup>36</sup> pontual, Roberto (ed.). *Dicionário das Artes Plásticas no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 101.

25 *Fiada de carretéis 4*, 1961  
óleo sobre tela [oil on canvas], 90 x 180 cm  
col. particular [private]

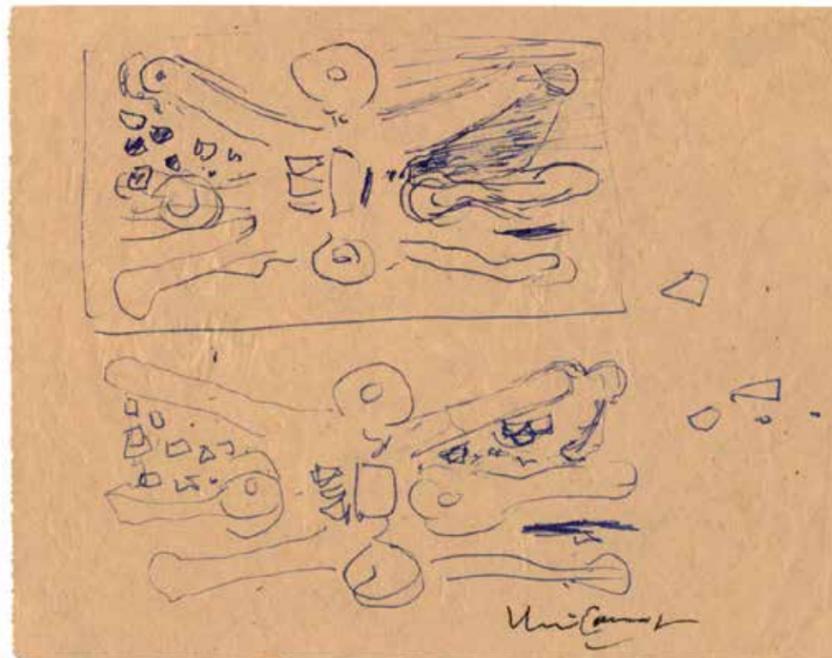
26 *Ascensão*, 1963  
óleo sobre tela [oil on canvas], 93 x 132 cm  
col. particular [private]





27 sem título [untitled], c. 1970  
caneta hidrocor sobre papel [marker on paper],  
23,1 x 32,1 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

28 sem título [untitled], c. 1964  
caneta tinteiro sobre papel  
[pen and ink stand on paper], 15 x 19 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



<sup>37</sup> Siqueira, Vera Beatriz. *Iberê Camargo: origem e destino*. Op. cit., p. 84.

<sup>38</sup> Paulo Sérgio Duarte, por exemplo, desconsidera as memórias que Iberê associa com a figura do carretel como meras anedotas. Ver duarte, Paulo Sérgio. *A solidão da grande arte*. Em Salzstein, Sônia. *Diálogos com Iberê Camargo*. Op. cit., p. 135.

<sup>39</sup> Revista *Manchete* 1961, op. cit.

os carretéis e suas repercussões são submetidos: “Ritmo gestual de seu informalismo” (Walmir Ayala, 1974); “Pintura sobre gestual” (Israel Pedro, 1976); “Perseverança da pintura abstrata” (Olívio Tavares de Araújo, 1978); “Temperamento lírico e expressão exaltada” (Pierre Courthio, 1979).<sup>37</sup>

O leitor perceberá que enquanto esses títulos datam dos anos 70, a partir dos anos 90, especialmente após a morte de Iberê em 1994, é através da trágica figura do artista expressionista que se passa compreender o seu trabalho. Dor e negatividade consolidam a ideia de solidão — apesar de toda retórica formalista — associadas com a figura do artista, consequência talvez das suas últimas monumentais e melancólicas pinturas, marcadas pelo renovado interesse da figura humana, agora brutalmente presente em toda sua patética existência.

Iberê aparentemente está condenado a essas duas irreconciliáveis interpretações. Uma delas, apesar do protesto pessoal do artista, alinha Iberê com as correntes contemporâneas da arte como a única maneira de reconciliar a significância de sua obra com a teleologia da história da arte. A outra, no entanto, posiciona-o como o melancólico e solitário artista expressionista, atormentado pelo seu passado, julgando a significância simbólica do objeto como uma mera anedota, e apresentando o artista como corajoso e tenaz perseguidor dos limites da tradição expressionista na pintura.<sup>38</sup>

Em “Trágico Moderno” Brito equipara esse processo à natureza do objeto em si, que por sua natureza gira. Na obra, o carretel, ao se desenrolar, desfigura-se até alcançar uma nova função formal. Para o crítico, apesar da memória se manter presente na série *Nucleus* — consequência desse processo de desmembramento do carretel — ela se relaciona com a forma singular do carretel e não apenas por sua memória pessoal invocada pelo artista. Como podemos verificar no depoimento do artista:

Escute aqui, ché! Que somos nós, senão um amontoado ambulante de vivências? Exprimi-las, eis a questão. Pensei que os carretéis estavam mortos e enterrados no fundo dos quintais que já não existem. Engano. Estavam enterrados em mim, e vivos. Latejavam, em camadas subterrâneas de mim mesmo, sem que eu desconfiasse. Quando vieram à tona, precisei livrar-me deles, transferir para termos de arte a infância em catalepsia, que me doía dentro.<sup>39</sup>

Consequentemente, para Brito, a dor expressa nas pinturas é de uma natureza inteiramente formal, remanescente da ruptura que dissolveu a forma ao invés do conteúdo impregnado do mundo do artista, ou seja, o seu “pátio de infância”.<sup>40</sup>

O artista Paulo Pasta propõe uma questão de maneira a enfatizar outra contradição aparente em Iberê: por que iria o artista gastar tanta energia para expressar precisamente o oposto? Pasta se refere aqui à:

solidão, o desencanto e o pessimismo em relação ao mundo. O emprego de um esforço tão monumental para expressar a inutilidade de qualquer esforço.<sup>41</sup>

As pistas dessa difícil questão residem, de acordo com Pasta, no fato de que “Iberê tinha com o passado uma relação produtiva”. O indivíduo, existencialista, não mais se referindo ao passado como a grande história da arte europeia, referindo-se a um passado de dimensões fenomenológicas e ontológicas, é traído pelas evocações quase religiosas expressas na escrita de Iberê. Pasta recorda de um pequeno conto de Iberê, escrito pouco antes de sua morte, intitulado “O tormento de Deus”, em que as condições contraditórias do ser, como “o passado vive em ti” e “jamais poderás deixar de ser”, são proferidas por um demônio personagem. Em conjunção a isso Pasta associa outro texto do artista, “Gaveta dos guardados”, desta vez um texto autobiográfico, que sugere que o passado evocado no curto conto é a própria infância de Iberê:

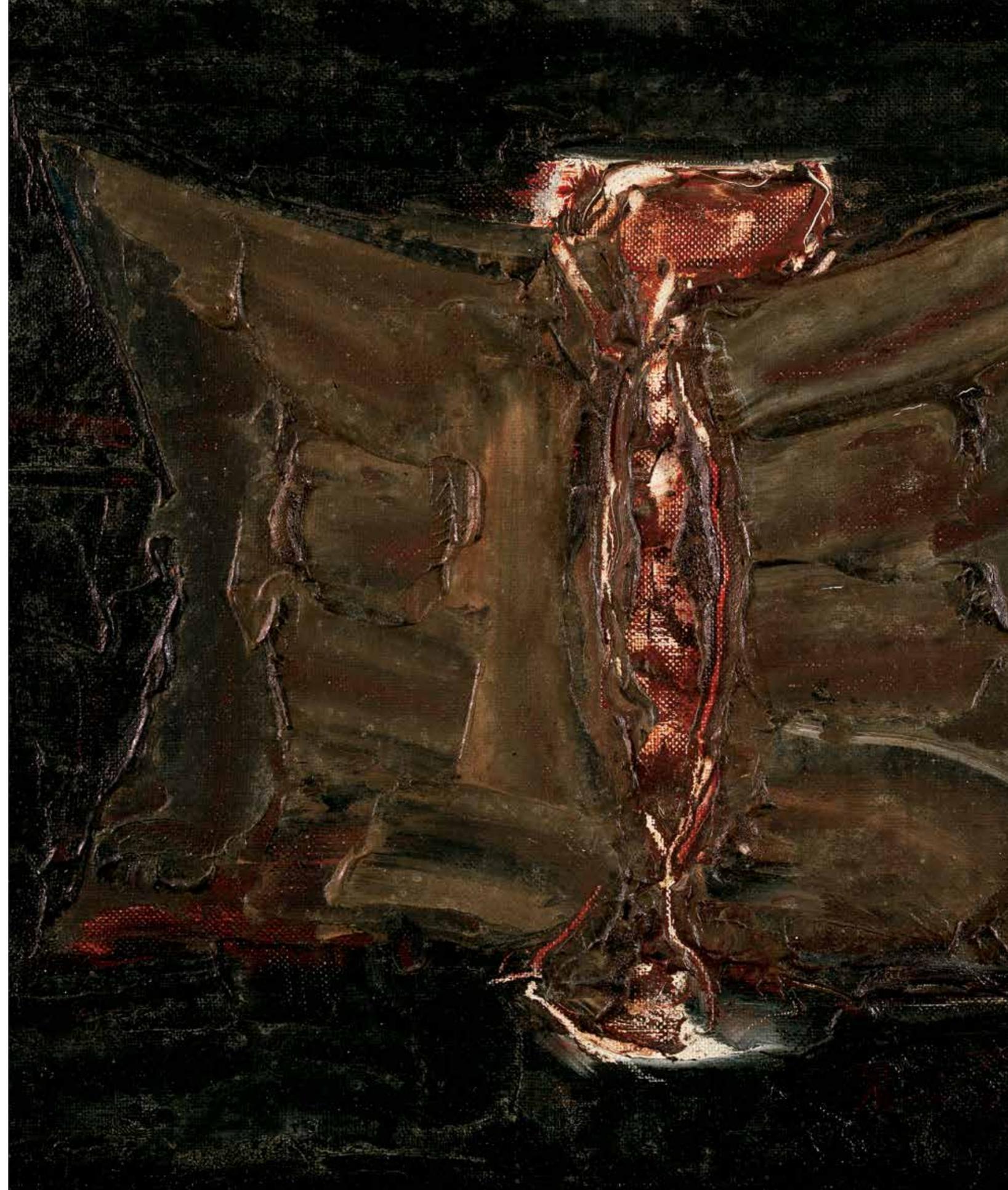
No meu andarilhar de pintor, fixo a imagem que se me apresenta no agora e retorno às coisas que adormeceram na memória, que devem estar escondidas no pátio da infância.<sup>42</sup>

Essa associação parece, no entanto, um pouco severa, uma vez que se continuarmos na leitura sobre as reminiscências de Iberê veremos que ele afirma que:

Gostaria de ser criança outra vez para resgatá-las com as mãos. Talvez tenha sido o que fiz, pintando-as. As coisas estão enterradas no fundo do rio da vida.<sup>43</sup>

O “fundo do rio da vida” de Iberê ganha densidade à medida que é carregado com o pessimismo da própria recepção crítica de seu trabalho. Rodrigo Naves transformou isso em o “fundo movediço das coisas”. Gullar denominou como “o fundo da matéria”. A condição existencial que o artista tenta expressar se

29 *Meu personagem*, 1962  
óleo sobre tela [oil on canvas],  
35 x 46 cm | detalhe [detail]  
col. particular [private]



<sup>40</sup> Brito, Ronaldo. Carretéis. Em Salzstein, Sônia. *Diálogos com Iberê Camargo*. Op. cit., p. 58.

<sup>41</sup> Pasta, Paulo. Memória e matéria na pintura de Iberê Camargo. Em Salzstein, Sônia. *Diálogos com Iberê Camargo*. Op. cit., p. 113-4.

<sup>42</sup> Camargo, Iberê. Gaveta dos guardados (1993-94). Em Massi, Augusto (ed.). *Gaveta dos guardados*. Op. cit., p. 30.

<sup>43</sup> *Ibid.*



30 *Meu personagem*, 1962  
óleo sobre tela [oil on canvas], 35 x 46 cm  
col. particular [private]

31 *Figura*, 1964  
óleo sobre tela [oil on canvas], 130 x 184 cm  
col. particular [private]



torna dessa forma fundida com, talvez mesmo submergida, a grossa pasta de tinta que ele utilizava.<sup>44</sup>

Essas melancólicas passagens foram, no entanto, escritas *a posteriori*. Elas não refletem o momento em que o artista produziu o trabalho, mas, ao contrário, corroboram-se nas evidências presentes nas declarações de um homem envelhecido e consciente de sua morte iminente. Talvez seja possível que os críticos, ao escreverem após um evento tão traumático na vida do artista, em 1980, estivessem marcados a si próprios, inadvertidamente submergidos por um aspecto completamente diferente de seu passado, um aspecto bastante distinto daquele evocado pelos *Carretéis*. A memória, dessa forma perversa, ressurgiu posteriormente para assombrar o trabalho do artista.

A significância dos *Carretéis* no trabalho de Iberê se desenrola através de argumentos antagônicos. Há aqueles que ignoram a significância da memória pessoal de modo a enfatizar a maestria da matéria pintada, projetando o artista em uma posição singular, ao menos em um contexto local, de haver levado o expressionismo aos seus limites e, ao fazê-lo, tornar-se-ia uma referência autêntica para uma nova geração de pintores florescida durante a década de 1980. Outros, considerando a memória pessoal que o artista evocava como um sinal de autenticidade interior, alinhavam essa memória com a ideia do artista expressionista solitário, sobrecarregado com a dor da vida, melancólico sobre a irreversível perda da inocência e conseqüentemente remoendo-se

sobre a condição de ser através de suas grossas tintas que, agora, se tornavam metáforas para uma escorregadia, movediça e pessimista apreensão da vida. Existe aqui um drama psicológico que talvez o artista recusaria se ainda estivesse vivo. Se tomarmos como exemplo a intimidade que Iberê tinha com a imprensa, talvez fosse razoável especular que sua voz estivesse atrás do artigo de Carlos Nejar, de 1991:

Quem o vê como profeta do pessimismo, não o conhece. Chicoteia com a precisão do que ainda tem esperança. Usa a dor, para invadir de imensidões, as frestas, quadro adentro. Os vazios, que os carretéis, às vezes, preenchem (de novo, o tempo!), encontram horizonte de matizes rejubilando, lúcidos, visionariamente coletivos. Cor e palavra, embaciadas, conservam os estratos de ancestrais voltagens, registram a mente flutuante das épocas. Iberê tem a consciência disso. Porque lida com o fogo de um amor sem quietude. Iberê sabe como poucos, fundar as cores, fundir camadas de relâmpagos no íntimo da tempestade.<sup>45</sup>

A priorização da pintura sobre suas gravuras talvez tenha contribuído ainda mais para consolidar a tese de que Iberê tinha uma visão pessimista sobre a vida. As gravuras a partir dos anos 70, em suas entusiasmadas e dinâmicas composições, assim como os seus desenhos que retratam o carretel em uma jocosa metamorfose que os atribuem características antropomórficas, parecem refutar essas interpretações. Não é a tinta que transpira dessas obras, mas uma jubilosa, por vezes negra, forma de humor.

<sup>44</sup> naves, Rodrigo. O fundo movediço das coisas. Em *O vento e o moinho*: ensaios sobre arte moderna e contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras, 2007; gullar, Ferreira. O fundo da matéria. Em Salzstein, Sônia. *Diálogos com Iberê Camargo*. Op. cit. e gullar, Ferreira. Stellar Mud. Em: *Lightning*, São Paulo: Cosac Naify, 2003.

<sup>45</sup> Nejar, Carlos. A arte visceral de Iberê Camargo. *O Estado de S. Paulo*, 5/1/1991.

Mais recentemente, durante o decorrer do século XX, com a consolidação de uma compreensão internacionalista e o estabelecimento crescente de um cânone da arte brasileira — um que prioriza os movimentos construtivistas levando assim ao neoconcretismo e suas subseqüentes repercussões — o próprio Iberê passa a ser enquadrado dessa mesma maneira. A tentativa de alinhar Iberê com o neoconcretismo, como uma equivalência tímida do ocorrido entre Volpi e os concretistas, parece ser, no entanto, simplista, particularmente sobre a luz do mantra de Lhote, *Il faut géométriser*, e os exemplos de natureza-morta de Morandi.

Se o termo construído não pode ser substituído por construtivismo, existe, contudo, uma possível relação elíptica entre a obra de Iberê e certas proposições teóricas de Pedrosa. Em defesa dos movimentos construtivistas, o crítico procurou estabelecer uma legitimação científica para a arte como uma parte essencial e primordial do esforço humano. É aqui também que uma relação mais profunda, além das associações formais dos padrões de triângulos, surge entre o trabalho de Iberê e Volpi.

Após seu retorno ao Brasil, em 1950, Iberê fez uma declaração à imprensa que teria então sido interpretada como um claro alinhamento com uma facção em particular, em um debate que vinha sendo travado ao longo dos anos anteriores e que culminaria nas controvérsias em torno da primeira Bienal de São Paulo:

Para mim pintura é artesanato e criação consciente. Há muita pintura que serve mais para ser estudada pela psiquiatria que apresentada ao público como obra de arte.<sup>46</sup>

A afirmação de Iberê talvez sugeriria as relações feitas entre abstração e os trabalhos dos pacientes do Hospital Psiquiátrico Engenho de Dentro. De acordo com Sérgio Bruno Martins, enquanto a abstração havia sido criticada por Emiliano Di Cavalcanti, em 1948, como o produto de “mentes doentias” em que “a razão não era presente”, a terminologia empregada sugeriria uma cumplicidade com a crítica de Quirino Campofiorito sobre a exposição dos pacientes de Nise da Silveira, de 1947, que foi realizada no Ministério da Educação e Saúde no Rio de Janeiro.<sup>47</sup> Em ambas as ocasiões, Pedrosa partiu em defesa, associando qualidades expressivas universais que precediam hierarquias culturais evidenciadas pelo seu estudo da psicologia da *Gestalt* em sua tese “Sobre a natureza afetiva da forma”. O debate entre figuração e abstração iria atingir seu clímax com Vilanova Artigas juntando-se àqueles que eram contra a abstração

ao associar o trabalho presente na Bienal com a decadência burguesa devido à sua ligação ao mercado da arte e ao imperialismo cultural norte-americano.<sup>48</sup> As repercussões da transferência da capital cultural de Paris para Nova York finalmente chegavam ao Brasil.

Como podemos observar, o surgimento da figura do carretel, com Iberê voltando-se para si mesmo — em direção às suas memórias de infância — sugere que a posição do artista diante da interioridade da obra no final da década de 1950 havia mudado consideravelmente. Já em 1959, esquematizando sobre as teorias de Susanne Langer, Pedrosa mais uma vez defenderia a abstração, dessa vez mais especificamente a vertente construtivista, desmanchando as categorias “erguidas pela civilização ocidental”. É aqui que ironicamente, levando em conta o respeito de Iberê pelo cânone europeu, podemos encontrar uma forma de compreender a relação do artista a seu tempo.

Em um artigo intitulado “A problemática da sensibilidade” (1959), Pedrosa considerou como verdade primordial na arte o momento no qual o Eu, ou a consciência do ser sobre ele mesmo, se separa da consciência da histórica progressão humana, seu destino:

Na verdade esta arte não visa ao embelezamento da vida mais sim à sua harmonia, para afastar da mesma o seu desespero e suas trágicas consequências. Ela visa interpretar a vida em termos do mundo natural, antinatural e hipernatural, criados pela ciência e pela técnica que a engloba. Sua função consiste exatamente em encerrar aquela terrível dicotomia entre inteligência e sensibilidade; em fundir ambas novamente e retornar ao tempo em que o homem pela primeira vez se conscientizou de seu destino e de seu ser e de como eles eram distintos. Até os concretistas, os geométricos ou construtivistas procuram [...] uma forma de conhecimento que foi abandonada pela civilização ocidental; eles querem rejuvenescer por meio de novos símbolos, de formas intuitivas ainda desconhecidas ainda que imaginárias ou de origens extra perceptuais.<sup>49</sup>

Concluindo, algumas das relações entre *Os carretéis* de Iberê e a escrita de Susanne Langer poderiam sugerir possíveis avenidas para estudos futuros. A memória seria nesse sentido uma consideração através da qual se poderia começar. Consideremos, por exemplo, o pessimismo subjacente na leitura de Naves sobre a obra de Iberê onde:

<sup>46</sup> *Revista do Globo*, 20/1/1951.

<sup>47</sup> Martins, Sérgio Bruno. “*Gestalt and phenomenology in brazilian post-war constructivism*”. Apresentação, não publicada, no Meeting Margins: Transnational Art in Europe and Latin America 1950-1978, Universidade de Essex, Dezembro de 2010.

<sup>48</sup> Veja asbury, Michael. The Bienal de São Paulo: between nationalism and internationalism. Em Curtis, P. & Feeke, S. (eds.). *Espaço aberto/espço fechado: sites for sculpture in modern Brazil*. Leeds: Henry Moore Institute, 2006, p. 72-83.

<sup>49</sup> Pedrosa, Mário. Problemática da sensibilidade. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11-12/7/1959. Traduzido para o inglês em: asbury, adaid, menezes et al. *The neoconcrete experience*. Edição fac-símile de páginas selecionadas do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, 1956-61, Embaixada Brasileira em Londres: Gallery 32.

Progressivamente, porém, essas camadas de tinta adquirem um novo significado. Deixam-se ser um substrato repleto de possibilidades para se converterem nessa massa ameaçadora. E aquilo que tanto atraía o Iberê pintor passa também a aterrorizá-lo.<sup>50</sup>

Apesar de Langer considerar uma possibilidade parecida com a sugerida por Naves, seu argumento parece levar a uma consideração das memórias da infância de Iberê Camargo além daquelas atreladas puramente de forma chistosa dos *Carretéis*:

Em experiências de sonhos normalmente encontramos alguns objetos bastante comuns [...] carregados de intenso valor ou inspirando um grande terror. [...] A reação emocional é certamente evocada pela própria ideia contida naquele objeto, porém à medida que esta ideia vive somente neste corpo nós não conseguiremos distinguir isto de sua encarnação simbólica que, para o senso comum literal, pode parecer apenas trivial.<sup>51</sup>

Ademais, considerando a persistência dos carretéis na obra de Iberê, poderíamos positivamente associá-los à observação citada por Langer: “Se uma expressão, que primeiramente era automática, é repetida pelo simples fato do prazer, neste exato ponto ela se transforma em estética”.<sup>52</sup>

É a repetição do gesto em *Os carretéis* de Iberê que nos permite falar deles como um ritual ao invés de uma retórica emotiva-subjetiva ligada ao informalismo ou expressionismo. Conscientemente compostas, essas figuras, pelo próprio fato de aparecerem obsessivamente repetidas, aproximam-se das teorias simbólicas de Langer e, ao se aproximarem, estabelecem uma distinção crítica ao gesto que nelas dá origem:

Logo que um ato expressivo é performado sem aquela compulsão momentânea ele deixa de ser autoexpressivo; é expressivo no sentido lógico. O ato, porém, não é um sinal da emoção transmitida, mas um símbolo dela; ao invés de completar a história natural de um sentimento, o ato denota ao sentimento e, talvez, apenas o traz a mente, até mesmo para o ator [ou o artista]. Quando uma ação requer tal sentido ela se torna apenas um gesto [...] e o jogo infantil é bastante instrutivo se percebermos a peculiaridade intelectual (não prática) da natureza do gesto.<sup>53</sup>

<sup>50</sup> naves, Rodrigo. O fundo movediço das coisas. Em *O vento e o moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*. Op. cit., p. 85.

<sup>51</sup> langer, Susanne. *Philosophy in a new key: a study in the symbolism of reason, rite ad art*. London Geoffrey Cumberlege: Oxford University Press, 1951, p. 149-150.

<sup>52</sup> reid, L. A. Beauty and significance, proceedings of the Aristotelian society 1929. Citado em Langer, *Philosophy in a new key*. Op. cit., p. 152.

<sup>53</sup> Langer, Susanne. *Philosophy in a new key*. Op. cit., p. 152.

<sup>54</sup> harrison & wood (eds.). The Legacy of Symbolism in: *Art in theory 1900-1990*. Op. cit., p. 14.



32 sem título [untitled], c. 1960  
guache sobre papel [gouache on paper],  
59 x 41 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

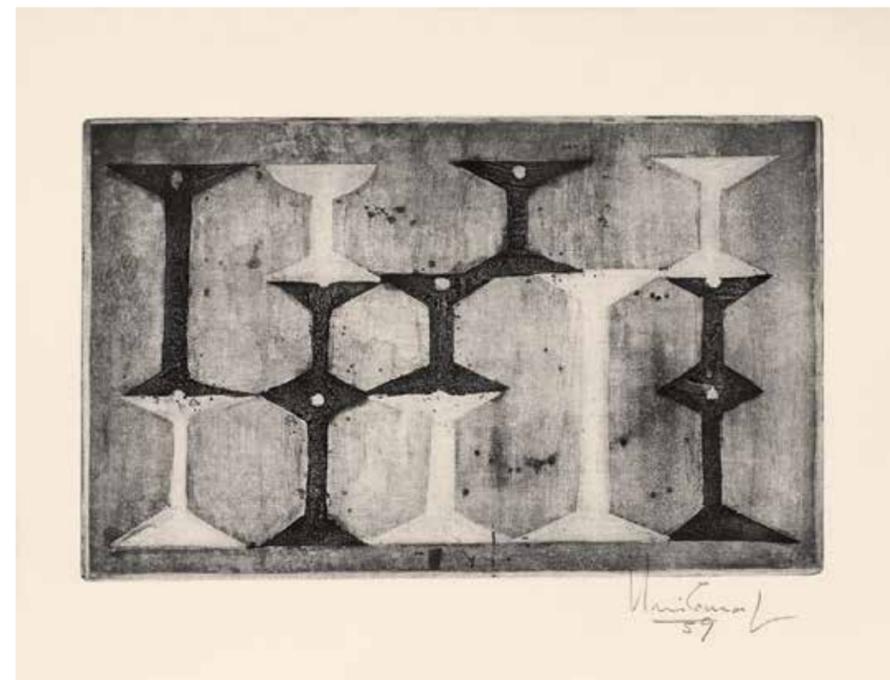
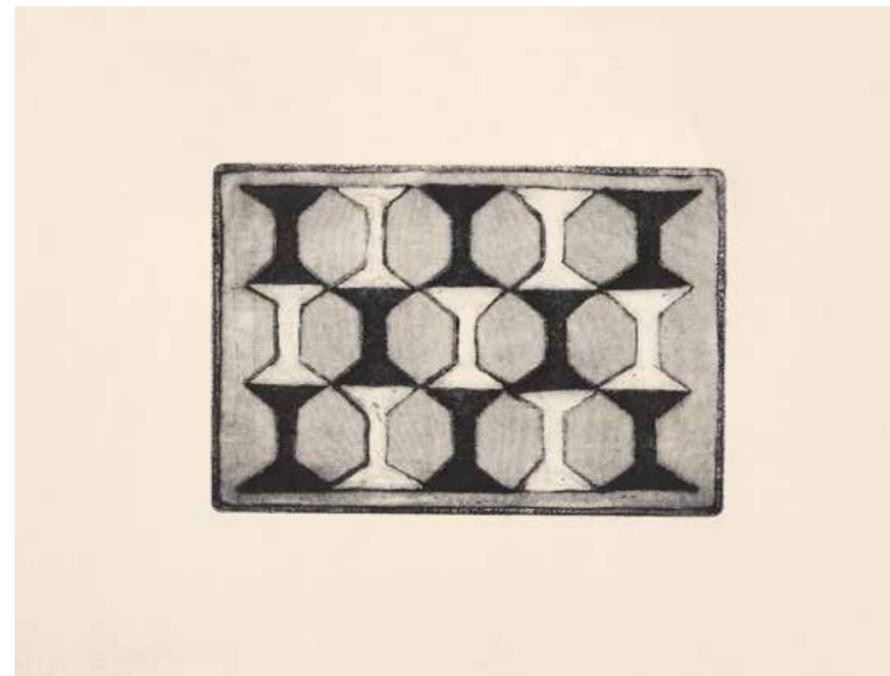
A partir do pensamento de Langer, sobre a natureza dos símbolos até a evolução do imaginário humano, encontramos, talvez, as origens da incrível consistência de Iberê. Informada por Benedetto Croce, pelo método psicanalítico de Karl Jung e, por extensão, Sigmund Freud, as referências de Langer, com a exceção de Alfred North Whitehead, dividem suas origens com aquelas mesmas que informam as primeiras teorias sobre simbolismo na França. Para Harrison e Wood, a compreensão simbolista da autonomia da forma “juntou-se à crítica do valor da percepção objetiva como maneira de conhecer a realidade, afirmando a prioridade de uma intuição desinteressada mas subjetiva”.<sup>54</sup> A resposta de Iberê ao repórter em 1948, quando este invocara o legado de Maurice Denis, que mais tarde iria desenvolver as fundações para a interpretação e significância da arte de Cézanne e Van Gogh, talvez não tenha sido tão diplomática como inicialmente aparentou. Se esse foi o caso, a consistência de Iberê foi realmente notável.

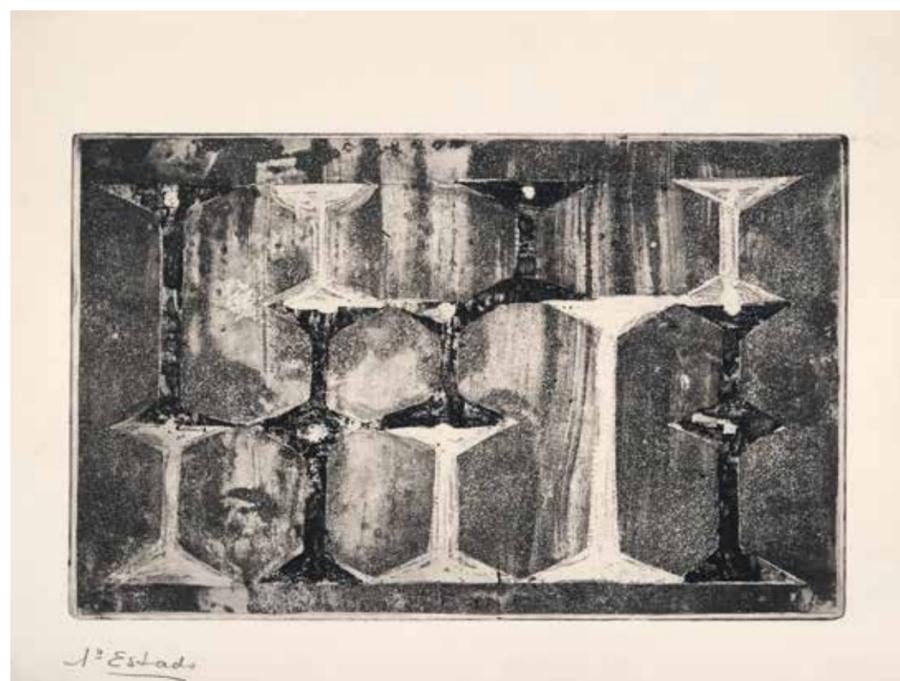
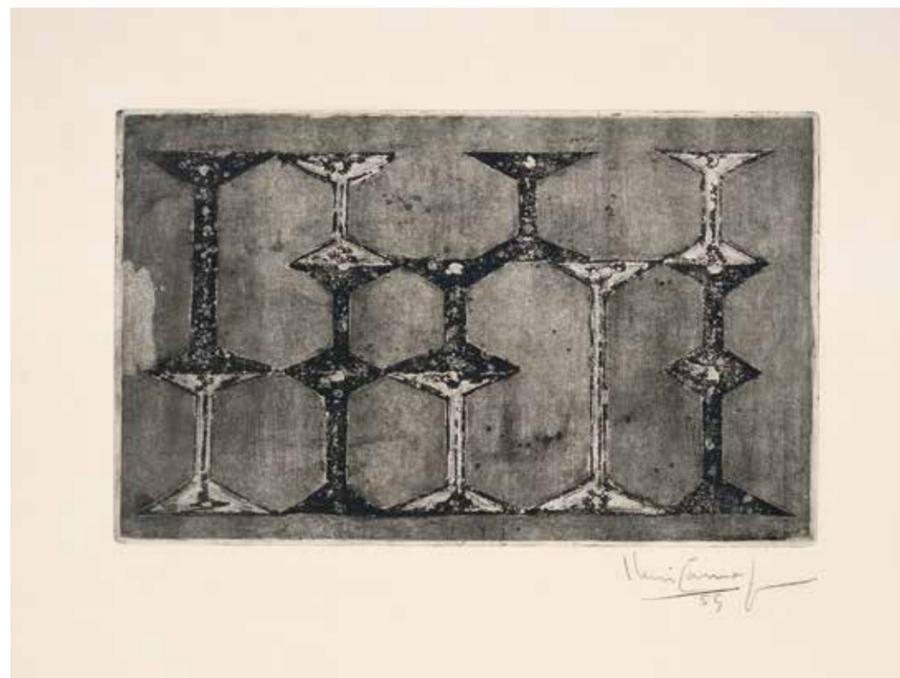


33 *Natureza-morta 15*, 1957  
 água-tinta (a pincel, crayon litográfico  
 e processo do açúcar) [aquatint (paintbrush,  
 lithographic crayon and sugar-lift)]  
 29,8 x 39,7 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

34 *Carretéis*, c.1958  
 água-tinta, verniz mole e relevo  
 [aquatint, soft etching and relief]  
 13,9 x 20,2 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

35 *Carretéis*, 1959  
 prova de estado [test status]  
 água-tinta (crayon litográfico e processo do açúcar)  
 [aquatint (lithographic crayon and sugar-lift)]  
 25 x 39,8 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

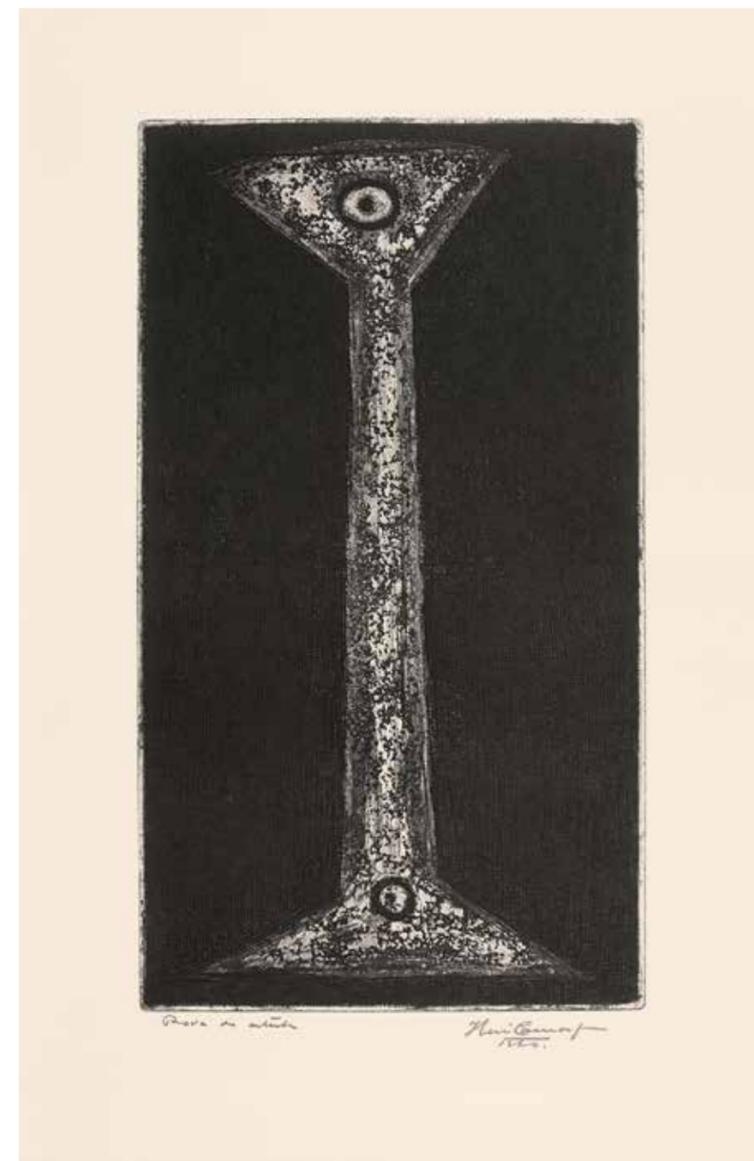




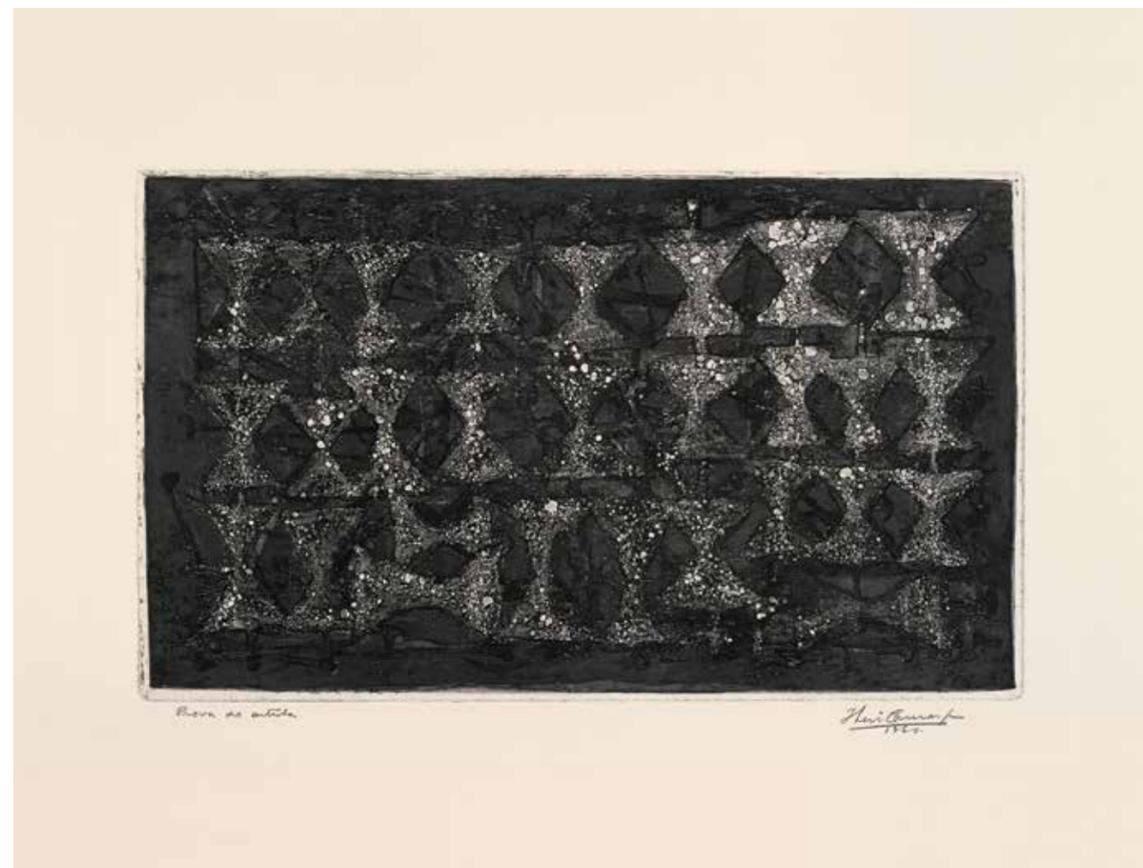
**36** *Carretéis*, 1959  
 água-tinta (crayon litográfico e processo do açúcar)  
 [aquatint (lithographic crayon and sugar-lift)]  
 25 x 39,8 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

**37** *Carretéis*, 1959  
 prova de estado (test status)  
 água-tinta (crayon litográfico e processo do açúcar)  
 [aquatint (lithographic crayon and sugar-lift)]  
 25 x 39,8 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

**38** *Dinâmica de Carretéis*, 1960  
 maneira-negra e ponta-seca  
 [mezzotint and dry-point]  
 19,9 x 59,2 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



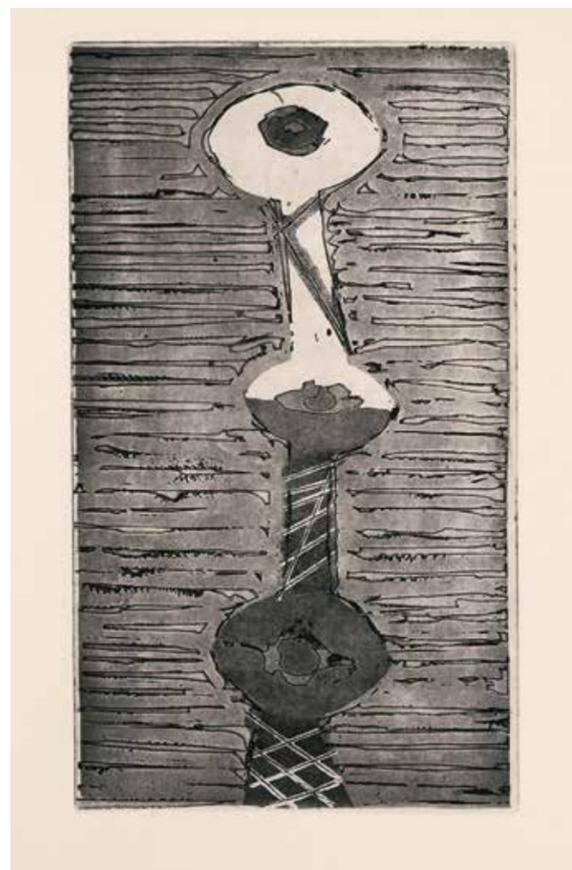
- 39 *Carretéis*, 1959  
guache sobre papel [gouache on paper]  
14 x 23 cm  
col. Marcelo Guarnieri
- 40 *Carretéis 4*, 1959  
serigrafia [screen print]  
13,4 x 23,4 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- 41 *Um carretel*, 1960  
águas-fortes e águas-tintas [etching and aquatint]  
49,5 x 28,2 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



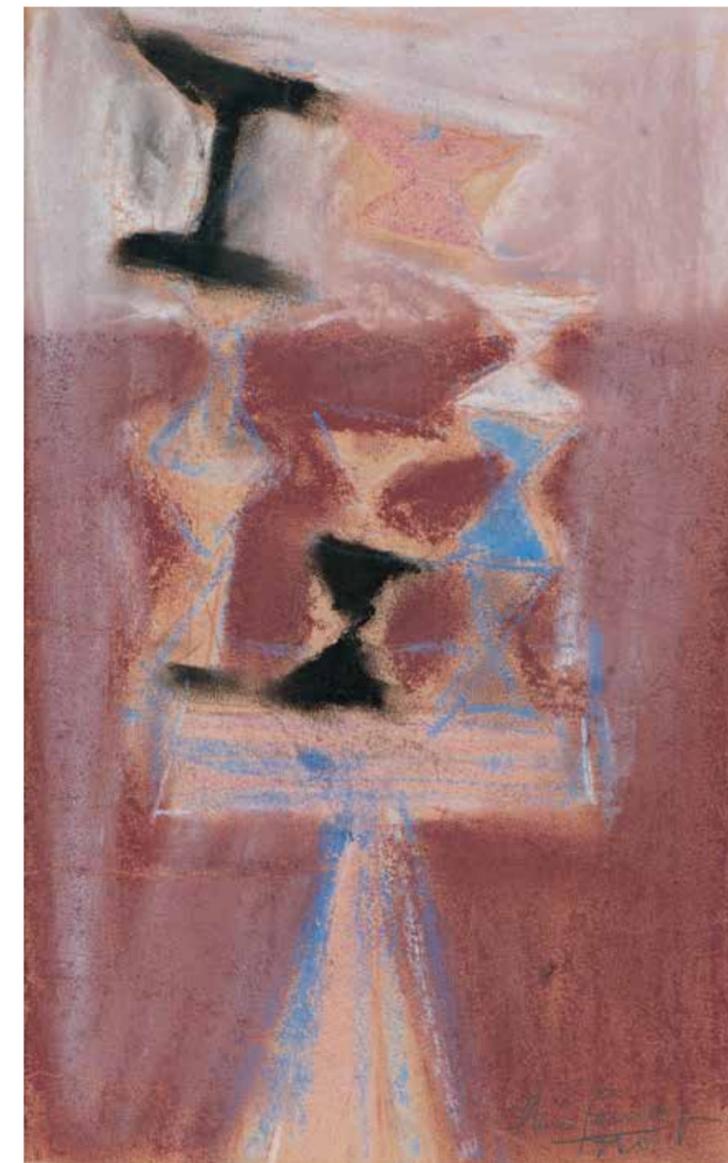
42 *Formação de carretéis*, 1960  
 água-tinta e relevo [aquatint and relief]  
 29,9 x 49,9 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

43 *Carretéis com pirâmide*, 1960  
 água-forte e água-tinta [etching and aquatint]  
 49,3 x 29,8 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





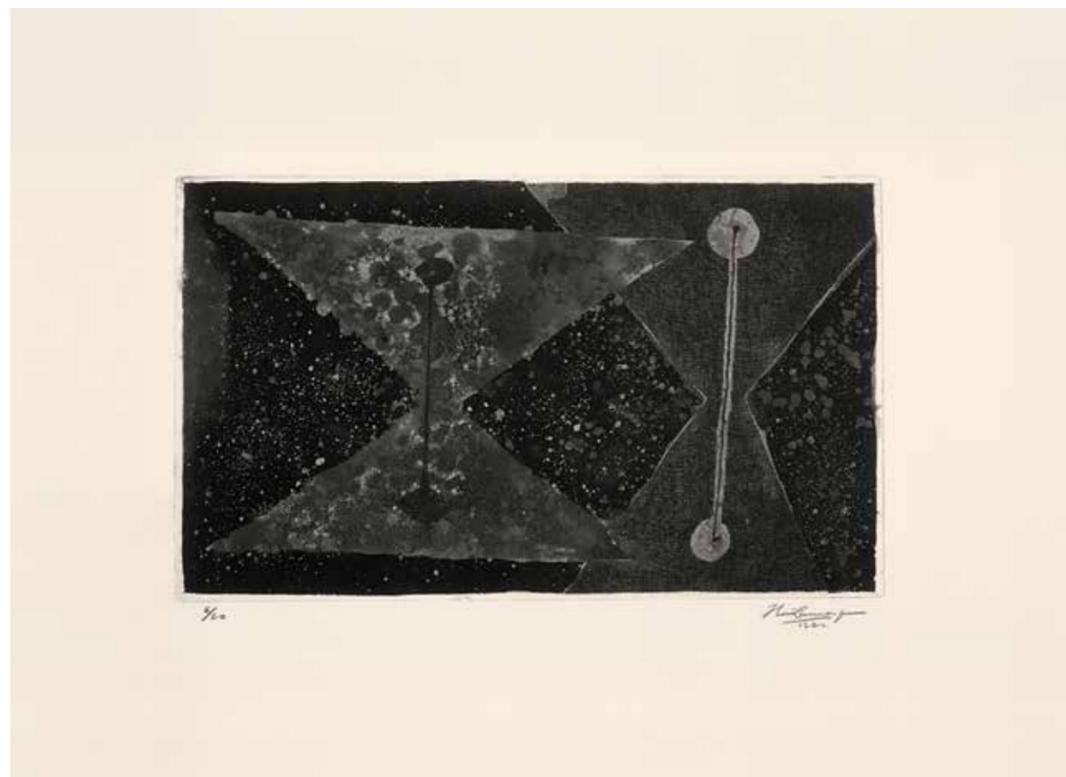
- 44 *Carretéis em movimento 2*, 1959  
 água-tinta, verniz mole e relevo  
 [aquatint, soft etching and relief]  
 49,3 x 28 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- 45 *Carretéis em movimento 1*, 1959  
 prova de estado [test status]  
 água-forte, água-tinta, nanquim e relevo  
 [etching, aquatint, China ink and relief]  
 49,5 x 28 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- 46 *Carretéis*, 1960  
 pastel seco sobre papel [dry pastel on paper]  
 30 x 19 cm  
 col. Marcelo Guarnieri





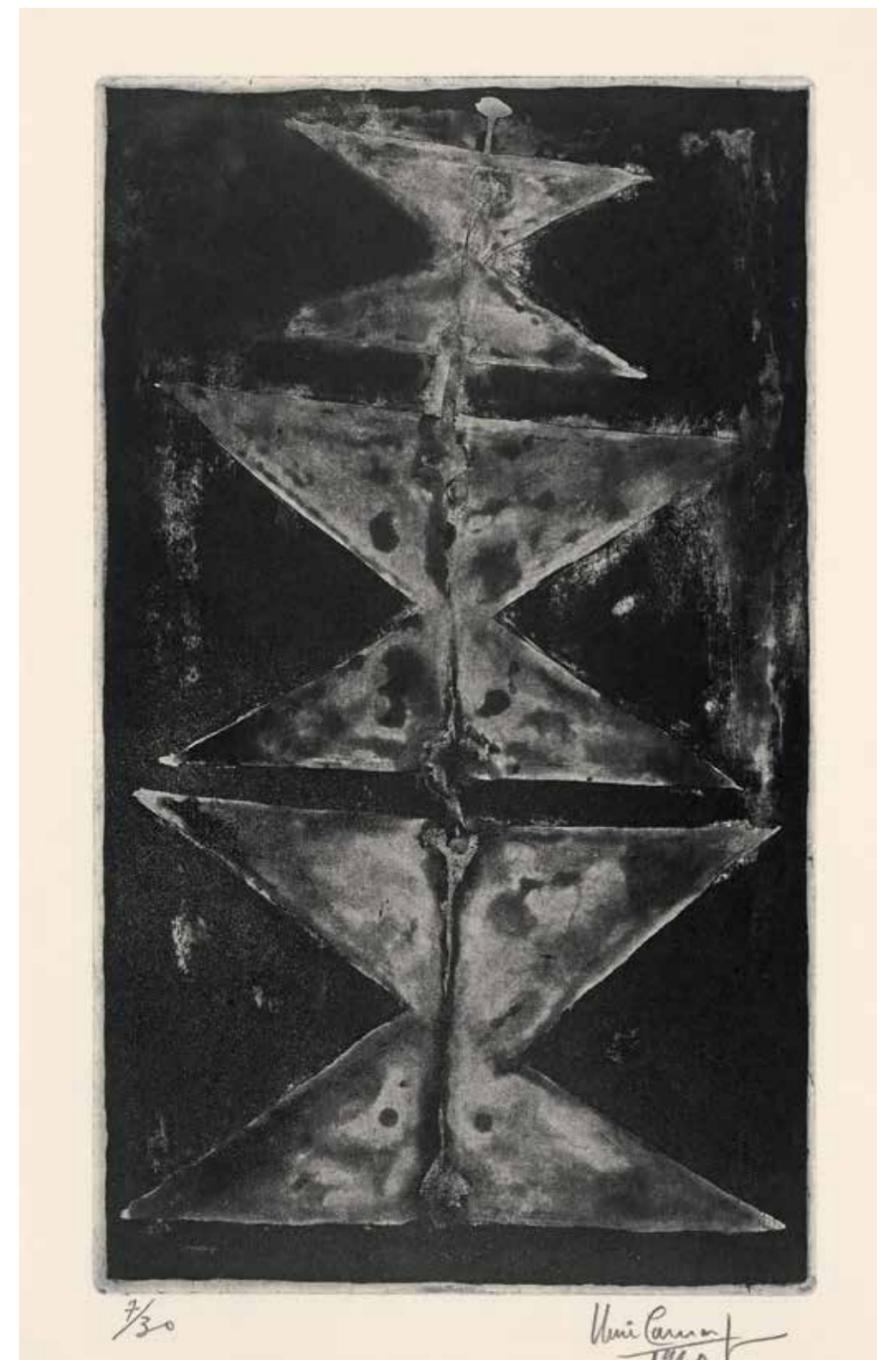
- 47** sem título, [untitled], c.1959  
óleo sobre papel [oil on paper]  
38,5 x 56 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- 48** Segunda parte do painel do Navio Princesa  
Leopoldina, 1962  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
60 x 74 cm  
col. João Sattamini, comodante [lender]  
do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ

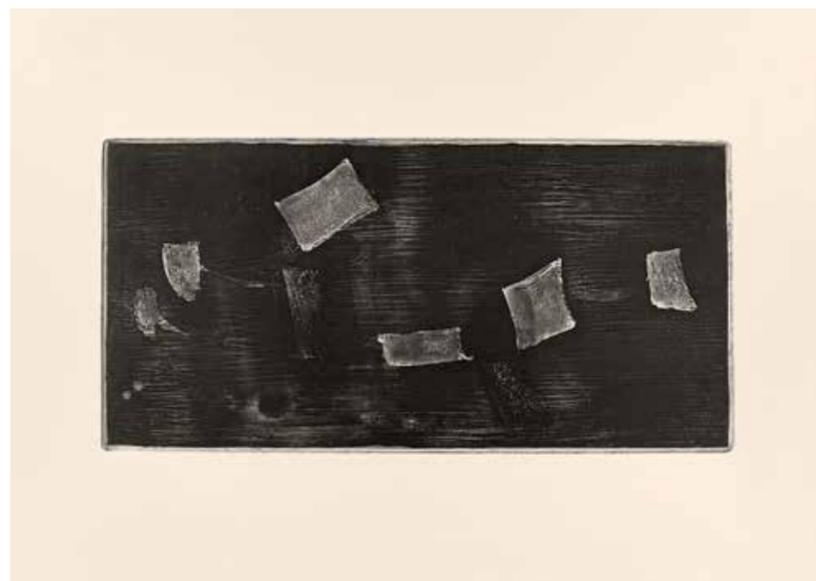




49 *Carretéis no espaço*, 1960  
 água-forte e água-tinta (lavis)  
 [etching and aquatint (lavis)]  
 29,9 x 49,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

50 *Estrutura de carretéis*, 1960  
 água-tinta (processo do açúcar e lavis) e relevo  
 [aquatint (sugar-lift and lavis) and relief]  
 49,6 x 29,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





- 51 *Estrutura em movimento 2*, 1962  
água-tinta (crayon litográfico e lavis)  
[aquatint (lithographic crayon and lavis)]  
29,7 x 59 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- 52 *Estrutura em movimento 4*, 1962  
água-tinta (crayon litográfico e lavis)  
[aquatint (lithographic crayon and lavis)]  
29,4 x 59,1 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- 53 *Estrutura em movimento 5*, 1962  
água-tinta (lavis) [aquatint (lavis)]  
49,3 x 70,3 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



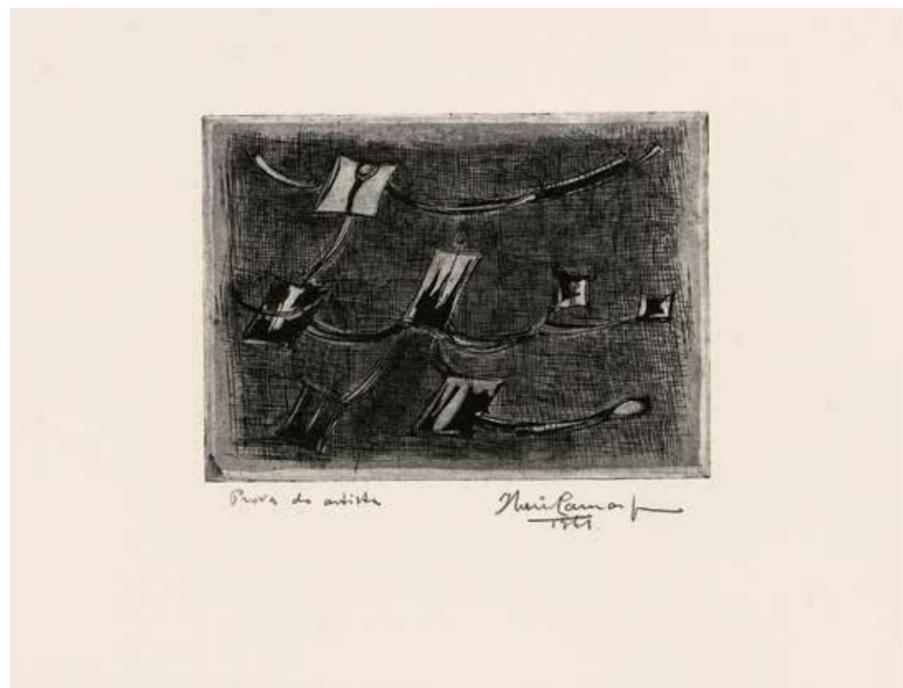
54 *Fiada de carretéis 2*, 1961  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
92 x 180 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



55 *Estrutura em movimento 1*, 1962  
 água-tinta (a pincel e lavis)  
 [aquatint (paintbrush and lavis)]  
 49,4 x 70 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

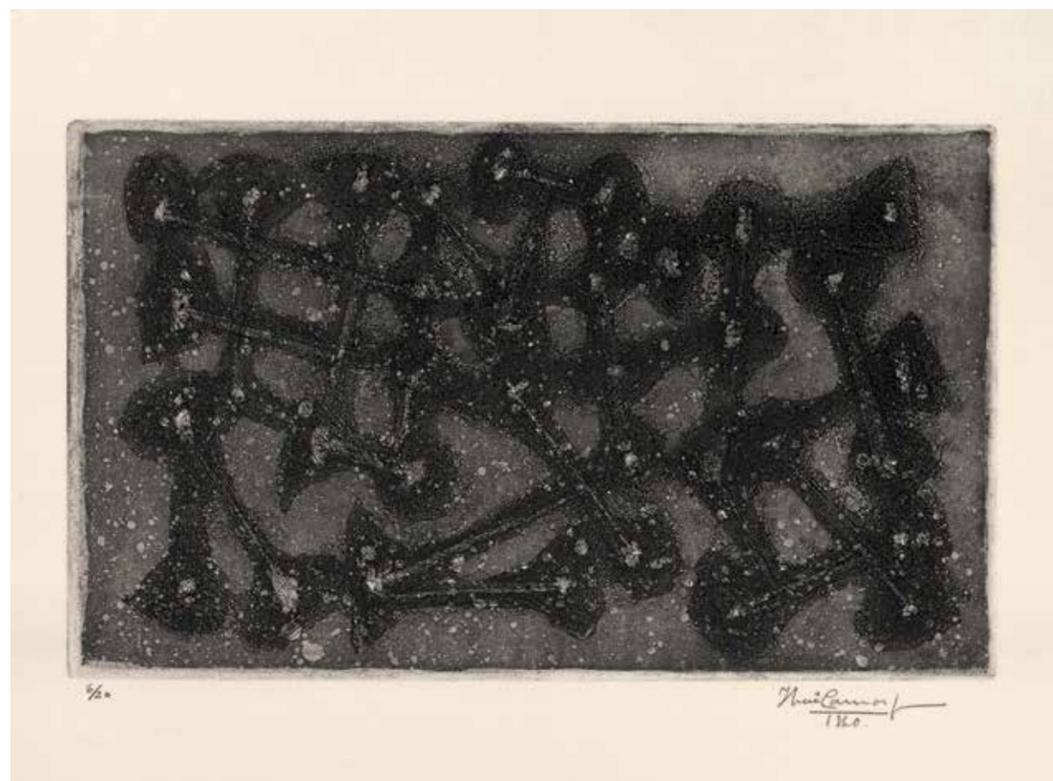
56 *Estrutura em movimento 3*, 1962  
 água-tinta (crayon litográfico e lavis)  
 [aquatint (lithographic crayon and lavis)]  
 49,4 x 70 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

57 *Estrutura em movimento 6*, 1962  
 água-forte e água-tinta (a pincel e lavis)  
 [etching and aquatint (paintbrush and lavis)]  
 49 x 70 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



- 58 *Estrutura em movimento*, 1961  
águas-fortes e águas-tintas [etching and aquatint]  
12,9 x 17,7 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- 59 *Forma Rompida*, 1963  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
65 x 92 cm  
col. particular [private]





**60** *Carretéis em tensão*, 1960  
águas-fortes e águas-tintas (processo do açúcar)  
[etching and aquatint (sugar-lift)]  
30 x 49,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

**61** *Núcleo*, 1963  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
65 x 91,7 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



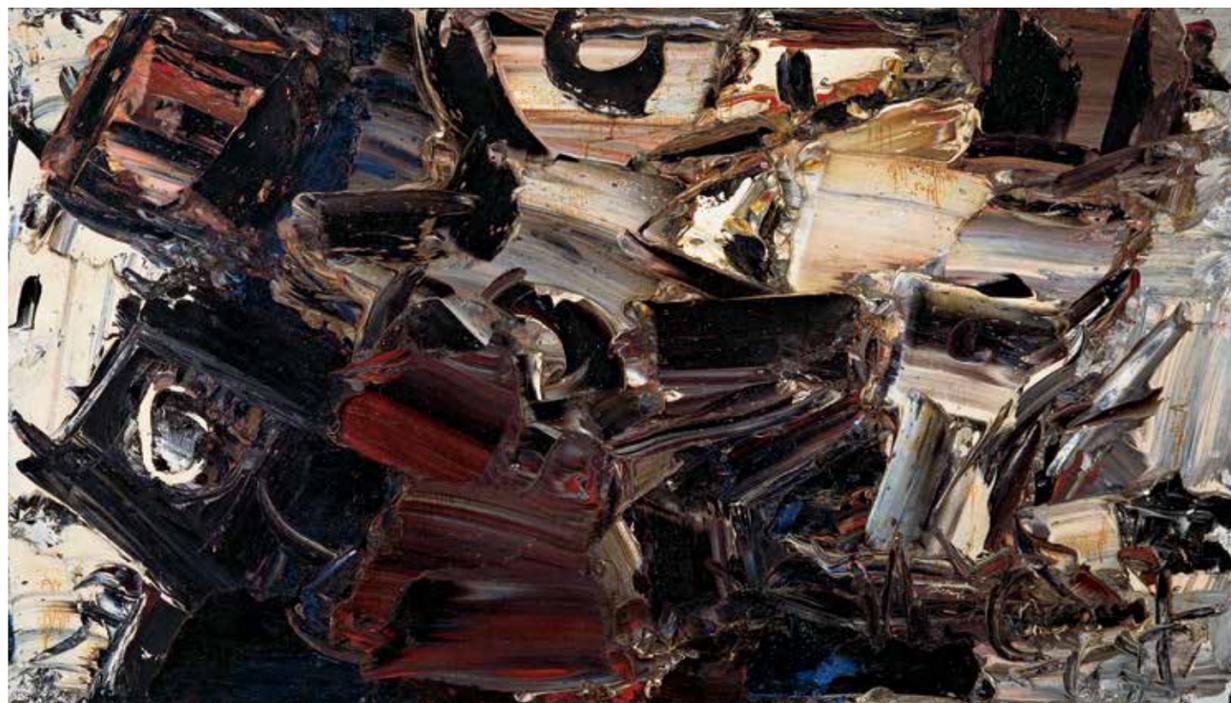
62 *Estrutura de carretéis*, 1963  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
62,3 x 100 cm  
col. João Sattamini, comodante [lender]  
do Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ



**63** *Presença de carretel*, 1960  
águas-tintas (processo do açúcar e lavas)  
[aquatint (sugar-lift and lavis)]  
29,8 x 49,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

**64** *Figura II*, 1964  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
93 x 132 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

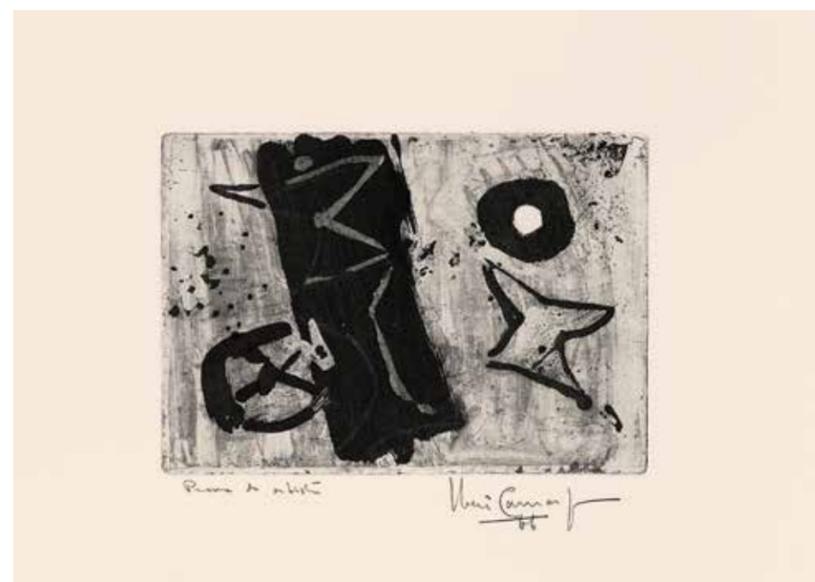




65 *Carretel branco*, 1967  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
55 x 95 cm  
col. particular [private]

66 *Três carretéis*, 1967  
águas-tintas (processo do açúcar)  
[aquatint (sugar-lift process)]  
19,7 x 28,3 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



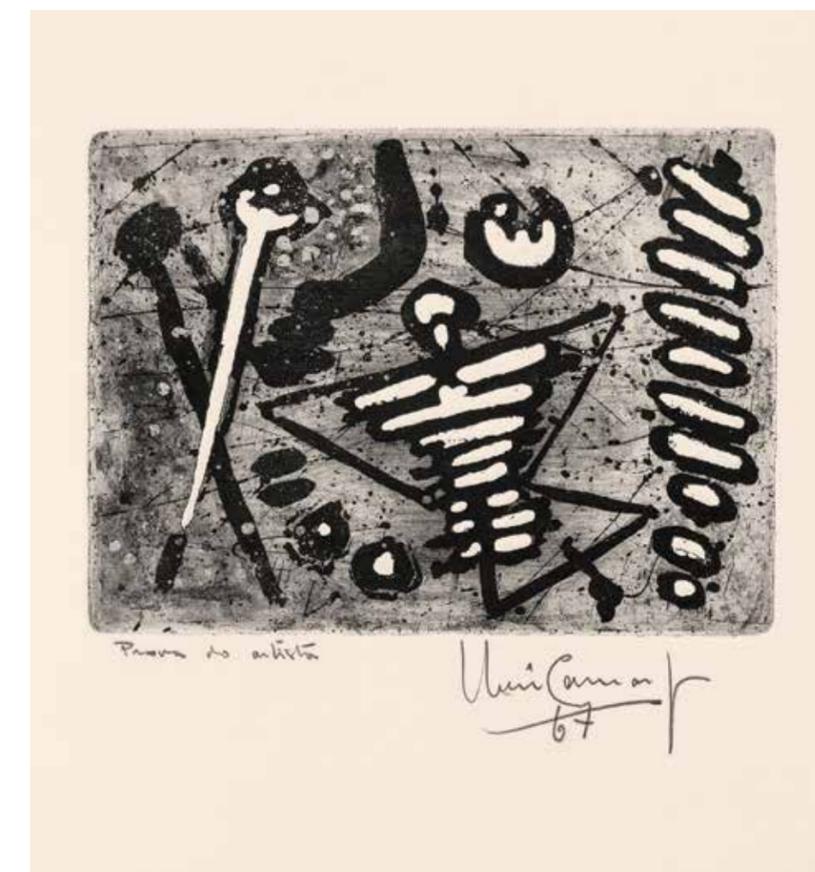
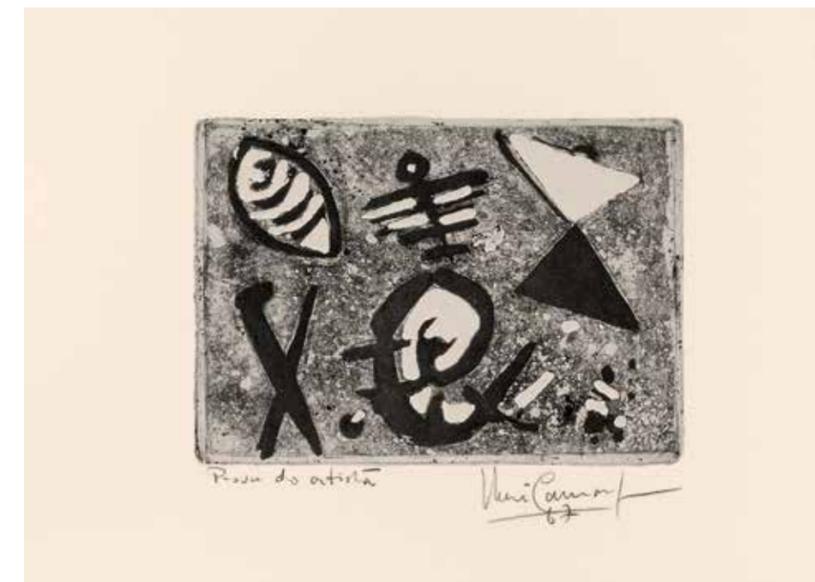


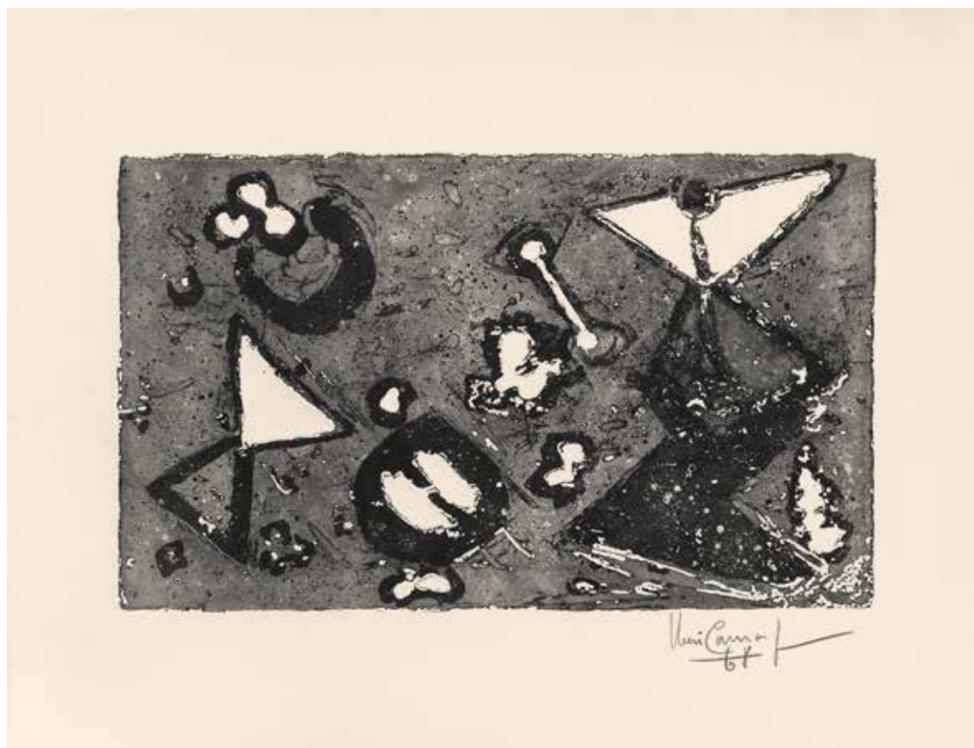
67 *Objetos 1*, 1966  
 água-tinta (processo do açúcar) e relevo  
 [aquatint (sugar-lift process) and relief]  
 15,8 x 21,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

68 *Objetos 2*, 1966  
 água-tinta (processo do açúcar) e relevo  
 [aquatint (sugar-lift process) and relief]  
 21 x 29,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

69 *Objetos 7*, 1967  
 água-tinta (processo do açúcar) e relevo  
 [aquatint (sugar-lift process) and relief]  
 15,7 x 21,8 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

70 *Objetos 4*, 1967  
 água-tinta (processo do açúcar) e relevo  
 [aquatint (sugar-lift process) and relief]  
 16,2 x 21,8 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





- 71 *Objetos 8*, 1968  
águas-tintas (processo do açúcar) e relevo  
[aquatint (sugar-lift process) and relief]  
29,8 x 48,9 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- 72 *Equilíbrio*, 1967  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
100 x 141 cm  
col. Santander Brasil



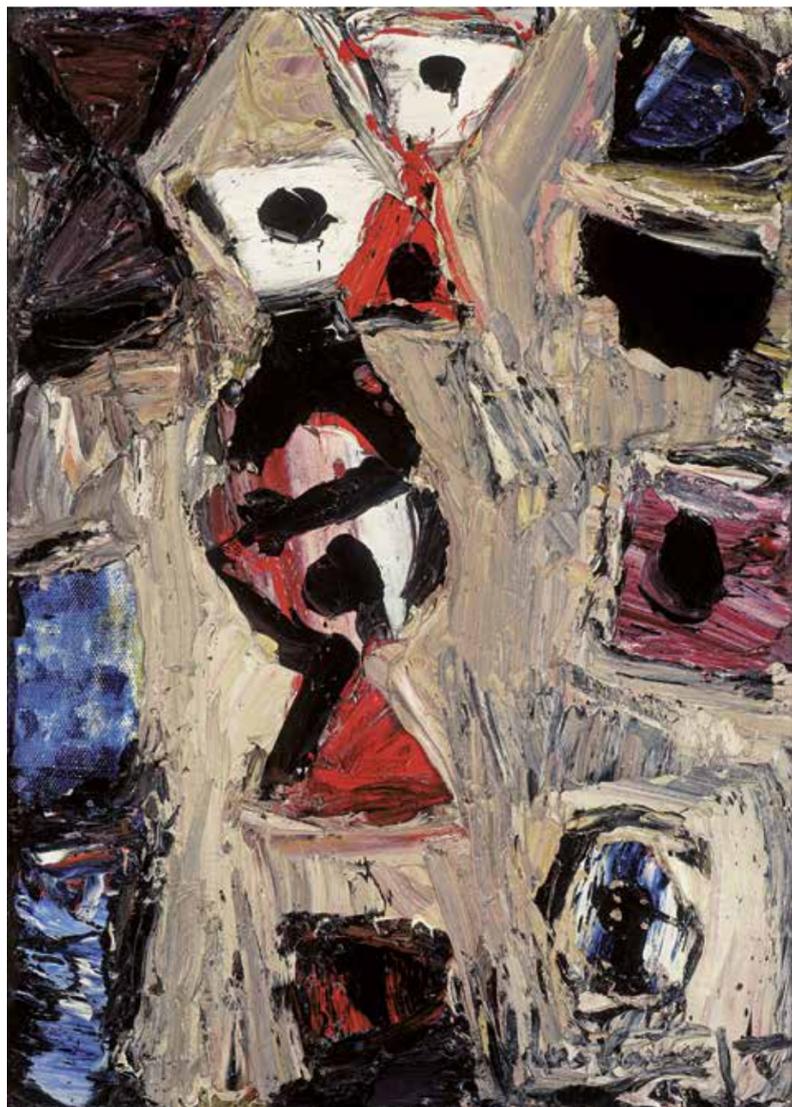


73 sem título [untitled], 1970  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
100 x 141,2 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre  
detalhe [detail] ▶



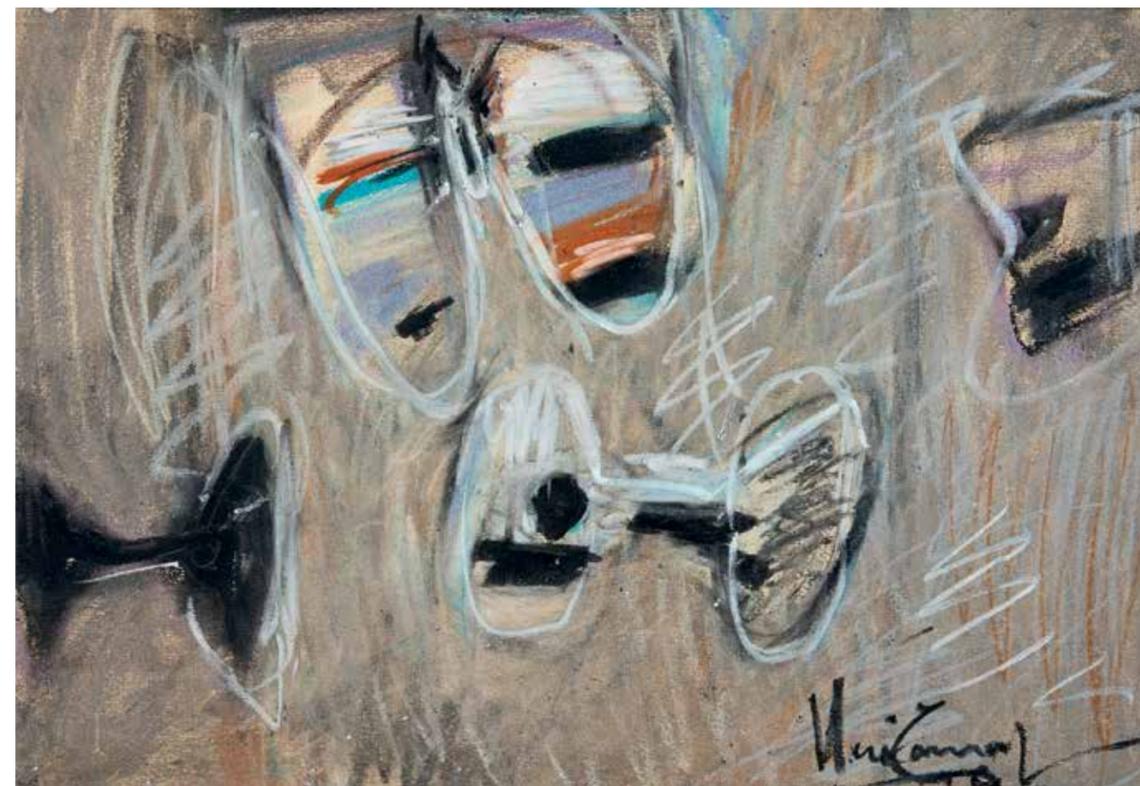
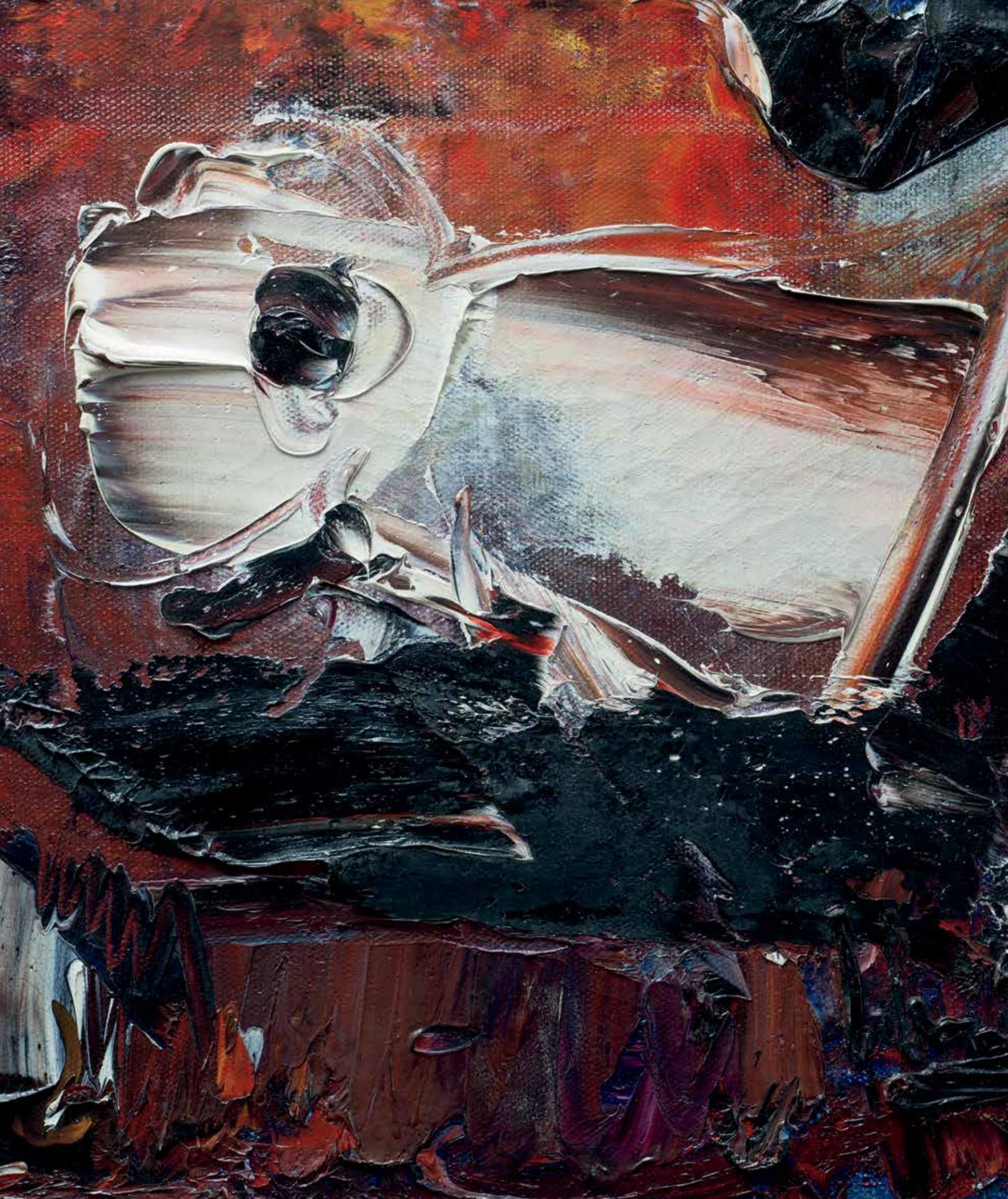


74 *Desdobramento II*, 1972  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
93 x 132 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



75 *Ascensão I*, 1973  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
57 x 40 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

76 *Carretel*, 1974  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
40 x 57 cm  
col. Marco Antônio Ferreira e  
Lucienne Amantea Ferreira



77 *Carretel*, 1974  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
40 x 57 cm  
col. Marco Antônio Ferreira  
e Lucienne Amantea Ferreira  
◀ detalhe [detail]

78 *Carretéis*, 1979  
pastel oleoso sobre papel  
[oil pastel on paper]  
25 x 35 cm  
col. particular [private]



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

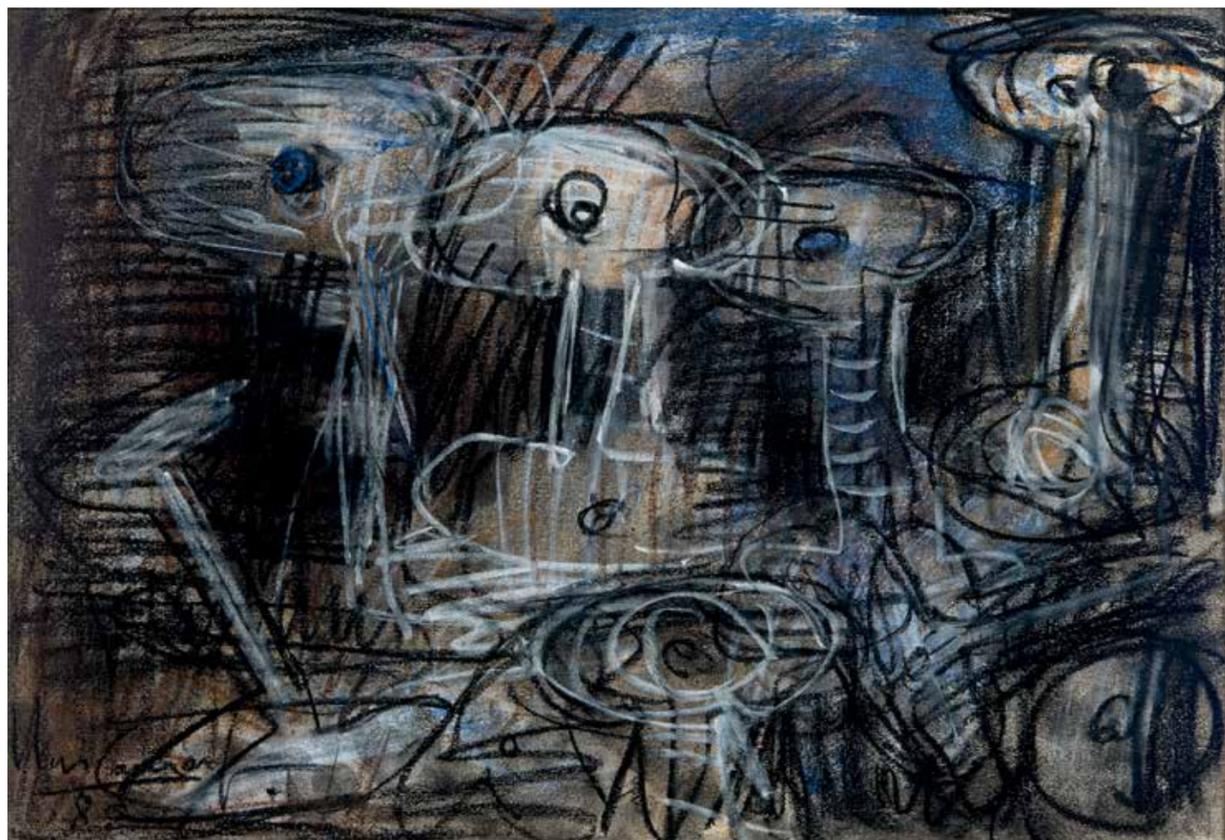
80 *Desdobramento*, 1978  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
100 x 141 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



81 *Signo branco I*, 1976  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
99,5 x 172,3 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

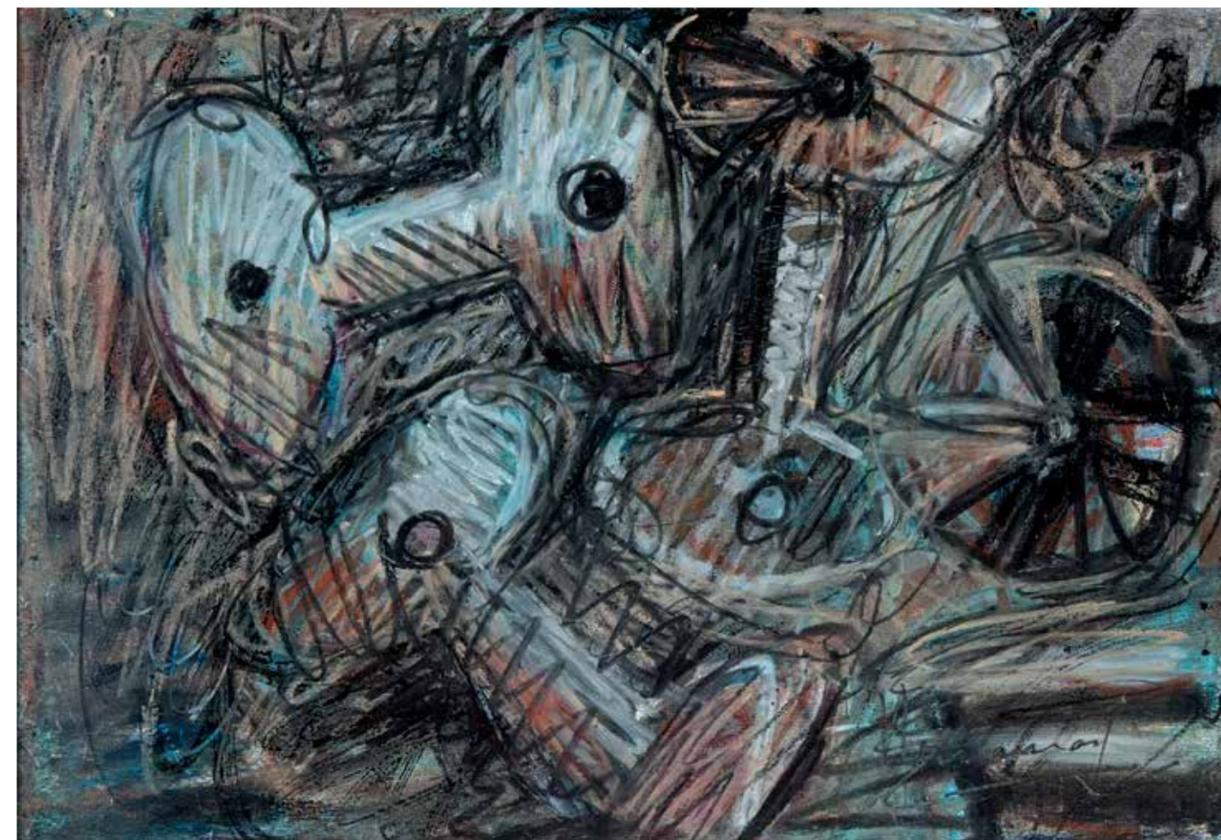


- 82 *Vórtice I*, 1973  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
100 x 141 cm  
col. Roberto Marinho
- 83 sem título [untitled], 1978  
óleo sobre madeira [oil on wood]  
25 x 35 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
- 84 sem título [untitled], 1979  
óleo sobre tela [oil on canvas]  
100 x 141 cm  
col. particular [private]



**85** sem título [untitled], 1980  
pastel oleoso sobre papel  
[oil pastel on paper]  
25 x 36 cm  
col. particular [private]

**86** sem título [untitled], 1980  
pastel oleoso e nanquim sobre papel  
[oil pastel and China Ink on paper]  
22 x 35 cm  
col. particular [private]

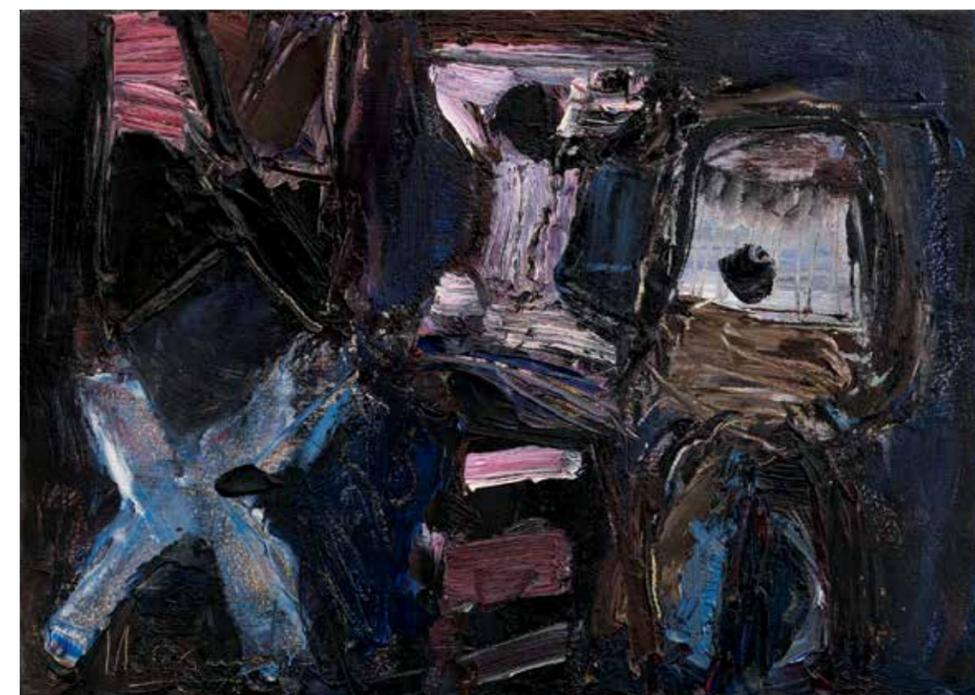




**87** *Composição*, 1980  
óleo sobre madeira [oil on wood]  
42 x 30 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

**88** *Carretel azul*, 1981  
óleo sobre madeira [oil on wood]  
25 x 34,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

**89** *Contraste*, 1982  
óleo sobre madeira [oil on wood]  
25 x 34,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







## CRONOLOGIA

- 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; 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 e a medalha de bronze em Desenho.



90 Iberê Camargo no seu ateliê da Rua das Palmeiras  
[Iberê Camargo in the Rua das Palmeira studio]  
Botafogo, Rio de Janeiro, 1961  
p. 98

91 Iberê Camargo no seu ateliê da Rua Joaquim Silva  
[Iberê Camargo in the Rua Joaquim Silva studio]  
Lapa, Rio de Janeiro, 1959

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 | Dedicar-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. 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, Riode 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, Madri.

1956 V Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Recebe isenção de júri na seleção do V Salão Nacional de Arte Moderna | 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 | 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, 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 | 2º 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 30th Exhibition of the Japan Print Association”, Japan Print Association, Tóquio. Iberê foi o único artista brasileiro a integrar a mostra | 31ª 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.

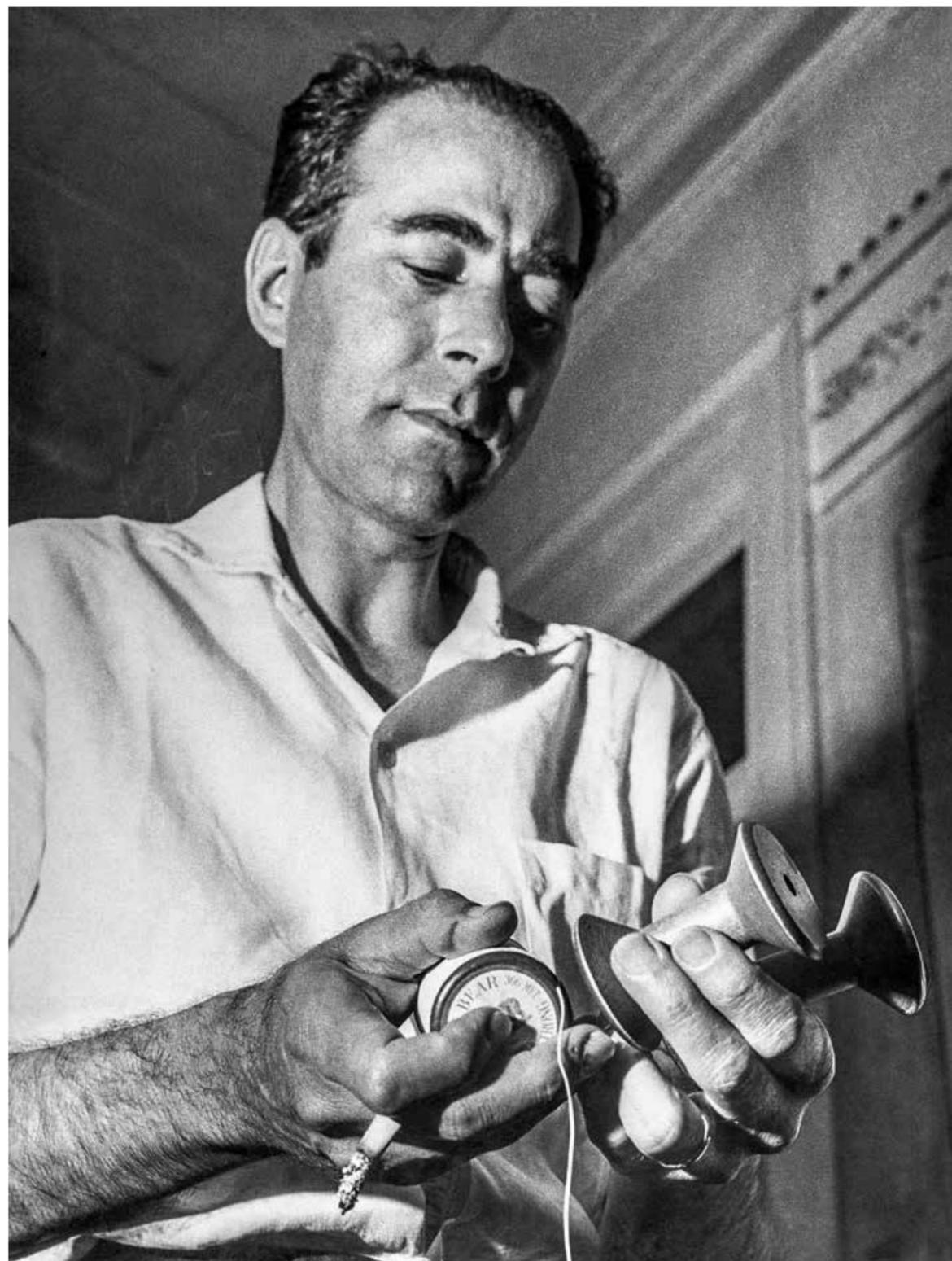
1968 Inicia a construção de seu ateliê em Porto Alegre, na rua Lopo Gonçalves | Integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro | 6º International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai/The National Museum of Japan, Tóquio | “Exposição de gravuras”, Galeria do 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 Recebe novamente Sala Especial na XI Bienal Internacional de São Paulo.

1972 Re-inaugura o ateliê na rua das Palmeiras, no Rio de Janeiro, com uma exposição de pinturas e desenhos.



92 Iberê Camargo, Porto Alegre, 1960

1973 Frequento o ateliê Lacourrière, dos irmãos Frélaud, em Paris, fundado em 1929, com o objetivo de aprimorar seus conhecimentos como impressor | Integra a obra 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*, pela Topal (São Paulo), 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”, Museo 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”, Museo de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre | “Homenagem a Iberê Camargo”, Museo 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, Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

1984 Executa dois painéis para a Funarte, Rio de Janeiro | 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro (artista convidado) | “Iberê Camargo: 70 anos”, Museo 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, Montevideu | “Iberê Camargo – obras recentes”, Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro | “Iberê Camargo – pinturas e desenhos”, Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).

**93** Iberê Camargo no seu ateliê da Rua das Palmeiras [Iberê Camargo in the Rua das Palmeira studio] Botafogo, Rio de Janeiro, 1961

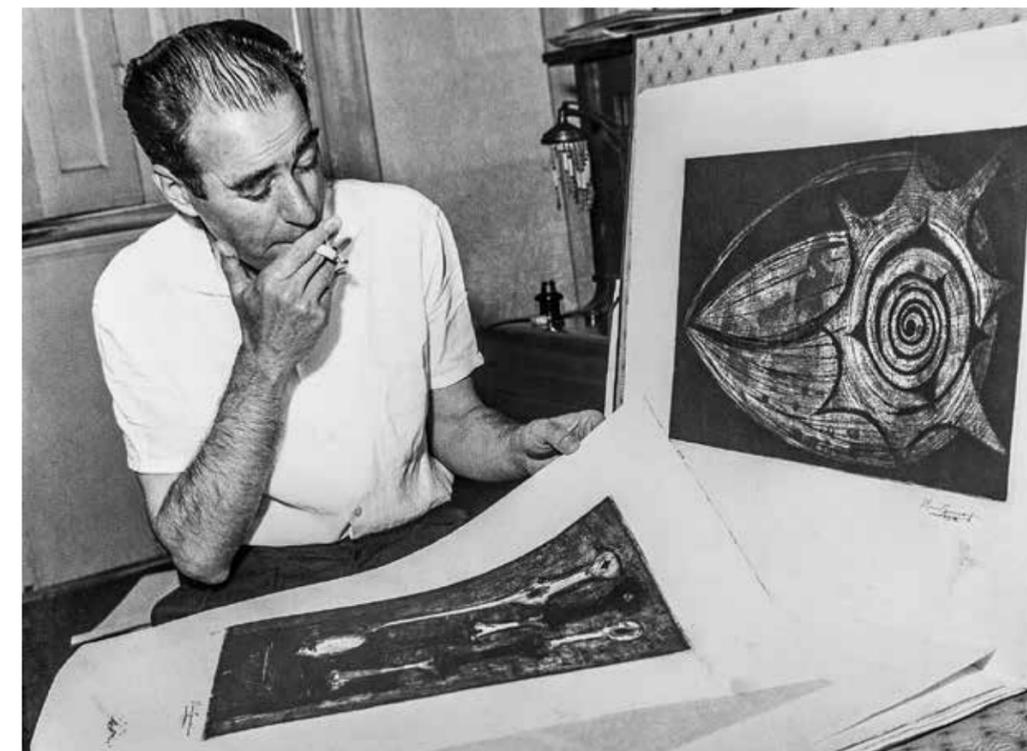
**94** Iberê Camargo, Porto Alegre, 1960

**1988** Inaugura seu novo ateliê na rua Alcebíades 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 | I 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).





95 Iberê Camargo no seu ateliê da Rua das Palmeiras  
(Iberê Camargo in the Rua das Palmeira studio)  
Botafogo, Rio de Janeiro, 1961

96 Iberê Camargo no seu ateliê da Rua Alcebiades  
Antonio dos Santos (Iberê Camargo in the Rua  
Alcebiades Antonio dos Santos studio)  
Porto Alegre, 1990

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. Juntamente à mostra é lançado o livro *Conversações com Iberê Camargo*, de Lisette Lagnado | 22ª 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 César 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.

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, Curadoria de Mônica Zielinsky, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

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”, curadoria de Flávio Gonçalves, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

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”, curadoria de Blanca Brittes, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

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”, Curadoria de Icleia Borsa Cattani, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

2005 Ocorre a exposição “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”, curadoria Eduardo Haesbaert e Mônica Zielinsky, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre | “Gravuras de Iberê Camargo: percursos e aproximações de uma poética”, curadoria de Mônica Zielinsky, Palacete das Artes Rodin, Salvador Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo (RS).

2008 Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre | “Iberê Camargo: Moderno no Limite”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; Museu Oscar Niemayer, Curitiba | Curadoria de Mônica Zielinsky, Paulo Sérgio Duarte e Sônia Salzstein | “Iberê Camargo: Persistência do corpo”, curadoria de Ana Maria Albani Carvalho e Blanca Brittes, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

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”, curadoria de Virgínia Aita, Espaço Cultural Unifor, Fortaleza; Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre | “Iberê Camargo: um ensaio visual”, curadoria de Maria José Herrera, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre | “Cálculo da Expressão: Oswald 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”, curadoria de Icléia Borsa Cattani. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

2010 Lançado o livro *Tríptico para Iberê*, de Daniela Vicentini, Laura Castilhos e Paulo Ribeiro | “Iberê Camargo: os meandros da memória”, curadoria de Jacques Leenhardt, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

2011 “Linha Incontornável: desenhos de Iberê Camargo”, curadoria de Eduardo Veras, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre | “Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra”, curadoria de Fernando Cocchiarale, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre | “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”, curadoria de Adolfo Montejo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre | “O outro na pintura de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Maria Alice Milliet.

## BIBLIOGRAFIA

### SOBRE O ARTISTA

achutti, Luiz Eduardo Robinson. *Iberê Camargo por Achutti*. Porto Alegre: Tomo Editorial, 2004.

berg, Evelyn et all. *Iberê Camargo*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Plásticas/Fundação Nacional de Arte/Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, 1985.

brito, Ronaldo. *Mestre moderno*. São Paulo: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994.

brito, Ronaldo; naves, Rodrigo. *Iberê Camargo*. São Paulo: DBA, 1994.

brito, Ronaldo. *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

christina, Dias; neves, André. *Iberê Menino*. São Paulo: dcl, 2007.

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

massi, Augusto (Org.). *Gaveta dos guardados*. São Paulo: Edusp, 1998.

massi, Augusto (Org.). *Iberê Camargo: gaveta dos guardados*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

ribeiro, Paulo. *Iberê: romance*. Porto Alegre, Artes e Ofícios, 1996.

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

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

vicentini, Daniela; castilhos, Laura; ribeiro, Paulo. *Tríptico para Iberê*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

zielinsky, Mônica. *Iberê Camargo – catalogue raisonné: volume 1/ gravuras*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

### PUBLICADOS PELO ARTISTA

camargo, Iberê. *A gravura*. São Paulo: Topal, 1975.

camargo, Iberê. *A gravura*. Porto Alegre: Sagra-Luzzatto, 1992.

camargo, Iberê; carneiro, Mario. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999.

camargo, Iberê. *Análise de tintas a óleo*. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, 1985.

camargo, Iberê. *No andar do tempo: 9 contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LP&M, 1988.

camargo, Iberê. *No andar do tempo: Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

### LIVROS ILUSTRADOS PELO ARTISTA

amado, Jorge. *ABC de Castro Alves*. Rio de Janeiro: Livraria Martins, 1961.

ferreira de loanda, Fernando. *Do amor e do mar*. Rio de Janeiro: Orfeu, 1968.

lisboa, Henriqueta. *Madrinha lua*. Niterói: Hipocampo, 1952.

olinto, Antonio. *Resumo*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

sousa, Inglês de. *O rebelde*. Rio de Janeiro: Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil, 1954.

### CATÁLOGOS SOBRE O ARTISTA

lagnado, Lisette. *Iberê Camargo – II Bienal de Artes Visuais do Mercosul*. Porto Alegre: FBAVM, 1999.

venancio filho, Paulo. *Iberê Camargo: desassossego do mundo*. Rio de Janeiro: Silvia Roesler/Instituto Cultural The Axis, 2001.

venancio filho, Paulo. *Iberê Camargo: diante da pintura*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2003.

zielinsky, Mônica; duarte, Paulo Sérgio; salzstein, Sônia. *Moderno no limite*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

carvalho, Ana Maria Albani de. *Iberê Camargo: persistência do corpo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

HERRERA, Maria José. *Iberê Camargo: um ensaio visual*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

AITA, Virgínia. *Iberê Camargo: uma experiência da pintura*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

siqueira, Vera Beatriz. *Cálculo da expressão: Oswald Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

cattani, Icléia Borsa. *Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.

fundação iberê camargo. São Paulo: Banco Safra, 2009.

leenhardt, Jacques. *Meandros da memória*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.

cocchiarale, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

veras, Eduardo. *A linha incontornável: desenhos de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

*Linha de Partida – Gravuras de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

montejo, Adolfo. *Conjuro do mundo – as figuras cesuras de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

milliet, Maria Alice. *O “outro” na pintura de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

*Iberê Camargo – no tempo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.



## ENGLISH VERSION

### PRESENTATION

Fundação Iberê Camargo

Every year, the exhibitions of Iberê Camargo at the Foundation offer the public an opportunity to appreciate different aspects of the work of its patron artist.

Through the gaze of a guest curator distinct characteristics of the artist's production are addressed, therefore expanding the perception of his work.

In order to further expand the reach and understanding of Iberê Camargo's proficiency in the field of visual arts, since 2012 these exhibitions have displayed, apart from works selected from our own collection, works loaned from other important Brazilian collections.

The exhibition *Iberê Camargo: the spool — "my character"*, curated by Michael Asbury, presents a vision of the development of the *Carretél* (Spool) as a theme within the pictorial trajectory of Iberê.

Starting from the purported advance towards the constructive avant-garde of Brazil's Post War period until the relation of its painted matter with the psychological drama of the gesture, the *Carretél* assumed different meanings over time — and constituted one of the most important elements in the artist's production, appearing in his works from the 1950's to the end of his life.

Featuring 56 works between prints, drawings and paintings, Asbury's curatorship enables us to evaluate the importance and unfolding of the *Carretél* in the artist's work, perceived in so many different ways by its critique.

The Iberê Camargo Foundation would like to thank not only the curator Michael Asbury — for his important contribution in the contextualisation of the *Carretél* in Iberê Camargo's production — but also our team, sponsors and partners, which all made this project possible. Finally, the Foundation is also grateful to the institutions and collectors, who permitted the loan of works for this project.

### IBERÊ CAMARGO

#### THE *CARRETÉL* — MY CHARACTER

Michael Asbury

In 1994 art critic Ronaldo Brito argued that it would be necessary to produce a thorough investigation tracing the formal transformation of the '*Carretél*' theme within Iberê Camargo's work, from its origins as a "privileged object" amongst traditional still-life subjects to its attained status of "autonomous aesthetic sign".<sup>1</sup> Undoubtedly the most recurrent theme within the oeuvre, consensually acknowledged as marking the artist's maturity, the *Carretél*, according to Iberê himself, had been brought to the surface from the depths of his childhood memories. Yet, if its significance for the artist pertained to its power to bridge innocence and maturity, the theme's ambivalence between symbolic function and formal autonomy, figuration and abstraction, invite elliptic relations with the contemporaneous currents of modern art that ultimately have divided the critical reception of the work.

Almost two decades later, as we near the centenary of the artist's birth, this essay responds only partially to Brito's proposition since the conclusions it draws could hardly be those that the critic would have envisaged. Rather than proposing the definitive interpretation of how the *Carretél* unravels itself throughout the artist's production, the purpose here is to provoke a revision, or at the very least a reassessment of this significant theme in Iberê's work. The formal progression that the *Carretél* was submitted to is investigated not so much as an aesthetic fact but instead through the art historical references that most likely led to its appearance and subsequent metamorphosis. If the tone may at times seem controversial, the polemic invoked arises from the historiographical inclination that the *Carretél* itself invites. In this way, although this essay sets out to map the artist's trajectory it also traces the many bifurcations within the critical reception and art historical contextualisation to which Iberê Camargo has been submitted.

In 1948 Iberê Camargo was photographed in his studio in the Lapa neighbourhood in Rio de Janeiro. The photograph is striking for the amount of paintings — along the walls, on top of furniture and placed haphazardly on the floor — displayed around the figure of the artist. The painting Lapa, the most probable reason for this photo-shoot, is conspicuous for its absence, having been donated by the artist to the National Museum of Fine Arts after it was awarded the much sought after foreign travel prize at the National Fine Arts Salon (Modern Section) the previous year.

Dressed in a smart white suit, so much in fashion at the time, with a tie, polished shoes and waxed hair, the young artist sits on a swivel chair next to a desk. The space itself is more reminiscent of an office than an artist's studio. This is not a picture of the artist at work but one of Iberê as a proud soon-to-be man of the world. On the desk, a globe is placed with Brazil facing the artist. A *Chimarrão* pot stands further along, the tip of its straw projects an imaginary line onto the globe between Brazil and Europe, as if the entire scene announced the imminent travel. Whether the photograph was published or not could not

be verified, yet the image barely requires a caption. Here is a young well-presented artist, who originating from the provinces, has attained through perseverance and hard work great recognition. The artist and his work are presented to the viewer as evidence of the deserving award. In another photograph from the same series, the artist is seated with the Chimarão pot in hand, again surrounded by his art and further emphasising this hypothesis.

Although young and still searching for an aesthetic language he could call his own, Iberê was already no stranger to the press. In 1942, the *Revista do Globo* published a full-page article celebrating the promising young artist. The article recounted not only Iberê's early rise to local prominence, but described how the young self-taught artist had been discovered:

One day, one of Iberê's drawings fell onto the eyes of the literary critic Moisés Vellinho. He soon recognised the uncommon artistic merit before him [...] and presented it to Casimiro Fernandes, art critic for the *Revista do Globo*.<sup>2</sup>

The article recalls how Casimiro Fernandes called upon the state governor suggesting a form of sponsorship be granted to the young talented artist to perfect his practice. A six months fellowship was conceded at the end of which Iberê held an exhibition at the State Government Palace with works produced over the period. The photograph at the centre of the page, taken at the inauguration, testifies the artist's prolific production. The caption beneath states that more than two hundred works were exhibited at that occasion. Concluding, in a self-congratulatory manner, that the Governor, General Cordeiro de Faria, having seen the work of the young artist — who, the reader is reminded, had been brought to the public's attention in those very pages — awarded Iberê a grant to continue his progress in Rio de Janeiro, the then federal capital. Iberê's own recollection of the series of events is more forthcoming:

Décio [Soares de Souza] became my career's great strategist, mobilising influential friends. [...] I had the help of many friends. Casimiro Fernandes, a sensitive intellectual who loved painting, dedicated an article in the *Revista do Globo*, celebrating me as very promising.<sup>3</sup>

From Iberê's late reminiscences we realise that the "discovery" was less spontaneous than the printed account had purported. He had not exactly been self-taught as stated, although he did have difficulty finding appropriate art education, as would be the case too in Rio de Janeiro. The 1948 photograph in conjunction with the 1942 article testify even if only implicitly to this fact.

Amongst the three examples of Iberê's early work reproduced in that article is a portrait with a clear debt to Van Gogh. Having attained the scholarship in 1942 from the Rio Grande do Sul government, the artist enrolled at the National School of Fine Arts (enba) in Rio de Janeiro, more out of obligation to his sponsor and supporters than any association with the form of teaching. A sign of his dissatisfaction with the academic training available at that time can perhaps be identified in the 1948 photograph where, like the images printed in the previous article,

we find another painting reminiscent of Van Gogh, this time referring to the famous painting of a chair by the Dutch artist.

If we consider Ferreira Gullar's retrospective account of the Iberê's development, one is led to suspect that the painting's closeness to the seated artist in the photograph might not be merely coincidental, but on the contrary, could be understood as a defiant statement towards the teaching at enba:

Against his own will, but not wanting to be undeserving of the trust that had been laid upon him, he enrolled at the enba only to hear the teacher say that "Van Gogh had talent but no school", that is, he could not paint. His tolerance reached its limit when, upon his return to the school, he found the painting that he had finished the previous day, retouched by the teacher. Iberê Camargo, annoyed, took the brush and traced an x over the canvas.<sup>4</sup>

Many years later, most probably unconnected to this particular incident, the X would become a form of painterly signature for Iberê through the figure of the *Carretêl* and the obsessive way it was repeated as a mark, as a sign. One is also reminded here of Antonin Artaud's 1947 assertion that "it is not a certain conformity of manners that the painting of Van Gogh attacks, but rather the conformity of institutions themselves."<sup>5</sup> Iberê would not return to the National School of Fine Arts, instead in 1943 with the support of Géza Heller, Elisa Byington and Maria Campello, he founded the Guignard group renting a studio at Rua Marquês de Abrantes which the painter Alberto da Veiga Guignard would visit twice a week to advise the young artists on their progress. An informal organisation, the Guignard group was a forerunner of several other initiatives that emerged across Brazil seeking to readdress the serious lack of available training in the field of modern art. Iberê's work at the time shows an evident relation to Guignard's delicate brush strokes and soft tones but his role in organising the group would have longer lasting implications, being so to speak, the first of many commitments he would assume within the field of art education.

The Guignard group would exhibit later that year at the Academic head office at enba, only to have its exhibits vandalised and removed by students protesting against the modernist affront. The fact that the modernism presented was so timid only emphasises the retrograde and engrained academicism that the school promoted. Undeterred by such difficulties, 1943 was also the year Iberê first submitted works to the National Fine Arts Salon, winning an Honourable Mention for one of his drawing.<sup>6</sup> With Guignard's move to Belo Horizonte in 1944, the group however dissolved and Iberê found himself once again left to his own devices.

Returning to the 1948 photograph we find evidence of Iberê's search for references during his arduous trajectory as an aspiring artist in Rio de Janeiro. Other than the absent Lapa, many paintings show a clear interest in Maurice Utrillo. According to Mário Carneiro, who befriended Iberê in Paris, both attending classes at André Lhote's academy, this particular influence dated from the exhibition of French art in 1945 held at the National Museum of Fine Arts, displaying works by Modigliani, Léger, De Chirico, Manesier, Bazaine and Utrillo. Carneiro

saw in the discreteness of Utrillo's themes an affinity with Iberê's personality and daily environment: "Tudo naquela pintura, aqueles muros velhos, parecia evocar a Lapa de Iberê, Santa Teresa, esse éco do próprio caminho diario dele."<sup>7</sup>

Nevertheless, once in Europe, as Carneiro argues, the interest subsided, as Utrillo became for Iberê one reference amongst many others, prompted by an eagerness to learn from the old masters and to "organise a very personal evolution line for art as if it were the case of establishing a stand point for his own work."<sup>8</sup> This search for the foundations of modern art would explain the strange choice of De Chirico as one, possibly the most significant, of Iberê's European tutors, since, as Carneiro suggests, "he was the first revisionist of the modern movement who emphasised its false freedom."<sup>9</sup> De Chirico had, after all, been exhibited in 1945 in Rio de Janeiro together with Utrillo. The 1948 photograph demonstrates how he had already made an impression upon Iberê, prior to his arrival in Rome, by the presence of a painting of a Romanesque bust which recalls certain themes within the metaphysical repertoire of the Italian painter.

Confronted with the daunting enormity of the European tradition, Iberê did not seek his contemporaries but instead turned himself to the past, not as a conservative academic painter, but as an eager student thirsty for the solid apprenticeship that until then had been denied. Maria Coussirat, his wife, in a letter to her mother (dated 19 May 1950) inadvertently invokes the ambivalence between the old and the new that characterised Iberê's European tour:

Do not think he is preparing an exhibition. Not at all. He hasn't a single work to show. All he has done is study. Copies of Titian, Rubens. He takes notes on everything that is new around here.<sup>10</sup>

Newspaper articles and reviews announcing the Salon winners of 1947 shed further light on Iberê's ambivalent position regarding the polemics arising in Brazil towards modern and particular abstract art. In one of these Iberê is asked about his opinion on the current state of the arts in Brazil, to which he replied that contemporary art responds to a profound angst manifested by the experience of the world at that moment.<sup>11</sup> The statement would suggest an awareness of contemporaneous art criticism on post-war European currents. In Brazil, Goeldi seems the artist that most closely personified this sentiment, with his lonesome dark street scenes which undoubtedly had made an impression upon the young Iberê. On the other hand, when asked about his own opinion on abstraction, Iberê seems to hark back to the post-impressionist claim that all painting is abstract because it results from the apprehension of form and line "in perfect union to express an emotional content".<sup>12</sup> Such a statement is not dissimilar to Maurice Denis' famous claim that every painting "before being a war-horse, a naked woman or an anecdote is essentially a plane surface covered with colours assembled in a certain order". Perhaps this association might demonstrate Iberê's growing sense of diplomacy when confronted with a generally retrograde cultural environment. *Revista da Semana* in its review of the award winners identified a similar sense of

ambivalence, which might be more revealing of the nature of the Salon judges than the individual character of the artist himself:

Iberê will go to Italy first to visit the old museums. A curious contrast with Campelo. Whilst the latter, considered academic, intends to know the revolutionaries of the School of Paris, Iberê Camargo, the vigorous modernist, wants to learn from the old masters of Italian painting. We should note that all three prize-winning painters [Pancetti was the third, with the national travel award] possess a personal style of painting that is less connected to any school than their own artistic personality. Strictly speaking, Pancetti, Campelo or Iberê could belong to one strand or the other.<sup>13</sup>

The description of a vigorous modernist differs somewhat from how Carneiro remembered him in Paris: "his shyness was hidden by an apparent security... Iberê was imposing; always troubled by doubts, eternally questioning himself, the others, painting"<sup>14</sup> The observation succinctly captures an ambivalent personality, both confident and insecure, naturally inclined towards introspection yet outwardly outspoken.

Sônia Salzstein in an interview with artist José Resende raised the apparent paradox whereby Iberê, consensually recognised as the "culmination of a solitary expressionist path in Brazilian art" was nevertheless highly vocal within the professional field. The image of the artist who "refuses social contact and distances himself from the cultural environment" clashes with the fact that Iberê both held continuous contact with the younger generation who he would tutor in his studio and displayed a strong public critical position in defence of the artist confronted by the "incipient Brazilian cultural environment" of the time.<sup>15</sup> From this acknowledgement Salzstein concludes that it is necessary to propose new terms through which to discuss his work where the specificity of the "cultural environment from where it emerged is delineated, the more subtle connections with the debates that marked his formative years are uncovered" and an understanding of how Iberê, "even if frequently by his very denial" interacted with such ideas is proposed.<sup>16</sup> Salzstein calls, in other words, for a historiography on the artist to be established, in an attempt to understand the seemingly contradictory position that Iberê held with regard to his contemporaries, by tracing his concerns back to the very formative period of modernism in Brazil during the 1920s and 30s.

"Iberê's doubt", his early ambivalence towards the modern post-cubist pictorial language — an ambivalence that would later manifest itself within the Carretéis through their tense relation with abstraction and figuration, the composed and gestural — had first manifested itself with respect to the most prominent Brazilian modern artists of the time, particularly Portinari.

According to his own autobiographical notes, he paid a visit to Portinari almost immediately upon his arrival in Rio in 1942. Having been asked by the older artist whether he liked the work in progress or on display, Iberê dryly but sincerely replied, no. That Portinari did not seem to have been offended by the insolence of the younger artist suggests a level of identification had been established. Such a forgiving

nature could perhaps be understood through Mário Pedrosa's article describing the, not dissimilar, trajectory of the young Portinari:

But don't think that Portinari carelessly enlisted himself amongst the new tenets as a thoughtless convert, since he never let himself be taken by passing fads or fashionable influences. His passage towards modernism, or his rupture with academicism was a slow, step-by-step process.<sup>17</sup>

In the article, Pedrosa described Portinari's arduous early artistic trajectory. Arriving in Rio de Janeiro as an apprentice from the provinces, Portinari struggled to be accepted at enba and would only attain the foreign travel prize at the National Salon in 1928 following initial rejections and several minor awards. That Iberê would have had to submit himself to very much the same path almost two decades later is demonstrative of a persistent conservative institutional environment. According to Gullar, Iberê's initial reluctance to accept the works of Brazilian modern masters such as Portinari and Lasar Segall — and later European artists such as Utrillo — might have been the product of an engrained provincialism that only partially and stubbornly subsided:

While painting à la Portinari, or Utrillo, he did it as a challenge, as if to show himself that he was capable of painting like them.<sup>18</sup>

Iberê also shared with Portinari an unquestionable respect for his origins. In the case of Portinari, the humble province evoked a sense of authenticity in relation to the social character the work sought to invoke while in Iberê's case, place seemed to arise out of a sense of faithfulness to the self. Chimarrão Pot aside, Iberê's relation to place within the work underwent an important process of subjectification. From the vibrant figuration of his early landscapes this thematic would much later re-emerge with the rise of the figure of the *Carretêl*, through a process that internalised his sense of belonging through the symbolic qualities that the object presented. Portinari's and Iberê's respective positions with regard to place ultimately responded to the worldwide drive of modern art, in its transition from the socially concerned 1930s towards an interiority, existential at times, that marked the art of the 1940s.

Although we can perhaps attribute "Iberê's doubt" to the artist's own personal character, his cautious exploration of the modern style in painting was not uncharacteristic of an artist emerging in the 1940s. The choice to study the masters, to reconnect with the past, and assert one's own sense of origin, was not as eccentric a position, a direct product of a backward environment, as is often described. In fact, such an approach had already been expressed through the so-called *Rappel à l'Ordre* which had so much affected Tarsila do Amaral in the 1920s and following World War II, in an attempt to re-affirm the modern French tradition, came to represented a significant position within the École de Paris itself, as Bernard Dorival would argue in 1944:

Do we have the right to renounce so many found treasures and obstinately close our eyes? [...] Neither fauve, nor cubist, but inconceivable without these predecessors, the young contemporary French painters appear to situate themselves within the evolution of French art and their efforts will prolong very much those of their forbearers.<sup>19</sup>

In conjunction with the desire to possess first-hand knowledge of the European tradition, Iberê's idiosyncrasy with regard to contemporary art movements, his determination to follow his own path, can also be traced back to those early paintings that depicted the countryside of his upbringing. Carneiro's account describes an instance in which Iberê reveals to him some of his earliest paintings:

He opened the suitcase that contained the first paintings he had produced, painted in Rio Grande do Sul, on the shores of the Guaíba, those forests, Jaguari... They are beautiful pictures. Their freedom, seemed like something that would only mature later on. He looked at these paintings and told me: "You see, today we chaise after those who know, but I already knew..."<sup>20</sup>

Such loose and broad brush strokes would re-emerge in Iberê's mature work, now loaded with a symbolic rather than representational relation to place. The artist seemed very much aware of this fact.<sup>21</sup> In 1961 Iberê was photographed at his *Rua das Palmeiras* studio. The image is structured by three layers. In the foreground a large group of spools, their reflection on the polished table multiplies them. Arranged in different dispositions, some are placed on top of each other, while others lie horizontally on the table as if recently fallen, displaced by an act of carelessness. In the background a painting stands on the easel — perhaps *Estrutura II* (1961), now in the collection of Cristina Bulamaqui — a pot with brushes to its left suggests that the painting is in progress. This hypothesis is betrayed however by the observation that the picture has already been framed leading one to conclude that the photograph has been "composed" rather than being the outcome of a spontaneous snapshot of the artist at work. Iberê's spotless costume corroborates to the fact that this is clearly not a pause for reflection within a painting session. Yet it is precisely the staged nature of the image that makes it all the more interesting. Iberê poses between the spools and the larger painting looking at a smaller work, which, due to its angle can be — and indeed it is clearly intended to be — identified as *Jaguari* of 1941.

The photograph is structured therefore as a narrative, one that would accompany an article in *Revista Machete* celebrating the artist's recent award, the first prize for painting at that year's São Paulo Biennial.<sup>22</sup> Iberê's intense gaze towards his early work would suggest that this is not a simple identifier of place, of origin, as the *Chimarrão* pot had been in 1948. The fact that the painting *Jaguari* and the artist are placed between the *Estrutura II* and his subject, the arrangement of spools, suggests that the photograph is intended to state that there is an aesthetic relation that connects his early works with his now mature output. The carefully composed photograph presents therefore the viewer with the ambivalent position that he held, one which he would later articulate in words "was abstract within full figuration."<sup>23</sup>

But images in their concision often say more than words, and this one shows concurrently his still-life subjects, how these integrate his trajectory, and the great regard and admiration he still held towards his once innocent but vibrant strokes. No rupture is suggested here but a consistent and steady continuity.

It is not only the object, the Spool, that the artist disinters from the depths of memory, but the free gesture, the painted matter, the thick pastes, of his early paintings of *Guaíba* and *Jaguari* that Iberê proudly admired as they gained ever more prominence in his work.

Few references can be found, either through correspondence or through personal accounts and recollections, to Iberê's awareness of the local artistic scene while in Europe, other than his own endeavours as a student. Such an absence of concrete documentation has led to a number of speculative associations with regard to the rapidly shifting global dynamics of the art world such as the emergence of Abstract Expressionism as a symptom of the transferral of the international arts capital from Paris to New York, as Serge Guibault has argued, or the emergent movements and trends in Europe such as Tachism and CoBRA. For Brito the progression that Iberê would later develop from the Carretêl theme, marks the formation of a genuine — formidable is the term employed — version of abstract expressionism which nevertheless maintained a closer proximity to the "European spirit" of CoBRA, for example, than its North American counterpart.<sup>24</sup> Whether or not Iberê absorbed such currents seems perhaps irrelevant faced with the very gradual but solid development that the artist set himself as his task. Moreover, one cannot sense a radical upheaval in his work upon his return to Brazil, that is, not until the late 1950s, almost a decade after his European travels. It seems more productive therefore to consider what elements connect his work and thought about art before and after his stay in Europe, in order to understand the changes that it undertook thereafter.

The Brazil Iberê returned to in November 1950 was considerably different to the one he had left in 1948. A great institutional drive within the arts had taken hold of the nation with the founding of the Museum of Art of São Paulo (1947) and the Museums of Modern Art (1948) in both São Paulo and Rio de Janeiro. Preparations for the first São Paulo Biennial (1951), in which Iberê would participate, were already in full swing. Almost immediately upon his arrival, The Iberê would set to work, only now not merely as an aspiring artist but as a fully recognised member of the professional artistic community. Other than providing private tuition in his studio, he would join the selection jury for subsequent editions of the National Fine Arts Salon (modern section) from 1951 and that same year, he held a solo show at the inaugural exhibition of the Museum of Modern Art in Resende, in the state of Rio de Janeiro. Later in 1953, he would join, through public competition, the staff at the Municipal Fine Arts Institute in Rio de Janeiro, founding the metal engraving course based on his print-making apprenticeship in Rome with Carlo Alberto Petrucci.

Aware of the flaws within the art educational establishment and having personally experienced the help of influential friends who were able to mobilise those in positions of power, Iberê wrote a telegram to Getúlio Vargas, the then President of the Republic. Signed Iberê Camargo, Foreign Travel Award, National Arts Salon, the telegram requested an audience with the president to discuss "without

intermediaries" the situation of art education in the country. It seems clear that from his own experience the artist naturally assumed that it was through politicians that appropriate measures were usually taken, or so he thought. The telegram is undated but it seems possible it was related to the increasing dissatisfaction within the fine arts sector with government policy that led Iberê to become one of the spokesmen in the protests against high taxation of art materials, and to envision the Black and White Salon within the III National Modern Art Salon in 1954 and the Miniature Salon the following year. In a statement remembering this particular role Iberê offers insights into his very public involvement:

I had a studio at Joaquim Silva Road, in Lapa, where every Saturday friends and painters would meet. [...] I threw the idea to them, the artists accepted and we mobilised ourselves. At the time I had a lot of contact with the press. There were many people, many friends, so it was easy to articulate. [...]

Since I was a member of the National Fine Arts Commission I couldn't make myself visible, I couldn't be behind the articulation of a movement that after all was against the Ministry of Education. In the end I became prominent. [...] Every day there was an article, even the Time published something, and the debate's presence was ever increasing. The Tribuna da Imprensa, that was against the government, launched headlines. In reality it was a war against Getúlio, a political thing.<sup>25</sup>

Despite all the upheaval taking place within the Brazilian art scene in the early 1950s, his role as teacher and as a leading figure within the profession, Iberê's art showed little or no relation to the formation of groups which emerged during the period, particularly around the premises of concrete or at the very least constructivist oriented art, such as *Ruptura* in São Paulo (1952) and *Frente* (1953) in Rio de Janeiro. Rather than Max Bill it would be other artists who appeared at the São Paulo Biennial that attracted his attention.

Reviewing that first edition, art critic Mário Pedrosa could still remark the individual national cultural characteristics existent within world-wide phenomenon of modern art. Amongst the artists the critic chose to discuss, we may wonder what effect they might have had on Iberê. One particular section evokes so much the interests that Iberê would develop during that decade that it deserves being quoted at length (if not for the first time):

The Italian display also represents one of the good moments of the Biennial. If Carrà is just an Italian master, Campigli and above all Morandi, transcend frontiers. With the most modest means in the world, the old Bolognese master still has a qualitative lesson to teach the youth from everywhere. He respects the object with his most humble expressions — bottles, flasks, mugs. He groups these together and creates other objects, sometimes truly surprising constructions where the bottle-necks climb through space as monumental architecture. Through the simple tone that imperceptibly sparks a flame of light, the solitary alchemist introduces us to a strange new space. Through this process, his art is elevated beyond simple sensibility to arrive at pure thought, which after all, is modern since it is formalistic, special and transcendent.<sup>26</sup>

As Maria Alice Millet has recently emphasised by quoting the artist himself, Iberê's preference for De Chirico's work over that of Lhote, pertained to the fact that this affinity emerged from a common desire to express the "solitary nature and mystery of things".<sup>27</sup> If in this statement we find clues to his previous respect for the work of painters such as Utrillo and printmakers such as Goeldi, it also invites an analysis of the condition of solitude expressed through Iberê's own work. Not one characterised by an introspective attitude towards the world but instead, one that imbued his subjects with subjective qualities, that through the repetition of the still-life theme would increasingly attain autonomous aesthetic functions. His identification with Morandi is therefore undeniable, although, yet again, such influence would not be immediately demonstrated. Only in 1957 would he write to his old friend Mário Carneiro stating that:

You know my friend, a work of art develops itself slowly, deep within the artist, perhaps even at the beginning of his life, hidden perhaps, maturing and structuring itself until it appears like the things that emerge from the depths of the earth. I, my dear friend, take time to look at the humble things sparked by God's light, so that they reveal themselves in their true form. I paint still-lives; bottles, flasks, shells, rotting oranges. With these, 26 in all, I created quite a large panel. I think it looks good.

For Lorenzo Mammì, Iberê's relation with Morandi is paradoxical and somewhat oblique. Although his most *Morandian* works are contemporaneous to the Italian artist's most prominent appearances at the II and IV editions of the São Paulo Bienial, when Morandi won respectively the engraving (1953) and the painting prizes (1957) — citing in particular Iberê's *Garrafas* of 1957 and *Mesa Azul com Carretéis* of 1959 in this context — Mammì observes that it is as if Iberê had absorbed Morandi's engravings through his painting and vice-versa. In relating Iberê's oeuvre to the European post war context, Mammì insightfully insists that:

In a country that has no history, but only memory, it was precisely into the individual's memory that it was necessary to submerge oneself in order to find elements of language, analogous yet not coincidental, to those forged by European artists within or against History. Iberê's proud individualism therefore, was not only a character trait but a clear assessment, even if intuitive, of what had to be done within the situation he lived in.<sup>28</sup>

For Mammì, such an internalisation of memory combined by the artist's extreme rigor and slow metabolism meant that influences would often appear decades later, when entirely absorbed, and one could add synthesised with countless other interests and personal aesthetic developments.<sup>29</sup>

If Morandi had offered the genre of the still-life as the means through which Iberê would finally find this own his aesthetic path, his notorious ambivalence between abstraction and figuration would most probably have another source. Pedrosa in his review of the first Biennial once again offers a possible clue for speculating on Iberê's position with regard to post-war art:

The mitigated figurative work of Chastel, the plastic, almost abstract, pre-occupations of Bazaine, herein consists the current School of Paris. In fact, it is the case of a movement beyond figurativism; a formalist expressionist manifestation, founded on the plastic deformation of post-cubism and in the reduction of the object into a mere structural and imponderable transference.<sup>30</sup>

Iberê's arrival in Europe coincided with Bazaine's publication of *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, which sought to find an alternative path for modern painting "able to surpass the insufficiencies of naturalism and abstraction as representational devices for the *interior* of perceptive experience." Although it is unlikely that Iberê came across this publication upon his arrival in Paris in 1949, he would most probably have experienced aspects of its principle arguments through André Lhote. According to Kathleen Morand, who reviewed the Post-War Trends in the *École de Paris* in 1960, three strands within it then appeared as the most promising:

two of these can be related to earlier twentieth-century developments, and are to that extent traditional; the third is a vast and complex movement [...] who combined to exhibit for the first time in 1941 under the title of *Vingt jeunes peintres de la tradition Française*. The group included many names prominent today and introduced Bazaine, Estève, Grischia, Lapicque, Le Moal, Manessier, Pignon and Sigier. Sponsored by André Lhote, this movement first began to appear really significant in 1944, when it gained access to a lively Salon d'Automne [...].<sup>31</sup>

It seems likely that the exhibition that traveled to Rio de Janeiro in 1945 would have been a direct consequence of such a "movement". Natalie Adamson's description of Bazaine's book, whether Iberê came across it or not, could almost serve as a definition of Iberê's painting from the late 1950s, that asserted itself throughout the 1960s and 70s forming a solid and consistent body of work. At times Adamson's description of Bazaine's position towards painting approaches Iberê's accounts of his own production:

Bazaine deploys the language of Bergson, Péguy, Mounier, and Gromaire to demand a form of painting that derives its power, not through pre-meditated ideological motivations, but through a phenomenological act of engagement with the world that he names incarnation: "this power of interiority and of surpassing the visual plan — implied in the process of creation — does not vary according to the degree of faithfulness with which the work of art depicts exterior reality, but according to an interior world which englobes the exterior and opens itself completely to the 'pure rhythmic motifs of being.'"<sup>32</sup>

"Pure rhythmic motifs of being" would indeed be a fitting definition for Iberê's *Carretéis* series of paintings and prints which he began around 1958. Contrary to several previous narratives, these were not formal, albeit timid, approximations to the constructivist avant-gardes, but were the product of processes of incarnation of the object itself, through which Iberê would invoke his most distant memories, would dive into the most profound depths of his own being. As he himself put it:

Symbol, sign, character — the spool — my childhood toy and now, in this phase, theme of my work, is impregnated with the contents of my world.<sup>33</sup>

It is true that such a realisation possessed the benefit of hindsight, given that in their initial appearances the *Carretéis* were still "framed" within the genre of the still-life. Organised in a rhythmic frontal arrangement, initially on a table, they invoke, or symbolically incarnate, Morandi, perhaps Brancusi and later Volpi, once the artist disregards perspective which in turn gradually shows the supporting table to be superfluous. With the increasing abandonment of the artifice of perspective, the *Carretéis* are brought in this way evermore closer to the surface of the canvas, and as they do so, the table becomes a mere line, a horizon, and then disappears altogether as the paint thickens so much so that it almost engulfs them.

Contemporaneous descriptions of the metamorphosis that Iberê submits the *Carretéis* to, often see the transition as a final embrace of abstraction: "Iberê was once figurative but marches towards abstractionism".<sup>34</sup> Alternatively, the process is described as evidence of his turning towards informalism. Roberto Pontual's description is typical:

The extremely thick paste of his painting now progresses however in a more frenetic pace. The shiny black background is attenuated gaining richer chromatic notations; his work as a painter was then characterised by informalism.<sup>35</sup>

The free, intuitive gesture of informalism was however clearly antithetical to the artist's constructed compositions. His surfaces, even the most fluid and formless ones of the 1960s and 70s, were not the product of random marks but were planned, composed a priori even if space was permitted for *subsequent* intuition. His gesture was never informal in this sense, but always planned as his preparatory studies for the *Carretéis* demonstrate.

From her research in compiling critical excerpts and writing Iberê Camargo: *Origem e Destino* Vera Beatriz Siqueira, finds several instances of such misconceptions. Citing examples of article titles, she identifies these easy associations to which Iberê's *Carretéis* and their repercussions were submitted: "gestural rhythm of his informalism" (Walmir Ayala, 1974); "overgestural painting" (Israel Pedro, 1976); "The perseverance of abstract painting" (Olívio Tavares de Araújo, 1978); "Lyrical temperament and exalted expression" (Pierre Courthio, 1979).<sup>36</sup>

The reader will note that whilst these headlines all date from the 1970s, from the 1990s onwards, particularly following Iberê's death in 1994, it is the tragic figure of the expressionist artist that emerges as the overarching means of apprehending the work. Pain and negativity, consolidate the idea of solitude, now — despite the formalist rhetoric — associated with the figure of the artist himself, as a consequence perhaps of his final monumental and melancholic paintings that mark his renewed interest in the human figure, now brutally presented in all its pathetic existence.

Iberê seems in this sense condemned to two seemingly irreconcilable interpretations. One that, despite the artist's own protestations, aligns him with the contemporaneous currents of art, as the only

possible means of reconciling the significance of his work with the teleology of art history. The other posits him as the melancholic, solitary expressionist artist tormented by his own past, that judges the symbolic significance of the object as a mere anecdote, and presents the artist as courageously and stubbornly pursuing the very limits of the expressionist tradition in painting.<sup>37</sup>

For Brito in "Tragic Modern" this process is equated with the actual spinning nature of the object. Like the cotton line spools to which the *Carretéis* refer to, they unwind, disfiguring themselves until attaining new formal functions. For the critic, although memory remains present within the Nucleus series — a consequence of this process of dismemberment of the *Carretél* — the memory referred to relates to the "formal singularity" of the *Carretél* not to the personal memory invoked by the artist himself, as can be verified below:

Listen here, ché! Who are we if not a mobile bundle of lived experiences [vivências]? To express them, that is the question. I thought the spools were dead and buried in backyards that no longer exist. My mistake. They were buried within me, but alive. They were pulsating in subterranean layers inside myself without me even suspecting. When they came to the fore, I needed to get rid of them, transferring my childhood, that which hurt within me, in catalepsia to the terms of art.<sup>38</sup>

For Brito therefore, the pain expressed in the paintings were of an entirely formal nature, being reminiscent of the rupture that dissolved form rather than the impregnated content's of the artist's world, his "childhood patio".<sup>39</sup>

Artist Paulo Pasta raised another of Iberê's apparent contradictions by posing the question: "Why would the artist spend so much energy in order to express the precise opposite?" Pasta refers here to the artist's:

loneliness, the disenchantment and pessimism towards the world. The employment of such a monumental effort to express the uselessness of any effort whatsoever.<sup>40</sup>

The clues for such a difficult question, according to Pasta, lay in Iberê's "productive relationship with the past". No longer referring to the past as the grand history of European art, the individual, existentialist, phenomenological and ontological dimensions of the evoked past are betrayed by the quasi-religious evocations expressed in Iberê's writing. Pasta associates a short story written by Iberê shortly before his death entitled "The torment of God" where contradictory conditions of being are uttered by a demonic character such as "The past lives within you" and "You will never not be". In conjunction to these, Pasta associates another of the artist's texts, this time the autobiographical *Gaveta dos Guardados* to suggest that the past evoked in the short story is Iberê's own childhood:

In my wonderings as a painter, I fix the image that presents itself to me, here, now, and I return to the things that have faded in my memory, that are perhaps kept in the patio of childhood.<sup>41</sup>

The association seems however rather severe, once we continue to read the following sentences of Iberê's reminiscence, where he claims that he:

I would like to be a child again so that I could rescue them with my own hands. Perhaps it was what I did when I painted them. The things are buried at the bottom of the river of life.<sup>42</sup>

Iberê's "depths of life's river", gains density as it is charged with pessimism by the critical reception of his work. Rodrigo Naves transformed it into the sinking depth of things. Gullar denominated it as the depths of matter. The existential condition that the artist attempts to express becomes fused, submerged one could say, within the thick paste of paint that he employed.<sup>43</sup>

Such melancholic passages were written nevertheless a *posteriori*, they do not reflect the moment in which the artist produced the work but, on the contrary, find their corroborative evidence in the utterances of an aging man conscious of his imminent demise. It is also possible that the critics writing after a deeply traumatic event in the artist's life in 1980, had themselves become inadvertently tainted, submerged, by an altogether different aspect of his past, one very distinct from that evoked by the *Carretéis*. Memory in this perverse way re-emerges to haunt thereafter the artist's work.

The significance of the *Carretél* within Iberê's work is unfolded, or unwound, by antagonistic arguments. Some that dismiss the significance of personal memory in order to emphasise the mastery of the painted matter, projecting the artist onto the singular position, at least within the local environment, of having taken expressionism to its very limits, and by doing so becoming an authentic reference for a new generation of painters that flourished during the 1980s. Others, consider the personal memory that the artist evoked as a sign of an authentic interiority, one which is aligned with the idea of the solitary expressionist artist, burdened by the pain of life, melancholic about the irretrievable loss of innocence and by extension dwelling on the condition of being, through his thick impastos that now become metaphors for a slippery, quick-sand, pessimistic apprehension of life. There is a psychological drama played out here that perhaps the artist would refute had he been still alive. Given Iberê's intimacy with the press, it may be reasonable to speculate that his own voice was present behind the 1991 article by Carlos Nejar:

Those who see him as the prophet of pessimism don't know him. He whips with the precision of someone who still has hope. He uses pain to invade the immensities, the gaps, of the canvas. The emptiness that the *Carretéis* sometimes fulfil (again, time!), find their horizon in the rejoicing, lucid, visionary collective of mixed colours. Colour and word, clouded together, preserve the strata of ancient voltages, register the floating mind of the *époques*. Iberê is conscious of this fact, since he deals with the fire of restless love. Iberê knows, like few others, how to fuse the layers of lightning at the heart of the storm.<sup>44</sup>

The prioritisation of painting over his printmaking practice may have additionally served to consolidate the vision of the pessimistic outlook towards life. Prints from the 1970s, in their playful and dynamic compositions seem to refute such an interpretation as do his drawings that submit the *Carretél* to a metamorphosis that jokingly attribute it

with anthropomorphic characteristics. It is not pain that transpires from these but a joyous, if at times dark, humour.

More recently with the consolidation of an internationalised and increasingly canonical understanding of Brazilian art across the 20<sup>th</sup> century — that prioritises the constructivist movements leading to neoconcretism and its subsequent repercussions — Iberê himself has been brought under this scope. The temptation to align Iberê with neoconcretism, as a timid equivalence to what occurred between Volpi and the concretists, seems however somewhat simplistic, particularly in the light of Lhote's mantra "Il faut géométriser" and Morandi's still-life example.

If the term constructed cannot be substituted for constructivism, there is nevertheless a possible elliptic relation between Iberê's work and certain theoretical propositions elaborated by Pedrosa. In his defence of the constructivist movements, the critic sought to establish a scientific legitimisation for art as an essential and primordial human endeavour. It is here too that a more profound relation, beyond the formal association of sequential triangular patterns, may arise between the work of Iberê and Volpi.

Upon his return to Brazil in 1950, Iberê made a statement to the press that would have then been interpreted as a clear alignment with one particular faction in a debate that had been raging during the previous years and that would culminate in the controversies surrounding the first São Paulo Biennial:

For me painting is craft and conscious creation. There is a lot of painting that would better be studied by psychiatry than presented to the public as works of art.<sup>45</sup>

The statement would suggest reference being made at that point by Iberê between abstraction and the work of the patients at the Psychiatric Hospital Engenho de Dentro. According to Sergio Bruno Martins while abstraction had been criticised by Emiliano Di Cavalcanti, in 1948 as the product of "sick minds" where "reason is not at work" the terminology employed suggests a complicity with Quirino Campofiorito's critique of the 1947 exhibition of Nise da Silveira's patients that was held at the Ministry of Education and Health in Rio de Janeiro.<sup>46</sup> At both occasions Pedrosa had come to the defence, associating universal expressive qualities that preceded cultural hierarchies evidenced through his study on Gestalt psychology in his thesis "On the affective nature of form". The debate between figuration and abstraction would come to its climax with Vilanova Artigas joining the ranks of those against abstraction by associating the work present at the biennial with bourgeois decadence due to its preference by the art market and North American cultural imperialism.<sup>47</sup> The repercussions of the transferral of the cultural capital from Paris to New York had finally arrived in Brazil.

As we have seen, with the appearance of the figure of the *Carretél*, Iberê's inward turn — towards his own childhood memories — suggests that his position had by the late 1950s changed considerably. By 1959, drawing on the theories of Susanne Langer, Pedrosa once again can be found defending abstraction, this time more specifically

the constructivist strands, by dismantling categorisations "erected by western civilisation". It is here ironically, given Iberê's formative respect for the European canon, that we may find the means for understanding the artist's relation to the times.

Pedrosa in an article entitled "The Problematic of Sensibility" of 1959 considered the primal truth within art to be the moment in which the self, or consciousness of being for itself, becomes detached from the awareness of humanity's historical progression, its destiny.

In effect this art does not aim at embellishing life but to harmonise it, to take it out of its desperation and tragic contradictions. It aims at interpreting life in terms of the natural, antinatural or hypernatural world, created by the science and technique that encompasses it. Its task consists exactly of finishing that terrible dichotomy between intelligence and sensibility; to fuse them again as when man became for the first time conscious of his destiny and of his being and of these as being distinct. Even the concretists, the geometrics or constructivists, search [...] a form of knowledge that has been abandoned by western civilisation; they want to rejuvenate it by means of new symbols, of intuition-forms still unknown whether of imaginary or extraperceptual origins.<sup>48</sup>

In conclusion, some relations between Iberê's *Carretéis* and the writing of Susanne Langer could be suggested as possible avenues for further study. Memory would, it seems, be an appropriate consideration through which to begin. Consider for instance Naves' pessimistic take on its transformation within the artist work whereby:

Progressively, however, these layers of paint acquire a new meaning. No longer a subtract full of possibilities they become this threatening mass. That which so attracted Iberê the painter starts to terrorise him too.<sup>49</sup>

Although Langer considers a possibility similar to that Naves suggested by, her argument seems to deny the possibility of the childhood memories attached to the *Carretél* being purely anecdotal:

In dream-experience we often find some fairly commonplace object [...] fraught with intense value or inspiring the greatest terror. [...] The emotional reaction is, of course, evoked by the very idea embodied in that object, but so long as the idea lives only in this body we cannot distinguish it from its symbolic incarnation which, to literal-minded common sense, seems trivial.<sup>50</sup>

Furthermore, considering the persistence of the *Carretél* in Iberê's work, we could more positively associate it with an observation quoted by Langer whereby: "If an expression, which at first was automatic, is repeated for the sheer joy of expression, at that point it becomes aesthetic..."<sup>51</sup>

It is the repetition of the gesture in Iberê's *Carretéis* that allows us to speak of them as ritual rather than the emotive-subjective rhetoric of informalism. Consciously composed, these figures, by the very fact that they appear obsessively repeated, approach Langer's theories of symbolic transformations and by doing so, establish a critical distinction for the gesture that gives rise to them.

But as soon as an expressive act is performed without inner momentary compulsion it is no longer self-expressive; it is expressive in

the logical sense. It is not a sign of the emotion it conveys, but a symbol of it; instead of completing the natural history of a feeling, it denotes the feeling, and may merely bring it to mind, even for the actor [or artist]. When an action acquires such a meaning it becomes a gesture [...] and the play of children is very instructive if we would observe the peculiarly intellectual (non-practical) nature of gesture.<sup>52</sup>

In the light of Langer's thinking around the nature of symbols throughout the evolution of the human imaginary we find perhaps the origins of Iberê's outstanding consistency. Informed by Benedetto Croce, and the psychoanalytical approach of Karl Jung and by extension Sigmund Freud, Langer's references, other than Alfred North Whitehead, share their origin with those that informed the first theorists of symbolism in France. For Harrison and Wood, their understanding of the autonomy of form "joined a critique of the value of objective perception as a means of knowledge of reality, asserting instead the priority of the disinterested but subjective intuition."<sup>53</sup> Iberê's response to the reporter in 1948 invoking the legacy of Maurice Denis who would later develop the foundations for the interpretation and significance of the art of Cezanne and Van Gogh, might not have been purely diplomatic as it first appeared. If this is indeed the case, Iberê's consistency was indeed remarkable.

<sup>1</sup> Brito, Ronaldo. O Eterno Inquieto, in: Brito, Ronaldo. *Iberê Camargo*. São Paulo: dba, 1994. An excerpt from this text entitled 'Carretéis', which is referred to here, was reprinted in: Salzstein, Sonia. *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo: Fundação Iberê Camargo and Cosac & Naify, 2003, p. 121. Writing in English the author refers to Iberê's painterly theme as *Carretél*, using the Portuguese word as a proper noun, while the noun will be referred to by its English translation, as spool.

<sup>2</sup> *Revista do Globo*, 22/09/1942.

<sup>3</sup> Camargo, Iberê, 'Bolsa de Estudos' (1994) in: Massi, Augusto (ed.). *Gaveta dos Guardados*. São Paulo: Fundação Iberê Camargo and Cosac & Naify, 2009, p. 87.

<sup>4</sup> Gullar, Ferreira. 'Do Fundo da Matéria' in *Piracema: revista de arte e cultura*, Rio de Janeiro: Ministério da Cultura / Funarte, n.4, year III, 1995, pp. 50-61. Reprinted in: Salzstein (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit., pp. 9-10.

<sup>5</sup> Artaud, Antonin. *Van Gogh le suicidé de la société*, Paris, 1947. Reprinted in Harrison and Wood (eds.), *Art in Theory 1900-1990: and anthology of changing ideas*, London: Blackwell, p. 597.

<sup>6</sup> In 1944 he would win the Bronze medal for painting, in 1945 the silver medal, and in 1945 and 46 he was again selected before being awarded the travel prize in 1947. See: 'Chronology' in: Zielinsky, Monica (ed.) *Iberê Camargo: Catalogue Raisonné*, Volume 1, Prints, São Paulo: Fundação Iberê Camargo and Cosac & Naify, 2006.

<sup>7</sup> Carneiro, Mário. 'Depoimento' in: Salzstein (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit., p.26.

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 26-27.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 27.

- <sup>10</sup> Zielinsky, Monica (ed.) *Iberê Camargo: Catalogue Raisonné*, Volume 1, Prints, São Paulo: Fundação Iberê Camargo and Cosac & Naify, 2006, p. 55.
- <sup>11</sup> Arte e Letras, 4/1/1948, FIC archive.
- <sup>12</sup> Ibid.
- <sup>13</sup> Revista da Semana 10/1/1948, FIC archive.  
In fact, Ruy Alves Campelo would also enroll at Lhote's academy in Paris as a consequence of his travel prize. See: Pontual, Roberto. Dicionário das Artes Plásticas no Brasil, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.
- <sup>14</sup> Carneiro, 'Depoimento', in: Salzstein (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit., p. 25.
- <sup>15</sup> Salsztein, Sonia and Resende, José. 'Entrevista', in: Salzstein (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit., p. 164.
- <sup>16</sup> Ibid., p. 165.
- <sup>17</sup> Pedrosa, Mário. 'Portinari: de Brodóski aos murais de Washington', Washington, February 1942. Reprinted in Amaral, Aracy (ed.). Mário Pedrosa: *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 9.
- <sup>18</sup> Gullar, Ferreira. 'Do Fundo da Matéria', in: Salzstein (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit., p.12.
- <sup>19</sup> Bernard Dorival, *Les Étapes de la Peinture Française Contemporaine*, Paris: Éditions Gallimard, 1944. Quoted in: Perret, Caroline. *Dubuffet, Fautrier, and Paris under the Occupation and in its Aftermath: A Study in the Visual and Textual Ideology of Matter*. 1942-49, unpublished PhD School of Fine Art, History of Art, and Cultural Studies, University of Leeds, 2008, p. 297.  
In the original: Avons-nous le droit de renoncer à tant de richesses retrouvées et de fermer obstinément les yeux? [...] Ni fauve, ni cubiste, mais inconcevable sans ces derniers, la jeune peinture française contemporaine me semble se situer dans l'évolution de l'art français, et son effort prolonger logiquement celui de ses aînés.
- <sup>20</sup> Carneiro, Mário. 'Depoimento', in: Salzstein (ed.). *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit., p. 12.
- <sup>21</sup> Jacques Leenhardt explores the significance of memory in Iberê's work in: *Iberê Camargo: Os Meandros da Memória*, Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2010.
- <sup>22</sup> Miranda, Macedo, in: *Revista Manchete*, 14/10/1961. Photograph by Carlos Kerr.
- <sup>23</sup> Polleri, Amália. 'Entrevista con Iberê Camargo. El artista demuele y construye', *Brecha*, Montevideú, 5/6/1987. Quoted in: Siqueira, Vera Beatriz. *Iberê Camargo: Origem e Destino*, São Paulo: Cosac & Naify, 2009, p. 86.
- <sup>24</sup> Brito, Ronaldo. 'Carretéis' in: Salzstein, Sonia. *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit., p. 121.
- <sup>25</sup> Camargo, Iberê. 'Depoimento', in: *A Arte e Seus Materiais: Salão Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954*, Rio de Janeiro: funarte / inap, 1985, p. 46.
- <sup>26</sup> Pedrosa, Mário. 'A Bial de São Paulo', *Tribuna da Imprensa*, 3/11/1951. Reprinted in Amaral (ed.), Mário Pedrosa: *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, op. cit., p. 45.
- <sup>27</sup> Camargo, Iberê. in: Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 21. Quoted by Millet, Maria Alice, *O "outro" na pintura de Iberê Camargo*, Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012, p. 18.
- <sup>28</sup> Mammì, Lorenzo. 'Iberê Camargo e a pintura européia do pós-guerra' in: Salzstein, Sonia. *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit., pp. 151-152
- <sup>29</sup> Ibid., p. 161.
- <sup>30</sup> Pedrosa, Mário. 'A primeira Bienal', *jornal do Brasil*, 27/10/1951. Reprinted in Amaral (ed.), Mário Pedrosa: *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, op. cit., p. 41-42.

- <sup>31</sup> Morand, Kathleen. 'Post-War Trends in the "École de Paris"' Burlington Magazine, n.102, May 1960.
- <sup>32</sup> Bazaine, *Notes sur la peinture d'aujourd'hui*, in: *Le temps de la peinture*, 105. Section here quoted in: Adamson, Natalie. 'Against the Amnesiacs: The Art Criticism of Jean Bazaine, 1934-1944', op. cit.
- <sup>33</sup> Camargo, Iberê. 'Os Carretéis' (1974) in: Massi, Augusto (ed.). *Gaveta dos Guardados*, op. cit., p. 76.
- <sup>34</sup> Newspaper article whose source it not identified, 10/1/1961, FIC archive, H10-1961-1B.
- <sup>35</sup> Pontual, Roberto (ed.). *Dicionário das artes Plásticas no Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 101.
- <sup>36</sup> Siqueira, Vera Beatriz. *Iberê Camargo: Origem e Destino*, op. cit., p. 84.
- <sup>37</sup> Paulo Sergio Duarte for instance dismisses the childhood memories that Iberê associates with the figure of the spool as a mere anecdote. See: Duarte, Paulo Sergio. 'A Solidão da Grande' in: Salzstein, Sonia. *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit., p.135.
- <sup>38</sup> Revista Manchete 1961, op. cit.
- <sup>39</sup> Brito, Ronaldo. 'Carretéis' in: Salzstein, Sonia. *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit., p. 58.
- <sup>40</sup> Pasta, Paulo. 'Memória e Matéria na pintura de Iberê Camargo' in: Salzstein, Sonia. *Diálogos com Iberê Camargo*, op. cit., p. 113-4.
- <sup>41</sup> Camargo, Iberê. 'Gaveta dos Guardados' (1993-94), in: Massi, Augusto (ed.). *Gaveta dos Guardados*, op. cit., p. 30.
- <sup>42</sup> Ibid.
- <sup>43</sup> Naves, Rodrigo. 'O fundo movediço das coisas' in: *O Vento e o Moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, São Paulo: Companhia das Letras, 2007. Gullar, 'O Fundo da Matéria', in: Salzstein, Sonia. *Diálogos com Iberê Camargo*, and 'Stellar Mud' in: *Lightning*, São Paulo: Cosac & Naify.
- <sup>44</sup> Nejar, Carlos. 'A Arte Visceral de Iberê Camargo', *O Estado de São Paulo*, 5/1/1991.
- <sup>45</sup> *Revista do Globo*, 20/1/1951.
- <sup>46</sup> Martins, Sergio Bruno. 'Gestalt and Phenomenology in Brazilian post war constructivism', unpublished paper, Meeting Margins: Transnational Art in Europe and Latin America 1950-1978, University of Essex, December 2010.
- <sup>47</sup> See: Asbury, Michael. 'The Bienal de São Paulo: Between Nationalism and Internationalism', in: Curtis, P. & Feeke, S. (eds.), *Espaço Aberto/ Espaço Fechado: Sites for Sculpture in Modern Brazil*, Leeds: Henry Moore Institute, 2006, pp. 72-83.
- <sup>48</sup> Pedrosa, Mário. 'Problemática da Sensibilidade', *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 11-12/7/1959. Reprinted in Amaral, Aracy (ed.). *Mário Pedrosa: Mundo, Homem, Arte em Crise*, São Paulo: Perspectiva, 1975. Translated into English in: Asbury, Adaid, Menezes et al. *The Neoconcrete Experience*, Facsimile edition of selected pages from the Sunday Supplement of the *Jornal do Brasil*, 1956-61, The Brazilian Embassy in London: Gallery 32.
- <sup>49</sup> Naves, Rodrigo. 'O fundo movediço das coisas' in: *O Vento e o Moinho: ensaios sobre arte moderna e contemporânea*, p. 85.
- <sup>50</sup> Langer, Susanne. *Philosophy in a New Key: A study in the symbolism of reason, rite ad art*, London Geoffrey Cumberlege, Oxford University Press, 1951, pp. 149-150.
- <sup>51</sup> L. A. Reid, Beauty and Significance, proceedings of the Aristotelian society, 1929. Quoted in: Langer, *Philosophy in a New Key*, op. cit., p. 152
- <sup>52</sup> Langer, *Philosophy in a New Key*, op. cit., p. 152 and p. 155.
- <sup>53</sup> Harrison, Charles and Wood, Paul (eds.). *Art in Theory: 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*. Oxford: Blackwell. 1992, p. 14.

## CHRONOLOGY

**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** Finds 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 | 48º 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, Museu 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** Finds 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 | 31<sup>st</sup> 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 Yázigí, 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*, with Topal (São Paulo), 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 Yázigí, 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 *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** 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 | I 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 | The 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. 22ª 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 Cézar 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.

**2000** Commencement of project of cataloguing the complete works of Iberê Camargo | “Iberê Camargo”; caminhos de uma poética” the second exhibition program Escola, curated by Mônica Zielinsky, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

**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”, curated by Flávio Gonçalves, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

**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”, curated by Blanca Brittes, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

**2003** Construction of the new Iberê Camargo Foundation begins.

**2004** “Iberê Camargo: uma perspectiva documental”, curated by Mônica Zielinsky, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre | “Pintura pura”, curated by Icleia Borsa Cattani, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

**2005** “Iberê Camargo: Ciclistas et autres variations”, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, França.

**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 Niemayer, 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 | “O outro na pintura de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Maria Alice Milliet.

## FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO [IBERÊ CAMARGO FOUNDATION]

### Conselho de Curadores [Advisors to the Curators]

Beatriz Johannpeter  
Bolívar Charneski  
Carlos Cesar Pilla  
Christóvão de Moura  
Cristiano Jacó Renner  
Domingos Matias Lopes  
Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon  
Jayme Sirotsky  
Jorge Gerdau Johannpeter  
José Paulo Soares Martins  
Justo Werlang  
Lia Dulce Lunardi Raffainer  
Maria Coussirat Camargo  
Renato Malcon  
Rodrigo Vontobel  
Sergio Silveira Saraiva  
William Ling

### Presidente do Conselho de Curadores [President of the Advisors to the Curators]

Maria Coussirat Camargo

### Presidente Executivo [Executive President]

Jorge Gerdau Johannpeter

### Diretores [Management]

Carlos Cesar Pilla  
Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon  
José Paulo Soares Martins  
Rodrigo Vontobel

### Conselho Curatorial [Curatorial Board]

Fábio Coutinho  
Icleia Borsa Cattani  
Jacques Leenhardt  
José Roca

### Conselho Fiscal – titulares [Financial Board – members]

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

### Conselho Fiscal – suplentes [Financial Board – substitutes]

Gilberto Schwartzmann  
Ricardo Russowski

### 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  
Cristina Arikawa

### Mediadores [Museum Mediator]

Ana Carolina Klacewicz  
André Fagundes  
Bruno Salvaterra Treiguer  
Carolina Bouvie Grippa  
Chana de Moura  
Denise Walter Xavier  
Kelly Bernardo Martinez  
Luiza Bairros Rabello da Silva  
Maílson Fantinel D'ávila  
Maria Teresa Almeida Weber  
Michel Flores  
Pedro Telles da Silveira

### 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

### Website

Lucianna Silveira Milani  
Helena Lukianski Pacheco

### Superintendente Administrativo e Financeiro [Superintendent for Administration and Finance]

Rudi Araujo Kother

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

José Luis Lima  
Ana Paula do Amaral  
Carlos Huber  
Carolina Miranda Dorneles  
Joice de Souza  
Margarida Aguiar  
Maria Lunardi  
Roberto Ritter  
Tássia Tavares da Silveira

### Assessoria de Imprensa [Press Office]

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

### Consultoria Jurídica [Legal Advisor]

Ruy Remy Rech

### TI Informática [IT]

Jean Porto

### Manutenção Predial [Building Maintenance]

TOP Service

### Segurança [Security]

Elio Fleury  
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

## EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

### Realização [Realization]

Fundação Iberê Camargo

### Curadoria [Curator]

Michael Asbury

### Transporte [Transport]

Alves Tegam

### Seguro [Insurance]

ACE seguradora

### Corretora [Broker]

Pro Affinité Consultoria  
e Corretagem de Seguros

### Montagem [Installation]

Ilha Imagem

## EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

### Museografia [Exhibition Designer]

Ceres Storchi

### Identidade Visual [Visual Identity]

Danowski Design  
Sula Danowski  
Nathalia Lepsch  
Carolina Machado

### Coordenação de Produção [Coordinating production]

Adriana Boff

## CATÁLOGO [CATALOGUE]

### Coordenação Editorial [Editorial Coordination]

Adriana Boff

### Texto [Text]

Michael Asbury

### Cronologia [Chronology]

Fundação Iberê Camargo

### Tradução [Translation]

German Alfonso Nunez

### Revisão [Proofreading]

Rosalina Gouveia

### Projeto Gráfico [Graphic Design]

Danowski Design  
Sula Danowski  
Nathalia Lepsch  
Carolina Machado

### Tratamento de Imagem [Image Processing]

Danowski Design  
Marina B. Valença

### Impressão [Printing]

Impresul

### Fotografias [Photographs]

Acervo Documental n. 3, 4, 25, 91, 92, 93, 94, 95

Digitalização n. 5, 17, 18, 19, 28

Carlos Kerr n. 16, 90

Fábio Del Re n. 1, 2, 6, 11, 13, 15, 20, 21, 27, 32,  
34, 35, 36, 37, 40, 43, 44, 45, 47, 54, 58, 59, 61, 64,  
67, 68, 69, 73, 75, 81, 85, 86, 87, 88

Jaime Acioli n. 29, 84

Jorge Bastos n. 72

Julio Passos de Faria n. 76, 77

Leonid Streliaev n. 41, 42, 49, 51, 52, 53, 55, 56, 57

Luiz Eduardo R. Achutti n. 12, 14, 80

Manuel da Costa n. 96

Mathias Cramer n.9

Maurício Froldi n. 39, 46

Pedro Oswaldo Cruz n. 8, 22, 26, 65, 82

Rômulo Fialdini n. 7, 24, 31, 33, 38, 50, 60, 63, 66,  
70, 71, 74, 79, 83, 89

Vicente de Mello n. 10, 23, 48, 62

Todos os direitos reservados [All rights reserved]  
© Fundação Iberê Camargo

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

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

A799i

Asbury, Michael

Iberê Camargo: o carretel – meu personagem /  
Michael Asbury. – Porto Alegre: Fundação  
Iberê Camargo, 2013.  
128 p.: il. color.

ISBN 978-85-89680-34-9

Catálogo em edição bilíngue: português e inglês.  
Tradução German Alfonso Nunez

1. Camargo, Iberê. 2. Nunez, German Alfonso.  
3. Artes visuais. I. Título.

CDU 73/76 (81)



**Michael Asbury** é professor associado de teoria e história da arte na Chelsea College of Art and Design, University of the Arts London (UAL). É vice-diretor do centro de pesquisa Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN), onde coordena um programa de doutorado em arte moderna e contemporânea brasileira. Seu doutorado (UAL 2003) foi intitulado “Hélio Oiticica: política e ambivalência na arte brasileira durante o século XX”. Como curador independente trabalhou com instituições como a Tate Modern (Century City 2001, Cildo Meireles, 2008) e Camden Arts Centre (Anna Maria Maiolino, 2010) em Londres. Sua escrita sobre arte moderna e contemporânea tem sido extensivamente publicada.

**Michael Asbury** is a Reader (Associate Professor) in the theory and history of art at Chelsea College of Art and Design, University of the Arts London (UAL). He is Deputy Director of the research centre on Transnational Art, Identity and Nation (TrAIN) also at UAL, where he runs PhD programs focusing on modern and contemporary art in Brazil. His own PhD (UAL, 2003) is entitled “Hélio Oiticica: politics and ambivalence in 20<sup>th</sup> century Brazilian art”. As an independent curator he has worked with institutions such as Tate Modern (Century City 2001, Cildo Meireles, 2008) and Camden Arts Centre (Anna Maria Maiolino, 2010) in London, whilst his writing on modern and contemporary art has been published extensively.

**FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO**

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



Fundação Iberê Camargo



*Iberê Camargo*  
2005

ISBN 978-85-89680-34-9



9 788589 680349