IBERÊ CAMARGO
SÉCULO XXI

IBERÊ CAMARGO
SÉCULO XXI

Ministério da Cultura, Gerdau e Itaú apresentam

IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição
organizada pela Fundação Iberê Camargo, no período
de 18 de novembro de 2014 a 29 de março de 2015

IBERÊ CAMARGO XXI CENTURY

This catalogue was produced on the occasion
of the exhibition organized by Fundação Iberê Camargo,
from November 18th, 2014 to March 29th, 2015

LEI DE INCENTIVO À CULTURA

Patrocínio

GERDAU · Itaú · IBM · Vonpar · BancoVotorantim

Apoio

futura

Realização

Fundação Iberê Camargo

Ministério da Cultura · GOVERNO FEDERAL BRASIL PAÍS RICO É PAÍS SEM POBREZA

Acesse via smartphone

IBERÊ 100 CAMARGO ANOS

IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI

Curadoria
Agnaldo Farias
Icleia Cattani
Jacques Leenhardt

Artistas
Angelo Venosa
Artur Lescher
Carlos Fajardo
Carmela Gross
Cia de Foto
Daniel Acosta
Edith Derdyk
Eduardo Frota
Eduardo Haesbaert
Fábio Miguez
Francisco Klinger
Gil Vicente
Jarbas Lopes
José Bechara
José Rufino
Karin Lambrecht
Lenir de Miranda
Regina Silveira
Rodrigo Andrade

Fundação Iberê Camargo

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

O ano de 2014 celebra os cem anos de nascimento de Iberê Camargo e nos permite reforçar o agradecimento por sua inestimável contribuição para as artes brasileiras. Para todos que participam e simpatizam com a proposta da Fundação Iberê Camargo esta é a data mais marcante desde o lançamento do projeto no início dos anos 90.

O trabalho desenvolvido a partir da criação da Fundação nos orgulha e motiva, não apenas pela qualidade dos programas oferecidos ao público, mas principalmente porque tem elevado o pensamento e a história desse grande artista e preservado a sua produção artística e documental em nosso acervo, composto majoritariamente pelas obras da coleção Maria Coussirat Camargo.

Um dos propósitos da Fundação é buscar a excelência em todas as suas iniciativas, tendo como inspiração o próprio Iberê Camargo: se olharmos para a sua trajetória e para o conjunto de sua obra, constatamos o quanto ele próprio era cuidadoso e exigente, seja com a qualidade dos materiais utilizados, seja com os resultados do seu trabalho. Da mesma forma, quando a Fundação convidou o premiado arquiteto português Álvaro Siza para criar o edifício sede, buscamos uma referência de qualidade na área da arquitetura. Essa busca permanente por qualidade permeia todas as ações da Fundação, envolvendo a todos os colaboradores.

Em nossa missão de preservar, manter e disponibilizar a obra de Iberê Camargo para a sociedade, levamos sempre em conta o ideal de que, por meio da arte, as pessoas possam ter uma vida mais criativa e rica de oportunidades. Portanto, trabalhamos para promover o acesso às artes e a programações interdisciplinares nas áreas cultural e educativa, priorizando o contato com a obra de Iberê e de artistas que complementem a sua obra.

Os muitos resultados positivos desse trabalho, feito com dedicação e disciplina, nos motivam a sonhar cada vez mais alto. Nesse sonho, existe uma ideia de permanência e evolução, de trabalharmos continuamente para honrar a memória do nosso artista patrono, ampliar cada vez mais a pesquisa e a investigação em torno de sua obra e abrigar exposições de grandes artistas modernos e contemporâneos, cuja contribuição está em conformidade com as questões e valores de Iberê Camargo.

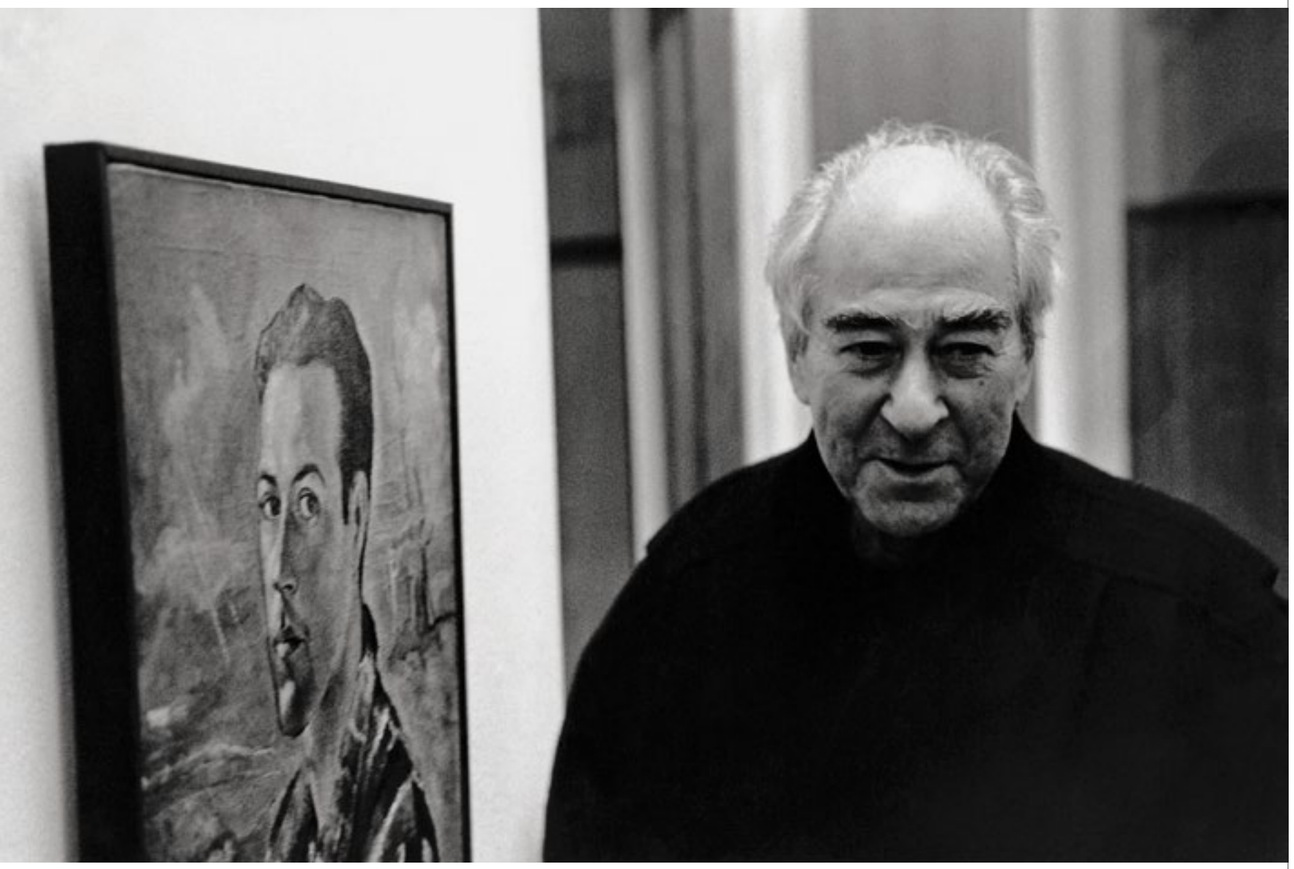
A exposição que comemora o centenário de Iberê Camargo apresenta uma série de atividades que promove um rico diálogo entre reconhecidos artistas e a obra de Iberê, mostrando que seu pensamento encontra eco nas mais diversas formas artísticas da atualidade, como a escultura, a instalação, a fotografia, a literatura, a dança e o cinema.

Performances, filmes, publicações e, finalmente, uma grande exposição que inclui obras produzidas especialmente para o espaço da Fundação dão conta de que, embora o auge da produção de Iberê Camargo tenha se dado no século 20, o impacto de sua obra atravessa gerações. Ressalto o empenho e a dedicação do Comitê Curatorial, composto por Icleia Cattani, Jacques Leenhardt e Agnaldo Farias. Ressalto também o entusiasmo e a dedicação da nossa equipe; assim como o apoio de nossos parceiros e apoiadores, dos colecionadores que cederam suas obras e dos artistas que participam do projeto.

Particularmente, não poderia deixar de registrar minha emoção e reverência a Iberê. Foi uma satisfação especial ter convivido com ele e com sua esposa, Maria, que nos deixou no início deste ano. A eles, meu eterno agradecimento.

Jorge Gerdau Johannpeter

PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO



1 Iberê Camargo ao lado de seu autorretrato dos anos 40, em sua residência em Porto Alegre (Iberê Camargo at home in Porto Alegre, with his 1940s self-portrait), 1993

OS CEM ANOS DE IBERÊ CAMARGO

AGNALDO FARIAS

A CASA Desde sua inauguração, em maio de 2008, ficou evidente a adequação do edifício imponente, porém, reservado, com projeto do arquiteto português Álvaro Siza, para ser a casa definitiva do espólio artístico de Iberê Camargo.

Situado na curva de uma avenida expressa das mais movimentadas de Porto Alegre, imprensado entre a margem do Guaíba e um morro alto e íngreme recoberto de vegetação, que lhe nasce por detrás e do qual cortaram uma fatia para encaixar o prédio, o volume esbranquiçado, compacto como uma escultura extraída de uma pedra imensa, apresenta uma ambiguidade calculada, expressa no modo como sua fachada cega e monolítica combina o atravessamento de três alças suspensas. Três paralelepípedos longilíneos de geometria precisa dele se desprendem para, mais adiante, ao abraçar o vazio, o encontrarem novamente, tendo como limite superior uma linha curva delicadamente desenhada contra o azul do céu, estratégia de abrandamento da rigidez.

Esses paralelepípedos de arestas ríspidas, como cortadas à faca, soltam-se em balanço, sem apoios de qualquer espécie, como, aliás, acontece com o prédio como um todo, cujas paredes espessas respondem simultaneamente pela estrutura e vedação. Os volumes retilíneos quebram-se em três partes de modo a realizar a curva de fechamento do volume e, interligados, assemelham-se ao dramatismo da letra "z". Por sua vez, a sinuosidade da linha de arremate superior lembra a prevalência da mão, e não do instrumento, no controle do resultado.

Ambígua e impermeável ao olhar, a casa de Iberê Camargo impõe mistério à paisagem, mistério e indiferença aos passageiros velozes incapazes de adivinhar o que lhe vai por dentro.

As pinturas, os desenhos e as gravuras de Iberê Camargo, como a produção de qualquer artista, são sua face pública e, em se tratando do grande artista gaúcho, ao analisar sua obra, podemos imaginar quão atormentado era seu íntimo, mas somente isso. A julgar pelo que dizem os artistas, uma obra nasce do extravasamento, da impossibilidade de contenção do íntimo. Como confessa Carlos Drummond de Andrade em *Mundo grande*:

> Não, meu coração não é maior que o mundo.
> É muito menor.
> Nele não cabem nem as minhas dores.
> Por isso gosto tanto de me contar.
> Por isso me dispo,
> por isso me grito,
> por isso frequento os jornais,
> me exponho cruamente nas livrarias:
> preciso de todos.

Assentada num solo parcialmente tomado pela água, plasmado em um concreto cuja brancura foi obtida por ter retirado as pedras do leito do Guaíba, a casa monolítica que Álvaro construiu para seu colega Iberê, projeto vencedor do Leão de Ouro da Bienal de Arquitetura de Veneza de 2002, não se oferece ao olhar, guarda a indevassidão própria a nós todos, mas transborda-se pela obra do artista. O edifício-sede da Fundação Iberê Camargo é um volume misterioso cuja pele pétrea e pálida, em algumas tardes, se ilumina em tonalidades douradas, efeito da luz do pôr do sol da qual os porto-alegrenses tanto se orgulham. Um corpo com poucas e discretas aberturas, como nossos olhos, narinas, orelhas e bocas, sendo a maior delas uma grande janela quadrangular a enquadrar, à queima-roupa, a lateral escarpada do morro rente às traseiras do prédio.

Diversamente de uma ampla fração da arquitetura moderna, cuja transparência noticiava o interior e dava a ver ações transcorridas em seu âmago, ou de certa produção arquitetônica contemporânea, que anunciava de fora os acontecimentos internos, na casa de Iberê Camargo, orgulhosa e inescrutável, há que se entrar no edifício, avançar em seu magnífico interior, para então saber o que há dentro dele. É preciso atravessar a entrada de vidro, uma lâmina horizontal sobriamente colocada à esquerda da fachada, para travar contato com as entranhas e vísceras, não só do prédio, que surpreende pela claridade interna, mas das obras crispadas, graves, sombrias, de Iberê Camargo, que lá estão expostas em caráter permanente. Álvaro Siza soube, de forma magistral, equacionar a arquitetura internamente. Talvez, até, contrariando o que dela se esperaria a partir da contemplação de seu exterior: é solar, geométrica, compreensível. Toda a perturbação concentra-se na obra de Iberê Camargo e dos artistas e movimentos selecionados para compor a programação da Fundação Iberê Camargo, todos eles, de acordo com a missão da instituição, comprometidos com a experimentação e afinados com o vigor e a ousadia do mestre gaúcho.

É notável o raciocínio do arquiteto na concepção do espaço museológico. A eloquência do átrio com seu pé-direito alto sublinha ao visitante a entrada da instituição ao mesmo tempo em que o obriga alçar a vista, percebendo desde baixo a existência de três pisos, três conjuntos iguais e empilhados de salas expositivas, cada qual com a mesma sequência de três salas interligadas formando um "L". Salas arejadas, parcialmente abertas, todas elas dando para o grande átrio elevado até o forro, revestido de placas leitosas, por onde se despeja a luminosidade difusa.

Há dois modos de se chegar às salas. O primeiro, pelo elevador, à maneira do que acontece no clássico edifício projetado por Frank Lloyd Wright para ser sede do Museu Guggenheim, em Nova Iorque, levando o público diretamente ao último piso, obrigando o passeio pelo museu como uma decorrência da gravidade. O segundo são as rampas, as alças vistas na fachada, o momento mais nítido de diálogo entre o espaço de filiação expressionista e a obra de Iberê Camargo. Por elas, pelos seus túneis truncados e irregulares, vai-se de um andar a outro. A profunda compreensão dos efeitos do contato com obras de arte sobre as pessoas traduz-se numa peculiar solução espacial: sai-se de um piso, abandona-se o contato com um conjunto de obras para, vagarosamente, empreender uma caminhada por um corredor entrecortado até chegar ao piso seguinte, ao próximo conjunto de obras. Cada rampa, túnel, corredor é um espaço isolado, meditativo, cujo silêncio só é rompido pelos sons dos passos e da conversa dos visitantes, praticamente sem contato com o resto do museu, apenas com os rumores do mundo lá fora, à exceção de uma e outra pequena abertura emoldurando o rio e a cidade, fixada na distância como uma imagem longínqua.

Pelo exposto, depreende-se que as exposições apresentadas no museu podem ser percorridas, sem prejuízos, nos dois sentidos: do quarto piso para baixo ou do átrio para cima. Para a descrição da mostra em homenagem ao centenário de Iberê Camargo, detendo-se nos artistas participantes, analisando as obras e argumentando sobre a ordem de colocação ao longo das salas, optou-se por partir do piso térreo.

2 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2014

O CENTENÁRIO DE IBERÊ CAMARGO O fato tem a força de efemérides especiais, aquelas que ressoam em datas redondas, sendo assim, na qualidade de número tão convincente, exige ser comemorado. Por outro lado, cabe lembrar a raiz etimológica do termo efeméride, concernente à efemeridade, lançando a suspeita sobre comemorações dessa natureza como recurso para fixação de um fato continuamente rondado pelo esquecimento. Esse risco não corre a obra de Iberê Camargo, cuja casa esplende às margens do Guaíba, sede da Fundação cujo nome honra sua memória, espaço de apresentação de sua variada produção, centro de investigação e produção sistemática de novas e imprevistas facetas, obtidas convidando especialistas para examiná-la, ou ainda abrigando trabalhos pautados pelo mesmo espírito inquisitivo e insatisfeito do artista.

Ao considerar esses aspectos, o comitê curatorial da Fundação Iberê Camargo, composto por Icleia Cattani, Jacques Leenhardt e por mim, Agnaldo Farias, optou por uma homenagem mas sem incorrer no formato tradicional de retrospectiva de obra. Mais não fosse, nos últimos anos o artista foi alvo de mostras dessa natureza, a mais próxima em 2008, por ocasião da inauguração de sua casa. O segundo motivo deveu-se à concordância unânime sobre a necessidade de se sublinhar a data apontando ressonâncias diretas e indiretas da obra de Iberê Camargo sobre seus contemporâneos, sobre seus discípulos ou gente que lhe assistiu em sua faina cotidiana, e os que lhe acompanharam os passos a partir do momento de divulgação crescente de seu trabalho, efeito, é claro, da sua qualidade intrínseca mas em associação com o incremento do nosso sistema artístico sob a forma de novas galerias, museus, feiras de arte ao lado do desenvolvimento das mídias digitais.

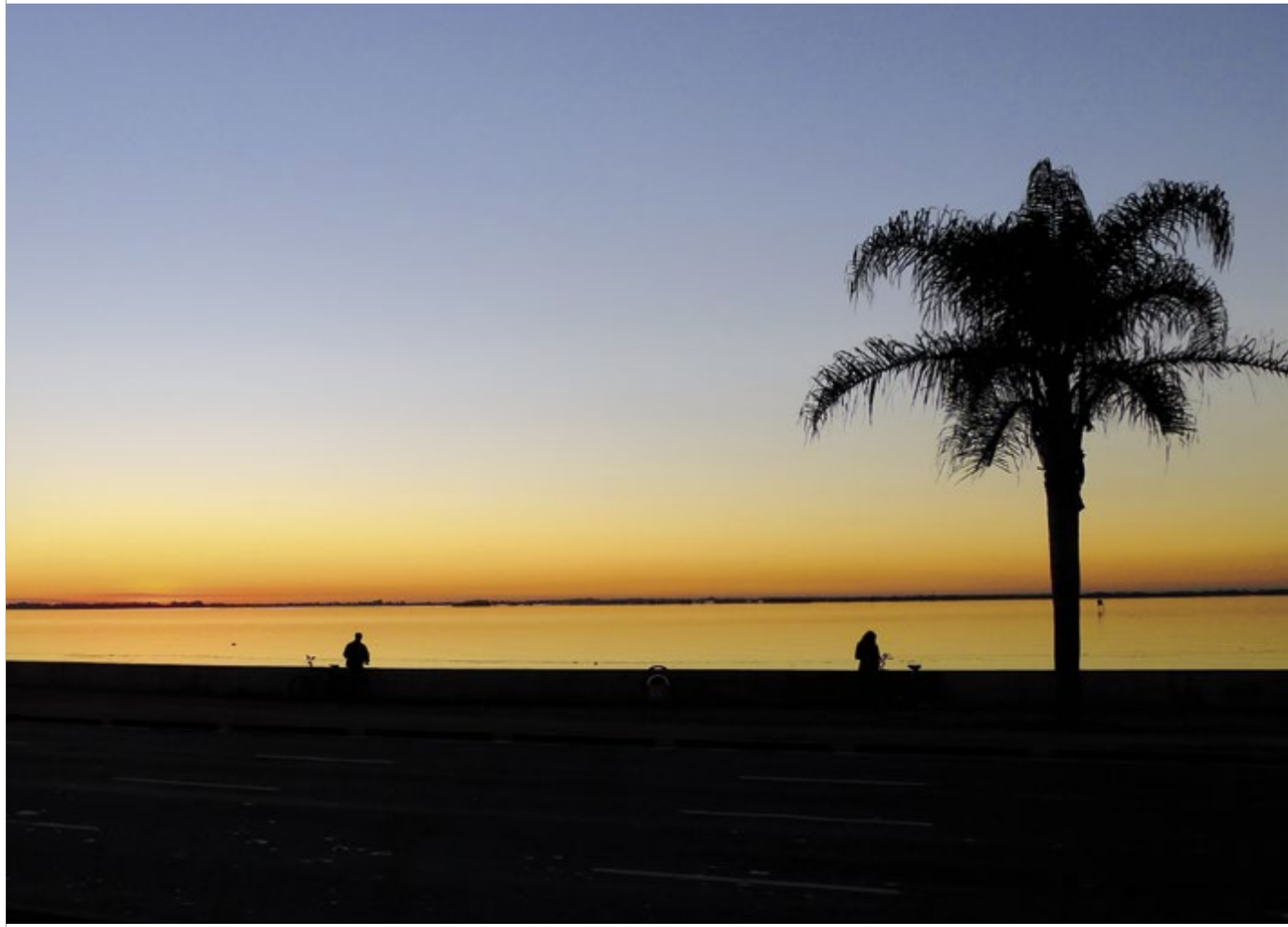
Interessava-nos, ainda, trazer outras produções para perto da produção de Iberê Camargo. Produções mais ou menos recentes, fruto de poéticas afinadas com a dele, com pontos em comum, como a visão sombria do mundo, a visada dos crespos do homem, como escreveu Guimarães Rosa, incluindo a de si próprio, o drama persistente da solidão do indivíduo agudizada pela paisagem que não intercede a seu favor, sentimento presente até em ações prosaicas, como andar de bicicleta, sentar-se numa cadeira, olhar-se num espelho.

Na qualidade de uma narrativa organizada espacialmente, uma exposição exige não apenas a seleção criteriosa de obras mas a sequência entre elas, o cuidado em salientar vizinhanças formais, situações e temperaturas densas e tensas, como as convulsas atmosferas cromáticas, a potência dos elementos pictóricos, a transcendência de certos objetos. A garantia do êxito dessas articulações, montadas com o propósito de dotar a narrativa de cadências diferenciadas, exige o estudo dos espaços proporcionados pelo prédio, os momentos em que ele fala mais alto, quando se comporta como protagonista.

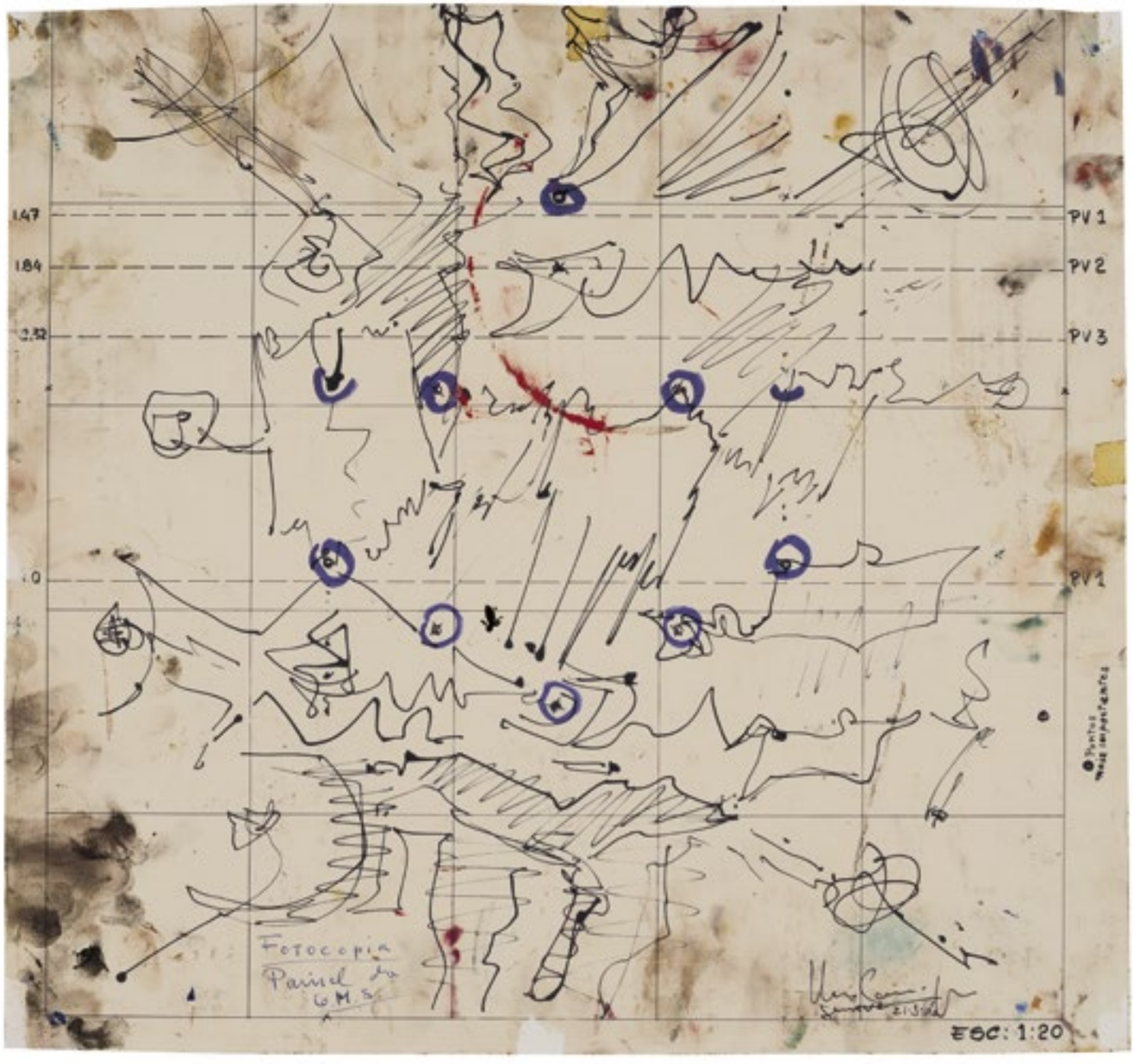
Outro aspecto igualmente relevante na construção de uma narrativa entre trabalhos de Iberê Camargo com as de alguns de seus colegas, entre os quais vários com pouco conhecimento de sua obra, deu-se pela inclusão de trabalhos de natureza distinta dos suportes praticados por ele. Assim, além de pinturas, desenhos e gravuras, buscaram-se esculturas, objetos retificados, instalações, fotografias, filmes e outros de difícil classificação. Com esse procedimento pretendeu-se colocar frente a frente a obra de Iberê Camargo com exemplares próprios da produção contemporânea e, simultaneamente, proporcionar à narrativa expositiva situações muito diferenciadas.

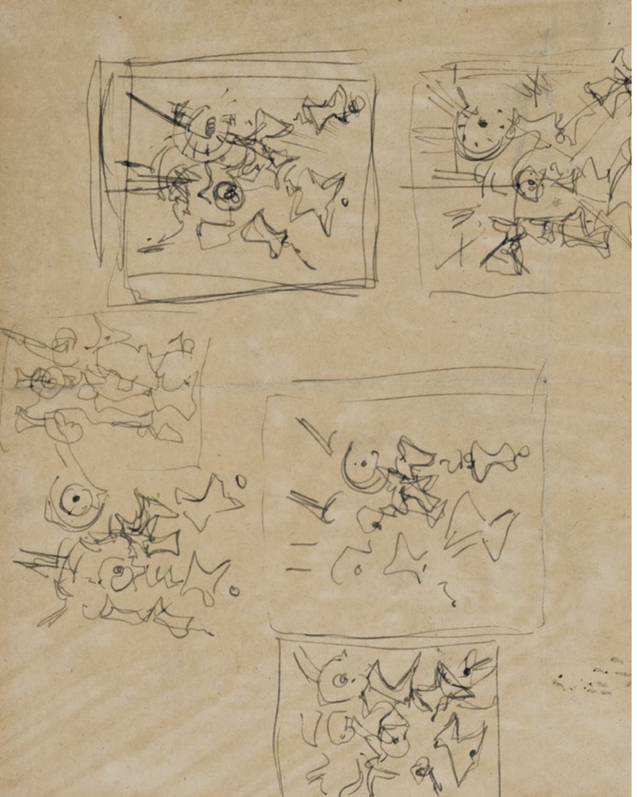
Entre os axiomas da prática de montagem de exposições, as montagens de narrativas por meio de obras de arte, figura a constatação do espaço como uma dimensão instável, que não se resolve na ordem das paredes ou dispositivos arquitetônicos, cenográficos, ou seja, correlatos. O espaço é uma relação com, no mínimo, quatro variáveis: a arquitetura, as obras expostas, o percurso do visitante e os gestos dispendidos nessa ação, sobretudo os gestos relacionados com a fruição das obras expostas, deflagrados por elas. Outras variáveis poderiam ainda ser arroladas, como a iluminação, as cores, a construção de paredes etc., mas, para o que interessa no momento, cumpre destacar e justificar a escolha de obras de naturezas distintas pela necessidade de ser coerente com o panorama contemporâneo e, em segundo lugar, pelas várias formas de recepção que elas demandam por parte do visitante, um recurso importante para a construção de uma mostra com a perspectiva de honrar a alta qualidade do material apresentado.

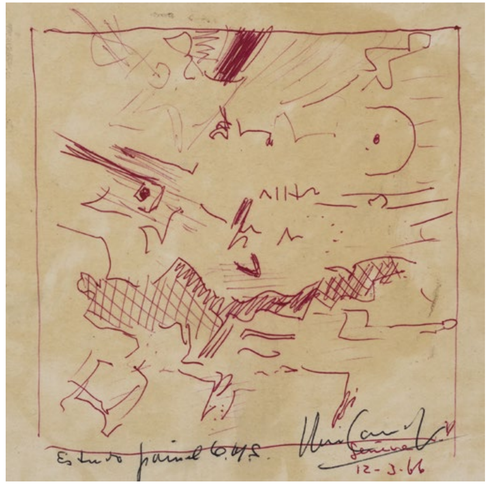
Alternando exemplares das principais séries do nosso artista com trabalhos expressivos de artistas contemporâneos, o objetivo central da mostra voltada ao centenário de Iberê Camargo foi estabelecer um coro, colocar lado a lado um grupo consistente de vozes até então distantes umas das outras, sem se importar muito se as relações se dão ou não sob o modo de convergência. A tensão e a surpresa provenientes da proximidade e do cruzamento puro e simples interessam por si só, já que podem desencadear uma pletora de sentidos.



3 Vista do Guaíba em frente a Fundação Iberê Camargo
[View of the Guaíba in front of Fundação Iberê Camargo], Porto Alegre, 2014


1.47
1.84
2.52
1.0
PV 1
PV 2
PV 3
PV 1
Fotocopia
Painel do
G.M.S.
ESC: 1:20





4 Estudo para o painel da OMS, Genebra (Study for WHO panel, Geneva), 1966
guache, nanquim e tinta de esferográfica sobre papel
(gouache, China ink and ball point pen on paper) | 35,5 x 38,5 cm
col. Archive of the World Health Organization, Genebra (Geneva)

5 Estudo para o painel da OMS, Genebra (Study for WHO panel, Geneva), 1966
tinta de esferográfica sobre papel (ball point pen on paper) | 15 x 15,5 cm
col. Archive of the World Health Organization, Genebra (Geneva)

6 Estudo para o painel da OMS, Genebra (Study for WHO panel, Geneva), 1966
caneta tinteiro e tinta de esferográfica sobre papel
(fountain pen and ball point pen on paper) | 20 x 27 cm
col. Archive of the World Health Organization, Genebra (Geneva)
(página seguinte | next page)

7

8

9

10

11

12

13

7-20 Estudos para o painel da OMS, Genebra (Studies for WHO panel, Geneva), 1966
col. Archive of the World Health Organization, Genebra (Geneva)

---

7 guache e pastel oleoso sobre papel
(gouache and oil pastel on paper) | 79 × 79 cm
8 guache sobre papel (gouache on paper) | 80 × 77 cm
9 guache e giz de cera sobre papel
(gouache and wax crayon on paper) | 80 × 82 cm
10 guache, pastel seco, tinta de esferográfica sobre papel
(gouache, dry pastel, ball point pen on paper) | 37,5 × 37,5 cm
11 guache e pastel oleoso sobre papel
(gouache and oil pastel on paper) | 24 × 23,5 cm
12 guache e pastel oleoso sobre papel
(gouache and oil pastel on paper) | 37,5 × 37,5 cm
13 guache e pastel seco sobre papel
(gouache and dry pastel on paper) | 37,5 × 37,5 cm
14 caneta tinteiro e tinta de esferográfica sobre papel
(fountain pen and ball point pen on paper) | 20,5 × 19 cm
15 tinta hidrocor e pastel oleoso sobre papel
(felt-tip and oil pastel on paper) | 32,5 × 34 cm
16 guache e pastel seco sobre papel
(gouache and dry pastel on paper) | 37,5 × 37,5 cm
17 guache e pastel seco sobre papel
(gouache and dry pastel on paper) | 37,5 × 37,5 cm
18 guache e pastel seco sobre papel
(gouache and dry pastel on paper) | 37,5 × 37,5 cm
19 guache sobre papel (gouache on paper) | 32,5 × 34 cm
20 guache sobre papel (gouache on paper) | 80 × 78 cm

14

15

16

17

18

19

20

21 Estudo para o painel da OMS, Genebra [Study for WHO panel, Geneva], 1966
caneta tinteiro e pastel oleoso sobre papel
[fountain pen and oil pastel on paper] | 100 × 173 cm
col. Archive of the World Health Organization, Genebra [Geneva]

22 Estudo para o painel da OMS, Genebra [Study for WHO panel, Geneva], 1966
guache, pastel seco e tinta de esferografica sobre papel
[gouache, dry pastel and ball point pen on paper] | 37,5 × 37,5 cm
col. Archive of the World Health Organization, Genebra [Geneva]

23 Estudo para o painel da OMS, Genebra [Study for WHO panel, Geneva], 1966
caneta tinteiro, pastel oleoso e pastel seco sobre papel
[fountain pen, oil pastel and dry pastel on paper] | 14,5 × 14 cm
col. Archive of the World Health Organization, Genebra [Geneva]

24 Painel da OMS [WHO Panel], Genebra [Geneva], 1966
óleo sobre painel [oil on panel] | 700 × 700 cm
col. Archive of the World Health Organization, Genebra [Geneva]

UMA OBRA ENTRE TEMPOS

ICLEIA CATTANI

Pintura, gravura, desenho, toda produção artística de Iberê Camargo é essencialmente moderna, situando-se com clareza no *campo* da modernidade. A característica essencial que produz a riqueza de sentidos e atesta sua qualidade constitutiva é a sua extraordinária inserção em *tempos* diversos. Diferentemente de outras obras da modernidade, a produção de Iberê não rompeu com a tradição artística ocidental e, também, contrariamente a muitos artistas brasileiros seus contemporâneos, o recurso à arte do passado não representou uma resistência à modernidade. Antes, resultou numa síntese produtiva, na qual elementos da pintura, da gravura, do desenho dos séculos precedentes e da tradição humanista serviram como substrato qualitativo para a nova obra moderna a ser elaborada.

Essa estratégia tornou-se evidente, especialmente a partir dos *Carretéis*, signos, símbolos e figuras da obra na sua maturidade. Hoje, ao analisar o conjunto dessa produção, é possível identificar princípios constitutivos aos que o artista chegou pela extrema autoexigência na poiética e pelo rigor quanto aos resultados alcançados. No conjunto, ele elaborou uma obra que é propulsada para além do seu período histórico. Essa sua obra, radicalizando as problemáticas às quais Iberê se propôs e indo mesmo além delas, abriu-se a dispositivos que fazem parte da arte contemporânea. Ela chega ao século XXI lançando questões ao campo da arte e nos interpelando pelo olhar que nos lança. Uma obra entre tempos, atuando na tensão de questões que foram da modernidade e continuam sendo do tempo presente.

Iberê Camargo viveu intensamente grande parte do século XX. Se sua trajetória pessoal e a trajetória de suas obras diferem em muitos aspectos, há questões, evidenciadas pelo artista desde sempre em entrevistas, conversas, textos escritos, nas quais sua percepção da vida, dos seres e das coisas informou sua obra, como o sentimento de solidão, a autoexigência, a memória e questões inconscientes que ele, provavelmente, revelava à sua revelia. Algumas delas transparecem nos textos que escreveu, abrindo questões sobre o seu modo de ser artista e de realizar seus trabalhos. Por outro lado, ele aprendeu e se constituiu com esses trabalhos, simultaneamente elaborando sua obra. Este texto visa abordar algumas das suas problemáticas, considerando a obra em primeiro lugar e, também, a poiética que o artista desenvolveu ao longo do tempo para elaborá-la e a *persona* que ele criou para si.

25 sem título [untitled], 1993 [detalhe | detail]
guache e lápis *stabilotone* sobre papel
[gouache and stabilotone pencil on paper] | 35 × 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

O HOMEM PINTOR O homem pintor envolve a pessoa de Iberê e a *persona* que criou como artista. Essa autodefinição vai no mesmo sentido de sua declaração, no livro *No andar do tempo*, à página 95, "Pra mim arte e vida confundem-se."

O autodefinir-se envolvia vários aspectos. O primeiro compreendia uma ética do ser artista, do modo de envolver-se com o aprendizado como aluno, de atuar como formador e como ativista lutando pela causa da arte em todos os seus aspectos; e principalmente, sua ação como artista criador, centro de tudo. A formação do então jovem pintor evidenciava comprometimento com o ensino que recebia. Estudando em várias etapas e em diferentes centros, de Santa Maria a Paris, ele sempre deixou claro seu envolvimento simultâneo com o que aprendia e com o que procurava, de tal modo que não hesitou, mais de uma vez, em romper com o professor se o ensino deste não o agradava. Sua formação compreendeu questões que manteve durante toda a elaboração de sua obra, como o aprendizado técnico aprofundado, a busca do conhecimento da história da arte, a informação sobre a arte do seu tempo e o envolvimento nas trocas com outros artistas, o amor pela literatura e a poesia, o desejo de uma formação ampliada e a curiosidade intelectual que o levaram a conviver de modo regular com especialistas de várias áreas, sobretudo escritores e poetas; finalmente, um rigor de análise que aplicava sistematicamente à sua pintura.

O homem pintor era também aquele que se interessava e se dedicava à formação de jovens artistas. Iberê contava a parábola do semeador, presente na Bíblia, para referir-se às atividades que desenvolveu como formador, principalmente como professor, mas, também, como autor de livro didático, instrutor de ateliê para presidiários e palestrante. Dizia ele que foi um semeador louco, espalhando sementes sobre todos os tipos de terreno, sendo que haviam germinado as que caíram em solo fértil. Em 1955, ele escreveu apostilas para seus alunos sobre aspectos técnicos da gravura. As apostilas foram publicadas como livro vinte anos depois,[1] e é válido até hoje por cobrir todas as maneiras da gravura em metal e pela generosidade de Iberê, ao disponibilizar aos iniciantes informações minuciosas, complementadas por imagens de todos os instrumentais empregados.[2]

A luta pela arte, em suas diferentes dimensões, também fazia parte do homem pintor: a preservação de sua memória e história, a qualidade dos materiais e a livre circulação das obras, além da criação de instituições que a acolhessem. Em consideração a essas questões, Iberê lutou com outros artistas, liderou movimentos e posicionou-se publicamente durante toda a sua vida. Em consequência, no centro de tudo embora sempre a partir do próprio trabalho, estava a qualificação da arte. Sua atitude diante da própria obra, principalmente a pintura, foi o núcleo da autodenominação: vivida como experiência, sempre abrindo a possibilidade para o risco e para o erro; mas sempre levada até o acerto final, ou destruída, na busca do melhor que pudesse realizar. Assim, é compreendido como artista que realiza uma obra exemplar, que procura ser o melhor ou dos melhores no que faz. (Apesar das críticas, muitas delas bem fundamentadas, que possa ter suscitado como indivíduo). O homem pintor é, sobretudo, aquele que leva ao maior grau a autocrítica e a autoexigência em relação à própria obra, e a ética indispensável ao seu papel como artista para transcender o presente.

A vida do homem pintor vincula-se de forma marginal à trajetória das suas obras. Ambas iluminam mutuamente algumas zonas de sombra. Em última instância, é a obra que conta. É ela que permanece pelos tempos e é sempre atual, assumindo com frequência novas dimensões. Sobre ela se colocam novas camadas de sentido que dependem da história do olhar, dos valores e dos interesses de cada momento.

A POIÉTICA A poiética não se limita ao ato do artista, que pode ser pensado como seu processo. Ela parte simultaneamente de momentos anteriores, das suas preocupações estéticas, das suas motivações profundas e das suas obsessões. A poiética é o processo de instauração da obra, mas não só. Antes deste, ela já está presente nas motivações e nas escolhas do criador, na definição dos seus materiais e suportes, dispositivos pictóricos que a constituirão conforme as suas procuras e suas materializações. Ela vai além do processo, chegando ao momento de instauração da obra nas suas condições de apresentação ao mundo, o que inclui, por exemplo, desde a existência ou não de moldura, vidro, pedestal, vitrine, etc., até, no caso de obras *in situ*, sua instalação no espaço ao qual é destinada, e outras questões.

René Passeron foi o iniciador das reflexões sistemáticas sobre a poiética, retomando o curso das ideias de Paul Valéry, que lançou o termo em seu texto de 1937, *Discurso sobre a estética*, definindo-o como "o exame e a análise das técnicas, procedimentos, instrumentos, materiais, meios e suportes da ação". Passeron, aprofundando esse caminho, definiu a poiética "como ciência e como filosofia das condutas criadoras", à qual interessa a obra em se fazendo, na relação dinâmica que une o artista à obra.[3]

Nas suas pinturas, com o pincel ou a espátula, Iberê investia a superfície da tela. De modo geral, a ideia já fora trabalhada, habitualmente em desenhos sobre papel, papelão, algumas vezes sobre outros materiais. Impressiona compará-los em suas pequenas dimensões, com a tela acabada. Apesar das investidas do artista nesta última, do acúmulo e retirada de material, do fazer e refazer, do sobrepor e raspar, a pintura finalizada assemelhava-se por vezes aos desenhos de modo surpreendente, embora estes nem sempre fossem esboços propriamente ditos. As pinturas jamais eram cópias daqueles, o pintor estabelecera uma relação envolvendo gesto e pensamento. Isso considerando que, no meio do caminho, o artista perdia, pelo menos em parte, o controle do que fazia, muitas vezes parecendo entrar numa espécie de transe. Mas, ao final do processo, ele comentou mais de uma vez que "seu olhar crítico" o despertava e o levava a julgar o que havia feito, a aceitar o resultado, a corrigi-lo ou ainda, de modo mais radical, a destruí-lo e a recomeçar tudo.

Esse processo, entre controle e descontrole, não significa que as tensões existentes nas obras, criadas pelo cruzamento dos seus vários elementos constitutivos, fossem resolvidas numa fusão harmônica. Pelo contrário, elas permanecem em pulsação, entre o campo pictórico e as temporalidades, o imobilismo e as explosões, o informe e as sombras. E, finalmente, concluindo este texto e também a obra do pintor, os fantasmas.

A obra ocorre entre tensões que envolvem a todos os seus elementos e à sua situação entre tempos: a troca ou a sobreposição de diferentes regimes de representação e a ativação ou reativação de paradigmas de momentos diversos. Como resultante, a proposição de dispositivos pictóricos que a propulsam ao século XXI — razão pela qual, várias obras de hoje estabelecem diálogos produtivos com as pinturas de Iberê, independentemente das intenções dos artistas, e não estabelecendo correspondências diretas, mas em questões constitutivas comuns que as próprias obras acionam na diversidade e na abertura contemporâneas.

[1] CAMARGO, Iberê. *A gravura*. São Paulo: Topal, 1975.

[2] Segundo a gravadora Maristela Salvatori, depoimento à autora em 12/6/2014.

[3] PASSERON, René. *Pour une philosophie de la création*. Paris: Klincksieck, 1989.

26 Estudo para [Study for] *Tudo te é falso e inútil*, 1992
nanquim sobre papel [China ink on paper] | 21 × 31 cm
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

27 Estudo para [Study for] *Tudo te é falso e inútil*, 1992
nanquim sobre papel [China ink on paper] | 21 × 31 cm
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

28 sem título [untitled], s.d. [n.d.]
tinta de esferográfica sobre papel [ball point pen on paper] | 24 × 32 cm
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

O processo de fazer, desfazer, refazer provoca uma duração própria na criação da pintura e, também, na observação pelo espectador, pois revela detalhes só perceptíveis em um tempo longo do olhar, que se vincula às diversas temporalidades unidas, justapostas, sobrepostas pelas obras, principalmente no seu último período figurativo. As camadas espessas de tinta, próprias dessa pintura, e o modo como são elaboradas afetam igualmente o seu campo, tensionando-o sem romper com seus limites mas provocando desbordamentos, fazendo a pintura avançar para frente, para o espaço tridimensional. Elas se aproximam assim do paradigma contemporâneo da literalidade pelo qual as formas bidimensionais da pintura moderna e tradicional são transformadas em objetos ou instalações que ocupam o espaço real.

Essas pinturas sempre se fizeram totalmente *a quente,* numa luta do pintor com os gestos, os pincéis, a tinta, os suportes, as formas, as cores e suas camadas em ações que as alteram e raspagens que as eliminam, mas que revelam o que está embaixo, como pentimentos ou como palimpsestos.[4] Criações, destruições, recriações, realizadas na hora da "batalha", como qualificou seu processo, ao afastar-se para julgar criticamente o que havia realizado, ou talvez ainda em um terceiro momento, procurando a melhor solução a partir de uma camada extrafina entre consciência e inconsciente.

Os desenhos preparatórios indicavam as posições das figuras, mas não o corpo que constituiria na pintura suas cores, tons, nuances, falhas e excessos, carne e vísceras, elaboradas com gestos-pincéis, gestos-dedos, gestos-espátulas. É com esse corpo que lutava o pintor, no seu corpo a corpo, quase uma dança diante da tela, com seus olhos e suas mãos, sua sensibilidade e sua libido, e a materialização de seus fantasmas. É esse processo de instauração que o pintor sentia como exclusivamente pessoal, irrepetível e não comunicável. É à sua frente que ele fazia a experiência da dor e da solidão absolutas, às quais se referia com frequência.

Sua autoexigência tornava sem dúvida essa luta mais difícil, na medida em que também devia lutar consigo mesmo, com a insatisfação com os resultados e como ele expressou várias vezes, com o medo de não atingir nunca o que procurava. O homem pintor era como Sísifo, obrigado a fazer e a refazer sem trégua a mesma ação.

[4] GENETTE, Gérard. *Palimpsestes.* Paris: Seuil, 1982.

29 *Tudo te é falso e inútil III*, 1992
óleo sobre tela [oil on canvas] | 200,2 × 235,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
[p. 28-29]

30 *Imagens*, 1984
óleo sobre tela [oil on canvas] | 130 × 184 cm
col. particular [private coll.]

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

A solidão transparece em diferentes momentos dessa pintura, desde as paisagens urbanas realizadas no início da trajetória do artista, sempre vazias, até as figuras humanas solitárias do final da sua vida, diante de paisagens desoladas. Nesse sentido, as telas do conjunto *Tudo te é falso e inútil* são exemplares. A pintura número cinco, de 1993, evidencia as características presentes em todas: uma figura feminina solitária, despida, situada entre um manequim que ocupa o primeiro plano da tela na sua extremidade direita e uma bicicleta ao fundo. Unindo-as, um espaço totalmente vazio, no qual apenas a linha do horizonte e a diferente tonalidade entre as partes superior e inferior permitem identificar céu e terra. A monocromia azul invade tudo: cena noturna, sem espessura, na qual se perde a carne do mundo.

Do mesmo modo, os autorretratos, principalmente dos anos 1980 em diante, expressam a solidão e o medo que ela acarreta. Misturados à culpa, à raiva, ao sentimento de abandono pelos eventos desencadeados após haver atirado em um homem que acreditou que iria agredi-lo, muitos autorretratos trazem a boca aberta num grito, como na pintura intitulada, justamente, *Grito* (1984): três perfis desdobrados, as bocas abertas, sem olhos, simples grafismos em branco à extrema esquerda da tela voltam-se para o seu interior, tomado pelos signos habituais do pintor naquele momento. Além dos carretéis, há triângulos, o X como marca de interdição, uma flecha que se volta ao interior da tela, apontando para os signos e para os perfis. Cores escuras dominam, apenas os perfis são brancos, criando uma nota dissonante como um grito pictórico. Nessa fase, vários autorretratos centram-se sobre sua *persona,* o homem pintor: como se necessitasse afirmar a si mesmo e aos outros, que este era mais importante que o indivíduo civil, aquele capaz de cometer um erro indesculpável. Por isso, muitos deles mostram o pintor com os pincéis na mão, ou com a paleta, ou em frente a uma tela dentro da tela; afirmar seu papel naquele momento de profunda crise. Alguns se desdobram, multiplicando-o linearmente sobre a superfície da tela. É assim que se constitui *Imagens* (1984): o retrato do pintor se multiplica, ocupando todo o lado direito da tela; algumas feições são mais nítidas, outras menos. À mão, algumas figuras trazem pincéis. As silhuetas são lineares, brancas sobre uma mancha preta ao fundo, raspadas com o cabo do pincel. Na metade esquerda da pintura, igualmente desdobradas, aparecem na parte superior dois carretéis sobre fundo branco; provavelmente, indicando uma tela sendo pintada. Abaixo, perfis de sua esposa Maria, que também se desdobram e observam a cena, silhuetas feitas com raspagens, igualmente sobre fundo preto. Um território das sombras, quase monocromático, iluminado apenas pelo quadro dentro do quadro. Uma pintura rala, com pouca densidade. Outra tela do mesmo ano, intitulada *Autorretrato*, aborda a imagem do pintor centrada e ocupando quase a totalidade da tela; com acumulações de tinta em muitas cores, a matéria contrai-se num paroxismo, constituindo o retrato de Iberê pela acumulação. Ele procura-se dentro da pintura e na pintura. Seus questionamentos são sobre si mesmo e as infinitas possibilidades da linguagem pictórica.

Ao considerar o processo de pintar um nascimento e não um surgimento, ele transferia à pintura as características de humanidade, de corpo material, concreto, existente no mundo. Isso é confirmado por declarações e textos, como no belo conto sobre sua aluna que morreu,[5] no qual ele diz que, ao raspar a tela que quis pintar em sua homenagem, descontente com o resultado, ele pisava na tinta que havia sido carne. Em entrevista de 1985, ele declarou que a matéria teria de virar víscera para depois ser. E concluiu afirmando: "Tudo nasce da dor".[6] Carne, vísceras, nascimento, dor — a pintura é pensada como corpo e, até certo ponto, para o artista, transformada em corpo, um corpo que dói, mas que lhe é tão essencial quanto o seu. A pintura para ele é um ser no mundo, uma *pseudopessoa,* como a define a poiética, que o artista deveria em sua ética considerar e respeitar como tal.[7] Iberê, muito provavelmente sem conhecer esse princípio, assumiu-o em relação à sua obra com a qual seu compromisso, desde sua gênese até o seu destino, sempre foi preocupação maior.

Segundo suas declarações, seu processo era sempre o mesmo: um início tímido e hesitante, durante o qual aplicava véus finos de tinta sobre a tela, que apareceriam eventualmente depois, quando ele raspasse as espessas camadas sobrepostas. As cores iniciais eram, em geral, claras e vivas: alaranjados, azuis, rosas. Nos guaches as encontramos ainda em seu frescor e luminosidade iniciais, bem como na sua última tela, inacabada.

Depois, ao mergulhar progressivamente no fazer, na pintura em si, as telas eram pintadas, desmanchadas, refeitas, a tinta se acumulando ou sendo raspada, sendo que o próprio artista reconhecia que várias pinturas se sucediam numa tela só, cada qual deixando seus rastros de passagem, e que várias delas poderiam ser consideradas prontas.

No entanto, juntamente com a entrega nesse processo de fazer e refazer, Iberê mantinha surpreendente controle dos resultados, fruto provavelmente de sua constante autocrítica e autoexigência, transferidas ao seu trabalho de artista. Se muitas telas possíveis eram destruídas no processo, a última, em geral, era uma pintura concluída e de qualidade, cruzando controle e descontrole na tensão dos elementos. As figuras jamais eram soterradas pela massa matérica, nem pelas pinceladas ou golpes de espátula; elas podiam transformar-se, desaparecer e reaparecer, mas sempre estavam lá no final: modificadas, metamorfoseadas ao longo do processo, tendo migrado no espaço de um lugar ao outro, mas sempre presentes. Os desenhos preparatórios são preciosos documentos da poiética do artista — e, em muitas ocasiões, são obras acabadas, com qualidades próprias. No caso de Iberê, que enfrentava a pintura como uma área de confronto, o esboço representava uma demarcação mínima, mas indispensável, do campo a ser investido; e talvez, também, uma estratégia utilizada para evitar a vertigem da tela branca.

Na pintura, Iberê ia mais longe do que na vida. Era na pintura que o homem pintor existia plenamente. Daí o seu compromisso e sua preocupação com a obra que legaria ao futuro.

[5] CAMARGO, Iberê. Ângela Maria. *In:* Massi, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados.* São Paulo: Edusp- Imprensa Oficial de São Paulo, 1988, p. 102.

[6] Depoimento à autora, em 16 de abril de 1985. Todas as frases entre aspas sem indicações bibliográficas devem ser consideradas deste documento.

[7] PASSERON, René. A poiética em questão. *Porto Arte,* 13 (21), maio 2004. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS.

O CAMPO NA OBRA: LIMITES, DESDOBRAMENTOS E DESBORDAMENTOS Ocorrem na obra de Iberê, em vários momentos, questões constitutivas à pintura que afetam o seu campo específico, suporte único, bidimensional, delimitado pelos limites da tela solta ou sobre chassis. Herança da pintura da tradição ocidental, que Iberê sempre utilizou, como muitos pintores modernos. Diferentemente da abordagem em termos de *campo expandido,* conceito elaborado por Rosalind Krauss[8] em relação à escultura moderna, o que será visto na obra de Iberê são os elementos constitutivos da pintura no interior dos seus limites para poder identificar e analisar essas obras em seu *campo específico*. Interessa verificar como o pintor tensiona e subverte esse campo, mantendo-o dentro dos seus limites tradicionais ou, no máximo, desdobrando-o em mais de uma tela.

O campo é alterado nessa pintura pelo que se passa dentro das suas bordas; trata-se de três modalidades de alterações. A primeira ocorre pela criação de desdobramentos externos a uma única pintura, em conjuntos fechados, de duas a quatro telas, que agem quase por espelhamento. Elas são estreitamente vinculadas entre si por suas temáticas, formas, problemáticas, títulos e numeradas ou não, em geral pintadas em curtos intervalos de tempo. É o caso, por exemplo, das duas telas intituladas *No vento e na terra* (1991 e 1992). Nelas, o espelhamento é quase absoluto quanto às formas: a figura humana estendida ao chão, na mesma posição; ao segundo plano, uma bicicleta parada; bem ao fundo, uma pequena árvore. A linha de horizonte está na mesma altura nas duas pinturas: elevada, deixa um grande espaço ao chão, onde estão localizadas as figuras. No entanto, a gama cromática é totalmente diferente, bem como o tratamento dos detalhes. Enquanto na tela de 1991 todas as figuras são submetidas a um detalhamento minucioso, as da obra posterior, monocromática, são pintadas mais esquemáticas; como se fosse a mesma situação, no dia e na noite, ou dois sósias, simultaneamente iguais e diferentes, ou reflexos sobre superfícies refletivas pouco nítidas.

Essa modalidade vincula-se a repetições específicas, que se elaboram a partir da diferença transgressiva, conforme analisa Deleuze.[9] Iberê sempre procurou subverter as próprias regras, arbitrárias, que elaborou para nortear sua poiética; ele sempre trabalhou na diferença, na medida em que abordava cada obra como única e irrepetível. O conjunto como *insistência:* de problemáticas plásticas, de questões formais específicas, de temas. Vinculadas à insistência, as repetições intrínsecas ao desdobramento ocorrem como nós de forças, como geração de intensidades. Se observarmos a primeira tela de *No vento e na terra*, de 1991, sentiremos seu impacto como obra única. Na duplicação, esse impacto permanecerá, potencializando-se em intensidades, mudando nossa percepção.

Nas pinturas do artista, sob esse ponto de vista, cada original seria sempre único, pois o trabalho da mão jamais seria exatamente igual na sua manualidade, nas variações que ele próprio criava.

Essas pinturas desdobradas eram normalmente realizadas em sequência; o artista não as efetuava como retorno a um motivo, com maiores intervalos de tempo. Elas se assemelham a dípticos ou a polípticos, nos quais as partes poderiam ser tanto unidas, quanto separadas. É interessante observar que, na vida do pintor, a questão do duplo se apresentou de forma profundamente perturbadora, quando ao vir um sósia ele ficou em pânico; ao narrar o ocorrido, ele concluiu dizendo: "falta-me coragem para ver o outro que vive fora de mim".[10] Essa situação perturbadora, como outras, o pintor tentou resolvê-la na pintura e com os meios da pintura, tensionando o seu campo a partir do seu interior.

A segunda modalidade ocorre no campo específico de uma única pintura: os desdobramentos ao infinito ocorrem na superfície da tela, evidenciando a planitude real do campo pictórico, no qual a proliferação das formas, figuras, retratos e autorretratos só é interrompida pelos limites físicos do suporte.

As formas multiplicadas se modificam, transformam-se em seu espraiamento até tornarem-se simples linhas, evocando o movimento de círculos concêntricos na água, que vão se desmanchando à medida que se multiplicam e se expandem. O desdobramento das imagens afeta o campo da pintura; sobretudo porque, contrariamente a outras obras modernas, este ocorre no espaço e no instante, não no decorrer do tempo e nem sugerindo movimento, como nas obras futuristas ou no *Nu descendo a escada*, de Duchamp. O próprio artista se referiu a essas pinturas como "reflexos de espelhos".

---

8 KRAUSS, Rosalind. La sculpture dans le champ élargi. *In: L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes.* Paris: Macula, 1993.

9 DELEUZE, Gilles. *Différence et répétition.* Paris: PUF, 1968.

10 CAMARGO, Iberê. O duplo. *In: Gaveta dos guardados. Op. cit.*, p. 32.

32 *Tudo te é falso e inútil I*, 1992
óleo sobre tela [oil on canvas] | 200 × 249,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

33 *Tudo te é falso e inútil II*, 1992
óleo sobre tela [oil on canvas] | 200 × 236 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Cinéfilo, o artista também formou sua visualidade com o cinema preto e branco, desde o período do cinema mudo, seu preferido, até filmes dos anos 1940 e 1950. É bem possível que as cenas impactantes dos desdobramentos dos personagens em espelhos colocados face a face, em *Cidadão Kane* e em *A dama de Shangai*, ambos de Orson Welles, tenham sido alguns dos seus referenciais para a realização dos desdobramentos das figuras na superfície das telas. Provavelmente, foi a razão pela qual o pintor se referiu aos espelhos ao falar sobre seus quadros. A perda de limites das imagens, provocada pelo desdobramento, causa uma vertigem por sua expansão.

A terceira forma pela qual o artista tensionou o campo da pintura que realizou foi comprimindo dois campos físicos. Estes são, primeiramente, o da pintura clássica, delimitada pelos limites do suporte. Suas pinturas, inclusive, eram constituídas de modo a receber um *parergo*, a moldura que, simultaneamente, separava a tela do mundo real e a fechava no seu universo próprio, criando uma transição entre ambos.

No campo da pintura clássica, cruza-se um campo moderno, no qual o artista não cria ampliações laterais para além do suporte, causando seu transbordamento para o muro ou parede. Ao mantê-la nos limites tradicionais, ele a projeta para frente, para o volume, dentro dos próprios limites da tela, acumulando matéria na sua espessura, de modo a provocar seu desbordamento. É uma modalidade de extravasamento para frente, em direção ao mundo real, criando uma tridimensionalidade visível e palpável. O desbordamento transformava o quadro, efetivamente, num corpo pictórico, quase como um alto-relevo. Iberê jamais saiu da tela, jamais abandonou a pintura em prol de linguagens mais contemporâneas e aparentemente mais aptas a expressar as tensões intrínsecas às suas problemáticas — foi no campo específico da pintura e por um *pensamento da pintura* que ele tentou resolvê-las, através dos meios próprios desta, materiais, formas e cores sobre um suporte de limites definidos.

As pinturas de Iberê ocupam a superfície da tela, considerando-a como ela é: um suporte plano, no qual as tintas criam a pintura. Conforme o artista declarou à autora, ele não gostava de sugerir profundidade nas pinturas, buscava que tudo ficasse no plano.

Nesse processo, procurava encontrar "a boa forma": esta surgiria do fundo, de dentro de um procedimento marcado pela doação, no qual o artista acumularia camadas e camadas de tinta para atingir o que considerava a "economia de traços". O fim, portanto, não revelaria os meios nem o tempo dispendido, aquele processo difícil e sofrido de fazer e refazer, de perder enormes quantidades de pigmento por retirá-lo da tela, de lutar durante horas com a matéria e consigo mesmo, com sua ideia de pintura à revelia da morte da pintura: baseada no esforço e no sofrimento, no desperdício para chegar à síntese, na autoexigência que o levava a depurar, a retomar, a tentar ir cada vez mais longe e mais fundo, a atingir o melhor resultado. A outra forma de expressar a tensão ocorria pelo seu processo de pintar: ao acumular e raspar a matéria, até fazê-la sair do campo tradicional, pelo volume da tinta. Essa espessura expressa de outro modo a tensão, até porque não pode ser dissociada da sua maneira de relacionar-se com o suporte e os materiais, de pintar por momentos quase agredindo a tela, como em transe, de destruir o já feito, de voltar a fazer e a quase perfurar pontos da superfície, num movimento tenso e intenso, até considerar a pintura concluída.

As camadas acumuladas sobrecarregam a tela, evidenciando os gestos, as pinceladas, os golpes de espátula. O campo tradicional da representação é tensionado ao máximo por sua espessura, volume real que nega simultaneamente qualquer representação tridimensional. Os carretéis, os núcleos, as figuras dos anos 1964 e 1965 e mesmo depois emergiram dessas massas e criaram-nas simultaneamente, como um barro que passasse a existir à medida que as formas dele surgissem.

Por essa volumetria a pintura se aproxima da literalidade das estratégias pictóricas, problemática que diz respeito ao que era simulado no passado pelos recursos da própria pintura, e que hoje é abordado de forma literal, realizado com materiais concretos — como se a pintura colocasse em cena seus elementos construtivos fora do seu campo próprio, para enfatizá-los ou para desvendá-los, desnudando a ossatura da sua linguagem. Nesse sentido, vários elementos da tradição pictórica, que serviam para representar o espaço e as formas tridimensionais numa superfície bidimensional, são utilizados hoje de modo literal para falar de pintura em obras que apresentam formas concretas, tridimensionais, ocupando fisicamente o espaço real, encontrando-se a rigor fora do seu campo. Nesta mostra, vemos materializados os carretéis e, de certo modo, as bicicletas, as sombras e os fantasmas presentes nas suas telas.

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

35 *Gravura 4*, 1968
água-forte e água-tinta, lavis
[etching and aquatint, lavis] | 29,5 × 49,6 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

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

EXPERIÊNCIA DO TEMPO: ANACRONISMO E PRESENTE REMINISCENTE Essas pinturas sempre ficaram no cruzamento de diferentes temporalidades, gerando tensões que permaneceram nas obras. Iberê trabalhava cruzando tempos, invocando a tradição clássica cujas formas, problemáticas, e questões técnicas ele sempre se preocupou em aprender e apreender. Ele apreendia e tensionava a memória dos materiais, dos suportes, das técnicas e formas desenvolvidas, criando novas possibilidades nos cruzamentos abertos entre a história da arte, as rememorações e o presente da ação, elaborando uma síntese entre elas.

Em relação ao resultado, ele não procurava resolver as tensões das obras, mas pelo contrário, mantê-las quase sempre acionadas; assim fazendo, elas eram remetidas ao futuro, ou seja, ao nosso momento atual, no qual a arte reelabora constantemente as tensões dos cruzamentos de tempos diversos, sobrepostos de forma fragmentada como estratos de uma história não linear.

Desde a modernidade, artistas como Iberê ativam essas questões de tempos acumulados, bem como as memórias da infância, reatualizadas sem nostalgia, mas como motores para a criação, em um processo crítico. O pintor escreveu a esse respeito: *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. Gostaria de ser criança outra vez para resgatá-las com as mãos. Talvez tenha sido o que fiz, pintando-as.*[11]

Interessa abordar modalidades da presença do tempo nessa obra, sobretudo o anacronismo e o presente reminiscente. Eles são essenciais ao artista auxiliando-o a elaborar seu pensamento plástico e suas intenções, sua poiética/instauração da obra e, finalmente, a sua conclusão, quando fica disponível aos olhares e aos tempos dos espectadores.

No livro *Anachroniques*, Daniel Arasse analisa obras contemporâneas que, segundo ele, atuam imbricadas no cruzamento de tempos diversos, negando a "temporalidade pura" que muitos artistas modernos tentaram instaurar ao criar o novo absoluto e, simultaneamente, o tempo unificado da arte clássica, gerando tensões constitutivas nessas imbricações.[12] No prefácio dessa obra, Catherine Bédard afirma que os dispositivos anacrônicos que interessam ao autor concernem diversas produções contemporâneas que, pensando o próprio tempo, recorrem ao passado, não para referir-se a ele como alusão ou citação, mas estabelecendo uma *relação de tensão* — o que, poderíamos acrescentar, coloca os anacronismos e seus diversos dispositivos sob o signo das mestiçagens, elementos fundantes de boa parte da arte contemporânea.

Iberê tinha consciência dos cruzamentos de tempos, pois declarou, no seu livro *Gaveta dos guardados*, que "a criação se faz com o agora e com o tempo que recua".[13] Se sua obra trazia em seu bojo desde as paisagens iniciais, temporalidades abertas que se entrecruzam criando tensões, fazendo ironicamente com que ele fosse considerado "defasado" diante da arte moderna, elas adquiririam todo o seu sentido no seu retorno às figuras humanas depois de 1980, quando ocorreria uma coincidência maior entre suas obras, embora de espírito moderno, e a "volta à pintura" que marcou aquela década e parte da seguinte, período no qual jovens artistas estavam desenvolvendo as próprias linguagens, sob o signo das releituras, das citações e de *revivals* à arte do passado.

Nas diferentes temporalidades vinculadas ao anacronismo, Arasse inclui a recordação e a memória, como ativadoras de obras que se estruturam no que Didi-Huberman denomina de "presente reminiscente,"[14] ou seja, o presente elaborado sobre reminiscências subjetivas, prazerosas ou traumáticas do passado; esse conceito de Huberman parece emergir na dobra exata entre imagem e história, e surgir como sintoma. Para esse autor, que analisa o conceito em relação à arte contemporânea, sua definição supõe "esgotar", no sentido de percorrer em todas as direções, uma trama psíquica marcada por intensidades, ao contrário de uma história que poderia ser resgatada em sua ordem cronológica.

No anacronismo do tempo psíquico não haveria nem início, nem meio, nem fim, mas algo que se experimentaria em nós de forças — exatamente o que sentimos quando um objeto, como o carretel de Iberê, um som, um sabor (como a *madeleine*, de Proust) ativam memórias em núcleos significantes, há muito esquecidos. Nas obras e mesmo no processo de Iberê, podem-se considerar dispositivos do presente reminiscente, por exemplo, os carretéis e os monturos, como matéria e forma, e o seu processo de acumulação como fundamento. Em seus escritos, já próximos do fim da vida, o artista evoca as brincadeiras com os carretéis de linha vazios, pertencentes à sua mãe, que se transformavam em soldados da Revolução de 1923, da qual ele acompanhava as notícias que eram trazidas pelo trem. Com os carretéis, o menino tentava elaborar e compreender o presente em que vivia; ao transformá-los em tema e forma de suas obras, procurou criar sua linguagem própria como artista.

Os monturos, por sua vez, foram para ele lugares mágicos, onde, no meio dos objetos descartados, encontrava tesouros: processo próximo ao trabalho da memória e do inconsciente, que transpôs como elemento da sua poiética, no processo de acumular-raspar o volume pictórico. Na arte contemporânea,

obras diversas, de pinturas a objetos, instalações, vídeos evocam para o espectador questões desse presente reminiscente.

A reativação desse prazer da descoberta infantil, de acumular e depois raspar as camadas de tinta para desvelar o que se esconde embaixo da superfície, remete as obras a temporalidades que subjazem ao processo, que sobrepõe estreitamente o anacronismo ao presente reminiscente, na medida em que o artista não se limita a rememorar como se recriasse uma história, mas recria a partir da força das sensações evocadas e revividas.

Essa pintura também acolheu questões teóricas antigas, que permanecem como elementos significativos no estudo das artes visuais relacionadas ao anacronismo, às quais Arasse se refere em seu livro. Dessas questões podem-se destacar as relações entre pulsão sexual, pulsão de morte e pulsão criadora, que regem toda essa obra; as diversas formas de expressão do desejo, que se manifestam muitas vezes, por caminhos transversos; o autorretrato como indagação, questão que, significativamente, se faz presente no início e no fim da trajetória dessa produção; e a questão fundamental, já mencionada, da convivência de tempos abertos uns sobre os outros. Esta última, muito presente ao longo da obra, acentua-se nos anos 1980, quando o retorno à figuração é marcado pela coexistência tensa de espaços e tempos, reunindo antigos signos como carretéis e dados e novas figuras humanas no mesmo campo pictórico. Se Arasse, ao evocar componentes das obras, traz um novo olhar sobre a ancoragem da arte contemporânea na longa duração da história da arte, pode-se pensar que Iberê desenvolveu a seu modo, com a sua poiética própria, estratégias para inserir-se simultaneamente na história, na modernidade e, nas últimas décadas da sua produção, na contemporaneidade do século XX ao XXI, razão provável para sua permanência como referencial para as novas gerações de artistas.

Ao término dessa obra, quando ocorreu uma longa reflexão do artista sobre o fim, paralelo a um intenso exercício da memória (que se manifesta nas obras, nos textos que escreveu e também nos depoimentos que prestou), pode-se dizer que o cruzamento aberto de tempos deu lugar à intemporalidade da morte. As suas últimas telas são dominadas por um imobilismo que é a negação da vida, como no conjunto de pinturas *Tudo te é falso e inútil*, nas quais uma bicicleta sem ciclista no segundo plano parece evocar a interrupção do movimento, enquanto a presença do manequim evoca o inumano, como o que nos tornamos após a morte. Entre essas está sua última tela, *Solidão* (1984), que, inacabada, materializa simbolicamente o fim da vida do pintor.

---

[11] CAMARGO, Iberê. O duplo. *In: Gaveta dos guardados. Op. cit.*, p. 32.

[12] ARASSE, Daniel. *Anachroniques.* (Prefácio de Catherine Bédard). Paris: Gallimard, 2006.

[13] CAMARGO, Iberê. O duplo. *In: Gaveta dos guardados. Op. cit.*

[14] DIDI-HUBERMAN. *L'étoilement.* Conversation avec Hantaï. Paris: Minuit, 2013, p. 43.

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

TEMPOS DO OLHAR, AÇÕES DA MÃO Se o sentido que proporciona de modo mais direto nossa relação com a vida, em muitas de suas dimensões, é a visão, esse não é o único; na nossa descoberta do mundo dos seres e das coisas, o tato, o olfato, a audição e o paladar são igualmente imprescindíveis. No entanto, a pulsão escópica é predominante durante toda a vida. Conceito psicanalítico que se refere ao prazer de ver e ser visto, que tem o olhar como objeto de desejo, ele que se relaciona também, para além da visão, com a identidade do sujeito, que se constitui pelo olhar do outro. Essa pulsão é vinculada não só ao ver, mas ao olhar, processo subjetivo que vai além da visão.

Veremos aqui, alguns dos papéis que desempenham o olhar e o tato para a constituição do trabalho de Iberê. Sua obra, não só a pintura, mas talvez, principalmente a pintura, exige tempo. A complexidade de sua matéria, resultante da sua poiética, demanda do próprio artista, e posteriormente dos espectadores, uma temporalidade longa do olhar, que corresponde à intensidade do fazer. Nela revelam-se os detalhes, do imediatamente perceptível ao ínfimo, quase invisível. O acúmulo de matéria cria uma forma aqui, uma cor acolá, uma sombra no entre dois; as raspagens revelam o que subjaz, camadas soterradas-reveladas, pequenas reservas de não pintado em que sobressai o branco da tela com sua textura mecânica e preexistente à ação do pintor. Sentimos a necessidade de nos afastar para ver o conjunto, ou melhor, a totalidade do suporte; um, dois, dez passos; e de nos aproximar a seguir, quase até tocá-lo, para perceber as mínimas alterações, relevos, cores e luzes. São o lugar e o tempo do espectador que nos permitem recriar os movimentos do pintor ao executar, sucessivamente, um mergulho na intimidade da tela e um distanciamento crítico. O que nos faculta igualmente retraçar os gestos que constituíram a pintura: as investidas na tela com o pincel ou a espátula; os passos atrás; as raspagens da tinta; as reinvestidas, a matéria que se acumula, a cor que escurece progressivamente, mas deixando aparecer fragmentos de camadas internas, os "despintados" que revelam as primeiras cores sobre a trama do tecido.

A pintura de Iberê constitui lugares múltiplos que criam novas condições para a troca de olhares entre a obra e o espectador. Ela se desenrola no tempo trazendo as questões profundas de vida e de morte, forma e informe, humano e inumano. Nessa troca, ambos se constituem nos seus tempos, que diferem na essência, mas podem cruzar-se no espaço de uma vida humana.

Nossa temporalidade, aos procurarmos ver tudo, aproxima-se da do pintor no seu processo, a retraçar os gestos da sua mão; essa mão que construiu a pintura, no seu fazer contraditório e tenso. Não vemos apenas com os olhos: nosso corpo empreende gestos rítmicos, quase como uma dança ritual, para frente e para trás, para os lados. Em sua poiética, é como se o artista esperasse isso; esse engajamento que nos faz ocupar o espaço e o tempo ao observar, que nos mobiliza por inteiro, nosso olhar somando-se ao seu.

Nos autorretratos da década de 1980, o pintor une seu olhar inquisitivo à mão, que aparece espalmada, próxima ao rosto ou segurando os pincéis ou a paleta. Elementos do seu fazer, ambos, o apontavam como homem pintor.

Henri Focillon afirma algo essencial sobre o papel das mãos no ato criativo:

A mão é ação: ela cria e, por vezes, daria para dizer que pensa. Em repouso, não é uma ferramenta sem alma, abandonada sobre a mesa ou junto ao corpo: o hábito, o instinto e a vontade de ação meditam nela, e não é necessário um longo exercício para que se adivinhe o gesto que irá fazer.[15]

Iberê desenvolveu, por sua autoexigência, por sua dedicação ao trabalho, essa capacidade de ação, de pensamento e de inteligência da mão; a tal ponto que quando seu exercício da pintura se tornava quase automático pelo mergulho no fazer, a mão parecia guiar efetivamente seu processo; poderíamos afirmar que Iberê aperfeiçoou em alto grau o que Focillon denomina poética e técnica da mão, no seu duplo papel como órgão do conhecimento e instrumento da criação. Mesmo o aprendizado técnico, tão prezado por Iberê, dependia em grande parte da sua capacidade, precisão e eficiência, vinculada ao olhar; não por acaso, ele ressaltou que Parlagrecco educou a sua mão e a sua visão — dois órgãos que, muito cedo e com sensibilidade, começou a desenvolver de forma lúdica. Seu fascínio pelos objetos, mesmo quebrados e sem utilidade para outras pessoas, que ele descobria e ativava pela ação do olhar e das mãos ao esgaravatar, o acompanhou na trajetória como pintor. Para Iberê menino, mexer nos monturos, nas gavetas, era mobilizar olhos e mãos, tato e visão para completar a percepção do mundo e para fundar-se como sujeito, no momento de formação. Pelas mãos e pelo olhar, ativar o cérebro e perceber a totalidade das coisas; prazer da descoberta, prazer libidinal na relação com o mundo sensível e visível, pulsão escópica e tato como dispositivos que, anos depois, impulsionariam a criação. Se pela pele e pela visão percebemos nossas diferenças em relação aos objetos que tocamos, o artista ativa e reativa os dispositivos de semelhança e de diferenciação de si mesmo em relação ao mundo, recriando-o à sua maneira, com seus instrumentais próprios, reapossando-se dos objetos numa reinvenção sem fim do processo da infância: mexer, descobrir, selecionar, extrair, guardar, utilizar. Para isso, é necessário também recriar os monturos: camadas e camadas de tinta, a acumular criando uma matéria escura; depois esgaravatar, ferir com a ponta do pincel, para reviver infinitamente o prazer da descoberta dos tesouros existentes no fundo: prazer da mão, da pele, do olhar, do inconsciente. A matéria nessa pintura é estrutura e é atividade. Ela constrói e se constrói numa mesma ação da mão e do pincel, no mesmo movimento do olhar e do corpo do pintor.

Importa voltar à imagem do monturo. O termo pode significar desde monte de objetos descartados (sentido em que Iberê o utiliza, ao falar dos monturos próximos às estradas de ferro) até acumulação de substâncias repulsivas. Iberê o emprega neste último sentido no seu conto "O relógio", no qual o objeto cai numa antiga privada, em meio aos dejetos.[16] Na sua pintura há uma tela de 1984, denominada *Monturo*, que representa efetivamente um acúmulo de cacos, de substâncias e de signos, no meio dos quais estão o perfil e a mão do artista.

Nessas obras, as acumulações evocam a qualidade bidimensional do suporte e da matéria que sobre ele se deposita, bem como o caráter expansionista que a pintura pode assumir quando as figuras surgem dos paroxismos da matéria, em que esta se acumula ainda mais, contraindo-se, concentrando a energia.

O artista declarou, no depoimento já citado, que se procurava dentro da matéria: questão essencial, existencial, que regia sua poiética. Ao criar as formas na pintura por incisão na tinta ocorriam, no entanto, tensões entre a figura que surgia do fundo, enquanto este último era constituído pela matéria acumulada, e o que estava acima. Pintura em negativo, na qual a ordem normal de sobreposição dos elementos encontrava-se subvertida. Na mesma ocasião, Iberê comparou esse processo ao da chapa de gravura em metal, no qual as formas aparecem no fundo enegrecido, revelando o brilho do cobre.

Pintura pelo avesso: elaborada num processo entre os limites e sua ausência, entre o nobre e o ignóbil, entre o controle e o descontrole, nos tempos do olhar e nas ações da mão. Uma obra no fio da navalha.

[15] FOCILLON, Henri. *Vie des formes suivi de éloge de la main.* Paris: PUF, 2013, p. 102.

[16] CAMARGO, Iberê. O relógio. *In: No andar do tempo.* Nove contos e um esboço autobiográfico. Porto Alegre: LPM, 1988.

38 *Forma rompida,* 1963
óleo sobre tela [oil on canvas] | 65,5 × 98,5 cm
col. particular [private coll.]

TENSÕES: IMOBILISMO E MOVIMENTO, EXPLOSÕES E INFORME A pintura do artista realiza, mais de uma vez, o caminho entre imobilismo, movimento e explosão e vice-versa, como fases que coexistem ou que se sucedem. Com as explosões, ela chega ao informe.

Iberê empregou os mesmos suportes e materiais para chegar a situações pictóricas radicalmente diferentes. O estatismo dos primeiros carretéis, como na tela *Carretéis* (1958), evidencia sua proximidade formal com as garrafas que lhes foram imediatamente anteriores. Derivadas de uma síntese entre as telas de Morandi e as questões próprias à sua pintura, principalmente o cromatismo forte e tendendo às tonalidades escuras, as garrafas se alinhavam paralelamente umas às outras, em um espaço de pouca profundidade, como acima de uma pequena mesa ou prateleira, próximas à parede do fundo. O enorme passo que são os carretéis como ativação da memória, forma e tema próprios e originais foi dado depois de muitos anos de formação, de pesquisa, de criação de pinturas figurativas. Pode-se imaginar a luta, os questionamentos, a solidão na construção desse novo caminho — o elemento fundamental que foi mantido nessas mudanças constitutivas foi o imobilismo e o caráter atemporal. Tudo era imóvel, estruturado, geometrizado, simétrico, quieto e tenso.

Para Iberê, o imobilismo existia fora dele, no que o rodeava: em muitas ocasiões rememorou a infância, quando nada acontecia; a juventude, quando o entardecer parecia não ter fim sobre a paisagem vazia, no silêncio e na espera por algo que não sabia identificar. O imobilismo se vincula ao sentimento de solidão, que levou consigo durante toda a sua vida e que reapareceria nas suas obras finais. Ele próprio afirmava que o clima de seus quadros vinha da solidão da campanha, em que havia sido criança e adolescente. Mas, pouco depois, o primeiro carretel "basculou" — a organização perfeita, tal soldados em formação (como os maragatos e chimangos da Revolução de 1923, símbolos para o menino) —, assumiu outra configuração, instável, precária, temporária, móvel, como se tivesse sofrido um golpe. São lindas essas telas, de desequilíbrio sensível, como se os carretéis começassem a se animar. Elas foram seguidas pelas *Fiadas de carretéis* (1961), nas quais as formas se soltaram no espaço, adquiriram vida e voaram. Aparentemente para segurá-las, criando uma das tensões das quais tinha o dom, o pintor as prendeu, na maioria das telas, num fundo negro e denso como borboletas caídas num charco: leveza e peso, movimento e imobilidade, pulsando em uníssono e para sempre. Simultaneamente, ele pintou, também com esse fundo de piche, as séries *Estruturas,* telas em que formas retangulares se organizam com regularidade, e *Estrutura dinâmica,* ambas de 1961, nas quais, novamente, as formas se inclinam, fugindo do estatismo. Iberê procurava algo.

A partir de 1963-1964, as séries de telas denominadas *Figuras* e *Núcleos* parecem explodir numa matéria escura e viscosa, na qual as massas de tinta, gestuais, violentas e espessas se expandem a partir de núcleos mais densos e centralizados para os limites do suporte. As *Figuras* (1964), humanoides e animalescas simultaneamente, parecem ter sofrido uma implosão, ganhando muitas patas, perdendo o corpo em prol de uma "forma informe" — só a cabeça e um olho central permanecem, como num ciclope.

Com o tempo, embora o efeito explosivo continuasse com os *Núcleos,* estes foram adquirindo cores claras e vivas, sobre fundo branco, como fogos de artifício ou como bombas. Os desenhos preparatórios, tanto nas *Figuras* como em *Núcleo* (1966), a extraordinária tela da Organização Mundial da Saúde, em Genebra, da qual se tem um conjunto expressivo de esboços pela primeira vez, mostram estruturas muito claras e definidas nas quais se percebe figuras reconhecíveis, que desaparecem nas explosões pictóricas, soterradas pela matéria e pelos gestos do pintor.

De uma pintura formal, que permaneceu em boa parte dos carretéis, aquelas obras deslizaram não ao informal, mas ao informe. Informe da matéria acumulada; informe da cor, que formou manchas ou que se fundiu até a indiferenciação da figura e do fundo.[17] As figuras ficam submersas nessas pinturas, quando concluídas. Elas perdem seus limites, se misturam, se confundem como se o informe se autogerasse, emergisse dos seus impulsos, à revelia do desejo de organização do pintor.

Nessas obras, e vinculado a um movimento de dentro para fora, o informe surgiu também da proliferação. Esta ocorreu nos *Carretéis* que em muitas telas se multiplicam como células, como aglomerações centrípetas que jogam o que produzem em todas as direções. Não por acaso, em algumas telas e desenhos, os carretéis sugerem formas orgânicas, motores na vida real das proliferações. Três obras da década de 1970 trazem em si, simultaneamente, a proliferação e a transformação dos signos, especialmente dos carretéis, em formas orgânicas e até mesmo, antropomórficas. São elas: *Conjunto III* (1975), *Jogo II* (1972) e *Sem título* (1977).

A ideia da multiplicação descontrolada e invasiva, que foge à vontade e à intenção do homem pintor, faz-se presente na sua ficção, talvez como metáfora da sua pintura. No conto "O colchão",[18] Iberê narra que, para retirar do ateliê um colchão velho e malcheiroso, pertencente a um intruso que lá se instalara por um bom tempo, teve de abri-lo e retirar seu conteúdo. Mas a forma do colchão, definida por claros limites, continha uma quantidade surpreendente de palha. Esta perdeu a forma e foi proliferando na medida em que era retirada de dentro da capa, invadindo tudo, enchendo a lixeira do prédio até entupi-la, espalhando-se pelo corredor, descontrolando a ordem, obrigando-o a varrê-la para esconder sua "culpa". O controle que sempre procurava exercer no final do processo da pintura corresponderia a varrer o excesso da palha, escondendo ou minimizando a manifestação das pulsões inconscientes, da perda de controle, de limites, da racionalidade.

Iberê ficava ao lado do movimento como artista, como escritor, como crítico e polemista; não por acaso, no livro *Gaveta dos guardados* definiu sua *persona*, o homem pintor, como um andarilho e definiu a vida como caminhada, descoberta e conhecimento. Um caminhante, pois, às vezes um dançarino. Quem sabe, em alguns aspectos da sua vida, um equilibrista. Mas, o descontrole tomou conta do homem em algumas situações marcantes da sua vida, às vezes com resultados trágicos.

O descontrole provoca o informe como desmedida. Iberê o permitia durante o processo, quando abandonava as rédeas do fazer. Ele tinha plena consciência disso, pois declarou que "o bom é quando o inconsciente domina". Se, por um lado, esse fazer automático, sem controle, o levava a destruir muitas telas ou a refazê-las, por outro, em algumas obras ele acolhia, parcial ou quase integralmente, a desmedida. Em *Núcleo* (1965) e *Ceifadores* (1964), o artista permitiu que as formas avançassem até os limites da tela, sugerindo sua expansão para fora em direção à parede; algo raro na trajetória dessas obras, nas quais, mesmo na exacerbação da matéria, elas conservavam uma centralidade das formas organizadas sobre um fundo, mesmo que este só transparecesse numa pequena extensão próxima às bordas do suporte.

O informe também se faz presente em muitas telas com o desbordamento que, avançando para frente do suporte, vincula-se às explosões. Não é mera coincidência que algumas pinturas, que se projetam no espaço tridimensional, pertençam à série dos *Núcleos*. Mas, o informe aparecia também em outras telas, na matéria acumulada. No conto "Ângela Maria",[19] escreveu que as formas haviam nascido livres, e que eram imateriais, como os sentimentos. Pode-se pensar que a liberdade e a imaterialidade são da ordem do informe; do mesmo modo, as memórias, os sentimentos, a sexualidade — e a matéria da pintura. Mas na sequência, o artista revelou que ao terminar o sonho que criou a pintura, nele havia despertado novamente o crítico exigente e formal. Se o processo norteado pelo inconsciente levava ao informe e à proliferação, ao analisar posteriormente a pintura, ele "endireitava" o rumo da pintura — e talvez o seu próprio. Desse ponto de vista, a *persona* do homem pintor adquire todo o seu sentido.

[17] BOIS, Yve-Alain; KRAUSS, Rosalind. *L'informe:* mode d'emploi. Paris: Centre Pompidou, 1996.

[18] CAMARGO, Iberê. O colchão. *In: No andar do tempo. Op. cit.*

[19] CAMARGO, Iberê. Ângela Maria. *In: No andar do tempo. Op. cit.*

Essa tensão e oscilação entre imobilismo, mobilidade e explosões percorreram as principais décadas da trajetória da obra do artista, quando os carretéis, os núcleos, os dados e os signos diversos provocaram desdobramentos e proliferações das formas. No retorno à figuração, explosões, mobilidade e imobilismo permaneceram como elementos constitutivos, provavelmente como motores da obra, mas no sentido inverso. As explosões cederam o lugar a diversas modalidades de movimento e, finalmente, ao imobilismo das últimas pinturas.

Após o movimento provocado pelas figuras que se desdobravam no espaço na primeira metade dos anos 1980, os *Ciclistas*, por volta de 1989-1990, resgatam o movimento no tempo. Trata-se, então, do corpo que se desloca, como o próprio Iberê quando imerso no ato de pintar, ou caminhar pelas ruas e parques de Porto Alegre.

Os *Ciclistas* marcaram um novo momento na pintura do artista, resgatando o movimento dos *Carretéis* quando estes rolavam ou lançavam-se na superfície densa da pintura. Se eles continuavam o movimento iniciado anteriormente, esse era agora fluido, direcionado, um movimento organizado e consciente do corpo, como o pintor, sempre indo à procura de algo impossível de alcançar. Em muitas ocasiões, ele declarou que jamais se sentia satisfeito com seus trabalhos e, portanto, continuava a procurar. O movimento dos ciclistas, andando sempre para frente, talvez também esteja relacionado à ansiedade do artista em relação ao tempo que passa rapidamente, que corre; angústia em relação à sua obra, à sua vida, necessidade de correr atrás das realizações, sempre insatisfeito com a última tela pintada e pensando em realizar a próxima. Como dizia o personagem do seu conto "O relógio", ao final, ainda procurando pedaços do precioso mecanismo nos dejetos, "O tempo, o tempo..." Em *Ciclistas*, a angústia com o passar do tempo e a necessidade do movimento se amalgamam no desejo de continuar realizando sua obra.

A tela da série *Ciclistas*, de 1990, evidencia o movimento da figura solitária e nua que avança numa paisagem apocalíptica. Sua localização à extrema direita da tela enfatiza essa espécie de cenário, no qual o chão parece tomado por galhos calcinados. Se, no começo dessas obras, percebiam-se árvores folhosas, correspondendo ao título *Ciclistas da Redenção*, um dos parques mais populares de Porto Alegre, aos poucos o movimento pareceu desassociar-se de um entorno prazeroso e transformar-se numa espécie de moto-contínuo, sem começo nem fim, sem razão. O movimento pelo movimento.

Depois da fase dos *Ciclistas*, nos últimos anos de sua vida, as figuras e as formas voltaram a imobilizar-se: paradas, sentadas ou deitadas diante de uma paisagem ampla e desolada. Na pintura *Crepúsculo na Boca do Monte* (1990), antigo nome de Restinga Seca, três personagens ocupam o primeiro plano (ou talvez uma figura só, desdobrada). Duas delas se viram para frente, na direção do espectador. A terceira, de perfil, apoia-se numa bicicleta, que parece já ter cessado o movimento. A luz evoca um entardecer igual aos que se referia o pintor, longos e solitários, parecendo não ter fim... É a paisagem da sua infância e juventude, à qual ele retorna no final da vida, recriando-a com as cores dos sonhos e das rememorações. Nessas telas dos últimos anos, não apenas cessa o movimento como o humano sofre uma transformação para o inumano, mais fantasma do que ser real. Em algumas dessas pinturas, as bicicletas permanecem, mas em espera, ao lado de personagens igualmente imóveis. De certo modo elas se tornam personagens, como os manequins, presentes em algumas telas ou substituídas por carretéis. É como se representassem simbolicamente a síntese das figuras mais pregnantes que povoaram as telas do pintor ao longo do tempo. Mas, se em outros momentos da trajetória dessa obra elas se movimentavam, mostram-se imóveis agora, talvez indicando a interrupção definitiva do movimento. Ao mesmo tempo, a presença do manequim estende aos outros objetos representados, e mesmo aos personagens, uma qualidade inumana.

Também do espaço da tela desaparecem os espelhos, os desdobramentos sobre um mesmo plano, ou mesmo as paisagens da Redenção, substituídos por um céu e terra opacos e densos ou, pelo contrário, quase desmaterializados, iluminados por uma luz irreal. Evocam a imobilidade absoluta do chão para o qual se retorna.

39 sem título [untitled], 1993
guache e lápis *stabilotone* sobre papel
[gouache and stabilotone pencil on paper] | 35 × 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

40 Série *Ciclistas*, 1990
óleo sobre tela [oil on canvas] | 159 × 185 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

41 *Crepúsculo da Restinga Seca*, 1993
óleo sobre tela (oil on canvas) | 65 × 92 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

TERRITÓRIO DAS SOMBRAS A gama cromática da pintura de Iberê, que em muitos momentos seria extremamente escura, até mesmo negra, possibilita considerá-la um território das sombras. Essa qualidade da cor, dos tons baixos, do negror, foi, em muitas delas, resultante da densidade da matéria: camadas e camadas de tinta acumuladas e misturadas, adquirindo um tom cada vez mais escuro.

Nas telas dos anos 1980, sobretudo no início da década, as figuras eram muitas vezes inteiramente negras, confundindo-se com o fundo, como sombras. Essa fase retomou o negror de outros momentos de sua pintura: desde as paisagens noturnas de Minas Gerais, pouco antes de o artista se retirar ao ateliê e dedicar-se às garrafas e, depois, aos carretéis, às fiadas de carretéis, a alguns núcleos e a demais signos de outros momentos da trajetória da sua obra, até às figuras humanas dos anos 1980 em diante.

Seria fácil emitir a hipótese que as fases negras corresponderiam a momentos de crise, pessoal, social (como em 1964) ou artística. O próprio pintor sugeriu essa interpretação algumas vezes. É mais provável, no entanto, que esse território das sombras emergisse de todo um percurso seu com a matéria pictórica, bem como dos diálogos com as obras de outros artistas, como as pinturas escuras que Picasso, Braque, Rouault, Fautrier e Dubuffet expuseram nos anos do pós-guerra, quando Iberê esteve na Europa.[20] Também, com as obras de Goya, como *Os desastres da guerra* e os *Caprichos*. Esses pintores foram fundamentais no seu *Museu Imaginário* e marcaram fortemente sua obra, com seus aspectos críticos e trágicos, tão em consonância com o "pintor das sombras" brasileiro. Do mesmo modo, o *páthos* do expressionismo alemão constituiu uma das bases da sua poética; no Brasil, não por acaso, admirava e identificava-se com a gravura de Goeldi e com alguns aspectos da pintura de Segall. É possível também que ele tenha procurado dialogar, plasticamente, com *A divina comédia*, de Dante. Tratava-se de uma das suas mais importantes referências literárias; todavia, constata-se nos escritos de Iberê que essa referência também era visual e mesmo existencial. A morte era, para ele, o inferno; e o inferno era a escuridão, o esquecimento, o informe e o inumano. As figuras nas suas obras aproximaram-se progressivamente daquelas criadas pelo bardo italiano, como povoando os *Círculos do inferno*; basta ver os desenhos e as pinturas dos seus dois últimos anos de vida. O *Sétimo círculo*, descrito no Canto XII, é evocado em algumas pinturas pelos solos de terra avermelhada, lembrando os rios de sangue em que jaziam os personagens. E, tanto nesta como nos desenhos, também pelas figuras etéreas, fantasmáticas, mas que ao mesmo tempo revelam rostos torturados, como nas telas da série *As idiotas*.

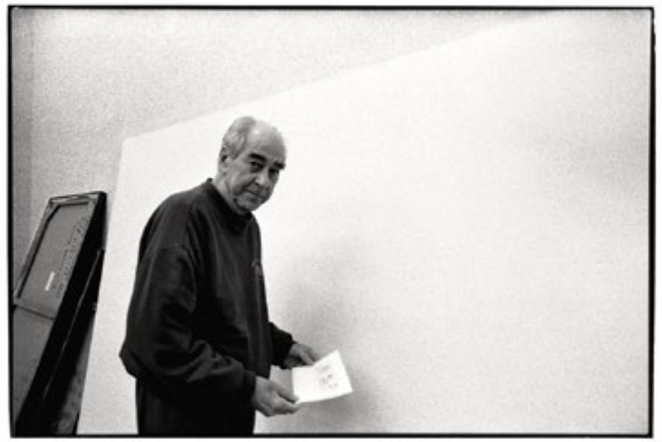
Iberê acolhia a escuridão nas suas telas. Questão formal e existencial, as sombras criavam territórios densos, pantanosos, como a sua visão da vida e da morte como drama. É como nas telas do conjunto *Tudo te é falso e inútil,* noturnas, com a figura humana só, rodeada apenas por uma bicicleta ou por uma mesa com carretéis e um manequim, figura onipresente nas telas dos últimos anos. O manequim, imagem à semelhança do humano. Qual seu papel nesse final? Simulacro de humanidade? Fetiche, como os manequins de Bellmer e de Kokoshka? Presença do inumano no humano, como nas pinturas de De Chirico? Símbolo da morte, corpo-casca, desprovido de vida e de alma? Um corpo-mortalha, como se apresenta no último quadro, *Solidão*? Talvez, nessas pinturas, o manequim abranja todos esses sentidos.

As sombras, o negror da quase invisibilidade, conviveram, entretanto, em sua obra com a luz e com as cores fortes e luminosas, do mesmo modo que o espírito trágico do pintor foi sempre temperado por certo distanciamento, marcado pela ironia que transparece no título e até na temática de algumas obras, bem como na tendência formal que o levava, sempre, a corrigir o rumo das pinturas.

Ele se aproximou do momento contemporâneo por meio da revisão crítica de aspectos do expressionismo, sem, no entanto, aproximar-se do neoexpressionismo. As sombras permeiam a arte contemporânea como elemento recorrente, nem sempre ligado ao drama mas como elemento puramente formal.

Às vezes, ainda, elas assumem o papel de protagonistas, substituindo as figuras "em positivo", evidenciando um distanciamento crítico que abarca tanto questões sociais quanto do próprio sistema da arte. As sombras, ao substituir os próprios objetos, questionam sua ausência e seu papel como mitos na sociedade globalizada.

[20] *L'art en guerre, France 1938-1947*. De Picasso à Dubuffet. Paris: MAM, 2012.



42 Iberê Camargo em frente a tela na qual pintava a obra *Solidão*, Porto Alegre, 1994
[Iberê Camargo in front of the canvas on which he painted *Solidão*, Porto Alegre, 1994]

43 sem título [untitled], 1993
guache, lápis *stabilotone* e nanquim sobre papel [gouache, stabilotone pencil and China ink on paper] | 69,8×50 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

FANTASMAS *Após gestos desesperados, as convulsões, os espasmos, os estertores, realidade e pesadelo se misturam: uma suave sensação de paz, de conciliação, de reintegração e de dissolução — como a do sal na água — o invade. O homem pintor não sente mais o corpo, que por fim se aquieta. A noite desce, uma noite diferente, espessa, impenetrável, mas leve como uma mortalha. Dorme, dorme, foi a última palavra que ele ouviu.*[21] Em "Hiroshima", Iberê coloca esse texto que evidencia seu modo de pensar a morte. Nas pinturas e desenhos, ele começou provavelmente a elaborar o seu fim com a série das *Fantasmagorias*. Certamente com a mesma inquietação, começou a pensar sobre o destino de suas obras. Não acabava apenas o indivíduo Iberê Camargo, mas o homem pintor e o seu trabalho. As telas tornaram-se a arena privilegiada onde o artista podia expressar seus medos e preocupações juntamente com seu espírito crítico e a lucidez que o caracterizava e, ao mesmo tempo, controlá-los. Expressar-se, criar até que a noite espessa o invadisse.

O clima noturno das obras acentua seu aspecto fantasmático, que se poderia aproximar dos filmes mudos que Iberê assistia com frequência em sua casa, como *Nosferatu,* de Murnau, do qual as sombras e a estética expressionista também lhe foram fundamentais. Longe ia o tempo dos mocinhos e bandidos dos filmes de *cowboy* da sua infância... Haviam mudado as circunstâncias do artista bem como os espaços das obras, as figuras migraram para novos lugares, que as atravessam, deslocam e metamorfoseiam. Os corpos passam a assemelhar-se a fantasmas de passagem: imateriais, sem peso nem densidade, atravessados pelo fundo — a imaterialidade das primeiras camadas de tinta, colocadas pelo artista sobre a tela em fases passadas, atinge as figuras nesse último período da obra.

Em relação à sua última pintura, é tocante ver a foto de Iberê feita em 1994, por Luís Eduardo Achutti. No ano de sua morte, lutando contra a doença que o levaria; o homem pintor permanece em pé diante da imensa tela branca. Tinha nas mãos o pequeno esboço que indicava as figuras: três silhuetas apenas esboçadas, com lápis preto. Na pintura realizada, mesmo que os corpos sejam apenas indicados por silhuetas, as fisionomias, mais detalhadas e com formas mais concentradas, permitem identificar os fantasmas derradeiros: o pintor, secundado por um manequim coberto por uma mortalha e por Martim, seu gato. Qual a alquimia que transformou os corpos, na migração do desenho para a pintura? Como o quase-imaterial, o quase apenas pensado, as tênues linhas tornaram-se uma tela de tal força, cheia de cores, para a qual o esboço inicial, como sempre, torna-se apenas o pretexto?

Se a morte do pintor não tivesse cortado sua poiética nas fases iniciais, essa tela seria certamente pintada e repintada, raspada, arranhada por incisões do cabo do pincel ou da espátula. As cores escureceriam, progressivamente, mas permitiriam, pelas interferências na camada cromática, o aparecimento das veladuras iniciais, as mesmas que permaneceram cobrindo a sua superfície. A sua instauração prosseguiria até que o pintor atingisse a densidade das obras precedentes, até que ele a considerasse concluída ou a destruísse para começar tudo de novo. Mas esse aspecto inacabado, aberto, pulsando em tensão permanente, à revelia do desejo ou das intenções de Iberê, talvez seja o que mais distancie sua pintura da sua modernidade própria e a abra para relações com a arte do século XXI. A obra, como acontece muitas vezes, foi mais longe que o homem pintor.

[21] CAMARGO, Iberê. Hiroshima. *In: Gaveta dos guardados. Op. cit.*, p. 47-48.

IBERÊ CAMARGO, OU A EXPERIÊNCIA DE SÍSIFO

JACQUES LEENHARDT

Ao longo das décadas, Iberê Camargo assumiu um lugar essencial e singular no panorama da arte brasileira do século XX. Com o distanciamento que temos agora, percebemos melhor como seu trabalho — desenho, gravuras ou pintura — se inscreve de modo divergente no contexto pictórico nacional, que ele fez questão de manter a uma distância respeitosa. Solitário, ele conduziu sua obra com uma notável constância, o que, para aqueles que aproveitaram seus ensinamentos, fez dele o modelo do artista exigente, perfeccionista e consequente. Por outro lado, seu engajamento com a pintura como meio e, sobretudo, a grande importância dada por ele à gravura como prática da incisão e da corrosão, no espírito de devoção às técnicas da arte, mantiveram-se como seu universo estético próprio.

Essa grande atenção ao ofício, à qualidade dos produtos utilizados, parecia para alguns a marca de um espírito que se recusava a seguir as novidades industriais, um apego ao *savoir-faire* do passado. E isso era verdade, com Iberê manifestando uma prudente desconfiança diante de toda complacência pelas comodidades sem exigências. Ele foi um ser incômodo, sombrio, mas esses traços de sua personalidade, que ele reconhecia de bom grado, foram para ele como o acompanhamento necessário de uma preocupação absoluta com a dolorosa autenticidade.

Como todo grande artista, sua obra demorou algum tempo até achar os meios de expressão dos quais precisava. Esses anos de formação e de pesquisa resultaram numa primeira fase dominada por uma pintura de paisagens a serviço da qual a espessura da cor trabalhada oferecia uma espécie de suporte analógico. Iberê criava árvores e colinas com a espátula, construía na pasta uma terra sempre fecunda.

Contudo, plana sobre a vida de Iberê uma espécie de destino que o obriga a revisões dilacerantes. Assim, bruscamente, ele abandonará a paisagem para começar um período longo e incrivelmente criador, inteiramente centrado sobre um objeto único e singular: o carretel. Na verdade, *carretéis*, que sozinhos ocuparão quase vinte anos de sua atividade ao longo de suas infinitas metamorfoses.

Uma nova ruptura no início dos anos 80 marca o início de sua terceira fase. Iberê passa a se concentrar em um tema que parece novo: o corpo humano. Tentaremos mostrar como essa aparente novidade temática é, na verdade, a continuação de uma longa evolução subterrânea cuja progressão estudaremos.

Na verdade, seria um erro descrever a obra de Iberê através da abordagem de seus temas. Radicalmente artista, essencialmente pintor, intimamente gravador e compulsivamente desenhista, Iberê Camargo não ilustra tema algum: ele vive o desenho, a gravura e a pintura como uma maneira de sobreviver em um mundo que é doloroso ao homem. Assim, é mais a partir desse sofrimento original e dos meios que o artista pode desenvolver nesse confronto contínuo, que se deve procurar a lógica de sua obra, cujos temas não são mais que suportes ocasionais. É a partir dessa perspectiva que abordaremos alguns momentos essenciais da construção de sua obra.

Uma exposição recente de Iberê Camargo tinha como título "O carretel, o meu personagem". Sabemos, pelo testemunho de várias fotografias, que durante muitos anos Iberê brincava com carretéis como se fossem verdadeiros personagens que ele manipulava sobre um palco teatral. A escolha desse objeto é ainda bastante misteriosa. O artista nunca foi muito loquaz sobre o assunto e deu explicações variadas de acordo com seus interlocutores e com as perguntas que lhe eram feitas.

Em sua autobiografia, ele conta que esses carretéis lhe lembravam sua juventude, numa época em que as crianças só tinham os brinquedos que eles mesmos confeccionavam. Assim, eles fariam parte desses objetos aos quais a criança se afeiçoa e que a nostalgia, mais tarde, o adulto incorpora a suas experiências passadas. O carretel seria, então, uma espécie de *objeto transicional*, no sentido dado por Winnicott a esse termo, objeto que tem para a criança um papel mediador entre o próprio corpo e as coisas exteriores do mundo. O *objeto transicional* representa, segundo o psicanalista, "uma área intermediária de experiência [...] que constitui a maior parte do vivido pela criança pequena. Ela subsistirá, ao longo de toda a vida, no modo de experimentação interna que caracteriza as artes, a religião, a vida imaginária e o trabalho científico criativo."[1]

Iberê parece dar razão à hipótese de Winnicott quando diz:

> Para mim, o carretel era importante porque tinha sido o meu objeto, o meu brinquedo de infância. Ele era muito carregado de reminiscências e vivências minhas. Ele vinha do meu "pátio".[2]

Vemos aparecer nesta declaração uma imagem que continuará poderosa para Iberê: o pátio. É ao mesmo tempo a casa, a família, o passado, tudo aquilo que a distância no espaço e no tempo arranca ao homem adulto. No entanto, se a importância do tema do carretel se impõe tanto na obra como nas lembranças, o artista, ao contrário, sempre evitou comentar a sua onipresença e, ainda mais, as razões de sua súbita aparição em 1958. Ele complementa:

> "O que são elas?" — pergutam-me muitas vezes, quase todas. Não emito conceitos. Não me proponho definições. Elas são a minha presença e o meu testemunho. Eu as fiz com as minhas mãos e o meu coração, corroendo e ferindo a matéria[3] como fizeram os artistas que me antecederam. Eu as fiz com simplicidade, no vagar do ácido, com a paciência do oleiro que coze a terra.[4]

Compreende-se bem a curiosidade de seus interlocutores, que é condizente com a ruptura que intervém na obra com a aparição desse objeto inesperado e da qual ele é emblema.

Algumas vezes, sob pressão do entrevistador, Iberê é mais preciso:

> Eu sofri um acidente, que não me permitia continuar nas minhas andanças pelas vielas de Santa Teresa (nessa ocasião estava em Santa Teresa). Comecei, portanto, a trabalhar mais no ateliê. Eu tinha os meus objetos (caramujos, laranjas, jarrinhas, garrafas, bules) e incorporei entre meus objetos o carretel que, pela sua forma geométrica, já me propiciou uma passagem para a abstração que se concretizou quando desapareceu a mesa onde repousavam os objetos.[5]

Entre a volta das lembranças de infância e a transição rumo à abstração, facilitada segundo o pintor pela adoção do tema do carretel, Iberê registra, quase *en passant*, a importância de um grande e traumático acontecimento. Ele sofreu um

44 *Hora VII*, 1984 [detalhe | detail]
óleo sobre tela [oil on canvas] | 93 × 132 cm
col. Márcia e Luiz Chrysostomo
[p. 48]

45 sem título [untitled], c. 1941/1942
óleo sobre tela [oil on canvas] | 45,2 × 49 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

46 sem título [untitled], 1942
óleo sobre tela [oil on canvas] | 60 × 70 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

47 sem título [untitled], 1951
óleo sobre tela [oil on canvas] | 33 × 24 cm
col. particular [private coll.]

acidente que o impediu de passear e que o confinou, para o trabalho, aos quatro muros de seu ateliê.

Iberê era, antes de mais nada, um pintor de exterior, a paisagem era o que ele mais amava. O acidente que atingiu sua coluna vertebral, em 1956, o impede a partir de então de ir em busca do tema. Recluso, ele é obrigado a inventar um universo temático novo, pois só o que resta para ele como universo figurativo são as naturezas-mortas. É nesse momento, como revela nesse texto, que ele introduz o carretel entre os objetos que pintava comumente, no espírito de Morandi. Essa nova presença está, assim, diretamente ligada à reclusão à qual ele é forçado e à necessidade de dar um caráter mais pessoal a esse universo de objetos mortos. O resto, a cidade e as paisagens, está a partir de agora interditado a ele.

Ao comentar esse momento de mudança da obra de Iberê, Ferreira Gullar escreve:

> ele se despede do tempo em que pintava na luz de deus, filtrada sem sombras no quadro.[6]

Tendo de abandonar o espetáculo que a vida oferece sob a amigável luz solar para se trancar no espaço fechado do ateliê, Iberê se engaja em um novo período de sua obra, do qual o mundo exterior se verá de certa forma excluído. De agora em diante, ele concentrará seu desejo de figurar o mundo sobre as variações e os desenvolvimentos infinitos permitidos pelos carretéis. De certa forma, as circunstâncias o obrigam a construir interiormente o teatro metafísico que ele gostava de atravessar nos caminhos e estradas. Seu espírito de andante, sua posterior projeção na figura de seus ciclistas, todo esse vocabulário dos grandes caminhos abertos se reduz a partir de então ao espaço do quadro. É disso que ele fará sua obra.

---

1 WINNICOTT, D. W. *Jeu et réalité, l'espace potentiel.* Paris: Gallimard, 2002, p. 25.

2 Depoimento em entrevista. *In:* COCCHIARALE, Fernando e GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal:* a vanguarda nos anos 50. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 182 (Temas e Debates). Citado por Mônica Zielinsky. *In: Iberê Camargo, catalogue raisonné,* vol. 1 — Gravuras. São Paulo-Porto Alegre: Cosac Naify-Fundação Iberê Camargo, 2006, p. 81.

3 Note-se que o termo "corroendo" se refere à atividade do ácido utilizado em gravura e que o termo "ferindo" reflete mais a relação violenta que Iberê mantém com a matéria pictórica, a pintura como material.

4 CAMARGO, Iberê. *Gaveta dos guardados.* São Paulo-Porto Alegre: Cosac Naify-Fundação Iberê Camargo, 2009, p. 74.

5 Iberê Camargo, entrevista com Jorge Guinle. *In: Belo caos* (catálogo de exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

6 Ferreira Gullar. Do fundo da matéria. *In:* SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo.* São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 15.

Aquilo que chamamos, de forma precipitada, de *virada abstrata* de sua obra no momento em que ele passa a pintar unicamente carretéis, na verdade encobre a vontade do pintor de tirar dele mesmo, com toda a dor que comporta a renúncia ao mundo exterior, os elementos significativos de seu trabalho. Como sabemos, a memória e a infância tomarão um espaço preponderante. Assim, não é surpresa constatarmos que, nesse momento crucial quando ressurgem as lembranças de infância, Iberê se lembre de seu mestre De Chirico. Entre os brinquedos e *biscuits* que este último acomodava nos espaços solitários de suas telas, ele também gostava de colocar carretéis. O estranho clima que dali emana certamente despertava, na profunda cultura clássica de Iberê, a lembrança da Parca desfiando o frágil fio do tempo de vida concedido aos mortais. No momento de renunciar a alegria de viver sob a luz de deus, como diz Ferreira Gullar, ele devia sem dúvida pensar em De Chirico, que falava com tanta nostalgia das praças de Ferrara, onde ele imaginava encontrar, personificada pelas estátuas colocadas em bases baixas, a presença de deuses entre os homens. Ali, De Chirico reencontrava o mundo antigo de sua Grécia natal, onde se vivia cotidianamente na familiaridade dos deuses.

Ora, a natureza viva da paisagem era o último refúgio onde Iberê ainda podia ir ao encontro dessa sacralidade, onde ele ainda podia caminhar, respirar, pintar, no espírito celebrado pelos românticos. Como prova, tomaremos o comentário de Iberê sobre a última paisagem que ele pintou depois de seu acidente, *Poços de Caldas* (1959), da qual emanam claramente as razões pelas quais ele abandonou totalmente esse gênero:

> O quadro é um mundo estancado. Nele, a luz não vem do sol, ... a última paisagem que pintei está mergulhada numa luz crepuscular, essa mesma luz que envolve minha obra atual.[7]

Entre o pintor e o mundo abriu-se um abismo que, em seguida e em vão, ele tentará preencher. Uma fotografia publicada em 1961 na revista *Manchete* parece testemunhar essa situação de separação.

O fotógrafo Carlos Kerr visita Iberê em seu ateliê da rua das Palmeiras, quando ele acabara de receber o prêmio de melhor pintor da Bienal de São Paulo por sua série *Fiadas de carretéis*. Em primeiro plano, dispostos sobre uma mesa, a fotografia mostra um grande número de carretéis. Ao fundo, uma das telas da série premiada, talvez *Estrutura II* (1961). Até aí, tudo parece normal nessa imagem de ateliê. O pintor ocupa o espaço intermediário entre os carretéis e o quadro que os "representa" em pintura. Um elemento surpreendente, no entanto, chama a atenção: Iberê tem sobre os joelhos um pequeno quadro que ele observa atentamente com um olhar ao mesmo tempo concentrado e ausente. É uma paisagem que Michael Asbury não tarda a identificar: *Jaguari* (1941).[8] O que levou Iberê a inserir um quadro de paisagem muito antigo entre ele e seu trabalho pictórico atual que acabara, justamente, de ser recompensado pelo júri da Bienal e que justificava a vinda do fotógrafo da *Manchete*?

A presença dessa paisagem, tão afastada de sua maneira atual de pintar e de sua nova temática, preenche de maneira evidente uma função simbólica essencial: ela evoca no coração da nova pintura de Iberê aquilo que está ausente. Seus quadros atuais são o sinal de sua vontade de viver, do poder e da obstinação com a qual ele sobrevive ao trauma, e eles acabam de ser premiados. Mas essa prova de resiliência só pode alcançar todo o seu significado à condição que se saiba ver o quanto essa nova produção se opõe ao mundo de antes, agora desaparecido. Todos precisam saber — e essa é a razão dessa *mise-en-scène* fotográfica — que seu novo estilo ganha significado na relação com aquilo que está morto, na sua oposição à plenitude da qual o pintor está agora privado. Assim, a fotografia da *Manchete* distingue para o espectador a ruptura entre duas épocas, provocada pelo acidente com a coluna vertebral. Tudo o que vem depois desse traumatismo físico será pintado à luz nostálgica do passado. Chegou ao fim o olhar diretamente aberto sobre o mundo; de agora em diante toda expressão se fará pela mediação dos carretéis. Eles serão o personagem principal da pintura de Iberê, até a nova ruptura dos anos 80.

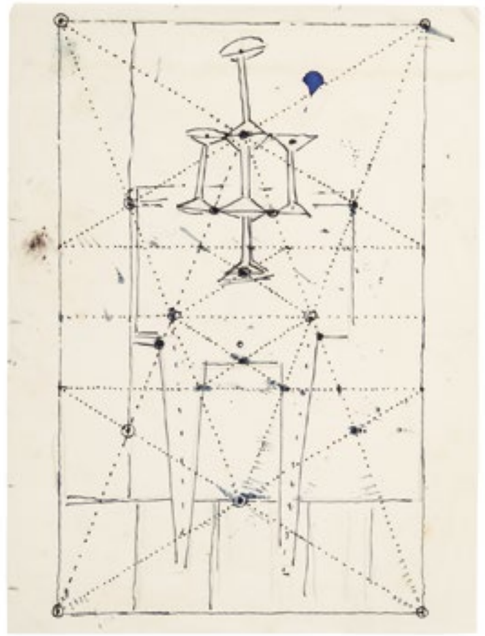
---

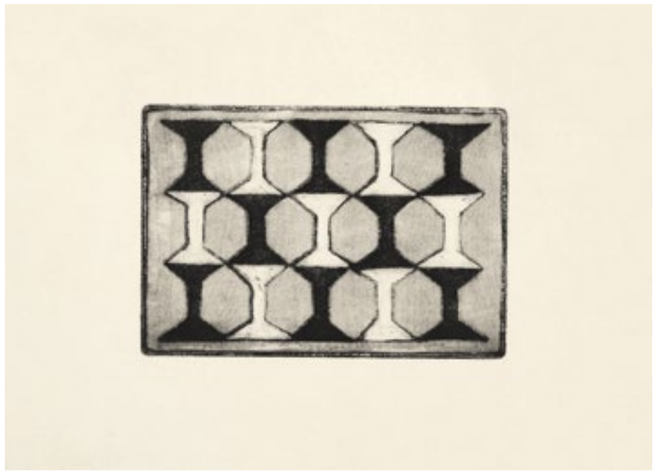
7 Iberê Camargo. *In:* Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo.* São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 33.

8 ASBURY, Michael. *Iberê Camargo*. O carretel, meu personagem (catálogo da exposição). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, p. 21.

48 sem título [untitled], c. 1959
óleo sobre papel [oil on paper] | 38,5 × 56 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

49 Iberê Camargo fotografado por Carlos Kerr no ateliê da rua das Palmeiras
[Iberê Camargo photographed by Carlos Kerr in the Rua das Palmeiras studio]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1961





50 sem título [untitled], c. 1959
nanquim e grafite sobre papel
[China ink and graphite on paper] | 26,7 × 20 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

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

52 **De Chirico** | *L'Arquéologue*, 1927
óleo sobre tela [oil on canvas] | 96 × 128 cm
© De Chirico, Giorgio / AUTVIS, Brasil, 2014

53 Estudo para [Study for] *No tempo*, 1991
nanquim sobre papel [China ink on paper] | 24 × 32 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Mas antes mesmo que o tema do carretel se torne um motivo dominante e cada vez mais "abstrato" na obra, ele aparece sobre uma mesa entre os objetos de natureza-morta, como disse Iberê a Jorge Guinle (ver nota 5).

Um desenho de 1959, *Sem título*, surpreende por mais de uma razão. Nele encontramos a *natureza-morta* colocada sobre a mesa, da maneira trabalhada por Iberê na tradição modernista, dando continuidade aos *bodegones*. De Cézanne a Braque, a mesa é, de fato, o espaço de apresentação dos objetos. Iberê se inscreve nessa história a partir dos anos 40. Por outro lado, a visualização reforçada da triangulação da imagem por traços pontilhados rompe com essa filiação. Ela coloca, evidentemente, a questão de sua intenção simbólica.

Uma primeira resposta poderia vir das associações que essa triangulação desperta no espectador. Pode-se pensar, de fato, nas imagens de um corpo humano definido pelas coordenadas geométricas nas quais ele se inscreve, como no famoso desenho de Leonardo da Vinci: *Homem vitruviano*. Essa referência nos convida, então, a uma releitura da imagem: aquilo que num primeiro momento "representava" os pés de uma mesa se torna, quando enxergamos a forma de um corpo humano, um par de pernas sustentando um torso, por sua vez dominado por uma cabeça. Tal antropomorfismo não deveria nos surpreender, pois Iberê frequentemente transformará, de múltiplas maneiras em seu trabalho posterior, o motivo do carretel em imagem de um corpo humano ou até de um corpo que dança.

Mas o que mais surpreende nesse desenho é a maneira pela qual os próprios carretéis se transformam em vértebras que formam uma verdadeira coluna vertebral para esse corpo. O trabalho pictórico que começa com esse desenho consiste, assim, numa reorganização, numa retificação. Os carretéis simulam uma espécie de anastilose[9] para a qual o quadro *Carretéis* (1958), a primeira gravura com esse tema, estabelece um modelo rigoroso.

A narração do acontecimento traumático, a lesão na coluna vertebral, aparece assim como uma prova de passagem que separa o tempo feliz da infância das tristezas adultas. A volta ao passado se torna um momento essencial dessa estratégia de recomposição que se aparenta ao trabalho do arqueólogo que enfrenta o quebra-cabeça de blocos de pedra espalhados, entregues a ele pela passagem destrutiva do tempo. Impossível não pensar mais uma vez em De Chirico e sua fascinação pela analogia entre o corpo do artista e o templo antigo condenado à ruína. O trabalho artístico assume, simbolicamente, esse dever de reconstrução que ultrapassa, é claro, o simples corpo para abranger todo o passado perdido.

Assim como o arqueólogo, o pintor reconstitui, carretel a carretel, os elementos à deriva de seu corpo, fragmento sobre fragmento, os pedaços espalhados de seu passado. Mônica Zielinsky estabeleceu com clareza a coincidência entre a primeira gravura com carretéis e o traumatismo na coluna vertebral, o que confere a *Carretéis* (1958) um poderoso valor simbólico:

> *Carretéis*, com data aproximada de 1958, é do tempo em que Iberê recolhe-se ao seu ateliê devido a problemas de saúde.[10]

Isso posto, é curioso o fato de que essa obra não é mencionada nos registros em que Iberê inscreve sempre cuidadosamente seu trabalho. A gravura também não é assinada ou datada e não existe tiragem: há apenas três provas de estado. É como se essa obra fundamental gozasse de um *status* totalmente à parte no conjunto da obra, em conexão com essa mudança radical.

---

[9] Anastilose do grego *anastellein*, remontar. Operação que consiste em remontar uma sobre a outra as pedras de uma construção destruída, frequentemente de uma coluna desmoronada.

[10] ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo. Catalogue raisonné. Op. cit.*, p. 81.

Em seguida, a partir do tema simbólico e formal do carretel, veremos se desenvolver outras configurações que desafiam o corpo e seu movimento. Assim, na sequência das naturezas-mortas dispostas sobre a mesa, o equilíbrio dos carretéis vai pouco a pouco se romper, sugerindo o nascimento de um movimento que transformará o perfil do carretel num perfil de dançarino.

A *cena pictórica* se transforma, assim, em lugar de um renascimento do corpo martirizado: através das mil formas assumidas pelo tema, ela desenrolará a vontade de superar o acidente. Ao longo dessas metamorfoses, veremos aparecer uma nova cadeia de conexões simbólicas que favorecem uma nova reinterpretação da forma do carretel como composição de dois círculos ligados entre eles. Essa transformação abrirá caminho ao tema da roda que, por sua vez, anunciará o da bicicleta e dos ciclistas, feixe de imagens que levam ao passado em torno da roda das locomotivas nos caminhos de ferro onde trabalhava o pai de Iberê.

Em suas conversas com Lisette Lagnado, Iberê reuniu esses elementos interconectados: a arqueologia do passado e a dinâmica do movimento.

> Me parece que minha pintura sempre procura resgatar o passado, reencontrar as coisas que foram soterradas e ficaram perdidas no pátio. Desapareceram no chão, parece que é isso. Tanto que eu fazia uns quadros terrosos, como se tivesse uma busca num garimpo de coisas que supostamente jazem, não sei. Eu tinha essa sensação e eu me sentia muito estimulado nessa procura. Foi assim que percebi que a roda de minhas ciclistas parecia com a roda da locomotiva.[11]

Essa atividade de desenterrar um passado escondido ocupa um lugar excepcional em outra atividade importante de Iberê, a escrita. Sobre isso, ele diz:

54 *Carretéis*, 1960
pastel seco sobre papel
[dry pastel on paper] | 30 × 19 cm
col. Marcelo Guarnieri

55 *Espaço com carretéis*, 1960
óleo sobre tela [oil on canvas] | 100 × 141 cm
col. Luiz de Paula Sève

56 *Conjunto de carretéis*, 1960
água-tinta (processo do açúcar)
[aquatint (sugar-lift process)] | 29,8 × 49,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

> Escrever pode ser, ou é, a necessidade de tocar a realidade que é a única segurança de nosso estar no mundo — o existir.[12]

Essa declaração mostra, primeiramente, que a atividade de escrever não é marginal no trabalho de Iberê. Se a pintura, naquilo que ela tem de imediatamente material e físico, foi sua luta cotidiana, a escrita oferecia-lhe acesso a algo que talvez lhe fosse negado pela pintura, essa garantia de tocar diretamente a realidade existencial de nosso ser no mundo, condição humana que ele apreende com um termo profundamente enraizado na época na qual viveu: *existir*. Mas como compreender, então, o complexo jogo que se estabelece na produção de Iberê entre escrita e pintura? Onde estaria essa *ausência* própria à pintura, compensada pela escrita? No que a escrita traz um complemento necessário para a construção da obra?

As narrativas que saem da pena de Iberê apresentam uma característica dupla: primeiro, como narrativas, elas contam uma história, um relato. Enquanto que, na modernidade, a pintura mantém-se sempre afastada da representação ou da ilustração de um tema, a narrativa, ao contrário, as assume resolutamente. E como toda narrativa, aquelas que Iberê produz — simbolicamente reunidas sob o título *No andar do tempo* — reúnem fragmentos de aventura que atravessam os tempos. Elas desenvolvem uma situação, real e/ou ficcional, seguem os seus meandros, organizam seus momentos. Se a pintura é objeto de uma percepção imediata e global, a narrativa, ao contrário, alcança seus efeitos com a evolução de uma situação, da surpresa que atinge o leitor no momento da *catástrofe*, da resolução da intriga, da virada brutal do destino.

Nessas narrativas, o tempo que impele a existência dos personagens é, de certa forma, marcada por uma espécie de gagueira, pelo fato de que nada avança como numa narrativa linear clássica. Aquilo que progride é assombrado pela dificuldade e pela repetição. Como se o tempo que leva e afeta nossas existências fosse feito de círculos ininterruptos, de retornos, comparável nesse caso ao esforço de Sísifo, rolando sem descanso a sua pedra, que sobe e tomba, que levanta e cai novamente. Em seus contos "O colchão", "O rato" ou "O relógio", percebe-se essa dupla dimensão do tempo humano, que tem inicialmente ares de um esforço prazeroso em direção à vida e à luz, mas que logo se vê irremediavelmente contestado por uma queda inevitável, marca de um destino intransigente que obriga a recomeçar.

"O rato" ilustra maravilhosamente bem esse equilíbrio contraditório que, por fim, conduz a narrativa a um caminho desesperante. O personagem, Terêncio, faz tudo para salvar um

pequeno animal, um rato preso numa banheira, perdido em uma situação sem saída. Conseguindo salvá-lo, Terêncio, no entanto, o massacra com um gesto compulsivo, tão desprovido de sentido quanto inevitável. Essas narrativas abrem sobre um horizonte de chumbo que se estende ao infinito da repetição, trágico sob um céu sem estrelas. O primeiro conto escrito por Iberê, "O colchão", data justamente de 1958, da época na qual ele foi de forma brutal impedido de deambular livremente pelo mundo. Tudo acontece como se, para ele, a vida se chocasse em um muro imenso e absoluto: o rato é prisioneiro do esmalte claro da banheira assim como Iberê é confinado aos quatro muros de seu ateliê. Mas o artista, novo Sísifo, retomará sua corrida em direção à luz, ainda e sempre, com obstinação desesperada.

Iberê utiliza com frequência a referência à figura do lendário rei de Corinto, Sísifo, que Zeus acusara de haver acorrentado a morte, Tânato, e de ter enganado o senhor dos infernos, Hades, para escapar uma segunda vez de seu destino mortal. Sem que se deva necessariamente ver uma referência precisa à teoria do absurdo desenvolvida por Camus[13] em *O mito de Sísifo*, não há figura que melhor corresponda à ideia de Iberê sobre o incessante trabalho do artista do que aquela do combatente exemplar, rolando em direção a picos inatingíveis a rocha que o senhor do Olimpo o havia condenado a empurrar.

---

[11] Iberê Camargo. *In:* Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 40.

[12] CAMARGO, Iberê. *In:* MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*, p. 30.

[13] Sabemos a que ponto a figura de Meursault, no *L'etranger* de Camus, pode ter estado presente no espírito de Iberê quando ele escrevia sua história "Cartão de Natal", cf. *infra*.

É interessante constatar que o personagem de Sísifo encontra-se entre duas interpretações contemporâneas: aquela de Camus, claro, mas também aquela do artista alemão Joseph Beuys retomando o escritor francês. Camus se refere ao mito para afirmar que o poder da tomada de consciência, o esforço para falar do escândalo que é o destino humano, transforma a passividade da dor em uma possibilidade de afirmação do homem diante dos decretos dos deuses. Para ele, "as verdades esmagadoras morrem ao serem reconhecidas" e a tomada de consciência, que se faz pelo trabalho artístico, escrita ou pintura, é uma vitória contra a fatalidade. Quanto a isso, Camus usa metáforas que não seriam renegadas por Iberê; "não há sol sem sombra, deve-se conhecer a noite." Todo o esforço do artista se resume nesse trabalho de certa forma salvador que dá, pelo menos, um sentido à existência humana neste mundo de sofrimento.

O que chama a atenção na retomada de *O mito de Sísifo*, de Joseph Beuys, é que o hino *camusiano* ao conhecimento e ao trabalho artístico resulta nesse caso no que poderíamos interpretar como seu contrário. Beuys conclui: "A aspiração final da alma humana é formar uma unidade com a terra" e que esta "continua impenetrável à razão humana". É nisso, conclui ele, que reside o absurdo.[14] Assim, pareceria que os dois intérpretes divergem radicalmente quanto aos caminhos que estão abertos à ação humana. Camus escolhe uma consciência clara do absurdo da existência como caminho em direção à criação artística. Para Beuys, ao contrário, Sísifo não é um trabalhador e nenhuma sublimação na cultura poderia remediar a ferida original. Para ele, nenhuma obra tem condições de apagar o escândalo do sofrimento e da morte. É a razão pela qual, para o artista alemão, o homem deve elevar-se aquém da cultura e da possibilidade de criar uma obra, tornar-se um com a natureza, do mesmo modo que Sísifo junta o corpo ao seu rochedo.

A posição de Iberê, nesse debate, parece adotar as duas posições ao mesmo tempo. Ele diz:

> Sendo a mais-valia da felicidade inexistente, o trabalho de Sísifo, obrigado a rolar uma pedra para sempre, e do pintor a pintar sem pausa e sem repouso se equivalem.[15]

É a expressão perfeita da impossibilidade de encontrar uma felicidade capaz de pagar o preço exorbitante da dor do mundo e, ainda, o lucro que o homem retira de sua atividade, aquilo que ele chama de *mais-valia*. Esta não se encontra na felicidade que o artista alcança pelo trabalho, mas no próprio trabalho. Assim como Sísifo não é um salvador no sentido de que sua ação redimirá o mundo, e que o gesto de levantar a pedra não erige monumento algum, seu trabalho é improdutivo em relação à cultura. Do mesmo modo, o artista não deve pretender trazer soluções das quais ele sabe bem que é incapaz, ele não deve acreditar que traz a verdade e a felicidade. No entanto, se ele se mantém aquém de toda obra que poderia se pretender salvadora para os outros, se ele é, como diz Beuys, mais um proletário que um operário, sua atividade é produtora de sentido.

> Mesmo na decadência, na noite escura, há um facho na mão de alguém. A tragédia na arte é sempre a sublimação da tragédia da vida.[16]

Isso significa passar da tragédia que ensombrece o mundo à tragédia como forma de expressão humana, como arte. Essa sublimação, que podemos considerar a mais-valia da arte, não se parece em nada, contudo, com um hino triunfante.

Talvez encontremos aqui a oposição entre aquilo que é do domínio ou da competência do manuseio da linguagem e aquilo que pertence ao manuseio da matéria na atividade artística. Em sua leitura de Sísifo, Camus concentra sua atenção no momento em que a pedra, elevada com tanto esforço, volta a cair: nesse instante de repouso que precede a retomada do trabalho, Sísifo entra nele mesmo e reflete, mergulha na linguagem. Beuys, ao contrário, se atém ao momento em que o corpo faz o esforço máximo para elevar a pedra, um gesto poderoso em que o corpo do homem incorpora-se ao mineral. Essa fusão escapa, de certa forma, a toda a temporalidade linear. Ela é totalmente esforço e nenhum resultado. Em seu martírio, nada acontece além do eterno retorno daquilo que simboliza a fusão com o material, a terra e a Natureza. História alguma se abre diante desse proletário, nenhuma transformação de seu trabalho em *obra*. E, no entanto, o trabalho da obra, mesmo que não a obra em si, também justifica aos olhos de Beuys a existência do artista.

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

É por essa razão que não existe nele a fetichização da obra, da mesma maneira que ela não existe em Iberê. Ela deve ser realizada corretamente, como sabe fazer o bom artesão, mas o artista deve estar consciente de que ela não alcançará o que pretende. Ele será, igualmente, o primeiro crítico de seu trabalho, jamais satisfeito mas sempre ansioso para aprimorar sua obra. Mesmo que, qual Sísifo enganando o Olimpo, o artista se tome momentaneamente por um deus (e Iberê com muita frequência brinca com essa ideia), ele não é deus e não saberia, a essa altura, manter essa ilusão. É apenas uma maneira de saber como mostrar-se capaz de dar um sentido ao tempo vivido. Camus escreve:

> Sísifo professa a fidelidade superior que nega os deuses e eleva os rochedos. Ele também julga que tudo está bem. Esse universo agora sem senhor não lhe parece nem estéril nem fútil. Cada um dos grãos dessa pena, cada brilho mineral dessa montanha cheia de noite, forma um mundo só para ele. A própria luta em direção ao topo é suficiente para preencher um coração de homem.[17]

Existem, portanto, dois momentos que talvez encontrem suas expressões mais exatas em duas ordens de produção: o momento reflexivo que usará a linguagem discursiva e o momento criativo que se remete à mão. Considerando o conjunto das narrativas de Iberê, poderíamos dizer que elas desenham a estrutura geral de um drama sempre recomeçado, no qual, consequentemente, a dimensão temporal é essencial. A pintura, em contrapartida, não conhece o tempo. Ela não conta; ela mostra tudo de um só golpe, o gesto, a imagem e o sentido.

É claro que, na Idade Média, se compunham imagens que, oferecendo aos olhos um percurso no espaço do quadro, permitiam ao espírito seguir as cenas que se sucediam. Assim, a vida poderia surgir como uma sequência de momentos constituindo uma totalidade, e alguns quadros representavam as 12 estações de Cristo sobre a mesma superfície pintada.

Mas desde que a perspectiva reorganizou o espaço do quadro segundo uma lógica ótica que coloca o olho do espectador no ponto focal, certo desenvolvimento da imagem tornou-se impossível. Portanto, Sísifo será captado, como o imagina Joseph Beuys, no momento suspenso no qual ele se incorpora à matéria que simboliza seu castigo. O gesto sempre recomeçado ao qual ele está condenado é o mesmo que adota o pintor na sua relação com a pintura como material. O exercício da pintura toma, então, a única forma de temporalidade que lhe é acessível: a retomada, a repetição do gesto da faca ou do pincel na materialidade da cor.

> A gente não questiona quando formalmente o quadro está resolvido, as vírgulas estão no lugar, os pontos também, a ortografia está correta, a cor está justa. Parece que está tudo certo mecanicamente. Mas aí a gente começa outro quadro porque aquele não satisfez, não revelou. Vai-se outra vez naquela busca. Se o quadro desse a resposta, parar-se-ia de pintar.[18]

Assim, é sob o signo de um trabalho sempre recomeçado que se anuncia o gesto pictórico. A mão que volta sobre aquilo que ela mesma criou, tanto destrói quanto constrói a imagem produzida. A luta do artista toma forma na própria matéria da pintura, mais na trituração das cores do que na produção de uma imagem. É na própria espessura da pasta pictórica que o pintor inscreve os traços do seu querer exprimir. Como se essa pasta fosse recolher os estigmas da vida, a presença do tempo na imobilidade fixa da matéria mineral.

Toca-se aqui nesse paradoxo caro a Iberê, o de que é na própria matéria, mais do que na ideia, que se produz a arte. Camus não dizia outra coisa, quando escrevia que a arte é o lugar geométrico do homem e do inumano. Esse privilégio da mão em relação à arte provoca o abandono consciente dos charmes próprios do espírito e da razão em benefício daquilo que aparece espontaneamente quando a mão e o corpo exprimem o essencial. Beuys explicava assim a resistência a tal abandono:

> Chega sempre um momento quando o espírito nega as verdades que essas mãos podem tocar. Chega um momento quando a criação não é mais levada ao trágico: ela é apenas levada a sério. O homem então se preocupa com a esperança. Mas essa não é sua função. Sua função é desviar-se do subterfúgio.[19]

---

[14] BEUYS, Joseph. Camus-le mythe de Sisyphe. *In: Beuys* (catálogo de exposição). Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, p. 88.

[15] Iberê Camargo. *In:* LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 49.

[16] *Ibidem.*

[17] CAMUS, Albert. *Le mythe de Sisyphe.* Paris: Gallimard, Folio, 1985, p. 166.

[18] Iberê Camargo. *In:* LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 34.

[19] BEUYS, Joseph. Camus-le mythe de Sisyphe. *In: Beuys* (catálogo de exposição). Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, p. 187.

58 *Crepúsculo da Boca do Monte*, 1991
[detalhe | detail]
óleo sobre tela [oil on canvas] | 200 × 283 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Como Iberê, de quem ele é um exato contemporâneo, Beuys (1921-1986) acredita que dedicar-se à esperança equivale a desviar-se da verdade. Essa não é a função do artista, que não deve, sob pretexto algum, mesmo e sobretudo sob aquele da arte, desviar-se do trágico. Há nessa atitude comum o eco de uma rejeição do espírito otimista das vanguardas em relação às quais os dois artistas sempre se mostraram desconfiados. Fiel à figuração, Iberê não podia se entregar à abstração. Foi preciso, então, que ele encontrasse um registro metafórico à altura de seu sentimento do trágico: ver o mundo como um circo sinistro. Assim, ele poderá lembrar aos utopistas da vanguarda a realidade carnal e trivial da vida. De fato, nada caracteriza melhor o espetáculo grotesco oferecido pelo circo do mundo do que a própria repetição. O espaço circular da pista do circo, tão importante na obra de Bacon, os gestos e as posturas burlescas, o sofrimento transformado em espetáculo na arena circular, tudo isso constitui provas incriminadoras no processo das ilusões recorrentes às quais se entregou o espírito utópico. As figuras tragicômicas que ocupam o essencial da obra de Iberê a partir dos anos 80, seus retratos assim como seus *Idiotas*, são o emblema da recusa aos elogios endereçados pelo vanguardismo progressista ao novo homem do século XX.

Sob esse aspecto, a obra de Iberê reencontra a grande tradição expressionista para a qual a questão não é de beleza e de harmonia: o mundo no qual vivemos produz absurdos e dores, que o artista deve tentar exorcizar por meios plásticos. Ele procura superar o sofrimento existencial através do combate furioso que trava sobre o próprio terreno da materialidade pictórica, num corpo a corpo com o desespero que produz a impossibilidade da felicidade e da beleza. Diz Iberê:

> Acho que toda grande obra tem raízes no sofrimento. Ela nasce da dor.[20]

Evidentemente, essa escolha imposta coloca o corpo no centro do dispositivo artístico. O período dos carretéis se encaixa perfeitamente nisso, a partir do momento em que compreendemos como o carretel entra, como por efração, na vasta metáfora que remete ao corpo que sofre.

Enquanto isso, a vida pessoal de Iberê iria, mais uma vez, sofrer um enorme traumatismo e romper brutalmente o curso de sua obra. Em 5 de dezembro de 1980, na sequência de estranhas circunstâncias, ele é agredido na rua por um homem que ele não conhece e que, ao fim de uma breve luta, ele mata com dois tiros de revólver. Esse acontecimento trágico, em que a morte de um homem vem concluir, qual um destino cruel, uma sequência obscura de gestos incoerentes, será objeto de um texto amargo intitulado "Cartão de Natal".[21]

Pode-se imaginar a repercussão desse drama para o pintor. Depois de alguns meses de prisão e de um julgamento que o absolve com o argumento de legítima defesa, Iberê retoma o trabalho, deixa o Rio de Janeiro e vai se instalar em Porto Alegre, no seu Rio Grande do Sul natal. Uma pintura totalmente diferente passa a sair de seus pincéis. É o fim dos carretéis, mesmo nas versões mais livres e aparentemente "abstratas" como o grande painel que ele produz para a OMS em Genebra. Seus quadros são agora povoados de figuras enigmáticas ou monstruosas, imersas numa atmosfera irreal com tonalidades cromáticas azul-violáceas ou terrosas, como ferimentos mal cicatrizados e empoeirados.

O rosto humano constitui agora o objeto pictórico no qual convergem, da maneira mais intensa, as questões postas na articulação da pintura e do homem que sofre. Iberê multiplica os rostos, sofredores ou inexpressivos. Ele se coloca entre os poucos pintores que não esqueceram a carne do homem em seu destino trágico. Esses artistas transmitiram à pintura o cuidado de ser o receptáculo dessa experiência vivida, e quiseram que essa expressão fosse mediada pela própria materialidade da pintura. A tal ponto que Giacometti era ele mesmo escultor e poderíamos imaginar que Iberê, tão atento à matéria, pudesse encontrar nesse meio uma maneira de se expressar. Na série *Les otages*,[22] Fautrier coloca-se de certo modo na fronteira entre esses dois domínios. Para ele, não mais importa identificar seu modelo como alguém que teve um nome no mundo humano que existira antes que o horror tomasse conta do mundo. A existência individual dos rostos que ele pintava já havia abandonado o corpo frágil e aleatório de seu proprietário. Nessa carne viva, nada mais poderia reencontrar a marca ainda humana dos heróis. A tragédia já se apossou da singularidade de seus traços para torná-los um ícone universal: imagem do homem que sofre a violência dos homens.

---

[20] Iberê Camargo. *In:* LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 29.

[21] CAMARGO, Iberê. Cartão de Natal. *In:* MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*, p. 34-38. Na apresentação deste volume, Augusto Massi dá os detalhes da cadeia desses acontecimentos dramáticos: cf. nota 1, p. 19.

[22] Série de mais de vinte pinturas (1943-1945) expostas em 1945 por Jean Fautrier, na Galerie Drouin, em Paris.

59 **Jean Fautrier** | *Tête d'Otage n°21*, 1945
óleo sobre papel colado sobre tela
[oil on paper mounted on canvas] | 35 × 27 cm
Musée national d'Art moderne
Centre Georges Pompidou, Paris
© Fautrier, Jean / AUTVIS, Brasil, 2014

60 *Mulher e manequim*, 1989
óleo sobre tela [oil on canvas] | 42 × 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Fautrier trabalha na massa da cor, na pasta colorida que esboça esses rostos anônimos como o escalpelo do carrasco remexe a carne do supliciado e como o tempo destrói tudo pelo que passa. Também Iberê tortura a matéria pigmentada para nela inscrever os estigmas. Tudo é ferimento nessa pintura feita à espátula e à faca e basta tê-lo visto na ação de pintar para entender que a cena da pintura é aquela de um combate. Essas marcas das quais a pintura se faz receptora dão toda a importância ao *tempo* do trabalho do pintor, que vem e volta sobre sua tela, ocupado em infligir os últimos martírios à matéria que ele trabalha. O gesto iterativo, que nunca vence a resistência do material à vontade de fazer surgir uma verdade espiritual, repetido por obstinação e consciência do fracasso, é a única vitória permitida ao empreendimento de pintar.

A dimensão metafísica desse empreendimento trágico não deve, no entanto, mascarar o fato de que Iberê ainda se coloca no cruzamento entre o riso e as lágrimas, o sério e o grotesco. Mais uma vez, seus *Idiotas* são dramáticos, mas o olhar do pintor sobre a realidade humana se livra do desespero através de uma violenta dose de sarcasmo.

Aqui, mais uma vez, seus escritos nos ajudam a perceber esse riso carnavalesco no próprio coração da tragédia. Como ele o diz ainda, retomando o título de uma série de suas pinturas: "ousemos Pessoa: 'tudo é falso e inútil'". A referência ao poeta, introduzida por "ousemos Pessoa" que coloca a citação a uma distância assumida, visa não se deixar levar a sério na dor. Posição ambígua, delicada, que a narrativa "O relógio" (1959) exemplifica perfeitamente.

Tudo nesse conto convida o leitor a ouvir a história de Savinio, herói dessa aventura, como uma metáfora do trabalho do pintor. O próprio nome do personagem induz a essa aproximação, pois Savinio é o nome do irmão de Giorgio de Chirico, ele mesmo escritor e músico. Mas é claro que esse jogo de pistas deve ser encarado com ironia, assim como o destino trágico do pobre Savinio, que deixou cair seu relógio na latrina, no fundo do jardim. Savinio se vê obrigado a recuperar o precioso objeto, um relógio em prata trabalhada que pertencera a seu avô, perdido na imundície que enche a latrina. Uma vez, duas vezes, ele quase consegue. Mas não há jeito, o relógio se afunda cada vez mais na merda. Começa então uma busca febril e absurda em que rivalizam o grotesco, os bordões cômicos e a farsa.

> Está preso de um frenesi: contrai o rosto, ascende o olhar e, concentrado, ergue no ar a mão crispada como para agarrar qualquer coisa que lhe escapa da mente. E novamente, afunda os braços na merda até os cotovelos: esta escapa em fitas entre seus dedos. [...] Agora nem mesmo a noite o detém. Com os braços erguidos e a cabeça derrubada sobre o peito, repete desvairado: — O tempo, O tempo...[23]

Os aspectos farsescos da narrativa, no entanto, não impedem que a metáfora funcione: essa busca frenética e desesperada nada mais é que uma metáfora do trabalho do pintor. A narrativa tragicômica reforçada pela trivialidade agressiva se transforma então em uma espécie de autodepreciação, marca da relação de Iberê com seu trabalho.[24]

---

[23] CAMARGO, Iberê. O relógio. *In: No andar do tempo. Op. cit.*, p. 78.

[24] Em um outro relato, "Acidente em Angra" (1986), Iberê faz uso dessa mesma ironia devastadora contra os militares da ditatura brasileira e as ilustrões do progresso técnico que eles invocavam.

61 sem título [untitled], 1991
óleo sobre tela [oil on canvas] | 40 × 57 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

62 *Outono no Parque da Redenção I*, 1988
óleo sobre tela [oil on canvas] | 65 × 92 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Como já vimos, o artista não pode querer resolver os problemas com os quais se defronta. A multiplicidade das tentativas e a repetição dos temas e das imagens constituem o símbolo dessa impossibilidade. Mas assim como a ferocidade com a qual Iberê cria seus retratos deve finalmente ser entendida como uma forma de ternura, o fracasso diante da verdade é, igualmente, o símbolo da mais alta aspiração ao verdadeiro. O ceticismo não é indiferença, mas, ao contrário, a justa avaliação das possibilidades humanas. A obstinação de retomar sempre o mesmo quadro é uma confissão de fracasso. Mas a ironia que aparece nessa compulsão da repetição é ela mesma portadora de uma força particular. O romantismo percebeu perfeitamente, desde o início, esse poder da ironia e, como nos lembra Jean Starobinsky,[25] o mito do artista como *clown* é concebido nesse espírito ao longo da era romântica. Sua história se confunde com a da ironia que era, então, uma arma contra as certezas do neoclassicismo.

A ironia devastadora das imagens de Iberê se levanta por sua vez contra as ilusões da vanguarda satisfeita. No coração das belas teorias modernistas e dos belos arranjos neoconcretistas que lhe são contemporâneos, Iberê faz valer a violência instransponível do caos, a complexidade inesperada e os efeitos perversos da teoria e das técnicas que se pretendem progressistas. O grotesco e até mesmo a grosseria assumida, longe de afastar da realidade do mundo, a aproxima. E somos recolocados diante da queda incompreensível do conto "O rato", da virada imprevisível da boa ação em massacre criminoso mas não premeditado. A obrigação, de certa forma ética, de deixar manifesta a ambivalência humana nos remete mais uma vez à fúria do pintor sobre a matéria pictórica, à exigência de fazer emergir dessa matéria inerte a própria verdade, na sua diversidade e sua instabilidade essenciais. Entramos assim nessa zona onde o trabalho e a técnica pictórica constituem neles mesmos uma tomada de posição moral. É a obstinação de Cézanne, tomando e retomando o mesmo tema na esperança sempre frustrada de que alguma verdade saia dali. Cada retomada conserva, em sua materialidade, o selo da loucura e da perfeição, o traço da obsessão pela verdade que acorrenta o artista, novo Sísifo, à tarefa infinita de sempre recomeçar. Em Iberê, é a multiplicação raivosa das telas que se assemelham, um *Ciclista* atrás do outro, que ele situa, num detalhe malicioso, no parque de Porto Alegre ironicamente chamado Parque da Redenção. A obstinação do pintor torna-se a verdade do tempo sofrido na produção da *figura*.

Iberê fala com frequência das imagens publicitárias, tão belas, tão rasas, tão transparentes, estranhas, em seu caráter efêmero, a toda verdadeira inscrição do tempo sobre as coisas. A matéria pictórica que ele trabalha com determinação se torna, ao contrário, em razão mesmo da energia investida em vão, o receptáculo onde se mostra a honra do trabalho pictórico, elevada por sua resistência e sua obstinação.

É por isso que, como fará Iberê, o lápis de Giacometti passa e repassa sobre os contornos de um rosto, sempre à procura do instante para sempre hipotético onde uma verdade poderia sair do movimento incessante da mão. Contrariamente ao criador de imagens ou de caricaturas que se contenta com uma visão reduzida, que voluntariamente abole os efeitos do tempo sobre a figura humana, o desenhista volta sempre à carga procurando capturar uma verdade inscrita pelo passar do tempo mas que, no entanto, lhe escapa.

Não se deve crer, todavia, que o desenho de Giacometti ou o de Iberê constituam uma tentativa de ordenamento, uma maneira de revelar uma forma a partir de um magma original, de um caos ctoniano anterior ao gesto divino da criação. Poderíamos dizer, ao contrário, que a obstinação deles destrói a aparência enganadora da forma. Nos seus gestos, eles remetem a figura a um estado anterior à forma visível. Aquilo que parecia tornar-se forma é levado pela condução do traço a um estado originário e desforme. O desenho em Iberê vai da ordem à desordem, ele se bate contra as ilusões da forma bem ordenada, contra a aparência mimética, sem por isso, claro, abandonar o campo do *figural*, o espaço próprio à figuração.

Quando ele introduz a noção do *figural*, Jean-François Lyotard tenta aproximar-se do modo estético sob o qual as imagens fazem pensar. Trata-se de ir além de uma compreensão estritamente figurativa da obra de arte, na medida em que, como se sabe desde Maurice Denis,[26] o artista não pretende representar modelo algum ou uma história qualquer. Ele não quer, na verdade, limitar-se ao que é visível, objeto ou figura, pois tudo o que pode ser visto reúne em si ao mesmo tempo o que está presente aos olhos do artista e todo um passado anexado a ele. Como diz Iberê:

> O objeto pintado é pintura, não é mais objeto. Ele já se transmutou. Ele perde a referência. Você não vê mais o que ele é porque o que eu pintei não é o que é, não é aquilo, não guarda mais nenhuma informação daquilo.[27]

---

[25] STAROBINSKY, Jean. *Portrait de l'artiste en saltimbanque.* Genève: Skira, 1970.

[26] Maurice Denis: "Lembrar-se que um quadro, antes de ser um cavalo de batalha, uma mulher nua ou uma história qualquer, é essencialmente uma superfície plana coberta de cores montadas em uma certa obra". (1890)

[27] Iberê Camargo. *In:* LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo.*

63 *Autorretrato*, 1984
óleo sobre tela [oil on canvas] | 35 × 25 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Essa perda da referência permite abrir um caminho entre aquilo que o olhar identifica, que a aparência do objeto tende a impor, e aquela coisa qualquer que aconteceu no próprio ato de pintar. A partir daí, trata-se daquilo que foi modificado pelo ato de apropriação pictórica, uma realidade que pertence inteiramente ao universo da pintura sem ter no entanto perdido sua relação com um mundo vivido, conhecido e rememorado ao mesmo tempo. Passado, presente e até futuro se cristalizam ali, e é isso que poderíamos chamar de *figural*. Um estado intermediário entre o conhecido e o esquecido que volta a assombrá-lo, entre a constatação e uma possibilidade que ganha forma fora do controle da consciência. Se pensarmos então no peso do valor figurativo, *representacional*, da pintura, talvez possamos dizer que fazer surgir o *figural* passa necessariamente por um gesto de *desfiguração*. Iberê deixa isto bem explícito em relação a seus próprios autorretratos:

> O autorretrato é ainda o encontro do pintor consigo mesmo. [...] Na sucessão de minha imagem no tempo, ele se deteriora como tudo o que é vivo e flui. Muitas vezes, me interroguei diante do espelho. No passar do tempo, nos transformamos em caricaturas.[28]

Aqui vemos bem como a ideia de desfiguração aproxima o trabalho de Iberê do trabalho de Francis Bacon. Tanto num quanto no outro, aquilo que é figurado mostra, ao mesmo tempo, aquilo que o espectador identifica como *visível* e uma outra dimensão que escapa à *legibilidade* do visível para incorporar uma dimensão temporal.

Fautrier, Giacometti, Beckmann, Camargo, Bacon, Dubuffet, todos artistas que, na modernidade, não abandonaram a ideia de que toda a arte visual se media ao retrato e à figura humana naquilo que ela tem de irremediavelmente ligado ao tempo e, consequentemente, à morte. É sob esse olhar que ganha sentido o movimento pelo qual o rosto regride à desfiguração, quando os traços distintivos refluem em direção àquilo que nele é ao mesmo tempo vivo e mortal: a carne. Diz Deleuze, em relação a Bacon, sobre a *vianda*, a carne que serve de alimento:

> A vianda é este estado do corpo onde a carne e os ossos se confundem localmente ao invés de se compor estruturalmente. [...] Piedade da vianda! Não há dúvida, a vianda é o objeto mais elevado da piedade de Bacon, seu único objeto de piedade, sua piedade de anglo-irlandês.[29]

Iberê está próximo de partilhar com Bacon a ideia artisticamente motriz, ainda mais quando ela é eticamente dramática, de que todo o homem que sofre é vianda, esse estado onde desaparece a fronteira entre o homem e o animal.

Analisando *Autorretrato* (1984), Icleia Borsa Cattani nota que a relação da cor com a forma deve ser entendida mais sob o ângulo da materialidade da matéria colorida (tinta) do que do contorno da forma. Ela escreve:

> O rosto não é representação, ele é matéria, reduzido a esse eixo contínuo que atravessa a tela em seu sentido vertical. [...] A pintura matérica de toda essa fase de mais de vinte anos (1964-1984), marcada pela linha, pela pincelada, pela forma-tinta (mais do que forma-cor), foi contemporânea de varias situações-limite.[30]

Esse trabalho na matéria pictórica, à procura de uma expressão mais original e verdadeira, tende a ir em direção da imagem sensorial, uma imagem que se situa aquém dos códigos da representação. Essa busca é a resposta do pintor a um mundo ressentido pelo abandono dos deuses, um mundo onde o passante atravessa a imensidão solitária sem jamais achar resposta às suas questões. É mesmo impressionante constatar quão frequentemente Iberê fala de deus. Não que ele afirme positivamente uma crença. O seu trágico particular se aproxima daquele dos jansenistas, do deus ausente e silencioso, e também do deus imprevisível cuja transcendência absoluta faz com que os planos humanos sobre a divindade nunca se encontrem pois as verdades mudam de acordo com o ponto de vista adotado (ver a prece do leão em "Justiça de Deus").[31]

---

[28] *Idem*, p. 32.

[29] DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon. Logique de la sensation*. Paris: La Différence, 1984, p. 20.

[30] CATTANI, Icleia Borsa. Figuras e lugares nas pinturas de Iberê. *In:* SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 88.

[31] CAMARGO, Iberê. Justiça de Deus. *In: No andar do tempo. Op. cit.* p. 17-18.

Mais uma vez constatamos a complementaridade entre o escrito e a pintura. Iberê nunca deixou de se qualificar como *andarilho*, o errante perdido num mundo sem estrelas que dirijam seus passos. É uma experiência visual e metafísica que o marcou desde a infância no pampa do Rio Grande do Sul. Ele diz:

> O Rio Grande é isso, é aquela amplidão, ... sempre é aquela solidão da estrada, aquelas tardes compridas de sombras, e um cavaleiro que passa. ... A figura do andarilho sempre me impressionou muito, quer dizer, o homem que anda sem ... anda talvez impulsionado pelos seus conflitos, não sei ... ou a sua solidão, eu não sei por que um homem anda assim sem rumo, não é, mas anda, e todos nós, somos andarilhos e esses, e esse, no fundo, sou eu mesmo, no fundo, sou eu esse andarilho, que não sabe para onde vai, quer dizer, que tem caminhos e descaminhos, compreende ... essa é a vida, porque nada é ... isso é o que eu penso.[32]

As hesitações da língua falada explicitam ainda melhor do que um discurso organizado. Uma rota é traçada, mas em pontilhados, em silêncios, em hesitações. Esse destino pontilhado é também aquela imagem cercada de traços triangulares analisados anteriormente (*Sem título*, 1959), como uma tentativa de ver claramente, de dar ordem à debacle do tempo vivido.

Esse clima melancólico marca do início ao fim a existência de Iberê. Das experiências da infância aos últimos anos e à grande tela *Solidão* (1994), uma mesma aspiração desesperada atravessa o curso dos anos e a trajetória do artista.

> Sou um andante. Carrego comigo o fardo do meu passado. Minha bagagem são os meus sonhos. Como meus ciclistas, cruzo desertos e busco horizontes que recuam e se apagam nas brumas da incerteza. Realidade e miragem se confundem. Os quadros que pinto são visões que breve serão os fósseis semeados à margem de meu rastro.[33]

Dessa melancolia profunda que por vezes se projeta em uma figura quixotesca, Iberê fez sua obra. Melhor, ele deu à pintura brasileira uma profundidade humana que ele é um dos poucos a saber traduzir plenamente em imagens e em cores.

[32] CAMARGO, Iberê. Declaração gravada em Porto Alegre, em 19 de maio de 1990, manuscrito p. 4-5.

[33] Iberê Camargo. *In:* LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 54

64 sem título [untitled], s.d. [n.d.]
lápis sobre papel [pencil on paper] | 35 × 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

65 sem título [untitled], 1993
guache, lápis *stabilone* e tinta de esferográfica sobre papel
[gouache, stabilone pencil and ball point pen on paper] | 35 × 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
[p. 70-71]

OS CEM ANOS DE IBERÊ CAMARGO

AGNALDO FARIAS

A EXPOSIÇÃO A primeira das obras selecionadas para integrar a mostra comemorativa do centenário de Iberê Camargo foi, como não poderia deixar de ser, o edifício de Álvaro Siza. Para tanto, ele, pela primeira vez, foi tratado em sua inteireza. Afinal, ele próprio é uma obra-prima nascida sob a inspiração de outra grande obra. O atendimento do programa funcional, o dever de abrigar o legado de Iberê Camargo junto com obras de outros artistas não significou a demissão do arquiteto de afirmar o seu produto como um legítimo exemplar de arquitetura, vale dizer, um produto que honra a etimologia da palavra segundo a qual a arquitetura não é simples construção, mas um "princípio construído", uma construção que se sustenta graças ao seu lastro conceitual devidamente materializado nas paredes definidoras do espaço.

RAMPAS Todos os espaços do museu foram tratados como coprotagonistas da exposição, com destaque para as três rampas. Convertidas em espaços expositivos, elas foram entregues aos cuidados do premiado diretor de cinema **JOEL PIZZINI**, autor de *O pintor*, filme de 1995 sobre a obra de Iberê Camargo, e de *Enigma de um dia*, curta-metragem inspirado na tela de mesmo título do mestre no tempo em que viveu na Itália, final dos anos 1940, Giorgio de Chirico.

Cineasta particularmente afeito ao universo das artes plásticas, coube a Pizzini intervir nas rampas, os espaços de ligação entre os três pisos, próprios para a projeção de imagens em movimentos, além de sua função de promover o trânsito dos espectadores. A primeira delas foi reservada às projeções anamórficas de imagens de ciclistas colhidas no Parque da Redenção, o mesmo de onde Iberê Camargo tirou as imagens inspiradoras de uma de suas mais famosas séries em pinturas, desenhos e gravuras.

A segunda rampa foi escolhida para abrigar parcelas da produção literária do artista, autor refinado de livros de contos, textos de cunho autobiográfico, comentários sobre momentos da vida brasileira e, por fim, aqueles dirigidos à apresentação das suas referências estéticas e existenciais. O fluxo de visitantes irá esbarrar constantemente em ilhas sonoras, uma seleção de excertos de textos lidos em voz alta, uma pausa no elenco de obras para serem vistas ou contornadas pelo corpo, em favor do contato por narrativas verbais, desencadeadoras de processos imaginativos de outra ordem.

Ao longo da terceira rampa, funcionando como antessala das séries de fantasmas, sombras e manequins apresentadas no último piso, os seres espectrais, tomados pela loucura, pela estupidez, quando não aturdidos e exaustos, prostrados em paisagens, chega uma sucessão de excertos de alguns clássicos da filmografia, quase todos de extração expressionista, pertencentes ao acervo pessoal de Iberê Camargo e que ele exibia regularmente aos alunos na qualidade de fonte de inexcedível valor.

RUÍDO (NO) BRANCO

“O importante é saber quando você encontra,
porque a gente não sabe o que procura.
Só reconhece quando encontra.”
“A única coisa que eu não quero passar é
o tempo. Imagine, passar o tempo é passar
a minha vida. Eu sou muito impaciente.
Acho que as coisas têm que ser feitas agora,
já, o devia ter sido antes. Então é sempre com
paixão. Então aí começa uma coisa e uma
coisa puxa a outra, e a gente vai encontrando.
Quem viaja, quem caminha encontra.
Na pintura é a mesma coisa; criar é isso.”
“As formas se extinguem em nossas mãos.
As coisas morrem dentro de nós e nós
precisamos mudar, porque quem não muda
morre. A condição da vida é a mudança
permanente.”
“Eu não nasci para brincar com a figura, enfeitar
o mundo... Eu pinto porque a vida dói!”
“Esses ciclistas que andam, andam...
Sempre olhando o horizonte que se afasta.
Mas, esse é o destino não só do homem,
mas de todos. Destino da terra, das galáxias,
que andam, andam. Pra onde? Não sei...”
“Eu vejo o aspecto sombrio do mundo.
Pra pintar isso eu tenho que usar essas
cores baixas, soturnas. Se eu pintar com cores
rosas eu não vou expressar o que eu sinto.
Eu gosto das coisas com muita essencialidade,
das coisas poucas. Se eu fosse escrever o
que eu estou dizendo aqui, eu ia resumir isso
numa página. Eu ia começar a cortar, até que
encontrasse uma palavra que definisse isso.”
“Nunca fui lúdico na minha vida, nem quando
criança. Sempre fui só. Não sou uma
pessoa de muito chão, de muita caminhada.
A gente cria uma paisagem interior.”
“Há um halo de tristeza que envolve a nossa
paisagem e ela é muito simples. Ela é um céu
e um pampa, uma linha divisória, uma linha
reta. De modo geral, a fronteira é isso.
E tem a cor do céu e tem a cor da terra.”

“Nas tardes da campanha, onde aquelas
sombras se espicham tão compridas, você
pode facilmente chorar.”
“Se o Van Gogh via aqueles trigais em chamas,
aqueles sóis enlouquecidos que giravam como
fogo, evidentemente não podia ser a visão
de um homem que vendia trigo para vender.
Ele não pintava a paisagem e sim a vibração
das sementes brotando da terra.”
“Por que se elege aquela imagem? Esta é a
grande pergunta. Por quê? Esta imagem, eleita,
aceita, tem que preencher, primeiro aquilo
que é a pintura, aquilo que consideramos uma
grande pintura, uma forma simples. Ela tem
que ter essas características, tem que atender
o conteúdo emocional do artista, ter a sua
feição, ter uma imagem dentro dela. Não sei
que tipo de imagem. Seria talvez a imagem
da mãe, da amante, do mundo, não sei?
Mas tem alguma coisa nesta imagem que ele
aceita, uma vez que repudiou todas as demais.
Por que ele escolheu aquela?”
“Ao retratar-me, gravo a minha imagem no
vão desejo de permanecer, de fugir ao tempo
que apaga os rastros. O autorretrato é um olhar
sobre si mesmo. É ainda, uma interrogação
cuja resposta é também uma pergunta.”
“Tudo vem de muito longe, do nosso pátio,
das coisas que colhemos na nossa infância,
nos porões das nossas casas, nos nossos
brinquedos, em tudo isso. É um mundo
fantástico, um mundo mítico que, na
maturidade ressurge, isto é, escapa do fundo
e vem à tona.”
“[...] Voltar agora, olhar para trás, refazer todo
aquele caminho. Tu vês, é uma canseira.
Depois há tantos aspectos da infância, que a
gente não sabe qual realmente interessa. Se
seriam os meus castigos, as minhas notas ruins,
as minhas reprovações, as surras que tomei,
aquelas artes, aquelas punições da mãe...”

“Penso em Sísifo, obrigado a rolar uma pedra
sem pausa e sem repouso. A ele, assemelha-se
o pintor que dia e noite é obrigado a pintar sem
trégua, durante a vida toda, sem esmorecer.
Mas o que seria de Sísifo se não fosse mais
obrigado pelos infernos a rolar sua pedra e
do pintor que não sentisse mais a compulsão
de pintar, de pintar sem trégua? Seriam ambos,
criaturas sem destino. Dentro deles, cavar-se-ia
um imenso vazio. Que Sísifo seja Sísifo, que
o pintor seja pintor.”
“Faço do signo uma figura, da figura um signo.
O que importa é o mundo do artista, que é o
mundo do homem [...]”
“A matéria tem que virar víscera para depois ser.
Tudo nasce da dor”
“No andar do tempo,
o real e a ficção equivalem-se.
Mentira, verdade:
Napoleão Bonaparte,
Pedro Malasarte”
“Sapo, tu não achas essa água muito parada?
– Parada? Isto é assim, isto é uma lagoa.
Afastei-me, ouvindo- o dizer: – Esse velho
sempre com a mania de mar.”
“O poder do mar não me seduz, mas
o mistério da água parada me seduz muito.
Eu gosto da paisagem seca, do banhar
das águas verdosas, as águas lodosas...
Eu quero fazer uma visita aos rios porque
o rio é um manancial.”
“Mas aí, chegamos à melancólica conclusão:
que o conhecimento é um problema
de Sensibilidade. Eu tenho dito.”
“Os Carretéis estão sobre a mesa. Estão no pátio,
são soldados pica-paus e maragatos. Estão
girando enfiados nas máquinas de costura,
despindo-se do filme. Estão sobre os convés
capitaneando navios que singram sangas.
Estão rodopiando nas piorras.
Serão, agora, estrelas de fantásticas
constelações? Serão eles homens ou seres
de antigos tempos, que do escuro espiam com
seus olhos de ciclopes? Quem poderá explicar
o que aconteceu com eles e comigo? Faz tanto
tempo que nos separamos. Eles devem ter
morrido soterrados nos quintais e nos porões
das velhas casas.”
“A vida dói ... Para mim o tempo
de fazer perguntas passou.
Penso numa grande tela que se abre,
que se me oferece intocada, virgem.
A matéria também sonha.
Procuro a alma das coisas.”
“Natureza-Morta
Sol do meio-dia. Um pálido clarão sobre
o muro defronte a janela. O peitoril se acende.
Uma abrasada lâmina de luz penetra dentro
da sala: corta a mesa, transpassa e recorta
os objetos que lhe estão em cima. Eles se
acendem: os caramujos gritam seus brancos.
Manchas negras lhes escapam debaixo,
circundando--os. O vermelho torna-se púrpura;
o amarelo, laranja: o arco-íris está sobre
a mesa. As garrafas irisadas tornam-se irreais.
Não há mais peso nem dimensão, são apenas
cores que flutuam no ar. O sol sobe pela parede,
ilumina o espelho; enraivecido, foge dele.
Desce. Caminha sobre o chão, reto. Não pode
parar. Esgrima contra as coisas. Jamais incide
no mesmo traço. Não tropeça. Ele se quebra
e se recompõe sobre os planos num instante.
Traça o perfil da cadeira, toca debaixo da
mesa, mede-lhe a altura, desenha-lhe a planta,
arrastando-a sobre o chão, a encosta à parede.
Enquanto circula faz desenhos geométricos
impalpáveis, figuras de luz, espectros que
imediatamente apaga. Depois vai embora.
Não deixa vestígio de seu trajeto. Tudo é
sanado. Tudo cala.”
“eu nunca encontrei uma região tão desértica
– deserto no sentido de solidão – como o Rio
Grande do Sul, essa linha reta, que é uma linha
metafísica, é uma linha que não tem fim, é
uma linha, e aquele ir sempre que não tem fim,
e sempre o que não tem fim para nos é
um segredo, é alguma coisa que é misterioso,
que nós não podemos alcançar [...]”

“O Rio Grande é isso, é aquela amplidão, [...]
sempre é aquela solidão da estrada, aquelas
tardes compridas de sombras, e um cavaleiro
que passa [...] A figura do andarilho sempre me
impressionou muito, quer dizer, o homem que
anda sem [...] anda talvez impulsionado pelos
seus conflitos, não sei [...] ou a sua solidão, eu
não sei por que um homem anda assim sem
rumo, não é, mas anda, e todos nós, no fundo,
somos andarilhos e esses, e esse, no fundo,
sou eu mesmo, no fundo sou eu esse andarilho,
que não sabe para onde vai, quer dizer, que
tem caminhos e descaminhos, compreende [...]
essa é a vida, porque nada é [...] isso é o que
eu penso [...]”
“mesmo na decadência, na noite escura, há
um facho na mão de alguém. A tragédia na arte
é sempre a sublimação da tragédia da vida.”
“Sou um andante. Carrego comigo o fardo do
meu passado. Minha bagagem são os meus
sonhos. Como meus ciclistas, cruzo desertos e
busco horizontes que recuam e se apagam nas
brumas da incerteza. Realidade e miragem se
confundem. Os quadros que pinto são visões
que breve serão os fósseis semeados à margem
de meu rastro.”
“O quadro é um mundo estancado. Nele, a
luz não vem do sol, ... a última paisagem que
pintei está mergulhada numa luz crepuscular,
essa mesma luz que envolve minha obra atual.”
“Me parece que minha pintura sempre procura
resgatar o passado, reencontrar as coisas que
foram soterradas e ficaram perdidas no pátio.
Desapareceram no chão, parece que é isso.
Tanto que eu fazia uns quadros terrosos, como
se tivesse uma busca num garimpo de coisas
que supostamente jazem, não sei. Eu tinha
essa sensação e eu me sentia muito estimulado
nessa procura. Foi assim que percebi que a
roda de minhas ciclistas parecia com
a roda da locomotiva.”

 Joel Pizzini | *Ruído (no) branco*, 2014
textos selecionados [selected texts]
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

 Eva Schul | *Performance*, 2014
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

FACHADA E ÁTRIO A presença de obras alinhadas com as de Iberê Camargo começa do lado de fora, ao pé do prédio, no seu embasamento, logo na entrada, surpreendendo já a distância os motoristas e passageiros desatentos. Trata-se de um conjunto escultórico de carretéis, objeto trivial que serviu de brinquedo durante a infância de criança pobre do artista e que ele, ao compor com a gravidade de um cenógrafo, viria recuperar posteriormente, elevando seu prosaísmo doméstico à condição de repositório de suas reminiscências, um fato nostálgico mas, em razão de sua forma, profundamente dinâmico, com seu tronco cilíndrico e seus ângulos agudos impondo-se, rolando pelo espaço circundante, aglutinando-se em conjuntos confusos ou ordenados, eretos e alinhados, montados uns sobre os outros.

EDUARDO FROTA, à luz dos *carretéis* de Iberê Camargo mas também dos *contrarrelevos* de Lygia Clark, *metaesquemas* de Hélio Oiticica, *objetos ativos* de Willys de Castro, recupera esse objeto trivial em sua dimensão estritamente plástica, e traz para a exposição um subproduto de sua mostra "Intervenção extensiva", ocorrida no Museu Vale, em 2005, quando ele ocupou todos os galpões com carretéis de tamanhos variados, de 30 cm de comprimento por 25 cm de diâmetro a 3 metros por 1,5 metro de diâmetro. Não se trata, convém assinalar, de uma leitura iconográfica do objeto, uma apropriação literal da série de Iberê Camargo, momento basilar da cultura visual brasileira, mas antes uma investigação de horizonte corporal, isto é, fundada na relação que o espectador vai estabelecendo com suas esculturas na medida em que delas vai se aproximando.

A opção por formas geométricas — cilindros, cones, círculos, anéis, carretéis etc. — tem sido a tônica da obra de Eduardo Frota. São, invariavelmente, realizadas em grossas placas de compensado cortadas por serras elétricas; a falta deliberada de acabamento das suas esculturas, ao mesmo tempo em que lhes garante uma superfície rude, explicitando a densidade e aspereza da matéria, esclarece-nos o raciocínio e o processo de produção que as preside.

O conjunto de cinco carretéis, cada um deles com 2,70 metros de altura, com diâmetros variando entre 60 e 85 centímetros, exemplifica a estratégia de construção de situações aparentemente caóticas, um desejo de organização que esbarra nas idiossincrasias da forma e da matéria com que as peças são feitas. Em função desse tratamento, o objeto desprega-se de seu uso familiar e cotidiano de artefato presente em alguns dos afazeres domésticos, amplia-se encampando os gigantescos rolos de arame, corda, fios e cabos presentes na esfera urbana, para se expandir pelo espaço carregado de energia potencial, infundindo movimento ao ambiente e ao corpo dos passantes.

Ao chegar ao átrio, o espaço monumental do edifício, o visitante será recebido pela reprodução do painel de 7 x 7 m, executado por Iberê Camargo para a Organização Mundial da Saúde, em Genebra, Suíça, em 1966. Se a reprodução é o único recurso para a exibição de uma obra impossível de ser removida do local onde está instalada, por outro lado expõe-se, pela primeira vez, o conjunto dos desenhos preparatórios, um documento precioso sobre os passos desenvolvidos e as opções assumidas pelo artista.

69-71 **Eduardo Frota** | *Intervenções extensivas XIV*, 2014
madeira (pinho reflorestado) e cola
[wood (reforested pine) and glue]
dimensões variáveis [variable dimensions]
col. do artista [artist coll.]
[p. 79-81]

Fundação Iberê Cam

72 Exposição [Exhibition] "Iberê Camargo século XXI"
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2014

2º PISO Percorrendo-se a primeira das rampas, vencendo o corredor entrecortado com suas paredes sutilmente irregulares enquanto se assiste ao fluxo fugidio das imagens de ciclistas, chega-se à primeira sala do segundo piso, dedicada à série do mesmo nome. Faceando a parede das extraordinárias pinturas, encostadas ou deixadas no espaço como à espera de serem usadas, o conjunto de bicicletas revestidas de vime e borracha, integrante da *Cicloviaérea*, série Bicicleta, de autoria de **JARBAS LOPES**.

A *Cicloviaérea* nasceu sob a forma de 38 desenhos de caneta esferográfica sobre papel, todos com a mesma dimensão: 30 x 22,5 cm. Nesses desenhos singelos de estrutura narrativa algo semelhante à história em quadrinhos, o artista vai recobrindo de vime artefatos e alguns objetos típicos da sociedade industrial, um toca-discos, um descascador de laranja mecânico (sic), várias bicicletas. O resultado concerne menos à nostalgia do que à constatação das ambiguidades de um país como o Brasil, onde a alta tecnologia coincide e se nutre de práticas tradicionais, com o artesanato sendo cotidianamente alimentado pela necessidade de improviso, com remendos e soluções engenhosas, procedimentos nascidos da carência de recursos materiais. Em lugar do lamento, da frustração advinda da suspeita sobre o futuro do Brasil e as promessas de autossuficiência e estabilidade, como recentemente ficou claro com o baque da nossa episódica situação de país Bric, a poética de Lopes aposta nessas dificuldades como motor do desenvolvimento e da implementação de planos utópicos viáveis, fundados na humanidade, na alegria de viver. Um projeto otimista, como se vê, longe da atmosfera carregada das telas de Iberê Camargo, cujo espírito assemelhava-se ao de Graciliano Ramos, e as asperezas de ambos podem ser comparadas nos textos sobre suas respectivas infâncias. Contudo, Iberê Camargo e Jarbas Lopes concordam na bicicleta como instrumento de mobilidade, exaltação da necessidade de movimento, de resto um impulso essencial à vida. Como escreveu Pascal, "Nossa natureza reside no movimento; a calma completa é a morte". Se é certo que na sua memorável pintura *No vento e na terra*, o ciclista, caído de borco no chão, parece aquietado num sono de morte, nas telas que compõem a série *Ciclistas*, Iberê Camargo parece indagar-se sobre o efeito benéfico do movimento, obtendo que essas tristes e trágicas figuras pareçam esquecer-se de sua condição e destino.

73 **Jarbas Lopes** | *Cicloviaérea*, série Bicicleta, 2006
bicicleta e borracha [bycicle and rubber]
dimensões variáveis [variable dimensions]
col. Galeria Luisa Strina

74 **Jarbas Lopes** | *Cicloviaérea*, série Bicicleta, 2012
bicicleta e vime [bycicle and rattan]
100 × 170 × 70 cm
col. Gabiella e Fernando Marques Oliveira

75 **Jarbas Lopes** | *Cicloviaérea*, série Bicicleta, 2006
bicicleta e vime [bycicle and rattan]
165 × 104 × 41 cm
col. Ana Eliza e Paulo Setúbal

76 Série Ciclista, 1990
óleo sobre tela [oil on canvas] | 130 × 184 cm
col. José Otávio Montessanti

77 *Ciclistas*, 1989
óleo sobre tela [oil on canvas] | 180 × 213 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Ao passar pelas bicicletas de Lopes e, na sequência, pelas duas magníficas pinturas pertencentes à série *Ciclistas*, chega-se à pintura em preto e branco, feita em pastel seco, de autoria de **EDUARDO HAESBAERT**. O mestre impressor de Iberê Camargo, que o assistia na realização de suas gravuras durante seus últimos anos de vida, oferece-nos um dos produtos mais extraordinários do seu convívio com as sombras, que o "acalma, como a noite. Passa uma ideia de silêncio". Haesbaert explica que aprendeu muito com o prédio de Álvaro Siza, com as sombras nítidas e geométricas projetadas pela luz intensa do sol esbarrando nas bordas de concreto branco, criando um caleidoscópio de formas quadrangulares que se iam modificando no decorrer do dia. O pastel é um material com qualidades muito diversas do óleo e, contemplando o resultado, pode-se remontar ao processo de execução da pintura, os instrumentos aliados a mãos e dedos no espalhamento do pigmento seco sobre a parede. Se nessa sala Jarbas Lopes e Iberê Camargo nos ofertam as bicicletas, fazendo-nos pensar em seu caráter transcendente, mestre Haesbaert nos oferece caminhos estreitos e abertos entre sombras regulares, a luz que resta do acotovelamento de prédios. Uma imagem que se inscreve, como dela escreveu Adolfo Montejo Navas, "num território assombrado, onde o latente, o prefigurado, o imperceptível adquire presença, corporeidade, através de uma geometria *estranhante* na qual planos, perspectivas e ângulos ironizam a sua condição racionalizadora-explicadora ou tranquilizante, obrigando-nos a outra aproximação e, consequentemente, a duvidar de nossas coordenadas."

78 **Eduardo Haesbaert** | *Maneira negra inacabada*, 2014
pastel seco sobre parede e papel [dry pastel on wall and paper]
dimensões variáveis [variable dimensions]
col. do artista [artist coll.]

Na segunda sala desse piso as séries *Núcleos* e *Carretéis* são acompanhadas por um desenho/instalação de autoria de Edith Derdyk, uma pintura de Fábio Miguez e uma escultura de José Rufino.

Se as duas séries pictóricas mencionadas dispõem sobre a potência das formas irradiando-se no espaço, transbordando para além de seus limites, se nelas também se evidencia o corpo a corpo do pintor, munido de tintas, pincéis, espátulas e mãos com a tela, emprestando-lhe e tomando-lhe a energia que ele mesmo cuidava em sublevar, **EDITH DERDYK** inventou um modo próprio de abordar essa questão, ainda que, no caso do trabalho apresentado nessa mostra, não opere com o procedimento gráfico habitual, não desenhe, não produza linhas através de ações gráficas, sem riscos, traços, direções e vetores executados na confecção de formas, na delimitação de áreas, na produção de sombreamentos e hachuras sobre uma superfície pictórica ou folha de papel. Embora sua poética estenda-se num arco do papel à instalação, compreendendo e explorando o desenho numa imprevista variedade de procedimentos e suportes, aqui preferiu-se a maneira como ela toma a linha, concretamente, pela mão, pelas pontas dos dedos.

A artista toma o corpo leve da linha, fino, altamente suscetível, emaranha-se ao menor descuido, prefere a de cor preta, referência explícita ao grafite depositado sobre o sulco que a ponta dura do lápis vai abrindo no papel, para fixá-lo, com o auxílio de um grampeador industrial, numa parede qualquer e daí rumar para a parede em frente ou a do lado, ou ainda para o forro, piso, até mesmo para um plano solto que ficará inclinado em virtude da tração imposta às duas partes. A artista prende uma extremidade da linha numa parede, dizia, para então a ir puxando até outro plano, mantendo-a retesada, sem descrever a suave curva catenária decorrente do próprio peso, e lá fixá-la bem. Empreende, então, o caminho de volta, em direção a um ponto próximo daquele de onde partiu. Vai procedendo assim, sucessivamente, criando feixes entrecruzados, ocupando todo um setor da sala com um corpo composto por elementos capilares, delicados mas que na prática são capazes de rebentar as paredes onde está fixado.

79 **Edith Derdyk** | *Anoiteceu em mim*, 2014
instalação com linha preta de algodão/poliester (20.000 m) e grampos (10.000 unidades)
[installation with Black Line Cotton / polyester (20.000 m) and clamps (10.000 units)] | 60m²
col. do artista [artist coll.]

80 *Núcleo III*, 1963
óleo sobre tela [oil on canvas] | 55 × 95 cm
col. Júlio Rego Filho

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

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

83 *Fiadas de carretéis*, 1960
óleo sobre tela [oil on canvas] | 92 × 186 cm
col. Paula e Jones Bergamin

84 *Fiada de carretéis 4*, 1961
óleo sobre tela [oil on canvas] | 90 × 180 cm
col. particular [private coll.]

85 *Fiadas de carretéis 5*, 1961
óleo sobre tela [oil on canvas] | 90 × 180 cm
col. Ronaldo Cezar Coelho

Descendente direta da série *Carretéis*, a série *Núcleos*, constituída por telas ainda mais sombrias e abstratas, possui violência ainda maior. Nesse sentido, a qualidade matérica da pintura de grande formato de **FÁBIO MIGUEZ**, datada de 1988, quando o artista ainda estava na casa dos vinte anos, faz pensar numa cuidadosa releitura, senão diretamente da obra de Iberê Camargo, certamente dos artistas entre os anos 1950 e 1960, envolvidos com a mesma questão. A materialidade granulosa e escura dos pigmentos aplicados por Miguez em sua pintura, as diferenças de textura e de tonalidades resultantes do acúmulo irregular criam variações topográficas nas quais as elevações se alternam com zonas rasas, levando a pensar nas sedimentações de experiências, de matéria e imagem, os termos da memória aludida por Bergson. A escala avantajada da pintura, 175 x 240 cm, convida ao rastreio dos olhos, o lento e incessante escrutínio induzido pelas massas orgânicas, pelas frestas abertas por uma luz suja, embaciada que emana desse solo. O olho não para de vagar por toda a extensão da tela, ao contrário da fruição proporcionada por *Carretéis* e *Núcleos*, cujas formas se destacam do fundo, algumas delas, não por acaso, intituladas *Figuras* graças a sua semelhança com o corpo humano, representado de modo esquemático. Em Iberê Camargo as formas são uma espécie de assunto reconhecível, pontos de ancoragem do olhar, um pouso instável pois tudo ali está dilacerado. Já Fábio Miguez não oferece sequer essas paragens, por efêmeras que sejam; o olho vai errando enquanto tenta inventariar as formas destroçadas, maceradas, dispersas por esse território revolvido, como a memória.

86 **Fábio Miguez** | sem título [untitled], 1988
óleo e cera sobre tela [oil and wax on canvas] | 175 × 220,2 cm
doação [donation] Christie Manson & Woods International, Inc.
col. MAC/USP

87 *Estrutura dinâmica*, 1961
óleo sobre tela [oil on canvas] | 116 × 164,5 cm
col. João Sattamini, comodante [lender]
Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ

88 *Núcleo II*, 1963
óleo sobre tela [oil on canvas] | 130 × 225 cm
col. Paula e Jones Bergamin

Também a memória é a matéria de **JOSÉ RUFINO**, um problema recorrente que nele ganha foros de destino quando se descobre sua destacada posição como professor de geologia da Universidade Federal da Paraíba. O artista tanto investe sobre sua memória quanto na dos outros, tanto lida no âmbito individual quanto no coletivo, lavrando resultados concretos e tangíveis ou reunindo despojos tendentes à invisibilidade. E como no tecido lacunar da memória, intensamente vascularizado pelo trânsito de imagens, sensações e noções, é difícil, senão impossível, precisar o que é nosso, separá-lo do pertencente aos outros; as esculturas, desenhos e instalações de Rufino variam de sua vivência pessoal, da vivência de seus familiares chegando até seus antepassados, as vicissitudes passadas pelo corpo social do país, contingentes populacionais inteiros ou setores da população, como o grupo de pessoas torturadas e desaparecidas durante a ditadura militar, cujas cartas foram a substância de parte de seu trabalho.

Posicionada no interior dessa segunda sala, junto de exemplares das séries *Carretéis* e *Núcleos*, está a escultura de Rufino, um livreiro vertical antigo com tampa de esteira feito de madeira bem escura, como se tivesse sido queimado, assentado sobre um tronco de árvore da mesma tonalidade preta com as raízes esgalhadas avançando pelo chão. Se o objeto tem a mesma matéria da árvore, aqui o binômio cultura e natureza transforma-se numa queda de braços. Haverá uma vida oculta nos objetos imediatos, mesmo naqueles emudecidos pela serventia doméstica? Ou a peça terá nascido de uma reminiscência da infância do artista: a poderosa enchente que ele, levado pelo pai para perto do rio então transbordado, assistiu com assombro: a enxurrada de móveis e árvores, o fluxo rápido de destroços, troncos com galhos e raízes amputados, desfolhados, cavalos e cachorros mortos, mesas e camas, um féretro estapafúrdio de objetos e seres.

89 **José Rufino** | *Icertae Sedis 1*, 2005
papeleiro de madeira e raiz modificada, metais e vernizes
[stalionery wooden and modified root, metals and varnish]
160 × 40 × 40 cm | raízes [roots] 350 Ø cm
col. Sérgio Carvalho

90 *Dinâmica de carretéis*, 1960
óleo sobre tela [oil on canvas] | 100 × 141 cm
col. Paula e Jones Bergamin

91 *Carretéis em equilíbrio*, 1959
água-tinta (processo do açúcar)
[aquatint (sugar-lift process)] | 29,9 × 41,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

92 *Carretéis 1*, 1959
água-tinta (*crayon* litográfico e processo do açúcar)
[aquatint (lithographic crayon and sugar-lift process)] | 25 × 39,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

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

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

95 *Carretéis*, 1958
óleo sobre tela [oil on canvas] | 65 × 92 cm
col. particular [private coll.]

A entrada na terceira sala desse piso reúne obras pertencentes à primeira fase da série *Carretéis*, a evocação do brinquedo infantil através de jogos e organizações variadas, colocando-os lado a lado, empilhando-os, arranjando-os sobre uma mesa. Como é patente nessas pinturas, a racionalidade é submetida a tratamentos comprometedores: a transgressão da perspectiva, quase alteração dos pequenos carretéis em virtude do tratamento cromático, a reivindicação da imagem do objeto não como sua representação mas, acima de tudo, como acontecimento pictórico, a exploração do objeto simples e familiar através de enunciados instáveis, tirando partido de seu formato para exagerá-lo, convertendo-os em formas aladas, rodopiantes etc. Não por acaso essa série foi elevada à categoria de momento paradigmático da nossa cultura visual, carrega lições sobre o valor do trabalho plástico em profundidade, demonstração da maleabilidade infinita da linguagem visual. No centro dessa sala, unindo-se as tensões em curso em cada uma das telas, estabelecendo um contraponto musical, está a escultura de **FRANCISCO KLINGER**, *Mesa impossibilitada de reuniões*.

Quatro cadeiras ao redor de uma mesa, quatro cadeiras e mesa comuns, de madeira, o mobiliário elementar, simples, de uma casa ou de um escritório qualquer, a configuração mínima, despojada, a arena e o palco para os embates e entendimentos entre as pessoas. Arranjo próprio para o encontro, para a troca, conjunto exato de objetos para ensejar o rito das reuniões em torno de ideias ou de refeições, e que o artista apresenta inviabilizado, com cada componente enredado, aprisionado talvez fosse o termo mais preciso, numa malha metálica rígida, responsável pela retenção e suspensão das cadeiras no ar, acima da mesa, também ela enclausurada. Talvez não seja adequado evocar os regimes de exceção, como a longa ditadura pela qual o Brasil passou por duas longas décadas, quando o controle da palavra se insinuava pelas casas como uma serpente de medo, caçando-a no seu nascedouro, no âmbito da família. A imagem proposta por Francisco Klinger tem o dramatismo próprio ao de Iberê Camargo na medida em que toca o problema da incomunicabilidade, o ressentimento que vai sendo alimentado pela incompreensão, pela inércia em seguir só, porque inexiste quem seja capaz de fazer a mediação, quem leve a concórdia, porque, como escreveu Dalton Trevisan em seu conto mínimo "Apelo": *nenhum de nós sabe* [...] *conversar com os outros: bocas raivosas mastigando.*

96 **Francisco Klinger** | *Mesa impossibilitada de reuniões*, 2000-2013
móveis e ferro [furniture and iron] | 153 × 224 × 260 cm
col. do artista [artist coll.]

97 *Carretéis com frutos*, 1959
água-tinta (crayon litográfico, processo do açúcar
e processo pictórico) [aquatint (lithographic crayon,
sugar-lift process and pictorial process)] | 41,4 × 29,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

98 Mesa verde com sete carretéis, 1959
oléo sobre tela [oil on canvas] | 100 × 62 cm
col. particular [private coll.]

99 *Mesa azul com carretéis*, 1959
óleo sobre tela [oil on canvas] | 100 × 62 cm
col. particular [private coll.]

100 *Estudo para Mesa azul com carretéis*
[Study for Mesa azul com carretéis], 1959
lápis de cor aquarelável sobre papel
[watercolor pencils on paper] | 22,5 × 9,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

101 *Interior 1*, 1956
água-tinta (a pincel e processo do açúcar)
[aquatint (paintbrush and sugar-lift process)] | 32,7 × 24,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

O percurso desse segundo piso, com uma de suas extremidades recebendo os *Ciclistas*, sala reservada ao movimento, problemática potencializada pelo conteúdo das outras duas, que concentram a parcela da produção de Iberê Camargo sobre expansão e arranjo dos corpos no espaço, carretéis e signos como vórtices, encerra-se com uma escultura? Relevo? E a dificuldade em nomeá-la já é um índice de sua complexidade, de **ARTUR LESCHER**. O apuro formal e o acabamento requintado de suas peças são ardis montados aos incautos, em lugar de rimar com controle, o objetivo é a proposição de perturbações em situações aparentemente calmas. Segundo esse artista, sob a rígida ortogonalidade das paredes, atrás do revestimento branco, abafando seu interior, está, em pleno curso, uma ação discreta e lenta, capaz de desequilibrar o conjunto. Suas peças, em contraste com o acabamento preciso, requintado, passam-nos uma sensação de inquietude, como se nós, espectadores, estivéssemos na iminência de assistir à irrupção de algo, de uma pulsação suave e secreta a um deslocamento no espaço. Essa inquietude constitutiva de seus trabalhos está presente na *agulha* selecionada para essa mostra, "abrindo" uma fresta na parede da sala expositiva, contraditando o sentimento gerado por uma arquitetura que se julgava coesa, estática. Fixada verticalmente, a peça progride de uma extremidade a outra, evoluindo de uma ponta aguda que se vai inchando até o ponto médio, quando então refreia seu impulso, dobra-se e regride até a outra extremidade, pontiaguda como a primeira. Vendo-a a distância, apreendida num golpe de vista, tem-se a impressão de que se trata de uma fenda aberta na parede. O objeto pulsa, um risco latejante a anunciar a existência do lado de lá.

102 Exposição [Exhibition] "Iberê Camargo século XXI"
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2014
[p. 114-115]

103 **Artur Lescher** | sem título [untitled], 2003
náilon [nylon] | 200 × 10 cm
col. Sylvia Mattos

3º PISO À chegada da primeira sala do terceiro piso, o visitante, depois de haver passado pelas elocuções de trechos de textos de autoria de Iberê Camargo, depara-se com uma seleção das séries *Núcleos* e *Espaços com figuras*, momento em que a energia dispendida na produção de suas pinturas, meados dos anos 1960, atinge seu paroxismo.

O convite a **RODRIGO ANDRADE** para integrar o grupo reunido nesta sala, sob a forma de uma pintura de alta temperatura cromática com as qualidades e dimensões características do período (190 x 220 cm, 1992), em que o artista atingiu sua maturidade, comprova sua relação com Iberê Camargo. Depois de um começo de carreira marcado pelo impacto de Markus Lüpertz e Philip Guston, ambos vistos na edição de 1981 da Bienal de São Paulo, quando o artista contava com 19 anos, Rodrigo Andrade chega ao final da década dialogando, por meio de sua pintura na qual a matéria era tão intensa quanto os gestos que a manipulavam, com Julian Schnabel e Anselm Kiefer ao passo que reconhecia Eduardo Sued, Mira Schendel e Iberê Camargo como os três brasileiros que, então, produziam a pintura mais consistente. A obra escolhida para essa exposição é a mais abstrata entre todas realizadas a partir de uma interpretação de Van Gogh. Tem algo da luminosidade amarela dos trigais do mestre holandês, mas sem os corvos e os espaldares de cadeiras de outras do mesmo conjunto, e também a fatura bifurcada entre o desenho e a pintura, a alegria e o drama, todas essas tensões, marcas registradas da obra de Van Gogh.

Há uma trama organizando a pintura, dividindo-a em setores, cada um deles, contudo, comprometido pelo vigor de gestos curtos, verticais e horizontais, adições e supressões, enfrentando massas espessas de cores enfáticas, transbordantes, num conjunto em que cada parte grita pela atenção do espectador, carregando seu olho para lá e para cá, acompanhando os ziguezagues, os atravessamentos, o ritmo sincopado de timbres e alturas discrepantes.

104 **Rodrigo Andrade** | sem título (untitled), 2003
óleo sobre tela (oil on canvas) | 190 x 220 cm
col. Orandi Momesso

105 *Ceifadores*, 1964
óleo sobre tela [oil on canvas] | 200 × 200 cm
col. Orandi Momesso

106 *Núcleo*, 1965
óleo sobre tela [oil on canvas] | 150 × 212 cm
col. Christóvão de Moura

107 *Espaço com figura III*, 1965
óleo sobre tela (oil on canvas) | 130 × 184 cm
col. Paula e Jones Bergamim

108 **José Bechara** | *Nos intervalos entre as coisas importantes, nos minutos à tôa*, 2014 tinta PVA, vidros, cabos de aço, alumínio e madeira [PVA acrylic, glass, steel cable, aluminum and wood] | 400×450 cm
col. do artista [artist coll.]

As sequências de pinturas pertencentes às séries *Signos*, *Jogos* e *Imagens* ocupam a segunda e a terceira salas desse piso. Sem perder o timbre vigoroso das séries anteriores, antes dirigindo-o para faturas mais gráficas, adicionando riscos e marcas feitas com as mãos, com os pincéis encharcados, com as extremidades secas desses mesmos pincéis, conferindo uma liberdade ainda maior aos resultados obtidos, Iberê Camargo retorna à figura humana, personagens representadas contra espelhos, perdendo-se em reverberações melancólicas e fúnebres, procedimento que, mais adiante, o levaria a série de espectros. José Bechara, Regina Silveira, Gil Vicente e Carlos Fajardo — os dois primeiros na sala do meio, os dois últimos na terceira sala — são os autores dos trabalhos escolhidos para adensar essa atmosfera.

Embora predominantemente composta por vidros planos, a monumental pintura/escultura/desenho de **JOSÉ BECHARA** tem uma presença muito mais impositiva do que esse material, com a discrição típica dos corpos transparentes, poderia fazer crer. Encostando placas de vidro na parede, esta incorpora-se à obra ganhando o estatuto de campo pictórico, condição que o artista reforça com aplicações de cores em grandes áreas quadrangulares, como acontece com o amarelo do qual ele lança mão. O artista não se limita a justapor as placas de vidro encostando-as entre si e nas paredes ou pendurando-as no teto. Arranja-as em posições calculadamente desencontradas, obtendo a sobreposição e embaralhamento de reflexos, variação de densidades e, por conseguinte, de adensamento da coloração, jogos entrecruzados de sombras e das linhas verticais, horizontais e diagonais cortando o espaço, interceptando-se, levando para lá e para cá a atenção de quem se posta diante dela. Enquanto isso, as lâminas de sombras se somam aos vultos quadriláteros das outras placas de vidro, às linhas limítrofes, fazendo do conjunto um campo de irradiação de fenômenos provenientes de superfícies desconexas, deslizantes, em movimento perpétuo, mais ou menos rápido, de acordo com a velocidade do olhar sobre a obra. Na base da peça, sobre o chão, um pequeno cubo de aço *corten* inclinado. Não bastasse a sugestão de desequilíbrio, por si só uma negação do sentido habitualmente emprestado a esse sólido geométrico, ele está recoberto de ferrugem. À meia altura da peça, turvado pelo jogo dos reflexos, a cabeça do artista moldada em bronze do artista.

À incorporeidade do vidro, cerne da peça de José Bechara, reage a imaterialidade da sombra, em particular ao cone de luz negra construído pela instalação *Quimera*, de autoria de Regina Silveira. Outrora aluna de Iberê Camargo, **REGINA SILVEIRA** tem em comum com ele o gosto pela sombra, um interesse, arriscando uma linha genealógica, remonta as lições de Giorgio de Chirico ministradas ao artista gaúcho quando de sua estada na Itália entre 1948 e 1950. Vem de longe o fascínio de Regina Silveira pelas técnicas de representação em geral, e pelas representações geométricas em particular. Seus acurados estudos e obras sobre o problema da anamorfose, a passagem da tridimensionalidade para a bidimensionalidade conduz à insolubilidade dos problemas concernentes à representação. A par dessas suas pesquisas seguem suas meditações sobre a sombra, a constatação de quanto maior o esforço de conhecimento, maior a luz que se deita sobre um objeto qualquer, mais espessa a sombra devolvida em troca. Os objetos, os fatos, as pessoas, tudo, enfim, é inescrutável, mantém intacta sua porção enigmática. Quimera remete a um sonho louco, um empreendimento inexequível, no caso da instalação da artista, refere-se a uma inversão de objetivos: ao contrário do desejo de esclarecimento tão caro aos devotos da ciência, arraigado e difundido na vida contemporânea, quando a esmagadora maioria de nós sonha em poder dormir com o espírito apaziguado pela supressão de todas as dúvidas, a artista apresenta uma lâmpada que em vez de esclarecer, lança sombras, enigma e mistério sobre todas as coisas.

109 **Regina Silveira** | *Quimera*, 2003
plotter de recorte sobre vinil adesivo, transparência em objeto de madeira [plotte cut on adhesive vinyl transparency on wooden object] | 75 m²
col. do artista [artist coll.]

110 sem título [untitled], 1977
óleo sobre tela [oil on canvas] | 130 × 225 cm
col. particular [private coll.]

111 *Estrutura*, 1975
óleo sobre tela [oil on canvas] | 100 × 173 cm
col. Petrobras – Petróleo Brasileiro S.A.

112 *Carretéis*, 1976
óleo sobre tela [oil on canvas] | 100 × 173 cm
col. Leonel Kaz

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

114 sem título [untitled], 1977
nanquim sobre papel [China ink on paper] | 36,5 × 51 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

115 sem título [untitled], 1977
nanquim sobre papel [China ink on paper] | 35 × 49,7 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

116 sem título [untitled], 1977
nanquim sobre papel [China ink on paper] | 36,3 × 50,6 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

117 *Destroço*, 1979
óleo sobre tela [oil on canvas] | 93 × 132 cm
col. Rodrigo Vontobel

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

119 *Mulher e signos*, 1984
óleo sobre tela [oil on canvas] | 100 × 173 cm
col. particular [private coll.]

120 *Três figuras*, 1985
óleo sobre tela [oil on canvas] | 90 × 180 cm
col. particular [private coll.]

121 *Canudo*, c. 1990
lápis *stabilotone* sobre rolo de papel
[stabilotone pencil on roll paper] | 23 × 4,5 Ø cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Ao lado dos retratos enlutados de Iberê Camargo, entre eles um autorretrato, vem o desenho a nanquim que **GIL VICENTE** intitulou *Homenagem a Osman Lins*. Dez folhas de papel perfazendo uma área de 152 x 280 cm, quase toda recoberta de preto, não fora a presença de uma pessoa flutuando na metade superior do retângulo tomado pela escuridão, corpo submerso, à exceção dos pés e cabeça. A técnica do artista corrobora o sentimento de aflição, explicando-a: as figuras são formadas pelo que sobra do branco do papel, tudo o mais é produto do nanquim, comendo pelas bordas, ocupando paulatinamente toda a atmosfera, fazendo-nos crer que em breve essa figura boiando sobre a noite e que não sabemos se ainda vive, também desaparecerá tragado por ela.

Há uma noite maior que nos assedia, mina nossa integridade, fazendo-nos vergar sob seu peso. Poucos artistas, como Gil Vicente, vêm, na trilha de Iberê Camargo, numa respeitosa conversa a distância, mergulhando fundo na construção de retratos psicológicos. A luz de todos os desenhos pertencentes a essa série emanam do branco do papel, mas são luzes esmaecidas, rebaixadas pela atmosfera; as figuras representadas são bruxuleios e, como tal, de curta duração.

122 **Gil Vicente** | *Homenagem a Osman Lins*, 2012
nanquim sobre papel [China ink on paper] | 152 x 280 cm
col. Paulo de Tarso de Freitas Veloso

A produção de **CARLOS FAJARDO**, último convidado dessa sala, nunca se ocupou de temas e narrativas de qualquer sorte; sua pesquisa sempre se pautou pela antiexpressividade, trocando o componente pessoal, a literatura fundada na primeira pessoa, por experiências perceptivas. Fez, contudo, uma espécie de espelho escuro, um aparelho ótico que, para começo de conversa, ao invés de avançar sobre a luz, devolvendo-a ao ambiente multiplicada, como acontece com todos os espelhos, repele-a, absorvendo-a quase por completo. Trata-se de um aparelho bastante engenhoso: um paralelepípedo de madeira pintado de preto por dentro e por fora, fechado por um tampo de vidro e que tem, internamente, uma segunda placa de vidro atravessando-o diagonalmente. Enquanto uma das extremidades dessa placa começa logo abaixo de uma das extremidades da placa que faz às vezes de tampo, a segunda extremidade da placa interior arremata-se no vértice formado pela parede lateral e o fundo da caixa. A sobreposição dos vidros angulados entre si no interior de uma caixa preta transforma em duas, três silhuetas a imagem de quem se posta diante dele, além de expandir o espaço interno da sua dimensão concreta. Se, como dizia Jorge Luis Borges, a multiplicação é o efeito monstruoso do espelho, o espelho de Carlos Fajardo, com seu poder atrativo fazendo-nos submergir na escuridão, termina por vibrar na mesma frequência das telas soturnas e inquietantes que hoje estão ao seu lado.

123 **Carlos Farjado** | sem título [untitled], 2013
vidro laminado, vidro comum e madeira
[laminated glass, ordinary glass and wood] |
50 × 100 cm
col. Carbono Galeria

124 Exposição [Exhibition] "Iberê Camargo século XXI"
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2014
[p. 144-145]

125 *Solidão*, 1994
óleo sobre tela [oil on canvas] | 200 × 400 cm
col. Maria Coussirat Camargo,
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
[p. 146-147]

126 **Carmela Gross** | *A negra*, 1997
tule de náilon e estrutura de metal pintado [naylon tulle and metal frame painted] | 300 × 320 × 460 cm
doação [donation] | Instituto Itaú Cultural col. MAC/USP

4º PISO Percorrida a terceira e última rampa de acesso ao quarto piso, passando pela projeção de excertos dos filmes expressionistas que Iberê Camargo tanto gostava, vemos ao longe, antes mesmo de transpor o umbral da primeira sala, a presença espectral de *A negra*, escultura de **CARMELA GROSS**. Recoberta por camadas de tule preto, a peça lança dúvidas sobre seu real conteúdo, se existe algo por debaixo daquele véu, de resto um tipo de roupagem próprio para o ocultamento do rosto e do corpo, como se dá com as burcas, como se dá com as noivas que, mesmo ignorando as raízes do ritual que encenam quando se casam em cerimônias religiosas, entram na igreja com o rosto recoberto, somente desvelado pelo noivo. Ou estaríamos diante de uma mortalha? Outro tipo de vestimenta mas com serventia inteiramente distinta. O problema é que a escultura de Carmela Gross não se deixa aprisionar. Aliás, começou-se nomeando-a como escultura mas a bem dizer sua materialidade é evanescente, diáfana, e mesmo sua escala imponente perde parte de seu impacto em razão de sua mobilidade, pois rapidamente percebe-se que *A negra* está sobre um carrinho, discretamente sinalizado pela presença de um cabo pelo qual pode-se remover a peça para onde se quiser, esgueirando-se sub-repticiamente por debaixo da roupa.

E, afinal, a qual negra a artista se refere? A pintura antológica de Tarsila do Amaral, joia do nosso modernismo, documentação da memória afetiva da mãe negra da artista? Ou a mulher negra em geral, privada de direitos, que traz como uma bola amarrada nos pés o passado de um país que não consegue, porque não pode, porque não quer, livrar-se das cicatrizes de seu passado escravagista, deixando-o que ele siga comprometendo seu presente e seu futuro? Carmela Gross, fértil produtora de ambiguidades, ocupa seu lugar na sala ao lado da igualmente monumental pintura que Iberê Camargo realizou sob o signo da solidão.

Uma fotografia que não fixa é o título do tríptico da **CIA DE FOTO**, um coletivo de quatro fotógrafos, Rafael Jacinto, Pio Figueroa, Carol Lopes e João Khel, encerrado em 2013 após dez anos de atuação intensa, cujo princípio de conduta era não conferir autoria individual aos trabalhos realizados. Produziram imagens significativas como esses três retratos de uma mesma pessoa — uma mulher? — na mesma posição, enquadrada como para uma foto 3 x 4, em acordo com as normas de identificação, peito desnudo sob fundo preto, coloração de pele estranha, uma palidez borrada dos ombros para baixo, contrastando com a tonalidade amarronzada do rosto, próximo a uma maquiagem, como uma base carregada, cabelos pretos compridos e desgrenhados, caindo sobre a testa, cingindo os dois lados do pescoço, o resto desaparecendo no fundo, boca entreaberta, olhos borrados. Embora repetida a imagem efetivamente, como promete o título, não se fixa, em primeiro lugar porque a repetição sugere movimento, sobretudo porque, em segundo lugar, da primeira à terceira foto, um rolo de fumaça que paira sobre a figura, dissolve-se na segunda, dissolve-se turvando em definitivo a imagem do rosto na terceira. Se a câmara é disparada sobre a cena, sobre a figura retratada, com o objetivo de fixá-la no presente, estancando sua contínua transformação, o enfrentamento de matérias diáfanas, evanescentes, como a fumaça, põe a perder esse projeto. Ao mesmo tempo, a cor do corpo nu tem algo de pictórico, aparentado com o tom de pele das imagens de Francis Bacon. O que é mesmo que não se fixa nessa imagem situada entre a pintura e a fotografia, entre nossa ansiosa apreensão do outro e a impossibilidade disso em razão do sutil eclipsamento provocado pela fumaça, de resto a mesma sorte de embaçamento produzido pelo tule na escultura de Carmela Gross?

127 **Cia de Foto** | *Uma fotografia que não se fixa*, 2009
fotografia e vídeo [photo and video] | 50 × 75 cm [cada | each]
col. Cia de Foto

128 *Fantasmagorias IV*, 1987
óleo sobre tela [oil on canvas] | 200 × 236 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

129 *Pintor no Parque da Redenção* (Série *Fantasmagoria*) 1987
óleo sobre tela [oil on canvas] | 132 × 93 cm
col. Hieldis e José Antonio Fernandes Martins

A força das *Fantasmagorias*, as figuras patéticas e horrendas em *A idiota*, *Tudo te é falso e inútil V*, obras do último período de Iberê Camargo, harmonizam-se com *Turdus*, escultura de **ANGELO VENOSA** realizada em acrílico. A escultura se origina de uma sucessão de planos extraídos de leituras tomográficas, da escrutinização sobre um corpo através de ressonância magnética, que ele transporta para chapas de acrílico e, em outras peças, chapas de aço *corten*. Não se trata de desenho de observação e menos ainda de um processo de raiz expressionista, mas o resultado de uma leitura isenta, introvertida, feita por meio de uma tecnologia sofisticada, sem a refração provocada por uma leitura subjetiva. No caso, a visualização muitas vezes ampliada do crânio de um singelo passarinho da família dos sabiás.

Assim como em seus espectros, Iberê Camargo faz uso exacerbado do desenho, abrindo valas nas camadas grossas de tintas com dedos e pincéis, Venosa vai ao interior dos seres, à ossatura, ao arcabouço das formas. Recompondo os desenhos tomográficos, colocando-os na sequência correta, aumentando a escala e dando corpo às lâminas, a transparência do resultado obtido esbarra nos contornos leitosos do acrílico, agigantando o crânio, criando um monstro fantasmático que reluz soturnamente no interior da sala expositiva, mantida na penumbra. À explicitação do horror como uma dimensão intrínseca do homem, tese de Iberê Camargo, Angelo Venosa levanta a possibilidade dele também ser proveniente das disfunções de escala, permitindo que se veja com maior claridade os mistérios do organismo que as dimensões minúsculas conservam em segredo.

130 **Angelo Venosa** | *Turdus 170*, 2009
acrílico [acrylic] | 20 × 20 × 45 cm
col. particular [private coll.]

131 *Tudo te é falso e inútil V*, 1993
óleo sobre tela [oil on canvas] | 200 × 250 cm
col. particular [private coll.]
a logomarca da Fundação Iberê Camargo foi inspirada nesta tela
[Fundação Iberê Camargo's logo was inspired by this canvas]
[p. 156-157]

No fundo da sala, fixado na parede, *Morte eu sou teu*, a primeira obra em que **KARIN LAMBRECHT** utiliza sangue de um carneiro, recolhido durante o abate do animal em uma estância do interior gaúcho, em 1997. A artista escolheu duas toalhas velhas trazidas por sua avó em sua imigração da Rússia para o Brasil, dois objetos embebidos de história familiar, tantas vezes foram usadas como forro imaculado das mesas ao redor das quais, por três gerações, sentaram-se amigos e familiares. Colocou uma sobre a outra, ambas sobre um chassis de madeira, e o conjunto no chão de modo a receber o jorro do sangue do animal sacrificado. A toalha de cima recebeu e filtrou a carga que, por decantação, foi tingindo a segunda camada. Posteriormente, retirado o excesso de cima da primeira camada, com a secagem do sangue/tinta, as toalhas foram atadas uma à outra e a segunda, em contato direto com o quadro de madeira, foi definitivamente fixada nele.

A artista insiste que não trabalha na esfera da representação, a pintura nasceu como receptáculo da vida, do sangue que se esvaiu do carneiro abatido, e sua atitude limitou-se ao recolhimento do sangue, e o fez maculando os tecidos que traziam sua própria história. A morte de um animal vivificando o passado do artista, atualizando-o. Com essa passividade e recolhimento próprio de quem recebe uma dádiva, a artista realizou, em contrapartida, três desenhos sobre papel, todos eles manchados com o sangue do animal através de manipulação direta e da impressão premeditada de sua mão. Além desses procedimentos, de resto distintos entre si, a artista interveio sobre os papéis escrevendo e carimbando. O resultado, por algum tempo preso na parede, exposto à observação dos visitantes, vale como demarcação e ativação de dois campos brancos carregados de história e três campos brancos virgens, um conjunto que vale como o encontro entre passado e o presente, iluminado pelo contato com um fluido vital.

132 **Karin Lambrecht** | *Animal*, 2004
sangue de carrneiro sobre tecido branco e papel
[sheep blood on white fabric and paper]
170 × 50,7 × 126 cm
col. Galeria Nara Roesler

133 *A idiota*, 1991
óleo sobre tela [oil on canvas] | 154,8 × 199,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre
[p. 160-161]

134 *Crepúsculo da Boca do Monte*, 1991
óleo sobre tela [oil on canvas] | 200 × 283 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

135 **Lenir de Miranda** | *A montanha que o mundo persegue*
(série WL-109), 2012
acrílica sobre emborrachado, tinta metalizada, carvão, fio de cobre e caixa de madeira [acrylica on rubberized, metallic point, charcoal, copper and box wood] | 159 × 140 × 5,5 cm
col. do artista [artist coll.]

O fecho da exposição, segundo o percurso proposto por este texto, dá-se em uma fotografia de Daniel Acosta e em uma pintura de Lenir de Miranda, ambas fechando um semicírculo em cuja região central estão as duas *No vento e na terra*, as duas extraordinárias pinturas de Iberê Camargo nas quais uma paisagem árida e inóspita é o regaço do ser cujos olhos cerrados e boca entreaberta são signos de desamparo, exaustão e morte.

A montanha que o mundo persegue é o título da pintura de **LENIR DE MIRANDA**, um conjunto de pedaços de pinturas, cortados, sobrepostos, montados uns sobre os outros até perfazer uma paisagem carregada; uma montanha abrupta, íngreme, com o limite superior ressaltando, por contraste, a pureza branca da parede que lhe serve de suporte, como uma matéria selvagem se impondo ao mundo domesticado. Inspirada em um trecho de *Wasteland*, a obra prima de T. S. Eliot sobre a desolação do mundo moderno, essa pintura nasceu de fragmentos de outras pinturas, despojos de outros trabalhos, aos quais ela adicionou fios de cobre e alumínio, material próprio para a transmissão de energia, além de uma caixa com a imagem de uma lagartixa dentro, ao lado de uma frase do poema que palpita, atraindo nossa atenção. Montanha ou monturo? Uma pintura que nasce de outras pinturas, além de outros materiais pouco associados com essa linguagem, a essa altura com séculos de existência, além dos recursos técnicos necessários para a soldagem e a estabilização, dispõe sobre a impossibilidade de que hoje o artista seja capaz de elaborar um discurso único, inconsútil. Montanha ou empilhamento de matérias, de materiais ou, ainda, e falando mais diretamente, de corpos, de carnes cruas; o vermelho fechado, amarronzado dos músculos, as linhas escuras dos nervos e dos cabelos? Pois efetivamente tudo nessa pintura alude a corpos ou, ao menos, no corpo da artista, aos gestos incisivos que ela empregou para confeccioná-la. Há, por fim, que se considerar que se trata de uma montanha, o paradigma da imobilidade e da monumentalidade, alvo do respeito reverencial de quantos artistas, entre eles, em primeiro lugar, Paul Cézanne, que nunca se cansava de contemplar, pintar e tentar reter a imponência, o hieratismo da *Santa Victória*. Escutemos agora a artista falando dessa sua pintura e, nas suas palavras, seu reconhecimento a Iberê Camargo:

A pintura se faz com gestos sobrecarregados de matéria agoniada, atenta aos sulcos marcados pelo carvão vegetal, como um vento rude sobre a pele da realidade. Isto é expressionismo. É o que Iberê Camargo nos legou da seiva de sua mente e de suas mãos conduzindo a matéria de sua vidência. Somente assim a obra é capaz de lançar suas raízes, existencialmente surgidas na meditação de seu páthos.

A fotografia de **DANIEL ACOSTA** é mais uma pedra na argumentação desse artista sobre a natureza abstrata da linguagem fotográfica, bastando que se lhe desloque o ponto de vista, altere sua sintaxe, substitua-se, apague-se ou subverta-se qualquer um dos elementos que a compõem para que adquiram um significado inteiramente imprevisto ou ao menos fiquem impregnadas de estranheza. Se cada signo possui uma forma, um corpo, a proposta do artista consiste em desmontá-lo para em seguida rearticulá-lo, deixando seus nexos nus, como fraturas expostas.

Não há como ficar imune aos efeitos de seus jogos sintáticos: diante da fotografia de uma árvore caída no campo que o artista força a ficar na vertical girando o corpo da máquina, fazendo do chão uma diagonal íngreme, termina-se entortando o corpo na vã tentativa de corrigir a posição, fazendo a paisagem readquirir a tranquilidade da linha do horizonte. O ponto nodal da poética de Daniel Acosta reside em problematizar o modo complacente como nos relacionamos com as representações, o que faz de cada um de seus trabalhos — fotografia, desenho, escultura, instalação — uma crítica à memória dessas relações que impregnam nossos músculos e mentes, orientam gestos, limitam o espectro da percepção, não deixam perceber que as coisas não se desenredam nas suas aparências, não se esgotam naquilo que se vê de imediato, não são meros fenômenos de superfície. E não seria assim com toda arte digna desse nome?

136 **Daniel Acosta** | *Horizonte automático,* 2001
fotografia [photo] | 150 × 100 cm
col. do artista [artist coll.]

137 Exposição [Exhibition] "Iberê Camargo século XXI"
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2014
[p. 168-169]

138 *No vento e na terra I*, 1991
óleo sobre tela [oil on canvas] | 200 × 283 cm
col. Pinacoteca APLUB de arte rio-grandense
[p. 170-171]

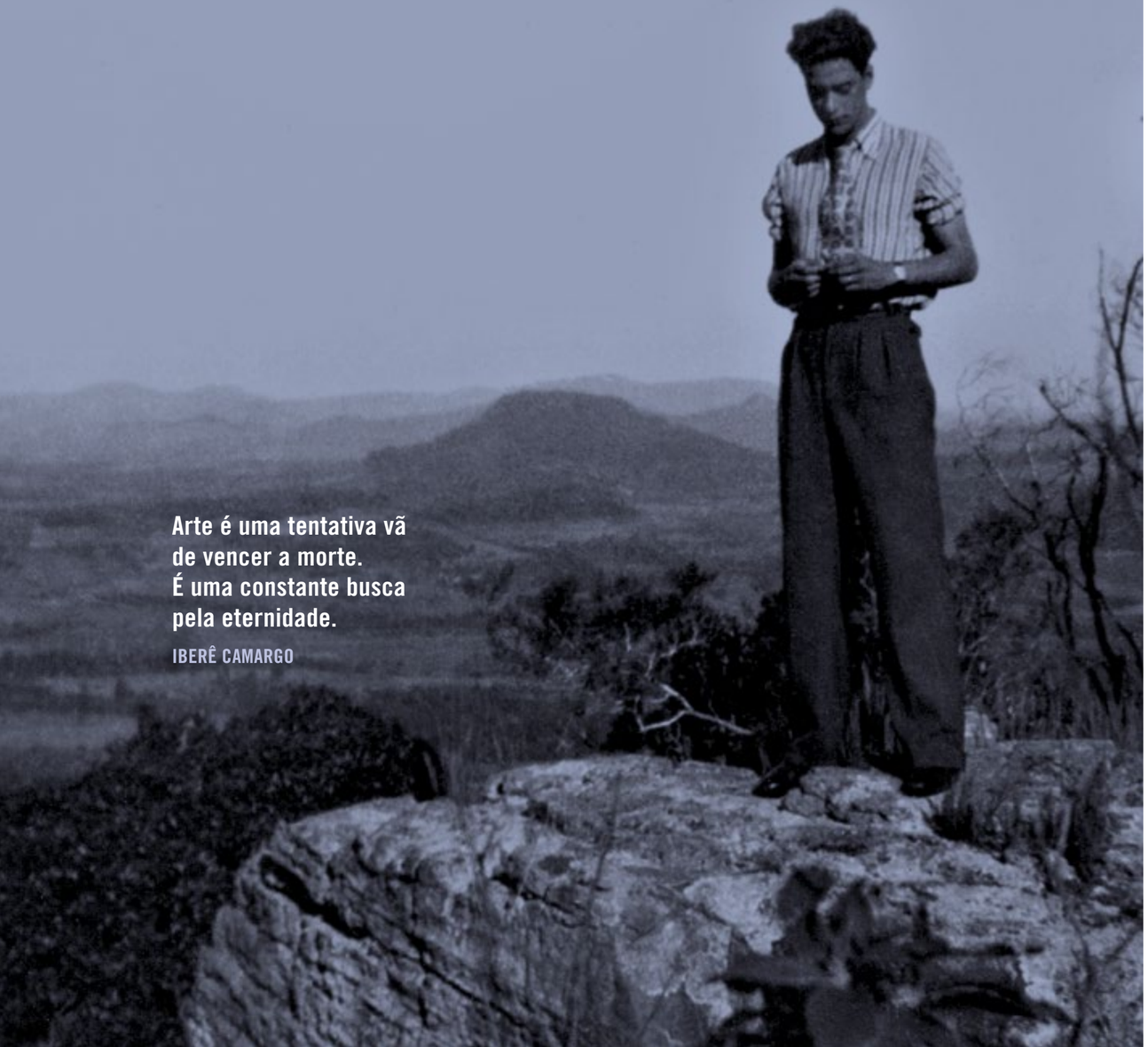
139 *No vento e na terra II*, 1992
óleo sobre tela [oil on canvas] | 200 × 283 cm
col. Paula e Jones Bergamim
[p. 172-173]

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

IBERÊ CAMARGO

140 sem título [untitled], 1994
tinta hidrocor sobre papel [felt-tip on paper] | 21,5 × 31,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

CRONOLOGIA



Arte é uma tentativa vã de vencer a morte. É uma constante busca pela eternidade.

IBERÊ CAMARGO

1914

Iberê Bassani de Camargo nasce em 18 de novembro, no município de Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul, filho de Adelino Alves de Camargo, agente ferroviário, e de Doralice Bassani de Camargo, telegrafista. É o segundo casamento da mãe, que já tem dois filhos do primeiro matrimônio, bem mais velhos do que Iberê.

Uma das primeiras lembranças do artista está relacionada com o desenho:

> **Comecei a desenhar com quatro anos de idade. Sentado no chão, debaixo da mesa, passava horas a fio a rabiscar.[1]**

> **É provável que o meu interesse pela arte tenha começado na infância, com a minha paixão pelos lápis de cor e cadernos de desenho.[2]**

Da primeira infância, Iberê também recorda:

> **O que eu gostava mesmo era de mexer nas gavetas de minha mãe, porque as gavetas têm muitas surpresas, o fundo das gavetas guarda bens inesperados: restos de fazenda, carretéis, coisas mutiladas.[3]**

A profissão do pai exige deslocamentos. Por volta de 1920, a família muda-se para Jaguari, onde permanece até 1922, quando então se transfere para Canela, e Iberê foi para o internato em Cacequi e, posteriormente, em Santa Maria.

"Do internato de Cacequi recordo as longas caminhadas, a caça às preás que apanhávamos à unha nos campos, as pescarias nos rios, o futebol no colégio e tudo o que fazíamos em grupo às escondidas do irmão prefeito. Disciplina severa, quase militar". Vendo de relance um padre desenhar, recorda: "Quisera ter-lhe dito que eu também gostava de desenhar. Talvez ele me ensinasse".[4]

2

1 Iberê Camargo, quando adolescente, em paisagem no interior do Estado do RS [Iberê Camargo as a teenager in the countryside of the state of Rio Grande do Sul] Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

2 O menino Iberê aos seis anos [Iberê Camargo while only six years old], 1920 Santa Maria, RS Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

De vez em quando, ao ver passar a locomotiva vomitando fumaça, sentia uma ânsia, algo de inquietude e insatisfação. Olhava longamente os desenhos da fumaça no céu. Imaginava a locomotiva parada, quieta, sossegada, com as suas linhas duras e negras. E sua imaginação reproduzia a composição, com o fundo de casinhas cinzentas e amarelas. Sentia-se triste. Mas a tristeza se dissipou, um dia, quando pegou num lápis e numa folha de papel de embrulho e rabiscou com os dedinhos um trem, um homem, uma casa, uma árvore.[5]

Havia em sua alma uma ânsia de liberdade, de libertação. Não podia marchar como as locomotivas, sem sair dos trilhos, percorrendo sempre os mesmos caminhos, brincando com as mesmas paisagens. Este sentimento era um reflexo da sua revolta contra os métodos de ensino clássico, engaiolados nos preconceitos da forma.[6]

3

1927-1928

Em 1927, ingressa no fim do ano letivo na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea de Santa Maria, e inicia sua aprendizagem em pintura com os professores Frederico Lobe e Salvador Parlagrecco [1871-1953], ambos de orientação acadêmica. "O primeiro não falava, apenas respondia o cumprimento dos alunos com um leve aceno de cabeça".[7] O aprendizado artístico dá-se a partir de cópias de gravuras e uma curta experiência com entalhe. De Parlagrecco, lembra com carinho: "Um mestre afável, que me estimulou muito. [...] Foi uma revelação vê-lo criar o céu, as nuvens, as unhas-de-gato, a água salpicada de reflexos. Um mundo iluminado".[8]

Mil novecentos e vinte e oito é um ano fecundo, de muita produtividade para Iberê. Na exposição de fim de ano no colégio, a quase totalidade dos trabalhos expostos é sua. O professor profetiza: "assim vais ganhar o prêmio de viagem à Europa".[9] Ganhou um prêmio em dinheiro e a promessa de uma viagem ao Rio de Janeiro, que não se realizou. Pouco sobrou dessa produção, perdida em um incêndio.

Inesperadamente, é obrigado a deixar a escola devido a um desentendimento com um professor marista, abreviando seu estágio na primeira escola de artes que frequentou. É transferido para o Ginásio de Santa Maria. Logo abandona a escola e volta a morar com os pais, agora trabalhando na Estação Boca do Monte.

> **Saí da escola porque lá, todos os dias, ao terminar as aulas, os meninos eram postos em filas e assim íamos para casa, em fila, bem arrumadinhos, pela calçada, quietos, vigiados... Eu não podia me conformar com isso...**[10]

Nessa época faz os primeiros desenhos com modelo vivo.

> **Ainda queria ser pintor, embora esse desejo fosse mais um devaneio [...] Aí, numa dessas tardes intermináveis — na mocidade e na campanha os dias parecem mais longos —, encontrei um andarilho, de barbas e cabelos longos, como são os personagens de contos para criança, que, avançando para mim, tomando-me das mãos, começou a dizer em altos brados: "Meu filho, tu és um grande artista, o mundo todo falará de ti!" [...] Depois, como arauto que era da loucura, partiu na sua caminhada sem destino.**[11]

4

5

3 Caderno de desenhos de Iberê Camargo
[Notebook with drawings by Iberê Camargo], 1927-28
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

4 No vilarejo de Boca do Monte (RS), Adelino Alves de Camargo e Doralice Bassani de Camargo, ferroviários, com o filho Iberê
[In the village of Boca del Monte (RS), Adelino Alves de Camargo and Doralice Bassani de Camargo, railwaymen, with their son Iberê]
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

5 Estação ferroviária de Restinga Seca (RS)
[Train station in Restinga Seca (RS)]
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

[1] O texto "Um esboço autobiográfico" foi publicado pela primeira vez em 1988, no livro *No andar do tempo: 9 contos e um esboço autobiográfico*, de Iberê Camargo (Porto Alegre, L&PM). Segundo o artista, "o texto constitui-se de respostas às questões que me foram formuladas por Flávio de Aquino, com o propósito de incluí-las num livro de sua autoria sobre minha pintura, obra que infelizmente não foi ao prelo." O texto é republicado em 1998, no livro *Gaveta dos guardados*, coletânea de textos de Iberê, organizada por Augusto Massi (São Paulo: Edusp), com a seguinte observação: "Sua publicação justifica-se em virtude das inúmeras alterações feitas pelo autor." As citações no decorrer desta cronologia referem-se a essa publicação.
[2] Minha paixão pelo lápis de cor e cadernos de desenho (Para Pierre Courthion). Rio de Janeiro, maio 1979. Reproduzido no catálogo da exposição "Iberê Camargo: um trágico nos trópicos" (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2014).
[3] Depoimento do artista a Evelyn Berg em Iberê: medida de espessura. *In*: BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo*. Rio de Janeiro-Porto Alegre: Inap/Funarte-Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985. (Col. Contemporânea, 1).
[4] CAMARGO, Iberê. *In:* MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*
[5] O pintor que tentou fugir da pintura... *O Globo*. Rio de Janeiro, 7 out. 1946.
[6] *Idem*.
[7] CAMARGO, Iberê. *In:* MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*
[8] *Idem*.
[9] *Idem*.
[10] O pintor que tentou fugir da pintura. *Op. cit.*
[11] CAMARGO, Iberê. *In:* MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*

1932

Retorna para Jaguari, junto da família. Inicia sua primeira atividade profissional como aprendiz no escritório técnico do Primeiro Batalhão Ferroviário. Pouco tempo depois, é promovido à função de desenhista técnico.

Aprendi desenho técnico na prática e nos livros.[12]

1934

Nasce sua filha Gerci, fruto de um romance passageiro.[13]

1936-1939

Em 1936, abandona o Ferroviário e transfere-se para Porto Alegre.

Trabalha como desenhista técnico na Secretaria Estadual de Obras Públicas do Rio Grande do Sul — "com concurso e todos os sacramentos" —, permanecendo no emprego por três anos.

"Sua vida mudara inteiramente. [...] a vida corria quieta. Lá uma vez ou outra, Iberê Camargo ficava triste, sentia voltar aquela mesma tristeza que lhe vinha na infância, quando passavam as locomotivas. Uma nostalgia meio amarga. Sentia-se desajustado e inútil. Tudo o que fazia não tinha sentido. [...] A arte vivia dentro dele, mas como coisa apagada. E um dia, mais como distração, entrou para um curso de Técnica de Arquitetura [Curso Técnico de Desenho de Arquitetura, no Instituto de Belas-Artes]".

No Instituto de Belas-Artes, conhece Maria Coussirat.[14] Casam-se em 1939.

"O curso era de três anos. Iberê aguentou-se durante os três anos. E quando se aproximava o dia da graduação, foi informado de que o curso fora prolongado por mais um ano. Então desistiu. [...] O curso tivera, porém, uma vantagem. Despertara nele os anseios de outrora. [...] Voltou a sentir-se feliz. Afinal a vida era uma só."[15]

Quando um homem começa
a perceber que só tem uma vida
e ainda vive "contra a mão"
está cometendo uma estupidez.

[*O GLOBO*, 1946]

6

6 Iberê Camargo e Maria Coussirat caminhando na rua da Praia
[Iberê Camargo and Maria Coussirat in the rua da Praia]
Porto Alegre, 1939
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

7 sem título [untitled], 1941
óleo sobre papel [oil on paper] | 34 × 46 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

8 sem título [untitled], c. 1940
lápis Conté sobre papel [Conté pencil on paper] | 26 × 22,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

1940-1941

A partir de 1940, passa a desenhar e a pintar sistematicamente.

À noite, transformava a nossa pequena sala em ateliê. Maria, essa companheira insuperável, sempre paciente, era o meu modelo.[16]

A Maria, dedica o poema "Depois", escrito nesse ano.

Quando eu estiver deitado na planície, indiferente às cores e às formas, tu deves te lembrar de mim. Aí, onde a planície ondula, a terra é mais fértil. Abre com a concha da tua mão uma pequenina cova e esconde nela a semente de uma árvore. Eu quero nascer nesta árvore, quero subir com os seus galhos até o beijo da luz. Depois, nos dias abrasados, tu virás procurar a sua sombra, que será fresca para ti. Então no murmúrio das folhas eu te direi o que meu pobre coração de homem não soube dizer.[17]

Encontra um antigo companheiro, também funcionário público, Vasco Prado, com quem passa a desenhar. Ambos se animam e resolvem montar um estúdio juntos.

Meu interesse, minha paixão pela pintura foi crescendo. Em companhia de Vasco Prado, desenhava tipos de rua, empregadas domésticas, num galpão de madeira que ele construíra perto de casa, tão remendado como uma maloca. [...] Costumava mostrar os meus desenhos ao Rasgado,[18] que me fazia críticas judiciosas e me falava de arte.[19]

Trabalhava sozinho, sem professor, sem orientação. Decidido a ser pintor "e sentindo a necessidade de encontrar os meios que possibilitassem tal realização, procurei Décio Soares de Souza, que conhecera meu trabalho e me estimulara a seguir a vocação. Décio, culto e sensível, mobilizou seus amigos Moysés Vellinho e Vianna Moog para me conseguirem uma bolsa de estudos do Estado".[20]

7

8

[12] CAMARGO, Iberê. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*
[13] Gerci é criada pela mãe de Iberê. Com a morte de dona Doralice, em 1950, a filha passa a viver com Iberê e Maria, no Rio de Janeiro. Gerci tornou-se atriz de teatro infantil e deu a Iberê dois netos – Carlos Iberê e Doralice – e três bisnetos: Roberta, Fernando e Maissa.
[14] Maria Coussirat [28 nov. 1915 - 25 fev. 2014] forma-se professora no Colégio Sévigné, em Porto Alegre. Por destacar-se nas aulas de desenho, é aceita no Instituto de Belas-Artes, onde obtém a graduação em pintura. É com tela e tintas de Maria, então estudante do Instituto, que Iberê pinta seu primeiro quadro, às margens do Riacho, na Cidade Baixa.
[15] O pintor que tentou fugir da pintura. *Op. cit.*
[16] CAMARGO, Iberê. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*
[17] *Idem.*
[18] José Rasgado Filho assinava caricaturas nos jornais e revistas locais como Stelius.
[19] CAMARGO, Iberê. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*
[20] *Idem.*

Vellinho, conhecido crítico literário, apresentou um desenho de Iberê a Casemiro Fernandes, crítico de arte na *Revista do Globo*. Em crônica de outubro de 1941, Fernandes chama a atenção do Governo do Estado para que fossem facilitados a Iberê os meios para um aperfeiçoamento.

> Os traços, tímidos no início, foram sendo traçados com um vigor sempre crescente, até atingir o nervosismo. E um nervosismo febril se apoderou de Iberê. Formas seguras, plásticas, de volumes sensíveis, jorraram num ímpeto insopitável. Iberê encontrara sua direção! Encontrara-se. [...] [Os desenhos] têm a força, o vigor, a consistência de estudos de um artista moderno. Iberê Camargo, porém, é mais do que um desenhista: É pintor. Dos seus desenhos ressalta a sua qualidade de pintor. A cor se insinua através do preto e branco. Ele nos sugere toda a escala cromática. Todas as nuances. O seu primeiro trabalho em cor — um quadro a óleo, pintado recentemente — é a prova cabal dessa assertiva. [...] E se o governo do Estado quiser auxiliá-lo, se quiser proporcionar-lhe estudar num meio que possa aproveitar a sua capacidade e o seu valor, o Rio Grande do Sul dará ao Brasil um artista de mérito pelo menos igual ao dos maiores que já possuímos.[21]

Iberê fala dos primeiros trabalhos:

> **Meus primeiros quadros — paisagens — foram pintados com uma exacerbação que prenunciava a minha tendência expressionista. Neles, as formas emergem de uma matéria densa, a linha individualiza essas formas e as dinamiza. Preocupava-me, então, em expressar o momento fugaz do tempo que é irreversível. Sentia no aspecto fenomenológico da realidade a essência das coisas. Tal era minha fidelidade a essa representação, que, acabado o quadro — executava-o de uma só vez — não o retocava mais, mesmo que depois isso me parecesse necessário tecnicamente.[22]**

Uma dessas pinturas — *Jaguari* (1941), hoje conservada na Fundação Iberê Camargo — foi posteriormente analisada por Icleia Borsa Cattani.

> Iberê tenta captar, pela cor, a qualidade rara da luz daquela região do Rio Grande do Sul, que transforma a vegetação e a água. O quadro desdobra-se numa sinfonia de verdes e beges; a representação da água permite esquematizar ainda mais as formas e criar um espaço reversível em seus sentidos superior/inferior, sugerindo, praticamente, uma pintura não figurativa.[23]

9 *Jaguari*, 1941
óleo sobre tela [oil on canvas] | 40 × 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

10 *Paisagem*, 1942
óleo sobre tela [oil on canvas] | 70 × 60 cm
col. particular [private coll.]

11 "Assim começa a história de um pintor"
Revista do Globo, Porto Alegre, 12 set. [Sept.] 1942
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

9

10

1942

O apelo de Casemiro Fernandes encontra eco no governo. O general Cordeiro de Farias designa o secretário da Interventoria, Ibanez Verney, sugerindo que fosse concedida uma licença de seis meses para que Iberê pudesse dedicar-se exclusivamente ao estudo. Durante esse período, recebe os conselhos de João Fahrion [1898-1970], professor da Escola de Belas-Artes.

Em agosto, realiza sua primeira exposição individual no Palácio Piratini do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, apresentando mais de 200 trabalhos, entre estudos de *crayon*, pastel e quadros a óleo, produzidos durante o período da licença. Satisfeito com o resultado, o general Cordeiro de Farias concede ao jovem pintor uma bolsa, para continuar seus estudos na capital da República.

A *Revista do Globo* publica, em 12 de setembro de 1942, a matéria intitulada "Assim começa a história de um pintor", com a reprodução de três pinturas [*Caminho de subúrbio*, *Margem de rio* e *Velho chacareiro*] e a foto do *vernissage*.

Iberê vende seu primeiro quadro, um óleo sobre tela intitulado *Paisagem* (1942), para Nino Marsiaj, seu médico e amigo.

Lorenzo Mammì analisa a pintura de Iberê entre 1936 e 1942 e o ambiente cultural no qual o artista estava inserido antes de partir para o Rio de Janeiro.

> De 1936 a 1942, Iberê Camargo vive e trabalha em Porto Alegre. São dessa época telas de grande qualidade, pintadas com a espátula ou, em geral, por pinceladas espessas e marcadas, que deixam antever seu estilo maduro: paisagens, a maior parte, entre elas a excelente *Jaguari* (1941). Essa técnica pictórica não era nada incomum no Brasil da época, e costumava ter uma valência conservadora: a espátula e o pincel grosso eram utilizados para enfatizar uma figuração de matriz impressionista, contraposta à estilização linear que dominava as tendências modernistas. Um exemplo próximo: as paisagens de Benito Castañeda [1885-1955], que se tornou professor do Instituto Livre de Belas-Artes e teve sua primeira individual em Porto Alegre justamente em 1941, o mesmo ano de que data *Jaguari*. Evidentemente, a pintura de Iberê, já nessa época, é muito mais moderna que a de Castañeda: nela, o embate entre gesto e matéria pictórica já prevalece sobre o ilusionismo da imagem. No entanto, para que sua arte pudesse explicitar os rumos que ele já começava claramente a tomar, seria necessário dispor de elementos que o ambiente gaúcho da época não lhe proporcionava: em particular, a passagem da concepção da tela como espaço ilusionista à de um plano, ou anteparo, sobre a qual a matéria pictórica se apoia.[24]

A ida para o Rio de Janeiro "significava a possibilidade de, num meio culturalmente mais avançado, encontrar respostas às suas indagações, que já não eram as de um jovem inexperiente. Iberê, pelo menos, sabia o que não queria — e o que não queria era a pintura acadêmica, medíocre e conformada".[25]

Depois da abertura da exposição, embarca para o Rio de Janeiro com a bolsa de estudos concedida pelo Governo do Rio Grande do Sul.

ASSIM COMEÇA A HISTORIA DE UM PINTOR

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

11

[21] Um artista que surge. *Revista do Globo*, Porto Alegre, 11 out. 1941.
[22] MARTINS, Vera. Iberê Camargo, prêmio de pintura da Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 set. 1961.
[23] Figuras e lugares nas pinturas de Iberê. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo-Porto Alegre: Cosac Naify-Fundação Iberê Camargo, 2003. A autora ainda se interroga: "Até que ponto essas telas do início dos anos 40, com sua materialidade, o esquematismo de suas formas e esses desdobramentos de suas figuras e lugares já continha em si questões que habitariam a pintura de Iberê ao longo de sua trajetória?"
[24] Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. *Op. cit.*
[25] Do fundo da matéria. Texto de Ferreira Gullar, publicado originalmente no fascículo n. 1, dedicado a Iberê, da coleção Artistas Plásticos Brasileiros, lançado pela editora Cultura Contemporânea, em dezembro de 1982. O texto foi reproduzido no número 4 da revista *Piracema* (Funarte), em 1995, e no livro organizado por Sônia Salzstein, *Diálogos com Iberê Camargo* (*Op. cit.*).

Desembarquei na Capital Federal exatamente no dia em que o Brasil declarava guerra ao Eixo. À noite, fui à casa de Portinari levado pela Sarah, mulher de Augusto Meyer, para quem trouxera uma carta de recomendação. [...] Portinari desaconselhou-me a frequentar a Escola de Belas-Artes.[26]

1942 RIO DE JANEIRO

Numa época em que as viagens de avião eram raras, o jornal *Diário da Noite*, de 20 de agosto, noticia a chegada do artista na nota "Viajantes": "Procedente de Porto Alegre, chegou ontem a esta capital, o avião Malpo, da Condor, [entre os passageiros] Iberê Camargo".

Apesar das recomendações de Portinari, ingressa na Escola Nacional de Belas-Artes. Mas sua permanência na Escola dura pouco, frustrado com o academismo vigente.

> **Vinha com o desejo de aprender alguma coisa, e quando a gente quer aprender precisa ser quase humilde. Cedo, porém, percebi que estava perdendo meu tempo. Não que me julgasse superior aos meus colegas a ponto de me sentir acima deles no que porventura nos pudesse ser ensinado. [...] A rigidez das fórmulas, o clássico como teoria única e única razão de ser já não pertence mais ao nosso século. A gente precisa dar alguma coisa de si. Ou pelo menos corresponder aos esforços daqueles que anos atrás foram vilipendiados por terem tentado apresentar alguma coisa que constituísse efetivamente uma revelação dentro da pintura. Porque pintura é transfiguração. Se eu não transmito para meus quadros o que estou sentido como valor em cor e plástica, então não sou pintor e devo mudar de vida.[27]**

12

Frequenta o bar Vermelhinho, em frente à sede a Associação Brasileira de Imprensa e próximo à Escola de Belas-Artes, ponto de encontro dos artistas e intelectuais da época.

> **A gente se reunia no fim da tarde no Vermelhinho, em frente da ABI, na [rua] Araújo Porto Alegre. Era um ponto de encontro. Hoje é um ponto de saudades. Cada hora do dia era um grupo diferente: de manhã, funcionários; de tarde, era gente de escultura. Se chamava Vermelhinho, porque tinha cadeiras de vime vermelhas. Iam muito o Quirino Campofiorito, o Labanca, a Sílvia Chiarelli, o Solano Trindade, o Santa Rosa, o Adonias Filho, o Landucci, todos enfim.[28]**

Portinari também frequenta o bar, e é ele quem recomenda a Iberê procurar Alberto da Veiga Guignard, que ministrava, de modo informal, curso no terraço do prédio ocupado pela União Nacional dos Estudantes – UNE, no local do antigo

13

14

Clube Germânia, na praia do Flamengo. A proposta vem a calhar. Os primeiros encontros com Guignard são na pensão em que Iberê usava como ateliê, na rua Esteves Júnior, em Laranjeiras.

Sobre o curso de Guignard, Ruben Navarra escreve:

> Guignard agora anda em lua de mel com os estudantes. Os alunos da Academia de Belas-Artes irem estudar pintura com um pintor antiacadêmico, não se acredita. O artista e homem simples que é Guignard, ofereceu-se gratuitamente aos estudantes para organizar um curso que já funciona, e o pessoal das Belas-Artes arranjou o ateliê. Guignard vai ter um bom ateliê e uma escola, afinal. Temos muito que esperar desse convívio entre o mestre e os moços, se os moços fizerem por merecer tão raro mestre.[29]

Nesse período, faz suas primeiras incursões na gravura. Trabalha no ateliê do pintor Frank Schaeffer, na rua Bulhões de Carvalho. Lá recebe os primeiros ensinamentos de gravura em metal do gravador austríaco Hans Steiner. Iberê e Schaeffer emprestam uma prensa do Liceu de Artes e Ofícios, por intermédio do gravador Carlos Oswald.

Sobre essas primeiras gravuras, Iberê fala: "Eram umas gravuras muito pobres, porque eu realmente tinha que partir do cobre, lixar, cortar, essa coisa toda".[30] "Gravei minhas primeiras chapas nivelando o cobre à fúria de lixa e improvisando as prensas".[31]

Essas primeiras gravuras "fundam, mesmo precariamente, as bases de sua obra gravada futura".[32]

> **Naquela época, uma certa maneira — escrevia-se com a gramática de Picasso — pontificava com a prepotência de ditadura. Assimilar essa maneira significava qualidade e modernidade. Empenhei-me, então, na luta por adquirir uma técnica (eu tinha uma ideia pouco exata de técnica), ao mesmo tempo que tentava preservar a personalidade que meus primeiros quadros revelavam. Nessa etapa, minha obra recebeu sucessivas influências.[33]**

12 *Lago do Jardim Botânico*, 1942
água forte [etching] | 9,4 × 5,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

13 Grupo Guignard com o mestre ao centro (Iberê está atrás de Guignard, ao fundo) [The Grupo Guignard with the teacher in the middle (Iberê is behind Guignard, in the back)]
Rio de Janeiro, 1942
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

14 Iberê Camargo pintando a entrada do Jardim Botânico [Iberê Camargo painting the entrance of the Botanical Garden]
Rio de Janeiro, c. 1944
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

[26] CAMARGO, Iberê. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*
[27] GONÇALVES, Álvaro. Não pintar certinho... *Revista do Globo*, Porto Alegre, 13 out. 1945.
[28] Entrevista concedida a Jorge Guinle. Reproduzida no catálogo da exposição "Iberê Camargo: um trágico nos trópicos". *Op. cit.*
[29] Guignard e os estudantes. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 nov. 1942.
[30] Entrevista de Iberê concedida a Carlos Martins e Marcos André Martins. *In*: *A gravura de Iberê Camargo:* uma retrospectiva. Porto Alegre: Banco Francês e Brasileiro, 1990.
[31] CAMARGO, Iberê. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*
[32] ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo* – Catálogo *raisonné*: volume 1/Gravuras. São Paulo-Porto Alegre: Cosac Naify-Fundação Iberê Camargo, 2006.
[33] MARTINS, Vera. Iberê Camargo, prêmio de pintura da Bienal. *Op. cit.*

1943

Na pintura, a influência de Guignard é perceptível: Iberê opta por uma pintura mais rala, com contornos nítidos em retratos, paisagens e naturezas-mortas, "cumprindo assim sua aprendizagem da planaridade moderna".[34] Mas os alunos são muitos e as instalações, precárias no terraço da UNE.

> **Foi então que pensamos em formar um grupo e arranjar um lugar para trabalhar. Elisa [Byington] alugou uma sala na rua Marquês de Abrantes, 4 — uma antiga gafieira, a Flor do Abacate —, que povoou de cavaletes, cadeiras, cortinas, tudo, enfim, que era necessário para o funcionamento do ateliê. Guignard, com seu grande entusiasmo, foi um mestre dedicado.[35]**

Forma-se, assim, o Grupo Guignard.[36] É Elisa também quem auxilia Iberê a adquirir a primeira prensa: "Compramos uma prensa, aquela de laminar borracha [...] que tirava aqueles desenhos de rolo".[37]

O jornal carioca *A Noite* visita o ateliê com poucos meses de funcionamento e descreve o entusiasmo dos integrantes do grupo.

> *A Noite* foi surpreender o pequeno grupo em pleno trabalho. A um canto o modelo posava. Em meio dos alunos, Guignard animava tudo, com seu vivo humor, com sua energia de regente de orquestra. Com gestos largos vai desenhando no ar as formas e evocando as luzes. Os pincéis ágeis vão fixando na tela o corpo moreno que se destaca contra o fundo branco do anteparo. Todos estudam seriamente.

Na mesma matéria, é Iberê quem fala:

> **Estamos aqui, alguns "homens de boa vontade" [...] Guignard é um mestre incomparável. Aqui não há rivalidades. Reconhecemos o valor de todos, tanto que Portinari[38] e Segall vão ser convidados para uma demonstração em nosso ateliê, demonstração que será da maior utilidade para o nosso grupo de entusiastas com vontade de acertar.[39]**

Em maio, Iberê tem o desenho *Tarde de chuva* reproduzido na revista carioca *Vitrina*.

Em agosto, por sugestão de Lélio Landucci, envia três desenhos — *Composição*, *Velho pátio* e *Mulatinho* — para o 49º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, inaugurado em setembro, e recebe menção honrosa nessa categoria. Sobre Landucci, apresentado por Portinari, Iberê escreve: "Sua aceitação constituiu para mim um prêmio".[40]

Em 25 de outubro, é inaugurada a exposição do Grupo Guignard, no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes. Iberê apresenta 41 desenhos, dos 153 expostos. Manuel Bandeira escreve uma saborosa crônica sobre a exposição:

> Há coisa de uns seis meses o pintor Guignard abriu um curso livre de pintura, o qual funciona hoje na rua Marquês de Abrantes n. 4, sobrado, onde foi a sede do clube popular "Flor do Abacate". Dizem que o abacate é bom para o reumatismo; pelo menos tenho visto uma porção de preparados nacionais antirreumáticos "à base de abacate". Como quer que seja, Guignard, que não sofre de reumatismo nem físico nem artístico, que é otimista, eufórico, magnético e analgésico, está dando ali naquele sobradinho um ensino que vale pela melhor mesinha desopiladora do fígado e desanquilosadora de juntas. A "Nova Flor do Abacate", como proponho que se chame esse grupo Guignard, acaba de abrir no porão tão simpático do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes uma exposição dos seus trabalhos durante o ano corrente. Sete são os alunos agora representados: a senhora Elisa Botelho Byington, mle. Maria Campelo e os srs. Geza Heller, Alcides da Rocha Miranda, Iberê Camargo, Milton Martins Ribeiro e Werner Amacher. [...] Iberê Camargo é uma promessa extraordinária, igualmente hábil no manejo do lápis, do *fusain* e da pena: alguns dos seus trabalhos já são de primeira ordem, pelo vigor e largueza do traço.[41]

15

16

[34] MAMMÌ, Lorenzo. Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. *Op. cit.*

[35] CAMARGO, Iberê. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados*. *Op. cit.*

[36] Orientado por Alberto da Veiga Guignard, o Grupo teve vida curta (de março de 1943 a março de 1944), mas profícua. A princípio era integrado por Elisa Byington, Geza Heller, Maria Campello e Iberê; aos poucos juntaram-se a eles Alcides da Rocha Miranda, Milton Ribeiro, Vera Bocayuva Mindlin e Werner Amacher. Em março de 1944, Guignard transfere-se para Belo Horizonte, a convite do então prefeito Juscelino Kubitschek, para dirigir um curso livre de desenho e pintura, mais tarde conhecido como Escolinha do Parque. O Grupo Guignard realiza uma única exposição de desenhos, em 1943.

[37] Entrevista de Iberê concedida a Carlos Martins e Marcos André Martins. *In*: *A gravura de Iberê Camargo*. *Op. cit.*

[38] Pelo levantamento feito a partir de jornais da época, não foi possível saber se houve a visita de Portinari ao ateliê do grupo. No entanto, em currículo publicado no catálogo da individual de Iberê no Museu de Arte Moderna de Resende, em 1951, o artista menciona que estudou "sob a orientação de Portinari e Guignard".

[39] Uma oficina do Renascimento em pleno Rio! *A Noite*, Rio de Janeiro, 4 maio 1943.

[40] CAMARGO, Iberê. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados*. *Op. cit.*

[41] Nesta crônica manifesta Manuel Bandeira grande entusiasmo pelos trabalhos do Grupo Guignard. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 27 out. 1943.

Mas a festa dura pouco. Um dia depois da abertura, um grupo de alunos exaltados da Escola Nacional de Belas-Artes – ENBA invade e depreda a exposição, alegando antigas rivalidades. Alguns trabalhos são danificados no episódio. A exposição é reinaugurada no dia 30 do mesmo mês, num dos salões da Associação Brasileira de Imprensa – ABI, "que acolheu as vítimas do terrorismo acadêmico".[42] O jornal *A Manhã* acompanha o episódio na matéria "A propósito do incidente, que tanta repercussão causou em nossos círculos artísticos". Guignard conta o que pode ter sido o estopim do episódio:

> Há algum tempo, uma das revistas que se editam nesta cidade escreveu uma reportagem em que, atribuindo seus conceitos ao Grupo Guignard, atacava violentamente o sistema de ensino da Escola de Belas-Artes.[43] Em certa parte de suas críticas tinha razão, pois, como sabe, o estudo na Escola de Belas-Artes se ressente de falhas profundas e essenciais. A maneira como se externavam ali as opiniões, entretanto, não era a nossa, pois nem eu nem nenhum dos meus alunos jamais tivemos nenhuma expressão menos gentil para com os professores ou para com os alunos da Escola de Belas-Artes, os quais merecem igual consideração. Contudo, alguns alunos da Escola, que leram aquela reportagem, ficaram irritados com o nosso grupo. [...] Meditando que o incidente poderia chegar a assumir aspectos mais sérios, resolvi, logo no dia 27, sem mesmo pedir autorização ao Grupo Guignard, retirar todos os trabalhos que tínhamos ali expostos. E fechei a exposição, para abri-la mais tarde, em outro lugar mais apropriado.

Iberê também dá seu depoimento sobre o episódio na mesma matéria:

> **Julgo desnecessário cogitar do móvel que impulsionou a certos alunos da Escola Nacional de Belas-Artes a depredar nossa exposição, já que tal procedimento está fora dos meios decorosos de reação. É lamentável para todos nós que alunos de uma escola superior tenham sido autores de ação tão desprezível quanto ignóbil. Contra um trabalho que, indiscutivelmente, representa um esforço em prol do nosso ensino artístico. Considero ainda um desacato feito a Guignard, artista que pelo seu mérito é digno de admiração e respeito de todo o estudante consciente. Não se deveria nunca esquecer a abnegação com que este mestre iniciou, no terraço da União Nacional dos Estudantes, as suas aulas de pintura,**

15 *Tinhorão*, 1943
óleo sobre tela [oil on canvas] | 70 × 60 cm
col. particular [private coll.]

16 *Maria*, c. 1943
óleo sobre tela [oil on canvas] | 50,5 × 46,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

17 Convite para exposição do Grupo Guignard, realizada no Diretório Acadêmico da Escola de Belas Artes [Invitation for the exhibition at the Academic Board of the Escola Nacional de Belas-Artes], Rio de Janeiro, 1943
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

17

[42] FERREIRA GULLAR. Do fundo da matéria. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. *Op. cit.*

[43] Em seu esboço autobiográfico, Iberê cita: "A agressão teve como pretexto uma entrevista concedida pelo grupo a Dalcídio Jurandir para *Diretrizes*, contendo crítica ao ensino caduco da escola." Trata-se da matéria "Aprendi mais num só dia com Guignard do que em quatro anos na Escola de Belas-Artes" (*Diretrizes*. Rio de Janeiro, 25 maio 1943). Um ano antes, uma reportagem de Joel Silveira, para a mesma revista ("Os modernos expulsos da Escola de Belas-Artes". *Diretrizes*, Rio de Janeiro, 10 dez. 1942), já ataca vivamente Augusto Bracet, com quem Iberê teve breve contato na Escola Nacional de Belas-Artes. A matéria, no entanto, não cita o grupo.

gratuitamente, recebendo a todos de braços abertos. E isto não é comum, todos nós sabemos. Creio, entretanto, que os "vândalos" constituem uma minoria no seio da Escola, dado o grande número de alunos que estão solidários conosco.[44]

Entre novembro de 1943 e agosto de 1944, Iberê integra a coletiva "Exhibition of modern brazilian painting", organizada para obtenção de renda em benefício da Royal Air Force. Em matéria intitulada "História fotográfica de uma exposição em Londres", o periódico *Diretrizes*, de 30 de dezembro de 1943, conta um pouco do surgimento da mostra, idealizada por Augusto Rodrigues, Clóvis Graciano e Alcides da Rocha Miranda, até a sua concretização, apoiada pelo chanceler Oswaldo Aranha e pelo embaixador inglês Noel Charles. A exposição é apresentada em Londres (Royal Academy of Arts/Burlington House), Norwich (Norwich Castle and Museum), Edimburgo (National Gallery of Scotland), Glasgow (Kelvingrove Art Gallery and Museum), Bath (Victory Art Gallery), Bristol (Bristol City Museum and Art Gallery), Manchester (Manchester Art Gallery) e novamente em Londres (Whitechapel Art Gallery). O catálogo traz apresentação de Ruben Navarra e prefácio de Sacheverell Sitwell.

Osório Borba também escreve sobre a exposição.

> A iniciativa ficará entre as mais inteligentes e proveitosas do nosso esforço de guerra no terreno cultural. Pela primeira vez realizar-se-á na Inglaterra uma exposição coletiva de arte brasileira. [...] Destinam-se os quadros a ser vendidos em benefício da RAF. Mais do que o valor material dessa contribuição valerá, certamente, o significado do gesto como uma mensagem de simpatia e solidariedade da inteligência brasileira a um dos povos que vem dando maior exemplo de heroísmo nesta guerra e a quem o mundo de amanhã mais terá devido. [...] Eles enviarão cento e tantos quadros entre os quais muitos de grande valor [...]. O empreendimento, organizado por Clóvis Graciano, Augusto Rodrigues e Alcides da Rocha Miranda, obteve a adesão de grandes nomes como Portinari, Guignard, Tarsila do Amaral, Segall [...] e uma equipe de novos e novíssimos.[45]

18 *Mulher sentada*, 1943
água-forte [etching] | 23,8 × 19,7 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

19 *Madalena*, 1943/1944
água-forte [etching] | 14,5 × 11,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

20 *Mulher sentada 5*, 1944/1945
buril e ponta-seca [burin and drypoint] | 17,9 × 11,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

21 *Mulher sentada 6*, 1944/1945
buril e ponta-seca [burin and drypoint] | 17,8 × 11,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

22 *Mulher sentada 4*, 1943/1945
água-forte [etching] | 14,4 × 11,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

23 *Autorretrato*, 1943
ponta-seca [drypoint] | 12,1 × 9,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

18

19

20

1944

Em fevereiro, integra a I Exposição Brasileira de Autorretratos, no Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Organizada por Oswaldo Teixeira, a mostra apresenta cerca de 150 autorretratos, de Vinet aos contemporâneos.

Com a partida de Guignard para Belo Horizonte, em março, o Grupo Guignard se desfaz. Iberê ocupa brevemente dois espaços que lhe servem de ateliê: durante um mês, produz em uma sala sobre um açougue na rua das Laranjeiras e, posteriormente, instala-se em uma sala do Edifício Róseo, como Iberê chama o Palácio Rosa, projetado por Eduardo Pederneiras, no largo do Machado, no Catete, sala que ocupa até o ano seguinte.

Entre abril e maio, realiza individual no ateliê-estúdio Os Dois, da família Wickert, na rua dos Andradas, em Porto Alegre. Apresenta 20 telas a óleo, 70 desenhos e 11 águas-fortes. Segundo Iberê, "essa exposição, com muitas influências, não teve boa aceitação".[46]

Para Aldo Obino, crítico do jornal *Correio do Povo*:

> O artista em quem reconhecia um *élan* natural, uma capacidade própria que o levou para o centro do Brasil, uma forte vocação para uma pintura "refinada", estava sendo negativamente influenciado pelo meio artístico carioca, e passava por um momento de trânsito e de indecisão. Como legítimo filho da província, sua arte era nova, virgem, serena, discreta, clara, pessoal, antes do contato com a escola modernista que cultivava propositalmente o "mau gosto". No Rio de Janeiro, recebendo os influxos das "novas convenções", tornou-se "trêfega, obscura, impessoal, indiscreta, imprópria, licenciosa, e cheia de deformações e anormalidades". Acrescentava, entretanto, que mesmo no que não lhe era próprio e adequado, sua forte veia criadora irrompia, "revelando em certos trabalhos modernistas todo seu poder de fazer as coisas com arte".[47]

Para o crítico, o ponto alto da exposição são as águas-fortes: "realmente o ponto fortíssimo desse artista, que é uma vocação para as coisas delicadas, finas, belas e elevadas".[48]

23

21

22

[44] A exposição do Grupo Guignard, na ENBA. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 30 out. 1943.
[45] A mensagem dos pintores. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 21 out. 1943.
[46] CAMARGO, Iberê. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*
[47] *Apud* BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Continente improvável: artes plásticas no Rio Grande do Sul do final do século XIX a meados do século XX. Tese de doutorado. Porto Alegre: Instituto de Artes/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.
[48] A. O. [Aldo Obino]. Os trabalhos de Iberê Camargo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 26 abr. 1944.

24

25

26

Também para Fernando Corona, que foi professor de Iberê no Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre, "passa ele por um momento de indecisão. [...] Vi em seus trabalhos de pintura o Mestre Guignard, vi o ciclópico Portinari, vi o índio comunista Diego Rivera. Iberê, imitando-os, procura a própria personalidade. Ele chegará a ser um grande artista? [...] Iberê não me parece, por enquanto, um original. É, entretanto, um temperamento abarrotado de insatisfação, inquieto por excelência, que poderá ser alguma coisa de grande, se ele continuar a estudar como estuda".

E completava, de maneira premonitória: "Hoje, um desenho de Iberê Camargo pode custar 200 ou 500 cruzeiros. São excelentes e, quem sabe, se daqui a vários anos valerão duzentos mil?"[49]

Em maio, participa da coletiva "Exposição de arte moderna", encabeçada por Guignard. A exposição é organizada pela Prefeitura de Belo Horizonte no edifício Mariana. É a primeira iniciativa voltada para arte moderna na capital mineira, e o então prefeito Juscelino Kubitschek destaca o feito em seu discurso de abertura: "Pela primeira vez à sombra das velhas tradições mineiras, se organiza um movimento cultural que embebe raízes na substância nova e revolucionária dos espíritos modernos".[50] José Guimarães Menegale, diretor do Departamento de Educação e Cultura de Belo Horizonte, assina a introdução do catálogo e Guignard, o texto crítico. Iberê apresenta o guache *Negrinha* e a água-forte *Retrato*.[51]

Em outubro, integra o 50º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, no qual é premiado com medalha de bronze em pintura com *Mulher de branco*.

Também em outubro integra a coletiva "A criança na arte", no Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. A exposição, organizada por Oswaldo Teixeira, apresenta 70 trabalhos (pinturas, esculturas e desenhos) de artistas nacionais e estrangeiros.

24 *Mulher amamentando e menina*, 1943
água-forte [etching] | 25,5 × 24 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

25 *Retrato*, 1943
água-forte [etching] | 5,8 × 5,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

26 *Paisagem de Santa Teresa*, 1943
buril e ponta-seca [burin and drypoint] | 10 × 12 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

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

Isolado, num ateliê no Edifício Róseo [...]
dilacerei-me para escapar das influências
poderosas de Portinari, Segall e Utrillo,
esta a mais marcante e duradoura.[52]

1945

De fato, as influências de Portinari e de Segall são perceptíveis nesse momento, como atesta a reprodução de *Louco*, na matéria de Augusto de Almeida Filho para a revista *Carioca*, mencionando o ambiente de trabalho do artista:

> Iberê Camargo escolheu para local de seu trabalho o "Palácio Rosa". O jovem pintor gaúcho sofre as influências dessa Babel de pequenos burgueses em vésperas de uma proletarização compulsória. A sua pintura reflete o ambiente humano que o rodeia através dos conflitos de sua alma complexa de artista. Ele é essencialmente um inquieto. Sofre desta angústia demoníaca que caracteriza o espírito criador. A insatisfação é uma das maiores virtudes para o artista. [...] Nascido no povo, Iberê Camargo procura inspirar-se nos temas populares. Os seus modelos não têm perfumes afrodisíacos: — são gente de trabalho.[53]

Augusto de Almeida Filho era um dos frequentadores do bar Amarelinho, na Cinelândia, lendário tanto quanto o Vermelhinho, e provavelmente também frequentado por Iberê. No mesmo prédio do Amarelinho ficava o consultório de Jorge de Lima. Em setembro, Almeida Filho volta a escrever sobre Iberê, dessa vez para a revista *Vamos Ler*, e Jorge de Lima, no ano seguinte, para o jornal *A Manhã*.

> Sua arte é todo seu ideal de vida. Trabalhador infatigável, não fez ainda uma exposição pública. Tem exagerado senso de autocrítica. É possuído pelo demônio da insatisfação, rico manancial da verdadeira criação artística, daquela destinada a ficar no patrimônio do povo. Só a honesta e rigorosa seleção leva ao caminho do ideal. Iberê Camargo trilha essa estrada. Estrada cheia de dificuldades, de incompreensões, mas a única que se dirige para o futuro.[54]

Em junho, é eleita uma comissão organizadora do I Congresso Brasileiro de Artistas Plásticos. Alcides da Rocha Miranda é o presidente e Iberê integra o conselho das subcomissões, juntamente com Frank Schaeffer, Sigaud, Santa Rosa, Lélio Landucci, Antônio Bandeira e outros.

> **Foi nessa época que tive a surpresa agradabilíssima de encontrar Marques Rebelo à minha espera junto à porta do edifício onde tinha meu ateliê. Disse logo quem era e a que vinha, com aquela maneira direta e rude. "Você é o único valor que se viu nestes últimos tempos. Quero escolher um trabalho seu para a exposição que vou levar à Argentina." [...] Marques Rebelo foi o grande embaixador da nossa cultura nos países vizinhos.[55]**

27

[49] Iberê Camargo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 7 maio 1944.
[50] Arte Moderna em Belo Horizonte. *Leitura*, n. 18. Rio de Janeiro, maio 1944. Citado por Aracy Amaral, em seu livro *Trópico de Capricórnio:* artigos e ensaios (1980-2005). São Paulo: 34, 2006. Vol. 1: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar.
[51] Os códigos correspondem à classificação no catálogo *raisonné* da obra gráfica do artista (*Iberê Camargo – Catálogo raisonné: ... Op. cit.*
[52] CAMARGO, Iberê. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*
[53] Iberê Camargo: um pintor do povo. *Carioca*, Rio de Janeiro, n. 504, 2 jun. 1945.
[54] ALMEIDA FILHO, Augusto de. O pintor Iberê [sic] Camargo. *Vamos Ler*. Rio de Janeiro, 6 set. 1945.
[55] CAMARGO, Iberê. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*

Iberê se refere à exposição "20 artistas brasileños", organizada pelo escritor Marques Rebelo[56] e apresentada, desde agosto, no Museo Provincial de Bellas Artes, em La Plata, seguindo para o Museo Nacional de Bellas Artes,[57] em Buenos Aires (também na Argentina), e posteriormente para o Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño, em Montevidéu (Uruguai). Os vinte artistas brasileiros são: Alberto da Veiga Guignard, Alcides da Rocha Miranda, Aldari Henriques Toledo, Cândido Portinari, Carlos Leão, Clóvis Graciano, Djanira, Emiliano Di Cavalcanti, Hilda Campofiorito, Iberê Camargo — que apresenta três obras, entre elas *Mulher de branco* (óleo sobre tela) e *Mulher sentada 6* (ponta-seca) [imagem n. 21] —, José Pedrosa, José Cardoso Filho, José Pancetti, Milton Dacosta, Orlando Teruz, Percy Deane, Quirino Campofiorito, Roberto Burle Marx, Tarsila do Amaral e Tomás Santa Rosa.

A exposição propicia o livro de Jorge Romero Brest, *La pintura brasileña contemporánea*, lançado na Argentina (Editorial Poseidón) — que traz reprodução de *Mulher de branco* e *Negra sentada*, esta pertencente ao acervo do Museo de Bellas Artes de La Plata —, e *Sentido humanista de la pintura brasileña contemporánea*, de Cipriano Santiago Vitureira,[58] editado em 1947, em Montevidéu (Asociación Uruguaya de Profesores de Idioma Portugués). Em 1947, a exposição é apresentada em Porto Alegre.

Em setembro, Iberê certamente visita a "Exposição de arte e pintura francesa", no Ministério da Educação e Saúde. Ali pode ver obras de Utrillo, com quem tanto se identificava, além de pinturas de Matisse, Picasso, Léger, Jacques Vuillon e De Chirico. Na ocasião, Germain Bazin vem ao Brasil proferir conferências sobre arte antiga e moderna francesa.

Em outubro, integra a coletiva "Jovens pintores nacionais", na Galeria Askanasy,[59] Rio de Janeiro. São apresentados 14 óleos dos jovens pintores Carlos Scliar, Z. Orlando, Paulo Pereira e alguns integrantes da recém-criada Sociedade Cearense de Artes Plásticas: Inimá de Paula, Aldemir [Martins] e Antônio Bandeira. Ruben Navarra, no jornal *Diário de Notícias* avalia que a seleção não é boa, mas destaca a presença de Iberê:

> *Nu de mulher* é um quadro de Iberê Camargo, que recordo apenas de alguns desenhos. O seu nu repousa sentado num espaço vazio, cruzando as pernas numa atitude convencional de escultura. O autor se preocupa principalmente com o volume da figura e sua composição geométrica em triângulos. Seu pincel procura dar efeitos de matéria, mas nota-se que para isso a técnica ainda é trôpega. Talvez valesse a pena fazer uma experiência na escultura.[60]

Também em outubro, concede entrevista ao jornalista Álvaro Gonçalves, para a *Revista do Globo*, de Porto Alegre.

> **Reparou como meus quadros são grandes? Não sei pintar coisas pequenas, que dão a impressão de escorregarem por entre os dedos. Meu sonho é a pintura mural. Sinto que nela estarei mais à vontade para realizar a obra que desejo. [...] Quando lanço sobre a tela as primeiras tintas, começo a sentir crescer uma outra vontade de completar algo indefinível. Então vou enchendo o quadro com tudo o que me vem à cabeça, preocupando-me principalmente com a riqueza das cores. Costumam dizer que isso é torcer a verdade. E eu gostaria de perguntar: que é verdade na arte? Pois não é muito mais verdadeiro o artista que age segundo a sua inspiração, do que aquele que se escraviza ferreamente aos modelos, a ponto de não ter direito de contribuir com o que é seu?**[61]

28 sem título [untitled], 1943
óleo sobre tela [oil on canvas] | 46,4 × 50 cm
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo
Aquisição [acquisition] MAM-SP

28

29-30 Iberê em seu ateliê da rua Joaquim da Silva
[Iberê in his Studio of the street Joaquim da Silva]
Lapa, Rio de Janeiro, 1948
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

29

30

Em dezembro, obtém medalha de prata em pintura, no 51º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, no Rio de Janeiro. Iberê apresenta três telas e uma gravura. Recebe medalha de prata em pintura com a tela *Peixes*. Outra dessas pinturas — *Retrato de mulher* — é reproduzida no jornal *A Noite* (atribuída erroneamente a Gastão Worms), com a seguinte legenda: "usando uma pasta vigorosa e tratando a maneira com desenvoltura e segurança, realiza com naturalidade o volume e dá muita consistência aos temas de que trata, especialmente as figuras".[62]

O *Diário Carioca* assinala a presença dos modernos no Salão: "Nelson Nóbrega, Iberê Camargo, Rebolo Gonçalves, Tenreiro, Ubi Bava e Worms são os melhores da seção moderna. [...] São profundos de matéria [os cajus de Inimá] do mesmo modo que é rica a dos peixes da bela natureza-morta de Iberê".[63]

Ruben Navarra também destaca a participação de Iberê no certame:

> Iberê é um autêntico novo e, justamente com Athos Bulcão, representa talvez as duas mais belas perspectivas de pintores jovens do Salão. Camargo e Bulcão manifestam uma cabeça excelentemente sólida, sem nenhum diletantismo. Estão numa fase de namoro apaixonado com a matéria da pintura. Ora, o sintoma não poderia ser melhor. [...] Camargo é mais sensual no seu gosto da matéria pela matéria, empregando uma fatura espessa e de toques mal fundidos [...].[64]

O artista instala seu ateliê na Lapa, na rua Joaquim Silva, onde permanecerá até 1960.

[56] Um ano depois da exposição "20 artistas brasileños", Rebelo é contratado pela Secretaria do Instituto Brasileiro de Ciências e Cultura das Relações Exteriores – IBECC. As condições em que ocorreu essa exposição foram analisadas por Raúl Antelo, no ensaio "Coleccionismo y modernidad: Marques Rebelo marchand d'art" (*Epílogos y prólogos para un fin de siglo. VIII Jornadas de Teoría e História de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999), citado por Patrícia Artundo no livro *Mário de Andrade e a Argentina: um país e sua produção cultural como espaço de reflexão* (São Paulo: Edusp, 2004).

[57] Onde são adquiridas pelo governo argentino telas de Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Roberto Burle Marx e Tomás Santa Rosa e uma ponta-seca de Clóvis Graciano, obras que hoje integram o acervo do museu.

[58] Crítico de arte, poeta e escritor, Cipriano Santiago Vitureira tornou-se amigo de Iberê. Visitou o Brasil em abril de 1953. Em 1960, traduziu para o espanhol a apostila sobre gravura escrita por Iberê e proferiu palestra sobre sua obra em Montevidéu, quando o artista expôs e ministrou curso de gravura naquela cidade. Iberê declara na ocasião: "Cipriano Vitureira é o embaixador sem remuneração do Brasil em terra oriental" (P. M. [Pedro Manuel]. Iberê Embaixador da Arte. *A Noite*. Rio de Janeiro, 20 mar. 1961). Um poema do amigo uruguaio foi escolhido para figurar no convite de reinauguração do ateliê do artista, em dezembro de 1972 [imagem n. 161].

[59] A galeria da livraria Askanazy, fundada, em 1944, pelo polonês Mércio Askanazy, é considerada a primeira galeria de arte carioca voltada exclusivamente para as novas tendências. Localizava-se na rua Senador Dantas, 55, na Cinelândia, Rio de Janeiro.

[60] Sete pintores novos. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 11 nov. 1945.

[61] GONÇALVES, Álvaro. Não pintar certinho... *Op. cit.*

[62] No Salão Oficial. *A Noite*. Rio de Janeiro, 14 dez. 1945.

[63] Os modernos no Salão de 1945. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 30 dez. 1945.

[64] Salão de 1945 – VI (Conclusão). *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 20 jan. 1946.

1946

Iberê passa a colaborar como ilustrador do suplemento literário Letras e Artes, do jornal *A Manhã*, dirigido por Jorge Lacerda.

Entre 8 e 16 de outubro, realiza individual na galeria de arte do Instituto Brasil-Estados Unidos – Ibeu, instalada no Ministério da Educação e Saúde. É a primeira individual do artista no Rio de Janeiro, na qual apresenta 66 trabalhos: 42 óleos, nove desenhos, sete pontas-secas, cinco águas-fortes e três guaches. Iberê dedica a exposição a Luiz Aranha, Décio Soares de Souza e Moysés Vellinho "aos quais devo o estímulo de minha carreira artística". Santa Rosa escreve o texto de apresentação:

> Essas paisagens urbanas são de uma qualidade e de um senso plástico admiráveis. Composição, cor e matéria se unem numa esplendorosa harmonia de expressão sensível. A sequência dessas paisagens mostra uma evolução ponderável nesse artista inquieto. A simplificação de meios se acentua de quadro a quadro, e as duas últimas são pintadas num *laisser-aller*, cujo encanto está na ausência das dificuldades que aparentam. São como feitas de uma vez, livres, frescas, soltas e luminosas. Essa pintura que cada vez mais se afirma tem, no entanto, uma base de desenho sempre presente. [...] As suas pontas-secas e águas-fortes indicam o seu conhecimento sensível da forma e da linha. Estamos diante de um legítimo artista. A carreira de Iberê Camargo está traçada.[65]

O jornal *A Manhã*, do qual Santa Rosa é crítico no suplemento literário, noticia a exposição e reproduz uma paisagem urbana de Iberê.[66] E, em sua coluna Notas de Arte, no suplemento Letras e Artes, o crítico acrescenta:

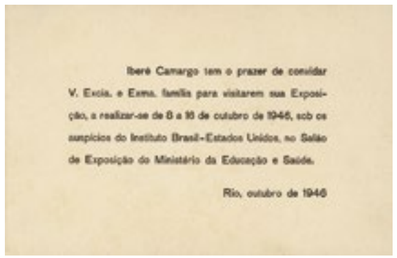
> É a primeira vez que esse gaúcho bisonho, de poucas palavras e muito trabalho, expõe no Rio. Na obra exposta sente-se o tumulto da sua curiosidade traçada vias à procura da expressão própria. Técnicas e estilos, formas e cores entram nas retortas das experiências, e o resultado é sempre uma conquista, uma nova nota na palheta castigada. Espírito indagador, Iberê Camargo exemplifica o puro artista. Fórmulas de preparações, harmonias e teorias da cor, linhas de composição, toda cozinha particular do *métier* é esmiuçada com o justo carinho do criador. Amigo dos amigos. Não poderia dizer mais de sua estrutura moral. E é esta que sustenta essa luta tenaz pela sua arte, hoje, mais apurada, eclodindo nessas esplêndidas paisagens, que são o ponto mais alto da sua exposição.[67]

Jorge de Lima também se manifesta no mesmo jornal: "Em assunto de pintura não estou vendo, sinceramente, ninguém mais honesto que esse moço Iberê Camargo".[68]

Antônio Bento analisa certas obras no *Diário Carioca*.

> Todas as paisagens urbanas de Iberê Camargo são bem compostas, mesmo a do Outeiro da Glória, com um primeiro plano de difícil solução, dada a massa verde e confusa da vegetação junto ao muro. Mas as cores são dum lirismo, duma sensualidade realmente saborosa. É como colorista que Iberê Camargo se afirma vigorosamente. Seus verdes, azuis e rosas, nas paisagens do Cosme Velho, na *Subida para Santa Teresa*, nas duas *Vielas das Laranjeiras* são dum refinamento bem carioca dando uma interpretação original da paisagem do Rio em que está presente um lirismo saboroso. As várias fases de pesquisas pelas quais passou o artista desde sua chegada ao Rio estão documentadas na exposição [...]. Da última fase, há ainda a notar uma natureza-morta com frutas, a de n. 39.[69]

31



Iberê Camargo tem o prazer de convidar
V. Excia. e Exma. família para visitarem sua Exposição, a realizar-se de 8 a 16 de outubro de 1946, sob os auspícios do Instituto Brasil-Estados Unidos, no Salão de Exposição do Ministério da Educação e Saúde.

Rio, outubro de 1946

32

31 *Retrato de Luiz Aranha*, c. 1948
ponta-seca [drypoint] | 17,2 × 11,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

32 Convite para exposição individual no Salão do Ministério da Educação e Saúde [Invitation for a solo exhibition at the Salão do Ministério da Educação e Saúde), 1946
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

33 *Paisagem de Santa Teresa*, 1945
óleo sobre tela [oil on canvas] | 48 × 55 cm
col. particular [private coll.]

Sobre a última fase do artista, Roberto Alvim Corrêa escreve:

> A sua obra atual já revela a perfeita agilidade da mão, as exigências do olhar, rápido e penetrante, e demais qualidades intimamente ligadas com um temperamento em plena evolução e que não se satisfaz com o que pinta, um temperamento que pede cada vez mais a linha e a cor. [...] Costuma operar por grupos de quadros inspirados em assuntos e em atmosferas parecidas, como por exemplo, em paisagens urbanas, em que todas as ruas estão desertas, ou em naturezas-mortas em que frutas e objetos estão dispostos de um modo que gera em nós um sentimento de solidão — talvez o do próprio pintor, mesmo quando passeia na Avenida.

Alvim Corrêa também fala das influências, "ainda visíveis em nosso pintor", observação que, segundo o autor, não implica reservas.

> E se Portinari deixou nele vestígios atraentes substituídos por outros, do nostálgico Utrillo ou do grande Cézanne — para não falar em Picasso —, e se esses vestígios estão perceptíveis, nos quadros cariocas, na escrupulosa correção das nuanças herdada de Utrillo ou, em naturezas-mortas, na quase obstinação construtiva de Cézanne bem como na maneira de utilizar a cor em pinceladas oblíquas; se, digo, Iberê Camargo sofre e ainda há de sofrer influências, não merece por isso a mínima dúvida a sua fatura e em parte já presente originalidade.[70]

Guignard, em visita ao Rio de Janeiro, comenta sobre a exposição em carta a Lasar Segall: "Estive no Rio a semana passada para tratar da exposição. Gostei muito (apesar de influências) de Picasso, Portinari, Van Gogh e Utrillo, de um meu ex-aluno Iberê Camargo. Tem muito talento e acredito num futuro bom e sincero pintor nosso".[71]

Entre outubro e novembro, participa no Chile de exposição de arte brasileira, organizada por Berco Udler. A exposição recebeu o nome de "Exposición del Brasil en Chile", quando apresentada em Valparaíso, na Camara del Comercio/Instituto Chileno-Británico, e "Exposición de pintura contemporánea brasileña", em Santiago, no Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

Em novembro, está entre os artistas que participaram do ato de fundação do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O *Diário Carioca* comenta o acontecimento:

> Com a presença entre nós do sr. Nelson Rockefeller, presidente do Museu de Arte Moderna de Nova York, um grupo de amadores e profissionais da arte decidiu promover uma reunião, que se realizou no Instituto Brasil-Estados Unidos, no dia 19 de novembro, com o intuito de fundar um museu de arte moderna no Rio. [...] O sr. Rockefeller fez doação de uma coleção de quadros dos melhores artistas contemporâneos norte-americanos e europeus, que constituirão o primeiro acervo do museu.[72]

33

[65] Reproduzido em BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit.*
[66] Exposição de Iberê Camargo. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 6 out. 1946.
[67] Iberê Camargo. Letras e Artes (*A Manhã*). Rio de Janeiro, 13 out. 1946. Notas de Arte.
[68] A propósito de Iberê Camargo. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 7 nov. 1946.
[69] Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 15 out. 1946. Reproduzido em BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit.*
[70] Os nossos: Iberê Camargo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 nov. 1946. Reproduzido em BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit.*
[71] Carta de Alberto da Veiga Guignard a Lasar Segall, Belo Horizonte, 22 out. 1946. A carta foi reproduzida no caderno Folhetim (*Folha de S. Paulo*. São Paulo, 9 out. 1987), anunciando a exposição "Arquivo Lasar Segall: signos de uma vida", apresentada desde o dia 15 de outubro, no Museu Lasar Segall, São Paulo.
[72] O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 23 nov. 1946.

34

35

34 sem título [untitled], 1948
óleo sobre tela [oil on canvas] | 60 × 73,3 cm
col. particular [private coll.]

35 *Lapa*, 1947
óleo sobre tela [oil on canvas] | 73 × 60 cm
col. Museu Nacional de Belas-Artes / Ibram / MinC

36 *Demolição*, 1947
óleo sobre tela [oil on canvas] | 59,5 × 73 cm
col. Secretaria de Estado de Cultura do Rio de Janeiro
Museu de História e Arte do Rio de Janeiro

37 Convite para a exposição individual na Casa das Molduras
[Invitation for the solo exhibition at the Casa das Molduras]
Porto Alegre, 1947
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

1947

Em março, realiza individual na Casa das Molduras,[73] em Porto Alegre, sob os auspícios do Instituto Brasil-Estados Unidos.

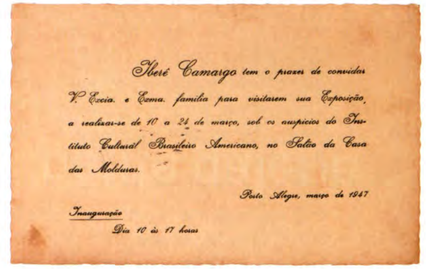
Em setembro, Iberê integra a comissão de artistas plásticos encarregados da decoração do Baile da Mulata, idealizado pelo Teatro Experimental do Negro, no High Life, juntamente com Santa Rosa, Bruno Giorgi, Quirino Campofiorito, Castelo Branco, Anísio Medeiros, Nagasawa e outros.

Também em setembro, integra coletiva na Galeria Muller, em Buenos Aires, conforme atesta Quirino Campofiorito em nota, no *Diário da Noite*.[74] A exposição foi organizada por Paul Biró e patrocinada pelo Instituto Cultural Brasil-Argentina, apresentando 63 telas.

Em outubro, Marques Rebelo leva a Porto Alegre a "Exposição de pintura contemporânea", organizada com o apoio da Prefeitura de Porto Alegre, no auditório do jornal *Correio do Povo*.

> Está chegando a Porto Alegre a exposição de vinte pintores modernos do Brasil. Esta mostra obteve grande repercussão nos países platinos. Vem agora à nossa metrópole por iniciativa de um grupo de amigos da arte, desejosos de propiciar ao nosso público uma visão de conjunto sobre o movimento de vanguarda pictórica. [...] Como comentarista da mesma teremos o festejado escritor Marques Rebelo o qual especialmente fará palestras sobre o assunto e os trabalhos trazidos de uma maneira bastante elogiada quando de sua excursão aos países vizinhos.[75]

Em dezembro, tem início o 52º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna. Iberê apresenta três pinturas: *Moça sentada*, *Demolição* e *Lapa*,[76] com a qual ganha o prêmio de viagem ao estrangeiro. Esse acontecimento é um divisor de águas em sua vida artística.



Iberê Camargo tem o prazer de convidar
V. Excia. e Exma. família para visitarem sua Exposição,
a realizar-se de 10 a 24 de março, sob os auspícios do Instituto Cultural Brasileiro Americano, no Salão da Casa das Molduras.

Porto Alegre, março de 1947

Inauguração
Dia 10 às 17 horas

37

36

[73] Em um ambiente cultural "em que a literatura era o ponto culminante da criatividade gaúcha", como lembra Iberê, a Casa das Molduras se destacava como um dos poucos espaços expositivos da cidade. Segundo Carlos Scarinci, "a Casa dedicava-se à promoção de acadêmicos de todos os quadrantes, mas também dava oportunidade a artistas jovens e modernos". Citado por Maria Cecília França Lourenço, em seu livro *Museus acolhem moderno* (São Paulo: Edusp, 1999). Segundo o catálogo da exposição "Do passado ao presente – as artes plásticas no Rio Grande do Sul" (Cambona Centro de Arte, Porto Alegre, 1983), com pesquisa de Claudia Lindner, a Galeria de Arte da Casa das Molduras foi inaugurada em 1945.

[74] *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 4 dez. 1947.

[75] OBINO, Aldo. 20 pintores modernos do Brasil. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 30 set. 1947. *Apud* BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Continente improvável: ... *Op. cit.*

[76] Obra hoje conservada no Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.

38 Despedida de Iberê em 31 de maio de 1948, no seu ateliê da Lapa, antes do embarque para a Europa [Iberê's farewell party on the 31st of May 1948 in his Studio in Lapa, before he leaves for Europe] Alvim Souza, Iberê Camargo, Inimá Paula e [and] Darel Valença
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

39 Maria e Iberê Camargo em Roma
[Maria and Iberê Camargo in Rome], 1948
Prêmio de Viagem ao Exterior do Salão Nacional de Belas Artes
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

40 Iberê visitando *Moisés* de Michelangelo
[Iberê looking at the *Moses* by Michelangelo]
Roma [Rome], 1948
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

38

1948-1950 EUROPA

Viaja para a Europa, onde permanece até fins de 1950.

Lorenzo Mammì analisa o ambiente artístico de Roma nesse momento:

> Havia em Roma uma corrente de matriz expressionista, mas bastante original, que se formara já no final da década de 1920, mas que estava vivendo um importante renascimento na época da chegada de Iberê. Costuma ser referida como Scuola di via Cavour (termo forjado por Roberto Longhi) ou, incluindo outras tendências, como Escola Romana.

A Bienal de Veneza de 1948 apresenta retrospectivas de Scipione e Mario Mafai, dois importantes representantes dessa Escola, que reconheciam em De Chirico uma referência, "pela preocupação com o *métier* e sua história, que eles interpretavam como uma cultura material imbuída de valor ético, contra o salto no escuro das aventuras futuristas/totalitárias [...].

Quando Iberê chegou a Roma para estudar com De Chirico, o *pictor optimus* estava no centro da polêmica. Com propósitos evidentes, a Bienal de Veneza de 1948 lhe dedicara uma retrospectiva que se interrompia antes da década de 1920, exposição que o artista desautorizou. [...] Iberê, portanto, chega no calor dessa época. Distante por temperamento da ironia cínica de De Chirico, mas também da *tabula rasa* das vanguardas, talvez tenha encontrado na Scuola Romana algum fundamento para sua ética de pintor. Mais em particular, o esforço para uma volta ao *métier*, defendido por De Chirico, junta-se nesses artistas com a busca de uma espessura moral da pintura, numa mistura que me parece significativa para o rumo que a arte de Iberê está começando a tomar".[77]

Sobre o aprendizado com De Chirico, Iberê lembra:

> **Fazíamos apenas as cópias, pois ele achava que, se uma pessoa soubesse copiar bem, poderia realizar o que se propunha... [...] Era esse o aprendizado que De Chirico pregava, porque ele dizia que quando você domina, você faz o que quer depois. O pintor, na verdade, é o homem que quer se apoderar das imagens do mundo. Ele imobiliza as coisas e as transforma.**

39

A viagem à Europa, em 1948, colocou-me, de chofre, diante da arte de todas as idades. Compreendi, então, que arte não é a maneira de fulano ou sicrano nem dos seus seguidores, mas, sim, a elaboração permanente de uma linguagem, que se renova em cada época.[78]

40

E na mesma entrevista, sobre a personalidade do mestre:

> **Era polêmico, uma pessoa agressiva, extremista, não levava ninguém de compadre. Era muito radical. [...] Embora fosse polêmico, De Chirico era uma pessoa com ideias muito claras. [...] Talvez eu tenha procurado De Chirico porque eu sou um homem que tenho dentro uma solidão [...] tenho uma afinidade espiritual com De Chirico. Você sabe, às vezes o irmão está longe, não nasceu junto, mas está lá, pensa igual e sente igual ao que você sente.[79]**

Em Roma, também estuda gravura com Carlo Alberto Petrucci, diretor da Calcografia Nazionale;[80] materiais, com Leoni Augusto Rosa; e afresco, com Antonio Achille.

Em meados de 1948, Iberê encontra com o crítico Antônio Bento em Roma.

> Tive há poucos meses, em Roma, a satisfação de verificar que Iberê Camargo estava aproveitando de forma exemplar a viagem que fazia através da Itália. Visitei com ele os museus do Vaticano e da Galeria Borghese; conversamos sobre tudo quanto estávamos vendo. Iberê comprava livros, visitava metodicamente museus, frequentava cursos, punha-se em contato com artistas italianos. Quase não tinha tempo para divertir-se tão absorvente e apertado era o seu programa de estudos. Atualmente, o pintor deve estar em Paris. Com certeza perderá pouco tempo nos cafés existencialistas. Organizará o seu programa de trabalho de modo a tirar todo o proveito possível desse laboratório de arte e cultura único no mundo, que é a capital francesa.[81]

Mais tarde, Bento detalha esse encontro: "Deoclesio Redig de Campos,[82] conservador dos Museus do Vaticano, referindo-se à intensidade dos estudos de Iberê Camargo, falou-me dele com satisfação; apenas objetou que lhe parecia excessivo o trabalho do pintor brasileiro, tão apertado era o seu programa de estudos".[83]

---

[77] MAMMÌ, Lorenzo. Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. *Op. cit.*

[78] MARTINS, Vera. Iberê Camargo, prêmio de pintura da Bienal. *Op. cit.*

[79] Em PIZZINI, Joel. Iberê Camargo. *Revista de Cultura Vozes*, 88(5). Petrópolis, set.-out. 1994.

[80] Duas litografias impressas na Calcografia Nazionale, em Roma foram publicadas no suplemento Letras e Artes, do jornal *A Manhã*, em 7 de novembro de 1951: *Paisagem 4*, 1948 e *Fórum romano 1*, 1949 [imagens 50-51].

[81] Prêmios de Viagem. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 16 dez. 1948.

[82] Deoclesio Redig de Campos (1905-1989) iniciou sua carreira no Vaticano em 1933 e ocupou o cargo de conservador até se aposentar, em 1978; em Roma, morava na Piazza di Spagna, vizinho ao amigo Giorgio de Chirico. "Eu conheci em Roma um brasileiro que trabalhava no Vaticano, talvez tenha sido ele quem me aproximou de De Chirico [...] Não me lembro. De Chirico nos recebeu muito bem." (Entrevista a Joel Pizzini, *Op. cit.*).

[83] Iberê Camargo e a volta aos antigos. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 21 jan. 1951.

41

41 *Quirinale*, 1948-49
óleo sobre tela [oil on canvas] | 46,7 × 55,6 cm
col. particular [private coll.]

42 Desenho realizado pelo artista durante as aulas com André Lhote [Drawing by the artist produced during the course with André Lhote], 1949
lápis Conté sobre papel [Conté pencil on paper] | 27 × 18,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

43 Maria e Iberê Camargo em Paris
[Maria and Iberê Camargo in Paris], 1950
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

Em 1949, Iberê muda-se para Paris, onde estuda com André Lhote, no ateliê da rue de l'Odessa, em Montmartre. A relação de Iberê com Lhote foi diferente da afinidade com De Chirico: "De Chirico era, ou tinha sido, um grande artista; Lhote, apenas um ótimo professor. Iberê sempre teve consciência disso, como reiterou em várias ocasiões, não deixando, no entanto, de reconhecer a importância do francês na formação de seu gosto e de sua técnica".[84]

> Estava pela manhã com André Lhote e de tarde ia para o Louvre copiar os velhos mestres do passado: Vermeer, Ticiano, Rubens... Com Lhote aprendia a gramática e a sintaxe da linguagem pictórica e no Louvre buscava assimilar, na prática, a sabedoria secular que, supunha, deveria estar por trás das transformações por que passava a pintura. Esse dúplice aprendizado, se por um lado reflete a perplexidade de Iberê, homem do interior brasileiro, diante da herança assustadora da arte europeia, revela também a seriedade com que encarava o seu ofício de pintor, seriedade que o impelia a descer o mais fundo possível no conhecimento do *métier* e seus arcanos.[86]

Iberê cobre de anotações o livro de Lhote, *Tratado da paisagem*, escrito em 1943.

> Outras fontes podem ter vindo habitar seu ideário artístico do período em que passou na Europa: tachismo, poéticas do gesto, CoBrA (que se constitui na Holanda, em 1949), Dubuffet (que manifesta que pintura não representa, mas é existência em estado puro), Matisse, Picasso, Braque, Bonnard, Rouault, Chagall e o florescimento do expressionismo abstrato.[87]

Em Paris, adquire uma pequena prensa Lefranc. Ali conhece Mário Carneiro, presença importante para o desenvolvimento de sua gravura. Mário conta: "Foi Vera Mindlin quem nos apresentou, tentando quebrar minha timidez de adolescente esquivo. Fazia frio em Paris, andávamos de casacão, olhando os museus ainda mal aquecidos, acompanhados do professor Poliakoff, assistente de André Lhote e obsessivo admirador de Cézanne".[88]

Eu queria ler o Louvre inteiro em um dia.[85]

42

Durante a permanência de Iberê na Europa, suas obras integram coletivas no Brasil e no exterior

Em março de 1948, sua obra integra a "Exposição de arte contemporânea", na Biblioteca Pública do Estado da Bahia, em Salvador, organizada por Marques Rebelo e idealizada por Anísio Teixeira, então secretário da Educação e Saúde do Estado da Bahia.

Em abril, algumas obras que participaram do Salão do ano anterior — entre elas, *Lapa*, de Iberê — são enviadas para Bogotá, a convite do governo colombiano, para uma exposição a se realizar durante a 9ª Conferência Internacional Americana, naquela cidade. A exposição, entretanto, não ocorre devido ao levante popular, naquele mês, depois da morte de um líder liberal.

Também em 1948, em maio, Mário Pedrosa escreve que é escandaloso Iberê não estar na Bienal de Veneza, evento que volta a acontecer depois de um período de recesso em decorrência da guerra.

> Tiveram a audácia de excluir Portinari e Segall e tampouco se pode admitir a exclusão de Di Cavalcanti, Burle Marx, Graciano, Noêmia, Cícero Dias, Iberê e outros. O caso de Iberê é típico. Este pintor recebeu o prêmio de viagem à Europa, pela divisão dos modernos. Entretanto, o quadro que lhe granjeou a medalha não figura entre as telas selecionadas para Veneza. Por quê? Ninguém pode saber a razão. O próprio bom senso estava, contudo, a indicar sua inclusão na lista. Na Bienal daria ele uma nota atualíssima da situação da nossa jovem pintura. Assim, o pintor que acabamos de louvar é excluído.[89]

43

Entre 30 de setembro e 6 de outubro ocorre a "Exposição de pintura contemporânea", organizada por Marques Rebelo, no pátio interno do Grupo Escolar Dias Velho, em Florianópolis. Esse evento foi o embrião para a criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis meses depois.[90] São exibidas 75 telas. Rebelo conseguiu fazer com que a Prefeitura comprasse algumas delas para o futuro museu, entre elas, *No campo*, de Iberê.

> Muitos moradores ficaram escandalizados com as pinturas e mais ainda com as palestras de Marques Rebelo. Um pecuarista viu um quadro de Iberê Camargo, retratando um boi, e disse: "Estou notando vários defeitos nesse boi!"[91]

Ainda em 1948, constam as coletivas "Pintores brasileiros", em Santiago (Chile), e "Exhibition of contemporary brazilian paintings", apresentada na Cidade do Cabo e em Johanesburgo (África do Sul), patrocinada pelo cônsul-geral do Brasil na África do Sul.

Em fevereiro 1949, as obras de Iberê integram uma coletiva de pintura contemporânea, no Instituto de Educação do Estado de Belo Horizonte, mais uma vez organizada por Marques Rebelo. Obras de artistas de outros países também participam, como Derain, Vlaminck, Dufy, Léger, Morandi, Chagall, Magnolli, Miró e outros. A exposição apresenta ainda uma série de trabalhos de crianças do Rio de Janeiro e de Santa Catarina.

Em novembro desse ano, duas obras de Iberê — um bico de pena (*Menina*) e uma pintura (*Cosme Velho* | imagem n. 44), pertencentes a coleções particulares baianas — integram o I Salão Bahiano de Belas-Artes, no Hotel da Bahia, em Salvador.

---

[84] MAMMÌ, Lorenzo. Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo. Op. cit.* Há importante depoimento de Iberê sobre sua convivência com Lhote em carta enviada a Jacqueline Tesnière, e inserida no texto "Um esboço autobiográfico", em *No andar do tempo*: ... *Op. cit.*
[85] FERREIRA GULLAR. Do fundo da matéria. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo. Op. cit.*
[86] *Idem.*
[87] ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo* – Catálogo *raisonné*: ... *Op. cit.*
[88] CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro:* correspondência. Rio de Janeiro: Casa da Palavra-Centro de Arte Hélio Oiticica-RioArte, 1999.
[89] O Brasil na Bienal de Veneza. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 maio 1948.
[90] A criação do Museu de Arte Moderna de Florianópolis – hoje Museu de Arte de Santa Catarina – foi oficializada por Decreto Estadual em 18 de março de 1949, e ocupou o Grupo Escolar Dias Velho até 1952, quando foi transferido para a Casa de Santa Catarina.
[91] A anedota, originalmente publicada na revista *Sul* (Florianópolis, n. 13, 1951), foi reproduzida por Lucésia Pereira, em sua tese de doutorado – "Discursos emoldurados: reflexões sobre a história do Museu de Arte Moderna de Santa Catarina" –, apresentada na Universidade Federal de Santa Catarina, em 2003.

44

45

Em 25 de março de 1950, ocorre cerimônia de inauguração do Museu de Arte Moderna de Resende, organizado por Marques Rebelo, Macedo Miranda e Jan Zach, com o apoio da Prefeitura. A primeira sede do museu é no Grupo Escolar Olavo Bilac (depois transferido para o Aeroclube de Resende). Rebelo faz um bonito discurso na inauguração:

> Mas há maior agradecimento a se fazer neste momento, um agradecimento para o qual não há palavras: o agradecimento do Brasil, tão pobre em museus, por mais uma sala oficial e permanente de exposição, mais uma casa acumuladora de patrimônio artístico, essa riqueza que não tem preço, que nunca desmerece, que é feita de sonho, desinteresse e sofrimento, que é a mais alta riqueza que ao mundo pode legar um povo.[92]

Na exposição inaugural, figura *Rua das Laranjeiras* (1948), de Iberê, pertencente ao acervo da instituição.[93]

Em abril, em mais uma iniciativa de Marques Rebelo, é inaugurado o Museu de Belas-Artes de Cataguases, instalado no moderno Colégio de Cataguases, projeto encomendado por Francisco Ignácio Peixoto a Oscar Niemeyer, com a participação de Roberto Burle Marx no paisagismo e de Joaquim Tenreiro no mobiliário, inaugurado um ano antes. Flávio de Aquino conta que, na exposição inaugural, além do acervo do museu, fizeram parte peças das coleções particulares da cidade, num total de 200 obras, entre Rembrandt, Dürer, Lautrec, De Chirico, Picasso, Utrillo, Renoir, Dufy, Bonnard e outros.[94] A natureza-morta com peixes (sem título, 1947), de Iberê, ficava no refeitório.[95]

Em agosto desse mesmo ano, integra com uma ilustração o número 12 da *Revista Branca*, no seu 2º aniversário.[96]

Iberê regressa da Europa no mesmo navio de Portinari, o Andes, que aporta no Rio de Janeiro, no dia 27 de novembro.

44 *Cosme Velho*, 1945
óleo sobre tela [oil on canvas] | 49,5 × 45,5 cm
col. particular [private coll.]

45 *Rua das Laranjeiras*, 1948
óleo sobre tela [oil on canvas] | 60 × 70 cm
Museu de Arte Moderna de Resende, RJ

46 "Iberê de volta", *Revista do Globo*
Rio de Janeiro, 20 jan. [Jan.], 1951
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

REGRESSO

> **Regressando ao Brasil em fins de novembro de 1950, recomecei a pintar e a gravar, ainda atordoado pelo que tinha visto e ouvido. Convencido de que a única maneira de reencontrar-me era olhar com simplicidade o mundo que me cercava, com olhos de criança.**[97]

Ainda sob o impacto da viagem, em entrevista ao suplemento Letras e Artes, Iberê declara:

> **Na Europa, eu tratei de semear. Agora espero colher. Saliento que, em arte, não acredito em caminho fechado. O contato que tive com a pintura clássica constituiu para mim uma grande lição, ao mesmo tempo que me confirmava várias opiniões pessoais. Assim, creio que é do conhecimento dos grandes mestres e da tradição que podem e devem nascer as evoluções, tanto pessoais quanto de escola. [...] Vou trabalhar quarenta e oito horas por dia.**[98]

> **Voltei à paisagem e à natureza-morta com a preocupação de reencontrar o veio que pressentira nos primeiros quadros. Compreendi que o problema estava em mim, exclusivamente, e não nos outros, isto é, a solução estava dentro e não fora. Daí por diante a minha pintura passou a ser conscientemente expressão: a energia das formas nas suas mútuas relações tornou-se a preocupação constante das minhas composições.**[99]

46

[92] MACEDO MIRANDA, Carlos Alfredo. Telas estragadas são o que resta do Museu de Resende. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 out. 1969.
[93] Em dezembro de 1952, as atividades do museu foram paralisadas por falta de verba para manutenção. Em 1969 foi feito um levantamento do acervo e de seu estado de conservação. O *Jornal do Brasil*, em 1969, publica matéria de Macedo Miranda (citada na nota acima), um dos fundadores do museu, denunciando o descaso das autoridades locais, inclusive com foto da obra de Iberê. Em 1970, a revista *Realidade* faz uma grave denúncia: *Rua das Laranjeiras* "não tem mais a moldura original, simples, branca: agora ela é dourada, trabalhada em relevo" [LOBO, Luiz. O triste fim de um museu de arte. *Realidade*, São Paulo, ano IV, n. 47, fev. 1970]. As obras foram restauradas, inclusive a de Iberê, e o museu reabriu na mesma sede que ocupara nos anos 1950 o Aeroclube. A reinauguração foi oficializada em 31 de março de 1974, menos de um mês depois do falecimento de Macedo Miranda.
[94] O Museu de Cataguases. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 5 fev. 1950.
[95] Segundo depoimento do filho de Peixoto a Maria Cecília França Lourenço, publicada em seu livro *Museus acolhem moderno* (São Paulo: Edusp, 1999).
[96] Fundada em 1948, por Saldanha Coelho, a revista desempenhou um papel de alta relevância cultural em sua época, embora destinada a um pequeno grupo de leitores. Do número do 2º aniversário participam também, como ilustradores, Cândido Portinari, Milton Dacosta, José Pedrosa, Clóvis Graciano, José Pancetti, Djanira, Carlos Leão, Fayga Ostrower, Oswaldo Goeldi, Guignard e Aldo Bonadei.
[97] CAMARGO, Iberê. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados*. *Op. cit.*
[98] A volta de Iberê Camargo. Letras e Artes (*A Manhã*). Rio de Janeiro, 3 dez. 1950.
[99] MARTINS, Vera. Iberê Camargo, prêmio de pintura da Bienal. *Op. cit.*

1951

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

> **Voltei à paisagem, a princípio com uma paleta europeizada, que, pouco a pouco, foi readquirindo a cor local. Chegara o momento de retornar o meu próprio caminho — que se reiniciara à margem do riacho — sem que os conhecimentos tão arduamente adquiridos academizassem a minha expressão.**[100]

Em janeiro, concede entrevista a Antônio Bento. Para o crítico, Iberê está, agora, mais consciente dos problemas do *métier*.

> Tendo frequentado esses dois cursos [de De Chirico e de Lhote], Iberê Camargo não renegou os princípios da Escola de Paris. Mas, não deixou, por sua vez, de refletir maduramente sobre a decadência do *métier* do pintor em nossos dias, não somente entre os modernistas como entre os acadêmicos. Estes apenas procuram imitar os velhos mestres, sem se aprofundarem nos segredos de sua arte.

A matéria traz a reprodução da cópia de *La Dentellière*, de Vermeer, e Bento destaca também a cópia de *La Fuite de Loth*, de Rubens, ambas feitas a partir das pinturas do Louvre.

> **Fiz cópias de quadros antigos, em Roma e Paris, porque estou certo de que esse é ainda o estudo mais completo que se pode fazer. Pode-se facilmente copiar um moderno; mas com um antigo a coisa é diferente! [...] Fazer um quadro que perdure como obra de arte é o nosso maior problema. Foi por isso que copiei telas de El Greco, Rubens e Vermeer. Era assim que os antigos se aperfeiçoavam em seu artesanato. Hoje, todos querem ser artistas. E isso é impossível de conseguir-se sem o domínio do ofício de pintor.**[101]

Em março, participa de mesa-redonda para discutir as necessidades da classe artística e as medidas necessárias para a sua vitalização. A mesa, convocada pelo *Jornal de Letras*, tem como integrantes, entre outros, Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, Santa Rosa, José Lins do Rego, Aníbal Machado, Aldary Toledo, Jorge Lacerda e Flávio de Aquino. Iberê, cético quanto ao convite do presidente da República Getúlio Vargas, desabafa:

> **Embora isso repugne a muitos, o que pedimos não é nada de belas fórmulas literárias, nem difíceis organizações sociais, ou que o nosso talento seja festejado. Queremos o direito de não passar fome, a certeza de que nosso trabalho receberá uma retribuição que nos permita continuar trabalhando. Realizado isso, o público aparecerá, como decorrência natural, ante a certeza de que os artistas atendem honestamente a uma finalidade profissional que merece atenção.**[102]

Em visita do crítico Antônio Bento ao ateliê do artista, Iberê queixa-se também dos críticos.

47

48

49

> **Vocês exigem muito do artista. E são frequentemente injustos. Querem que os pintores apresentem sempre obras perfeitas, bem concebidas e bem acabadas. Mas, como podem os pobres artistas trabalhar em obras de valor artístico verdadeiro? Não ganham para viver, os coitados, ou vivem sempre em dificuldades. É impossível trabalhar a sério, em condições miseráveis.**[103]

Em carta dirigida a Bento (e publicada no jornal *Diário Carioca*), fazendo esclarecimentos a respeito da matéria publicada, é enfático: "O artista contemporâneo vive à margem de uma sociedade que parece não precisar mais dele".[104]

Em junho realiza sua primeira individual após o retorno da Europa, no Museu de Arte Moderna de Resende. Apresenta oito óleos — três naturezas-mortas (uma delas, *Peixes*) e cinco paisagens (*O quirinale*, *Lapa*, *Urca*, *Paisagem romana* e *Paisagem de Santa Teresa*) —, sete desenhos, entre os quais *Mulher sentada*, *Paisagem de Roma*, *Ruínas romanas*, *Jardim Zoológico de Roma*, e três litografias: *Praça de Roma*, *O palatino* e *Jardim romano*.

Também em junho, integra a "Exposição de pintura brasileira e norte-americana", no Ibeu, em sua nova sede (rua Senador Vergueiro), no Rio de Janeiro, ao lado de Burle Marx, Djanira, Guignard, Maria Leontina, Milton Dacosta, Santa Rosa e Polly McDonnell. O catálogo é prefaciado por Murilo Mendes.

Em julho, Osório César escreve sobre o artista em sua coluna Artes Plásticas, no jornal paulista *Folha da Tarde,* com a reprodução de um desenho feito em Roma:

> A pintura de Iberê, depois de sua volta da Europa, é mais substanciosa, construída e limpa. Vê-se que o jovem pintor se preocupa, agora, com a matéria, procurando com ela não só a solidez das coisas como a sua exigência, sem contudo reproduzi-la fotograficamente. Em toda a sua pintura há uma marca acentuada de sua personalidade. Isto vem demonstrar que Iberê não se deixou impressionar, como muitos de seus companheiros de pintura, com os estilos dos mestres europeus. A sua pintura é honesta e consistente.[105]

47 Telegrama para Getúlio Vargas [Telegram for Getúlio Vargas]
Rio de Janeiro, década de 50 [1950s]
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

48 *Praça de Roma*, 1949
litografia [lithograph] | 15,6 × 20,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

49 *Jardim zoológico de Roma*, c. 1948
grafite e nanquim sobre papel
[graphite and China ink on paper]
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

[100] Minha paixão pelo lápis de cor e cadernos de desenho (Para Pierre Courthion). *Op. cit.*
[101] Iberê Camargo e a volta aos antigos. *Diário Carioca.* Rio de Janeiro, 21 jan. 1951.
[102] PAULISTANO, Luís. O que falta às artes plásticas é profissionalismo – recebido com cepticismo o convite do presidente para exporem seus problemas. *Diário Carioca.* Rio de Janeiro, 14 jul. 1951.
[103] No ateliê de Iberê Camargo. *Diário Carioca.* Rio de Janeiro, 7 out. 1951.
[104] No ateliê de Iberê Camargo. *Diário Carioca.* Rio de Janeiro, 26 out. 1951.
[105] Iberê Camargo. *Folha da Tarde.* São Paulo, 14 jul. 1951.

Em outubro, participa do 56º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, Rio de Janeiro. O *Diário Carioca* traz a reprodução de *Paisagem carioca*.[106] Iberê também compõe o júri do Salão, ao lado de Pancetti e Burle Marx.

Integra a I Bienal Hispano-Americana de Arte, em Madri (Espanha). Organizada pelo Instituto de Cultura Hispánica, a mostra é inaugurada no dia 12 de outubro, Día de la Hispanidad, e se encerra em 24 de fevereiro de 1952, seguindo para Barcelona, onde se prolonga até 27 de abril daquele ano.

Entre outubro e dezembro, participa da I Bienal Internacional de São Paulo, no Pavilhão do Trianon, São Paulo. O júri dessa primeira edição é composto por Ciccillo Matarazzo, presidente do MAM de São Paulo, Tomás Santa Rosa e Quirino Campofiorito (ambos eleitos pelos artistas) e Clóvis Graciano e Luiz Martins (indicados pela diretoria do Museu). Iberê apresenta três pinturas de 1951.

Duas das litografias realizadas em Roma ilustram o suplemento literário Letras e Artes de novembro.

Em dezembro, o presidente da República sanciona lei que cria o Salão Nacional de Arte Moderna e a Comissão Nacional de Belas-Artes, subordinada ao Ministério da Educação e Saúde, tendo como competência a escolha e aquisição das obras que se destinarem ao Museu Nacional de Belas-Artes e ao patrimônio nacional entre as que figurarem e forem premiadas nos Salões (Lei n. 1.512, de 19 de dezembro de 1951).

50

51

52

1952

Pinta de manhã e grava à tarde, numa dedicação simultânea às duas categorias. "Sirvo-me de ambas as técnicas com o mesmo amor, com o mesmo fim que é o de dar forma ao meu mundo sensível".[107]

Na gravura, um marco. A partir desse ano, passa a registrar sua produção de gravuras em metal em seus cadernos de notas (quatro foram os cadernos de registro, três referentes à gravura em metal e um, à litografia).[108]

Em fevereiro, são escolhidos os membros da Comissão Nacional de Belas-Artes por quatro anos: ao lado de Iberê, Henrique Cavalleiro, Hildegardo Leão Veloso, Bruno Giorgi, Carlos Oswald, Oswaldo Goeldi, Carlos Flexa Ribeiro e Tomás Santa Rosa. Em agosto, Iberê concede entrevista a Marc Berkowitz, no programa Conversa em Família, da Rádio Globo. Jayme Maurício comenta a emissão, e Iberê rebate os comentários do crítico em carta publicada no *Correio da Manhã*:

> **O artista é um homem com as necessidades do homem. Quer trabalhar, para viver do trabalho e não de prêmios anuais hipotéticos que, no fundo, constituem uma esmola em ponto maior. [...] Quanto ao ascetismo do artista, me referi não só à integridade da expressão artística, seja ela qual for, mas também à coragem necessária de se conservar independente tanto da tutela da crítica de estreitos conceitos de arte contemporânea, como da influência do mecenas que paga para ver e ouvir o que gostaria de ver e ouvir. Porque a verdade é que não me apavoro com cortinas de ferro nem me deixo cegar por cortinas de fumaça.[109]**

Dia 15 de abril, o Museu de Arte Moderna de Florianópolis inaugura as novas instalações, agora na Casa de Santa Catarina, exibindo seu acervo.

Também em abril, integra a "Exposição de artistas brasileiros", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Mário Barata, no jornal *A Manhã*, fala da origem da exposição. Conta que, em janeiro, a nova sede do museu (agora na rua da Imprensa, ocupando o andar térreo do Ministério da Educação e Saúde) inaugurou-se com uma exposição "dos tão discutidos" trabalhos selecionados para a Bienal de São Paulo, ocorrida no ano anterior. Niomar Moniz Sodré (diretora do museu), Carmen Portinho, Santiago Dantas e Castro Maya, entre outros, acharam importante apresentar ao público um conjunto significativo da arte do país, inclusive com prêmio de viagem à Europa (concedido apenas àqueles que ainda não tinham sido premiados).[110] O coquetel de inauguração ocorreu no Hotel Ambassador, com a presença da primeira-dama, Darcy Vargas, do qual Iberê compareceu. Participam da exposição 57 artistas, com 180 telas e esculturas. Uma das obras de Iberê, segundo Barata, está entre as mais apreciadas: *Da Costa, o Sol*. Tem também outro de seus trabalhos vendidos ao Sr. Manuel Ignacio Peixoto — *Pátio* —, um dos mais caros da exposição. Sucesso de público, a exposição é visitada por mais de 200 pessoas por dia. Após o término da mostra, as obras são enviadas a Minas Gerais, para a inauguração do Museu de Arte Moderna, em Belo Horizonte.

Em meados do ano, Iberê reencontra seu professor de pintura André Lhote, no ateliê de Frank Schaeffer. Lhote está no Brasil a convite da Prefeitura do Rio de Janeiro para ministrar curso de três meses.

50-51 Litografias realizadas por Iberê Camargo, em Roma, ilustraram o suplemento literário Letras e Artes de novembro de 1951 [Lithographs produced by Iberê Camargo in Rome, published in the literary supplement Letras e Artes from November 1951]

Paisagem 4, 1948
litografia [lithograph] | 15,8 × 20,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Fórum Romano 1, 1949
litografia [lithograph] | 16,2 × 20,7 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

52 Caderno de notas de gravuras do artista, década de 1950 [Notebook with comments about engravings of the artist, 1950s] Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

[106] BENTO, Antônio. Os modernos no Salão de 51. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 21 out. 1951.
[107] Só há um Salão: o Salão Moderno (entrevista concedida a Anna Letycia). *Para Todos*. Rio de Janeiro, 1958.
[108] ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo* – Catálogo *raisonné*: ... *Op. cit.*
[109] MAURÍCIO, Jayme. O mau humor de Iberê Camargo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 ago. 1952.
[110] Mais de 50 artistas brasileiros numa grande exposição. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. 1952.

53

Desenvolve, a convite do colecionador Raymundo Ottoni de Castro Maya, 29 gravuras em água-tinta para ilustração do livro *O rebelde*, de Inglês de Sousa, editado pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.[111] Em agosto, as gravuras são apresentadas na Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro. Em setembro, em carta a Castro Maya, Iberê apela para que as matrizes sejam conservadas intactas.[112]

Segundo Mário Carneiro: "Nesse mesmo período, ele [Iberê] fez ilustrações bíblicas, como os *Cavaleiros do Apocalipse*, seguindo a mesma técnica do livro".[113]

Em setembro, Iberê integra exposição no Teatro de Bolso, Rio de Janeiro, ao lado de Goeldi, Santa Rosa, Ivan Serpa e outros.[114]

Em outubro, participa da "Exposición de pintura, dibujos y grabados contemporáneos del Brasil", no Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Santiago (Chile).

Em novembro, Iberê integra exposição de dez artistas plásticos no espaço expositivo que agora é inaugurado na Livraria Independência (rua do Carmo), Rio de Janeiro, da qual participam também Clóvis Graciano, Rebolo, Campofiorito, Inimá, Israel Pedrosa, Jordão de Oliveira, Sigaud, Deveza e José Moraes, cada um com uma tela.[115]

Em dezembro, representantes da classe artística se reúnem para discutir a necessidade de uma lei especial que viesse fixar uma percentagem destinada aos artistas para decorações de edifícios públicos. Participam, além de Iberê, Augusto Rodrigues, Antônio Bandeira, Edson Motta, Jordão de Oliveira, Honório Peçanha, Percy Deane e Israel Pedrosa. As discussões sobre essa questão continuam no ano seguinte.

Concorre a uma bolsa de estudos oferecida pela John Simon Guggenheim Foundation (EUA).

Ilustra o livro *Madrinha Lua*, de Henriqueta Lisboa (Niterói: Hipocampo).

[111] O primeiro livro da Sociedade dos Cem Bibliófilos é de 1943, quando a Sociedade foi fundada – *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis –, tendo Portinari como artista convidado para ilustrá-lo. Ao todo foram editadas 23 obras da literatura brasileira, ilustradas com grandes nomes das artes plásticas. Antes de Iberê, participaram, além de Portinari, Santa Rosa, Lívio Abramo, Clóvis Graciano, Heloísa de Faria e Enrico Bianco. Iberê é, portanto, o sétimo. A impressão foi iniciada em 10 de outubro de 1951 e terminada em 9 de agosto de 1952, sob a direção de Loy (Luiz Portinari, irmão do pintor) e Darel Valença Lins. A sétima publicação é marcada pela transição de Loy para Darel como diretor técnico da coleção. [MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. "A identidade visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil 1943/1968". Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro: Esdi/Uerj, 2008].

[112] Iberê fala da questão da conservação das chapas em entrevista ao *Jornal do Brasil*, em 5 de janeiro de 1958: *Propus certa vez que a verba do Salão Nacional de Arte Moderna destinada à aquisição de trabalhos expostos incluísse a aquisição da matriz da gravura, isso é, da chapa gravada, e não apenas da estampa. Minha ideia não foi aceita, alegaram que o artista sairia prejudicado. Ora, não vejo que prejuízo terá um artista em vender sua chapa, que ficará guardada num museu, depois que ele já tirou determinado número de cópias. E moralmente ele está impedido de tirar outras cópias, desde que numerou a tiragem. No Brasil, ninguém pensa no futuro, ninguém pensa em guardar e conservar esse material que irá constituir o acervo artístico do país.* [Entrevista de Iberê a Cláudio de Mello e Souza, em "Debate sobre a gravura – VI", sob o título "É preferível ser um verme que parecer um leão"].

[113] Entrevista concedida a Rizza Conde, em 26 de agosto de 1999, e publicada no livro *Correspondência* [CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro:* correspondência. *Op. cit.*].

[114] Conferência, concertos e exposições no Teatro de Bolso. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 24 set. 1952.

[115] Exposição de 10 artistas plásticos. *A Manhã*, Rio de Janeiro, 30 nov. 1952.

[116] Exposição Pró-Flagelados. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 25 mar. 1953.

[117] Os novos no Salão de Arte Moderna. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 21 jun. 1953.

1953

Em janeiro Iberê e vários artistas aderem à festa do Teatro Popular Brasileiro, dirigido por Solano Trindade, no terreiro da Escola de Samba Duque de Caxias. Participam também Santa Rosa, Manezinho Araújo, Heitor dos Prazeres, Inimá, Stockinger, Rapoport e outros.

Em março, participa de leilão em auxílio das vítimas da seca nordestina. Há uma forte adesão da classe artística. Portinari, Goeldi, Djanira, Ivan Serpa, Darel, Zélia Salgado, Lygia Clark, José Pedrosa e outros doam ao todo 106 trabalhos. Iberê doa um óleo e cinco litografias e integra a comissão organizadora, ao lado de Antônio Bandeira, Santa Rosa, Mário Pedrosa, Jayme Maurício, Flávio de Aquino, Mário Barata, Marc Berkowitz, Rubem Braga, Fernando Lobo, France Dupaty e Antônio Maria. As obras ficaram expostas no salão de exposições do Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro, entre os dias 16 e 23 de março, quando então foram leiloadas.

O leilão, entretanto, não rende o esperado. Para Antônio Bento, "isso prova que o mercado artístico do Rio é muito pobre, levando-se em conta que na exposição estavam representados quase todos os nossos melhores artistas modernos [...]. Tinha razão o nosso caro Iberê Camargo quando afirmou, ironicamente, que as obras da mostra beneficente haviam sido doadas pelos flagelados da cidade aos outros flagelados dos sertões e caatingas do Polígono da Seca".[116]

Também em março, o *Diário de Notícias* lança o Concurso Popular de História da Arte, no qual são sorteadas gravuras selecionadas pelo Plano de Amigos da Gravura, da Associação Brasileira de Desenho. A primeira gravura sorteada, em junho, é de Iberê. O sorteio incluía também obras de Goeldi, Carlos Oswald, Henrique Oswald, Darel e outros.

Em 15 de maio inaugura-se o II Salão Nacional de Arte Moderna, no Ministério da Educação, Rio de Janeiro. A pintura de n. 70 é destacada por Mário Barata entre as boas obras do salão.[117] Também Antônio Bento escreve crítica elogiosa sobre a participação de Iberê:

53 Capa e páginas do livro *O rebelde*, de Inglês de Sousa, editado pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil
[Cover and pages of the book *O Rebelde*, by Inglês de Sousa, published by the Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil]
Rio de Janeiro, 1952
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

> Seus trabalhos, neste Salão Nacional de Arte Moderna, mostram o artista na plena posse de seus dons de criação. A *Paisagem* tanto quanto a *Natureza-morta* expostas, na seção de pintura, são dos quadros mais modernos feitos no Brasil. Todas as experiências de cor em que Iberê Camargo vinha trabalhando, nos últimos anos, chegam afinal ao resultado previsto. É um pintor que se afirma vitoriosamente, um dos poucos que aparecem tendo uma linguagem plástica de qualidade indiscutível. O mesmo se pode dizer de sua gravura, a pequena *Cabrita* em que trabalhou como um artesão paciente. Mas, que admirável água-forte![118]

A crítica de Bento é mencionada em carta de Mário Carneiro a Iberê, em 19 de junho de 1953: "Acabo de receber, mandada por um primo, a crítica do Antônio Bento sobre você. Estou exultante. Me pareceu tudo muito justo, e enfim visto com olhos de verdade. E o fato da natureza-morta ser propriedade cá do general faz com que um pouco dos elogios me pertençam... Para não falar da cabrita, da qual — não te esqueças — possuo também um exemplar...".[119]

Em outra carta, datada de 26 de maio de 1953, Mário escreve a Iberê: "Quero te lembrar que se porventura o quadro da mulher com a leiteira que está no Salão não achar comprador, eu fico com ele".[120]

Também foi apresentada no Salão a gravura *Mesa com espelho*.

> **Continuo no mesmo rumo, pintando as minhas ruas, as minhas ladeiras, essas mesmas ladeiras que subo com tanta fadiga. E naturalmente continuo fiel ao meu conceito de arte, construindo o quadro sem recorrer a elementos formais, transformando a natureza em ritmos e sensações coloridas. Como você conhece bem o que faço, sabe que subordino o modelo às necessidades do quadro e que, quando falo em ritmo e cor, não quero dizer abstracionismo no sentido que empregam. Creio que nos últimos trabalhos tenho conseguido maior luminosidade, maior potência de colorido, sem, entretanto, abandonar o valor que acho imprescindível para dar estrutura ao quadro. Acho que aí está, em poucas palavras, o resumo de um grande esforço para atingir algo que na aparência parece tão simples.[121]**

Em novembro, Iberê funda o Curso de Gravura em Metal no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro,[122] com funcionamento provisório em uma das salas do Museu Lucílio de Albuquerque. Em carta a Mário Carneiro, Iberê conta:

> **O meu curso de gravura, depois de muita luta, consegui iniciá-lo. Funciona no Museu Lucílio e conta com vinte alunos, dos quais muito poucos são aproveitáveis. Começamos com a água-forte, o que hoje me parece um erro. Eu deveria ter começado com o buril que, sendo uma técnica difícil e de longo aprendizado, teria feito desanimar as senhoras velhas e bundudas que matam o tempo roubando o tempo dos outros. [...] Eu estou certo que os que forem sérios e capazes ficarão e aproveitarão. A arte e o conhecimento só foram feitos para estes.[123]**

Em dezembro, Iberê participa do 4º Salão do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Expõe três gravuras, com as quais ganha medalha de prata. Integram o júri Fernando Corona, Angelo Guido e Ado Malagoli.

54

55

56

54 *Cabrita*, 1952
água-tinta e verniz mole
[aquatint and soft etching] | 11,9 × 9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

55 *Mesa com espelho*, 1953
maneira-negra [mezzotint] | 18 × 13,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

56 *Natureza-morta 5*, 1953
maneira-negra, ponta-seca e *roulette*
[mezzotint, drypoint and *roulette*] | 6 × 8,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Também em dezembro, integra a comissão julgadora do IV Salão de Naturezas-Mortas, organizado pelo Serviço de Alimentação e Previdência Social – Saps, ao lado de Murilo Miranda, Antônio Bento, Flávio de Aquino, Quirino Campofiorito, Mário Barata e Celso Kelly.

Inicia nesse ano intensa campanha pela liberação da importação das tintas estrangeiras, no que veio a constituir-se um dos mais importantes movimentos políticos em torno das artes plásticas no país. A luta longa e desgastante merece, de parte de Iberê, a alcunha de Guerra dos Cem Anos. E muita desesperança. A imprensa acompanhou o movimento passo a passo.

> Em 31 de janeiro de 1953, o *Diário Carioca* publica sob a foto de Iberê o texto-legenda: "Continuo a sustentar que as tintas de fabricação nacional não oferecem ao artista as necessárias garantias para a estabilidade de sua obra". Como membro da Comissão Nacional de Belas-Artes, logra marcar audiência com o presidente da República, Getúlio Vargas, e o mesmo *Diário Carioca* estampa, em 3 de fevereiro de 1953, a seguinte manchete: "O Governo importa tinta para a pintura. Getúlio viu: a nossa é imprestável. O próprio governo, através do Ministério da Educação, vai importar tintas para pintura e distribuí-las diretamente aos artistas. Esta foi a promessa feita ontem pelo presidente da República à Comissão Nacional de Belas-Artes, em audiência especial no Palácio Rio Negro". [...] No ano seguinte a *Tribuna da Imprensa* (13 de abril de 1954) noticia: "[Oswaldo] Aranha mata de fome os artistas brasileiros — Fingiu cumprir despacho presidencial –

[118] Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 13 jun. 1953.
[119] CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro:* correspondência. *Op. cit.*
[120] *Idem*.
[121] Carta de Iberê a Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 8 out. 1953. *In*: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro:* correspondência. *Op. cit.*
[122] O Instituto Municipal de Belas-Artes foi criado em 1950 pelo prefeito Mendes de Morais, oferecendo ensino livre, gratuito, mas com frequência obrigatória e provas. Em 1953, Iberê funda o Curso de Gravura, com aulas no Museu Lucílio de Albuquerque (rua Ribeiro de Almeida, Laranjeiras). Em 1954, o ateliê de gravura é transferido para a Lapa (rua Evaristo da Veiga), mas ainda em condições precárias. Em 3 de junho de 1956, o título da matéria do *Jornal do Brasil* resume o dilema: "Num ambiente irrespirável a gravura nasce perfeita". Nesse mesmo ano, o prefeito Negrão de Lima anuncia que a antiga boate Casablanca (Praça General Tibúrcio, Praia Vermelha) será desapropriada para acolher o Instituto. Em 1958, as aulas se iniciam no novo endereço, onde o Instituto permanece até 1966, quando então é transferido para o Parque Lage, no Jardim Botânico.
[123] Carta de Iberê Camargo a Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 7 dez. 1953. *In*: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro:* correspondência. *Op. cit.*

57

58

57 "Branco, nada de 'tecnicolor'"
Mundo Ilustrado

58 Capa do catálogo Salão [Cover of the catalogue]
Preto e Branco: III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

59 Ilustração do livro *Resumo*, de Antônio Olinto
[Illustration of the book *Resumo*, by Antônio Olinto], 1954
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

Tintas na 5ª categoria com uísque, perfumes e Cadillacs – Plano Aranha (dólares mais caros)". Iberê envia telegrama a Oswaldo Aranha, Ministro da Fazenda: "O valor da venda da obra de arte não admite majorações, dada a nula procura existente em nosso meio PT Como Vossa Excelência sabe a obra de arte transcende do valor meramente vendável, representando o patrimônio cultural de um país." É a vez de *O Globo* anunciar, em 15 de maio de 1954, a realização do Salão Preto e Branco em sinal de desagrado pela atitude do Governo.

O *Diário de Notícias*, em 18 de abril de 1954, é mais explicativo: "Salão de Arte Moderna em Preto e Branco – Singular protesto dos artistas do Rio e de São Paulo: pinturas sem cor – Querem a importação de tintas e sua venda em associações profissionais – Adesão dos pintores da Bahia, Pernambuco, Maranhão, Rio Grande do Sul, Santa Catarina e Paraná – "Sem tintas não haverá mais pintura colorida no Brasil", declara-nos Djanira. Iberê Camargo explica as deficiências das tintas artísticas nacionais."

O movimento liderado por Iberê e Djanira tem reconhecimento internacional, merecendo matéria na prestigiosa revista *Time* de 3 de maio de 1954: "Colorless Strike – The National Committee of Fine Arts, headed by respected artist Iberê Camargo, had approached President Getúlio Vargas about the problem last year". Até o fim 480 artistas brasileiros aderiram a este que foi um dos raros momentos de mobilização da categoria dos artistas plásticos no Brasil.

O Globo noticia que Oswaldo Aranha, ministro da Fazenda, é especialmente convidado para a inauguração do Salão, ao qual comparece, enquanto o ministro da Educação [Antônio Balbino], em atitude inusitada, não se faz presente. A polêmica alimenta a imprensa e o poeta Carlos Drummond de Andrade toma o partido dos artistas plásticos, no *Correio da Manhã*, em 18 de maio de 1954: "O fato de que todo o montante da importação brasileira de tintas equivale, no máximo, ao preço de dois Cadillacs e portanto não iria desequilibrar o formidável plano de salvação nacional do Sr. Oswaldo Aranha, esse fato é despido de importância". O *Diário Carioca* de 29 de maio de 1954 noticia que Iberê pede crédito de confiança a Oswaldo Aranha. A questão das tintas não encontra solução e, em 2 de maio de 1955, *O Globo* anuncia que os artistas em greve branca resolvem fazer um Salão Miniatura contra o alto preço das tintas. Por fim, em 31 de maio de 1955, o *Diário Carioca* informa, otimista, que o Ministro da Educação promete importação direta para as artes plásticas e, mais tarde, que o diretor da Cacex assume a responsabilidade da resolução".[124]

Ainda em 1953, participa da coletiva 10 Kunstnere fra Brasil, na Galleri Cappelen, Oslo (Noruega).

1954

Ilustra o livro *Resumo*, de Antônio Olinto (Livraria José Olympio), e uma edição especial, com apenas 150 exemplares, do livro *Rondó da perdição*, de Augusto de Almeida Filho.[125] Também em janeiro, o número 3 da *Revista da Semana* traz ilustração de Iberê em "Carta", de Joel Silveira, redator chefe da revista.

Em abril, Iberê integra a III Mostra Internazional di Bianco e Nero, em Lugano (Itália), na qual o Brasil participa pela primeira vez. A escolha dos trabalhos foi confiada a Simeão Leal, diretor do Serviço de Documentação do Ministério da Educação: "A *Cabrita*, de Iberê Camargo, obra-prima da gravura moderna brasileira, é uma das belas peças enviadas por Simeão Leal à mostra do 'Bianco & Nero' de Lugano".[126]

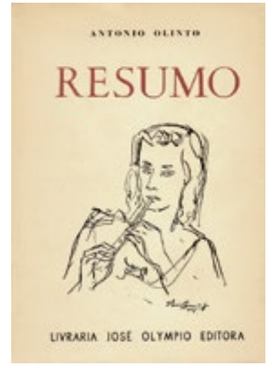
Em 5 de maio, inaugura-se o III Salão Nacional de Arte Moderna, no Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. O Salão ficou conhecido como Salão Preto e Branco devido ao movimento de protesto dos artistas contra as medidas restritivas do governo à importação de tintas, enquadrada na categoria de supérfluos.

"O Salão teve uma inauguração festiva por parte dos artistas e do público, e ninguém furou o protesto. Iberê declara: 'Estou satisfeito com o êxito do Salão. Os artistas deram prova de sua união'".[127]

São apresentadas cerca de 350 obras, sendo 160 pinturas "em preto e branco". Iberê aparece no primeiro recinto, com dois óleos (ao lado de Santa Rosa e Zélia Salgado). Iberê recebe medalha de prata no Salão.

Em julho, integra o júri do Salão de Pintores do Rádio, ao lado de Mário Barata e Edson Motta. O Salão ocorre na Associação Brasileira de Imprensa – ABI, Rio de Janeiro, e tem o patrocínio da revista *Radiolândia*.

Entre agosto e setembro, apresenta pinturas e gravuras na exposição "Iberê Camargo: pinturas e gravuras", na Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. É a primeira individual no Rio de Janeiro (anteriormente havia realizado uma individual no MAM de Resende) desde seu regresso da Europa, na qual apresenta apenas obras feitas no Brasil desde o regresso. O catálogo reproduz *Casa vermelha* (óleo sobre tela) e *Interior* (maneira negra) [imagem n. 62], e traz excerto de textos críticos de:



59

Jorge de Lima
Em assunto de pintura, não estou
vendo, sinceramente, ninguém
mais honesto do que esse moço
Iberê Camargo, pintando excelentes
paisagens desinteressadas,
apenas tocadas com a sombra
e a luz de Deus.

Lélio Landucci
O progresso regular e seguro da
obra pintada e gravada de Iberê
Camargo evidencia o seu alto
aproveitamento nas pesquisas
e o bom rendimento dos ensaios
realizados. As indagações
sempre renovadas, todas relativas
ao *métier* e à técnica, estão
recebendo respostas favoráveis.

[124] BERG, Evelyn. Iberê: medida de espessura. *In*: BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo*. Em 1959, Iberê oferece sua coleção de recortes e materiais sobre o Salão Preto e Branco aos Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal de São Paulo (Museu de Arte Moderna de São Paulo). Em maio de 1980, Iberê escreve o texto "A guerra dos cem anos", em que resume sua luta pela importação de tintas, que se arrasta até aquele momento. [LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994].
[125] A edição comercial do livro de Almeida Filho tem capa de Santa Rosa e ilustração de Celeida.
[126] BENTO, Antônio. Branco e Preto. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 abr. 1954.
[127] BENTO, Antônio. Balbino foge ao protesto dos artistas. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 16 maio 1954.

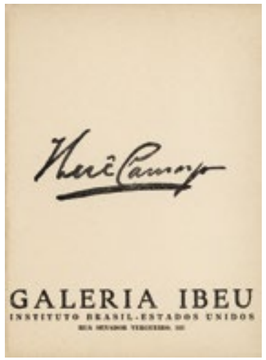
Flávio de Aquino
Iberê vai da natureza à tela, e vice-versa, procurando, numa correção e aferição constantes — ora acrescentando, ora diminuindo —, achar o equivalente entre uma e outra. E então, pronta a tela, sem que o pintor tivesse tido a menor intenção poética, nem o desejo de ser original à força, da própria linguagem plástica, nasce o conteúdo poético e a originalidade da obra.

Antônio Bento
Todas as experiências de cor em que Iberê Camargo vinha trabalhando, nos últimos anos, chegam afinal ao resultado previsto. É um pintor que se afirma vitoriosamente, um dos poucos que aparecem tendo uma linguagem plástica de qualidade indiscutível.

Santa Rosa
A pintura brasileira conta em Iberê Camargo uma expressão viva de artista consciente. Meticuloso e honesto na sua pesquisa, vem realizando na gravura e na pintura uma conquista progressiva, sempre acrescentando novos valores técnicos e estéticos à sua obra.
A evolução do seu conceito da pintura fiel às sugestões da natureza, hoje, se expande em cores de uma transparente beleza, cores que se organizam no espaço, para nos dar visões sensíveis e puras, atingindo ao clímax da poesia plástica. Assim, também, a primorosa qualidade de suas gravuras, trabalhadas com rigor de mestre, enquadra na variação dos múltiplos processos, as belezas sábias, que deles derivam. Em Iberê Camargo, o dom da criação artística se exerce dentro da mais sadia liberdade do autêntico artesão.

Marc Berkowitz
Entre os pintores contemporâneos do Brasil, Iberê Camargo ocupa uma posição toda especial: sem ser filiado a escolas, correntes ou "ismos", ele produz obras de cunho fortemente pessoal. Iberê Camargo é um pintor profissional no melhor sentido da palavra, aliando um conhecimento realmente profundo do *métier* — tanto na pintura como na gravura — a uma sensibilidade artística que cria uma atmosfera, um mundo poético dos quais participamos. Na confusão que reina hoje no mundo das artes, é repousante e confortador encontrar um artista da integridade de Iberê Camargo.

60



61

62

60 Iberê Camargo e sua filha Gerci na exposição da Galeria do Ibeu [Iberê Camargo and his daughter Gerci at the exhibition at the Galeria do Ibeu]
Rio de Janeiro, 1954
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

61 Catálogo da exposição individual na Galeria de Arte do Ibeu [Catalogue of the solo exhibition at the Galeria de Arte do Ibeu]
Rio de Janeiro, 1954
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

62 *Interior*, 1954
água-forte, água-tinta e verniz mole [etching, aquatint and soft etching] | 22 × 16,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

63 Iberê em seu ateliê da rua Joaquim da Silva [Iberê in his Studio of the street Joaquim da Silva]
Lapa, Rio de Janeiro, 1954
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

64 sem título [untitled], 1953
óleo sobre tela [oil on canvas] | 54 × 65 cm
col. Gilberto Chateaubriand
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

No *Diário de Notícias*, Mário Barata escreve:

> Certas influências de De Chirico retardaram a afirmação definitiva de seu caminho e de sua personalidade artística. Um ou outro trabalho, exibidos a amigos no ateliê da rua Joaquim Silva, indicavam levemente sua fixação gradual num estilo em que o domínio da cor — a combinação das tintas e o requinte e equilíbrio do cromatismo — eram o essencial. [...] A atual mostra do Ibeu assume especial valor pela unidade e maturidade dos trabalhos que enriquecem a pequena sala, em gama feliz de cores. [...] As paisagens de 1953 e 1954, que constituem a maioria da exposição, são luminosas, de cores brilhantes, penetrantes e belas. Em alguns pontos a matéria e o colorido obtidos são como que preciosos, de efeitos raros e extremamente sensíveis.[128]

Uma das telas destacadas por Barata, uma paisagem com casas rosa, é adquirida pelo poeta Augusto Frederico Schmidt.

No *Diário Carioca*, Bento acrescenta:

> A pintura de Iberê não vale apenas pela qualidade plástica. Impõe-se também ao amador e ao crítico pelas emoções que desperta, pela transcendência de sua mensagem lírica. Por isso mesmo Santa Rosa, falando de Iberê Camargo, afirma, com inteira objetividade que o seu conceito da pintura se expande em cores de uma transparente beleza, "cores que se organizam no espaço, para nos dar visões sensíveis e puras, atingindo ao clímax da poesia plástica". [...] Para os que já não suportam mais simples jogos de formas e problemas da geometria descritiva em que se especializaram e persistem teimosamente e em vão muitos dos não figurativos brasileiros, a pintura de Iberê Camargo é um oásis de arte verdadeira. Foi de certo por isso que Michel Simon, depois de examinar atentamente as paisagens de Santa Teresa e as casas tão cariocas e tão belas desta exposição, lamentou a falta de Iberê Camargo na representação brasileira à Bienal de Veneza deste ano. De fato, é uma arte sentida e original a do pintor, que só pensa em dar solidez e autenticidade à sua visão plástica do mundo.[129]

Ainda em 1954, integra coletiva de gravuras brasileiras, na Academia de Berlim, Alemanha.

63

64

[128] Exposição de Iberê Camargo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 5 set. 1954.
[129] Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 31 ago. 1954.

65

O Salão Miniatura não é um Salão Nacional, como podem julgar alguns. É, isso sim, um protesto contra a situação atual dos pintores, como também o foi o Salão Preto e Branco. O Salão Miniatura será realizado exclusivamente pelos artistas que sintam coincididos seus interesses. E, a meu ver, na situação em que estamos, todos os interesses artísticos estão coincididos.[130]

65 Protesto contra os impostos sobre a importação de tintas estrangeiras: Iberê e Maria Camargo com Sônia Ebling no Salão Miniatura
[Protest against the taxes about the import of foreign inks: Iberê and Maria Camargo with Sônia Ebling at the Salão Miniatura], Rio de Janeiro, 1955
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

66 Iberê Camargo e alunos no curso no Clube de Gravura [Iberê Camargo and students in class at the Clube de Gravura]
Porto Alegre, 1955
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

1955

Em março, reinicia o curso de gravura no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro, agora instalado no Passeio Público. A Livraria do Globo de Porto Alegre, por intermédio de Iberê, faz a doação de uma prensa litográfica. Em novembro, é efetivado como professor de gravura no Instituto, mediante concurso público. Fizeram parte da banca examinadora Oswaldo Goeldi, Carlos Oswald e Leopoldo Alves Campos. A prova escrita teve como tema "Mordentes e suas preferências"; a prova oral, "Água-forte". Iberê tirou a nota máxima.

Redige manual técnico a partir de muitos de seus apontamentos sobre gravura e o distribui em forma de apostila no Instituto e no curso do Clube de Gravura de Porto Alegre, em julho. O texto é publicado no formato de livro apenas em 1975.

Em abril, organiza em seu ateliê uma primeira assembleia — da qual participam o pintor Jacinto Morais (também gaúcho), Geza Heller, a viúva de Lélio Landucci e o pintor Paulo Pimentel — para a organização do "Salão miniatura", mais uma manifestação em protesto contra o alto preço de tintas estrangeiras e material de arte em geral. No ano anterior, os artistas eliminaram as cores de suas obras no Salão Preto e Branco. Dessa vez, reduzem o tamanho.

No dia 17 de maio, Iberê participa do programa Clube da Crítica, transmitido pela Rádio Ministério da Educação, ao lado dos outros integrantes da comissão organizadora do Salão: Quirino Campofiorito, Vera Bocayuva, Frank Schaeffer e Santa Rosa.

O Salão Miniatura é inaugurado em 23 de maio, na sede da Associação Brasileira de Imprensa – ABI, Rio de Janeiro. Uma das obras apresentadas, segundo fotografia no jornal *Diário Carioca*, é a gravura *Meninos com pandorgas* (impressão em negativo do 5º estado) [G221].[131]

Sobre o Salão, escreve:

> **Do Rio de Janeiro: Ao que tudo indica, os trabalhadores têm muito o que aprender dos artistas plásticos. Pelo menos, no campo das reivindicações. É o que está parecendo desde a semana passada quando foi inaugurado o Salão Miniatura, organizado pelos artistas plásticos cariocas como um protesto contra o alto preço das tintas estrangeiras.**
>
> **Já no ano passado os nossos artistas protestaram contra a classificação das tintas para telas na quinta categoria cambial, organizando o famoso Salão Preto e Branco. Graças a isso eles conseguiram fazer passar as tintas para a segunda categoria. Agora eles reclamam contra a especulação e a instabilidade dos preços, reclamando para o problema a solução adotada no caso do papel para imprensa, para o qual foi estabelecido um preço fixo.**
>
> **O assunto interessou o ministro da Educação, que o encaminhou pessoalmente ao ministro da Fazenda. Este prometeu estudá-lo seriamente. Espera-se para breve a adoção de uma destas três medidas sugeridas pelos artistas: 1) organização de uma cooperativa para a venda direta das tintas; 2) atribuir a organização desta cooperativa ao Instituto Nacional de Belas-Artes; 3) criar uma fiscalização governamental para proibir a especulação com as tintas.**
>
> **Artisticamente, o protesto é original. Se bem que a pintura em miniatura seja um gênero hoje inteiramente superado (a tendência hoje é para as proporções cada vez maiores), concorreram ao Salão cerca de 94 artistas.**
>
> **Estes trabalhos, somando 188 entre pinturas, gravuras, desenhos e esculturas, estão sendo vendidos ao público por preços razoáveis. Eis alguns dos principais expositores: Cândido Portinari, Iberê Camargo (coordenador do movimento), Djanira, Deveza, Frank, Schaeffer, Izrael Szajnbrum, Sônia Ebling, Quirino Campofiorito, Tiziana Bonazzola, Vera Bocayuva Cunha".**[132]

Em julho, integra a coletiva "Aspectos brasileiros", na Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro, em homenagem ao 36º Congresso Eucarístico Internacional. Seis artistas participam, ao lado de Iberê: Abelardo Zaluar, Frank Schaeffer, Georgina de Albuquerque (membro da comissão diretora do Ibeu e organizadora da exposição), Henrique Cavalleiro, Joyce Blumer e Tatiana McKinney.

Em julho, expõe individualmente — "Gravuras de Iberê Camargo" —, apresentando 12 gravuras, dez ilustrações para o livro *O rebelde* e três desenhos, na galeria do Clube de Gravura de Porto Alegre.[133] A convite do Clube, ministra curso de gravura em metal. Fica sensibilizado com o interesse dos alunos e com o intenso movimento artístico da cidade.[134]

Também em Porto Alegre, em setembro, participa da coletiva "Arte brasileira contemporânea", na Casa das Molduras, primeira mostra organizada pelo recém-criado Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Margs,[135] que provoca reações pelo fato de o museu iniciar suas atividades sem sede. São apresentadas 33 pinturas, entre elas, *Mulher sentada*, de Iberê, primeira obra a integrar o acervo do museu.

De volta ao Rio de Janeiro, passa por São Paulo: "Passei alguns dias na capital paulista para visitar a Bienal, digna de nota, este ano, particularmente a contribuição dos expressionistas. Mas não deixei de examinar os abstratos, entre os quais o conjunto de trabalhos de Sophie Taueber-Arp, que não tive oportunidade de ver na Europa".[136]

Ainda em setembro, integra a III Bienal Hispano-Americana de Arte, Palacio Municipal de Exposiciones, Barcelona. Inaugurada em 24 de setembro, a exposição encerrou-se em janeiro do ano seguinte.

No mesmo mês, participa de exposição (e leilão, em março de 1956) na Galeria Forma (antiga Galeria Dézon), Rio de Janeiro. A ideia partiu de Anna Letycia, Gilda Reis Netto e Jacinto Morais e teve a adesão de vários artistas, a fim de que a revista *Forma* fosse editada com maior frequência.

Em outubro, participa do I Novo Salão Carioca, que faz parte da programação oficial da 14ª Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro, promovida pela Prefeitura. São constituídos dois júris, da Divisão Geral e da Divisão Moderna, da qual Iberê faz parte, ao lado de Antônio Bento e Santa Rosa.

Em novembro, integra a III Exposição do Clube de Gravura do Distrito Federal, no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes. Iberê e Geza Heller são os artistas mais conhecidos da mostra.

66

[130] Tinta para um ano pelo preço de apenas 2 cadillacs. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 30 abr. 1955.
[131] Salão Miniatura, reação contra o preço das tintas. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 17 abr. 1955.
[132] Reivindicação dos artistas – O alto preço das tintas e o Salão Miniatura. Reproduzido no catálogo da sala especial *A arte e seus materiais: Salão Preto e Branco/ III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954*, publicado pela Funarte por ocasião do 8º Salão Nacional de Arte Moderna (1985).
[133] O Clube de Gravura de Porto Alegre é criado em 1950 por Carlos Scliar e Vasco Prado. Em 1955, o Clube passa a ocupar o 2º andar de uma casa na rua dos Andradas, e também é criada uma galeria, inaugurada com a mostra "As técnicas da gravura através dos tempos", que ocorre simultaneamente à mostra e ao curso de Iberê.
[134] "Só há um Salão: o Salão Moderno" (entrevista concedida a Anna Letycia). *Op. cit.*
[135] O Margs é criado por lei estadual em 29 de janeiro de 1954, fazendo parte da Divisão de Cultura e subordinado ao Departamento de Artes; tem como primeiro diretor Ado Malagoli. O museu seria oficialmente inaugurado apenas em 1957, ocupando o *foyer* do Teatro São Pedro, e só viria a ter um prédio definitivo na década de 1970. Em 1997, passa a denominar-se Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
[136] Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 26 ago. 1955.

1956

No fim de janeiro, Iberê viaja para Poços de Caldas a convite de amigos.

Entre fevereiro e março, participa da coletiva "50 anos de paisagem brasileira", no Museu de Arte Moderna de São Paulo (Palácio dos Estados, Parque do Ibirapuera), organizada por Sérgio Milliet. Apresenta seis pinturas: *Paisagem urbana I, II, III* e *IV*, *Rua* e *Mata*.

Em 17 de maio, ocorre a inauguração da "Exposição de originais de pintores brasileiros", no Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, como parte da III Quinzena de Cultura. As obras fazem parte do Museu de Arte do Distrito Federal da Faculdade Nacional de Arquitetura, que tem em seu acervo obras de Portinari, Di Cavalcanti, Bonadei, Djanira, Guignard, Graciano, Pancetti, Santa Rosa e Volpi, além de Iberê.

Também em maio é inaugurado o V Salão Nacional de Arte Moderna, no Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Iberê recebe isenção de júri em duas categorias: pintura e gravura. A água-forte *Composição* [*Homem, mulher e cabrita*, 1956], aceita pelo júri de seleção e integrando o catálogo, é recusada pela comissão organizadora — composta por José Morais, Bustamante Sá e Orlando Peruzzi —, "sob o aparente pretexto de que havia exagero na figuração de um espécime humano de sexo masculino". A gravura foi colocada em sala contígua ao salão, junto com obras recusadas, provocando intensa curiosidade. A impugnação gera protesto de numeroso grupo de intelectuais e artistas, inclusive membros do júri. Iberê recorre à Comissão Nacional de Belas-Artes e a obra é transferida para o Salão.

O *Diário de Notícias*, em 16 de junho de 1956, traz a reprodução de gravura *Mulher sentada 8*, possivelmente integrando o Salão. Também são apresentadas *Figura* (1952) [G039], elaborada a partir de estudo feito em Paris, e *Figura* (1953) [G038].

Com a colaboração entre o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Embaixada do Brasil no Uruguai, entre outubro e novembro é apresentada em Montevidéu a coletiva "Pintura brasileña contemporânea", com a participação de Portinari, Di Cavalcanti, Dacosta, Djanira, Maria Leontina, Iberê, Heitor dos Prazeres e do Grupo Frente. Das 40 obras expostas, metade é de integrantes do Grupo Frente.

Iberê concorre ao Guggenheim International Award 1956, prêmio oferecido pela Solomon R. Guggenheim Foundation, instituído nesse ano. O concurso tem duas etapas. Na primeira, participam Portinari (que ganha o prêmio nacional), Iberê, Milton Dacosta e Firmino Saldanha (os três com menção honrosa) e Ado Malagoli. A seleção e a premiação ficaram a cargo da Associação Internacional das Artes Plásticas – Aiap, da Associação Internacional de Críticos de Arte – Aica e do Conselho Internacional dos Museus – Icom.

As obras premiadas (inclusive aquelas com menção honrosa) foram apresentadas na mostra Prix Guggenheim 1956, em Paris, no Musée National d'Art Moderne, então abrigado no Palais de Tokyo, entre 28 de novembro e 15 de dezembro. Iberê figura com duas pinturas (*Igreja* e *Paisagem urbana III*) e duas gravuras (*Natureza-morta* e *O ateliê*).

Em 1957, foi realizada a segunda etapa do concurso. Apenas os prêmios nacionais foram apresentados no Guggenheim Museum, funcionando em sede provisória, na 72nd Street, em Nova York, durante a construção do edifício projetado por Frank Lloyd Wright. O prêmio internacional foi concedido a Ben Nicholson.

67 "O caso", *Revista da Semana*
Rio de Janeiro, 23 maio [May] 1956
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

68 *Homem, mulher e cabrita*, 1956
água-tinta (processo do açúcar)
[aquatint (sugar-lift process)] | 28,5 × 37,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

69 *Mulher sentada 8*, 1956
água-tinta (processo do açúcar e processo pictórico)
[aquatint (sugar-lift process and pictorial process)]
24,8 × 33,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

70 *Composição*, 1956
água-tinta (a pincel, *crayon* litográfico, processo do açúcar)
[aquatint (paintbrush, lithographic and sugar-lift process)]
29,3 × 39,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

67

68

69

1957

Em março, compõe uma das comissões julgadoras dos desfiles carnavalescos de escolas de samba (avenida Rio Branco), ao lado do músico Mozart de Araújo, do escritor Edison Carneiro, do coreógrafo Haroldo Costa e do figurinista Alceu Pena. Em outras comissões julgadoras, participaram também Lamartine Babo, Eneida, Augusto Rodrigues, Milton Dacosta, Inimá de Paula e Jayme Maurício. Portela é a campeã nesse ano.

Em junho, integra a seção Desenho e Gravura do VI Salão Nacional de Arte Moderna, no Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro, com isenção de júri. Segundo Ferreira Gullar:

> Iberê, que não mandou pintura para o Salão deste ano, comparece com três gravuras, de *métier* impecável e tendendo à simplificação e à construção, mas ainda numa primeira fase de despojamento, em que recorre inclusive a certa aproximação da matéria pictórica. Uma generosidade maior e teremos Iberê no uso pleno de sua capacidade criadora.[137]

Entre as gravuras apresentadas está *Composição*, 1956.

Em 23 de junho, uma obra de Iberê integra a exposição inaugural do Museu de Arte Moderna de Sagrada Família (Vassouras). Participam também obras de Portinari, Pancetti, Di Cavalcanti, Ivan Serpa, Dacosta, Djanira, Heitor dos Prazeres, Santa Rosa, Frank Schaeffer e outros.

Em 25 de junho é inaugurada em Buenos Aires, no Museo Nacional de Bellas Artes, a coletiva "Arte moderno en Brasil". A exposição foi organizada pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, com o apoio do Museu Nacional de Belas-Artes.[138] A seleção dos trabalhos foi feita pelo professor Carlos Flexa Ribeiro, que também assina o prefácio do catálogo, trazendo ainda textos de apresentação dos embaixadores João Carlos Muniz e Maurício Nabuco e de Jorge Romero Brest.

A curadoria reuniu 163 pinturas, 20 esculturas (segmento considerado o ponto fraco da mostra), 63 gravuras e 23 desenhos, abrangendo 40 anos de produção artística brasileira, de 1917 a 1957.

70

[137] VI Salão Moderno – II – Gravura e Desenho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 jun. 1957. Suplemento Dominical.

[138] Em maio houve uma prévia da exposição que seria levada a Buenos Aires, montada no Colégio Andrews (no bairro carioca Humaitá), visitada inclusive pelo embaixador da Argentina.

"O COLCHÃO"

Conto e ilustração de IBERÊ CAMARGO

71

72

71 "O Colchão", *Para Todos*, Rio de Janeiro, nov. [Nov.] 1957
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

72 *Natureza-morta 16*, 1940/1942
xilogravura [woodcut] | 17,2 × 22,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

73 *Painel com garrafas*, 1957
óleo sobre tela [oil on canvas] | 93 × 150 cm
col. Gilberto Chateaubriand
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

Foram destinadas sete amplas salas no segundo e último pavimento do museu argentino. Iberê compareceu com três obras na sala 2, logo no início do percurso, ao lado de Clóvis Graciano, Santa Rosa, Frank Schaeffer, Teresa Nicolao, Bonadei e Bruno Giorgi.

A exposição ganhou ampla cobertura dos jornais portenhos, com elogiosas críticas nos jornais *La Nación* e *Clarín*. A visitação diária foi significativa, como atesta o jornal carioca *Correio da Manhã*.[139] "Arte moderno en Brasil" viajou, ao longo do ano, sendo apresentada no Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosário (Argentina); no Museo de Arte Contemporáneo, Santiago (Chile); e no Museo de Arte de Lima (Peru).

Em julho, Iberê doa obra para leilão em benefício de Paolo Rissone, gravemente doente. Vários artistas aderem à causa, como Di Cavalcanti, Volpi, Dacosta, Maria Leontina, Fayga Ostrower, Goeldi, Portinari, Darel, Serpa, Poty, Anna Letycia e outros. Cerca de 50 obras são apresentadas e leiloadas na Mobilínea Contemporânea, Rio de Janeiro.

Em setembro, lançamento do livro de contos *Pequeno mundo outrora*, de Macedo Miranda. O livro traz capa de Aluísio Carvão e ilustrações de Hilde Weber, Frank Schaeffer, Iberê, Goeldi, Zezé e Carlos Val; foi publicado pelo Serviço de Documentação do MEC (na época, dirigido por Simeão Leal). Macedo Miranda conta: "'A morte do colchão' foi fato acontecido com Iberê Camargo, há mais de oito anos, e que, na época, me deu vontade de colocar em poesia. Esta só veio a sair, porém, em maio de 1956, quando a escrevi de um jato." Iberê transformou o episódio em conto. Em novembro, "O colchão", escrito originalmente em italiano, é traduzido e publicado na revista *Para Todos*, ilustrado com um desenho a nanquim.

Em entrevista a Macedo Miranda, Iberê fala da escolha do idioma nos contos:

> **Escrevo-os em italiano. Não por mania. Ouça lá. Do meu prêmio de viagem, passei um ano na Itália. Por esquisito que pareça, tenho pouca memória gráfica. O som, entretanto, me atinge fundo. O italiano me cantava, melodioso, no ouvido. De volta ao Brasil, resolvi aprendê-lo de verdade. Falar, entretanto, disse-me a professora que tomei, não era tudo. Precisava escrever. Que é que eu ia escrever, como exercício? Cartas, relatórios, bobagens gratuitas? Pus-me a botar para fora umas coisas que me coçavam cá por dentro, inexprimíveis em pintura. Agora, os meus contos são algo de muito importante para mim.**[140]

Em setembro, Iberê integra a coletiva "Grabados brasileños", no Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño/Subterráneo Municipal, Montevidéu (Uruguai). São apresentadas 242 obras de 45 artistas e uma sala especial com 40 litografias de Marcello Grassmann. O catálogo traz texto crítico de Sérgio Milliet. No ano seguinte, a exposição seguiu para o Museo de Arte Colonial de Quito (Equador). A água-tinta *Paisagem* (1956) [G059] e a xilogravura *Natureza-morta 16* (1940/1942), rara na produção do artista, constam da exposição.

Em outubro é inaugurado o "Salão Para Todos de gravura e desenho", no Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. A mostra foi organizada pela revista *Para Todos*, então dirigida por Jorge Amado; a ideia surgiu da visita da Ópera de Pequim ao Brasil, em 1956. Naquela ocasião, o presidente da Associação Popular Chinesa de Relações Culturais com o Estrangeiro ofereceu o custeio de passagens e estada para dois artistas brasileiros viajarem a estudo para a China,

73

Eu 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. Continuarei a olhar as coisas humildes até que eu tenha luz nos meus olhos e no céu.[141]

solicitando a organização do concurso para a revista. Mais de 900 trabalhos foram apresentados e 150, selecionados para concorrerem ao prêmio. Iberê fez parte da comissão julgadora, ao lado de Fayga Ostrower, Joaquim Cardozo, Goeldi e Darel, e também integrou a mostra como artista convidado, juntamente com Portinari, Di, Fayga, Scliar, Maria Martins, Renina e Flávio de Carvalho. A revista dedica número especial ao Salão, trazendo textos de Oscar Niemeyer (presidente do comitê organizador), Flávio de Aquino e Joaquim Cardozo, com reprodução de *Paisagem* (1956), de Iberê. O Salão foi levado no ano seguinte para a China (Pequim e Xangai).

Também em outubro, integra coletiva de gravuras na Petite Galerie, no Rio de Janeiro.

> **Ontem terminei um quadro que me custou muito trabalho. Trata-se de uma tela grande. Mede 1,50 x 0,93 m — retângulo áureo — onde alinhei uma porção de latas, garrafas, laranjas, enfim, os meus brinquedos de sempre. Trabalhei nesse quadro mais de um mês, gastei uma pequena fortuna em tintas. Mais de uma vez, voltei tarde para casa, depois de me extenuar horas a fio, em botar e tirar uma cor que não se ajustava.**[142]

Em dezembro, o excesso de trabalho afeta sua coluna. A Mário Carneiro, Iberê conta como a hérnia de disco se produziu:

> **Na minha última carta, [...] eu te falei do meu último quadro, uma natureza-morta. Agora vou te contar o que me aconteceu depois. Comecei a sentir uma dor na perna esquerda. A dor foi aumentando, gradativamente. Chegou o momento em que eu não podia mais me levantar sem grande esforço e muita dor. [...] Conclusão: hérnia de disco na coluna. [...] Essa hérnia se produziu quando eu punha o quadro no cavalete, virando-o e desvirando-o como costumamos fazer. Eu fiz isso muitas vezes. Lembro-me que na ocasião tive a sensação de ter ultrapassado o meu próprio tamanho. Não liguei, só vim a relacionar os fatos muito depois.**[143]

Ainda em 1957, integra a coletiva "Grafik aus Brasilien", no Gesellschaft für Kulturelle Verbindungen mit den Ausland, Berlim (Alemanha), apresentada no ano seguinte no Albertina Museum, Viena (Áustria).

139 MAURÍCIO, Jayme. A exposição de artistas brasileiros em Buenos Aires. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 jun. 1957.

140 Iberê. *Manchete*. Rio de Janeiro, 14 out. 1961.

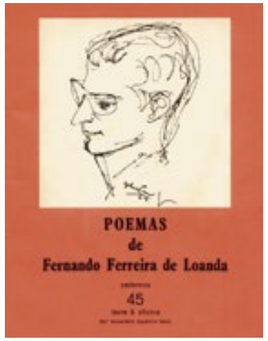
141 Carta de Iberê a Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 13 ago. 1957. *In*: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro:* correspondência. *Op. cit.* O artista faz referência à obra *Garrafas (Homenagem a Santa Rosa)*, 1957; óleo sobre tela, 130 x 211 cm, hoje pertencente ao Acervo Banco Itaú.

142 Carta de Iberê a Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 8 nov. 1957. *In*: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro:* correspondência. *Op. cit.* Trata-se de *Painel com garrafas*, 1957, da coleção de Gilberto Chateaubriand, hoje conservada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

143 Carta de Iberê a Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 30 dez. 1957. *In*: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro:* correspondência. *Op. cit.*

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 que me doía dentro.[144]

1958



74

Inicia a fase dos carretéis.

Ilustra o livro *Poemas*, do angolano Fernando Ferreira de Loanda (União dos Escritores Angolanos).

Em janeiro, o *Jornal do Brasil* publica entrevista de Iberê concedida a Cláudio de Mello e Souza — "É preferível ser um verme que parecer um leão"[145] —, em uma série sobre gravura brasileira, que contou com nomes como Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Edith Behring, Darel, Marcello Grassmann e Lívio Abramo. Em carta a Mário Carneiro, Iberê comenta a entrevista: "Fui muito cumprimentado pelo que eu disse. Não sei o motivo. Até fico pensando que não me compreenderam..."[146]

Ferreira Gullar escreve: "Essa radical convicção de que o artista deve manter-se fiel a si mesmo a qualquer preço é uma resposta negativa de Iberê aos apelos da vanguarda que procurava a todos arrastar em sua corrente. É também uma tomada de consciência e uma opção que marcará para o futuro o seu caminho de pintor".[147] Também Mário Pedrosa destaca o bom senso do artista em sua entrevista.

Em abril, Iberê integra o I Salão Pan-Americano de Arte, em comemoração ao cinquentenário da fundação do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

Entre 23 de maio e 22 de junho, realiza a individual "Iberê Camargo: pinturas e gravuras, 1955 a 1958", na Gea Galeria de Arte,[148] Rio de Janeiro. O *vernissage* é festivo: comparecem à abertura Goeldi, Jorge Amado, Luís Aranha e outros.

Antônio Bento destaca os últimos quadros de Iberê, entre eles, *Carretéis*:

> A verdade é que o artista apresenta um conjunto de quadros de valor indiscutível, como se pode ver em suas paisagens e na série de naturezas-mortas com garrafas. Estas últimas composições são muito bem construídas, tendo um sentido arquitetônico evidente. [...] Entre as telas de sua última fase, a composição com os *Carretéis* é para mim o seu melhor trabalho. Bastaria este quadro excepcional para justificar uma exposição. Tanto pelo problema formal que se propôs nesse trabalho, como pela beleza da pintura, parece-me notável a composição. É obra de um mestre, de um pintor amadurecido, de um dos grandes da pintura moderna no Brasil.[149]

74 Capa do livro *Poemas*, ilustrado por Iberê Camargo
[Cover of the book *Poemas*, illustrated by Iberê Camargo], de [by] Fernando Ferreira de Loanda
Editora [Published by] União dos Escritores Angolanos, 1958
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

75 *Garrafas*, 1957
óleo sobre tela [oil on canvas] | 64,3 × 94,2 cm
col. Roberto Marinho

76 *Carretéis*, 1958
óleo sobre tela [oil on canvas] | 65 × 92 cm
col. particular [private coll.]

75

76

Em outra crítica dedicada à exposição, contextualiza o trabalho de Iberê:

> O aparecimento e o sucesso dos "tachistas", dos informais e abstrato-expressionistas, explicam-se pelo desapreço em que caíra o plasticismo da época pós-mondriânica. Do movimento contrário à pobreza das soluções formais dos concretos, surgiram novos artistas. E igualmente novos caminhos. Um destes foi a revalorização da pintura.
>
> Iberê Camargo tem trabalhado, nos últimos anos, nesta mesma direção. Seu objetivo é a realização de uma pintura-pintura. Sob esse aspecto, a orientação do pintor brasileiro coincide com a dos "tachistas", que se vêm batendo no sentido de restaurar a dignidade da pintura, menosprezada e mesmo reduzida à expressão mais simples, por tantos artistas contemporâneos, sob o pretexto pueril de que as novas técnicas industriais exigem a simplificação ou a substituição da pintura antiga por outra arte mais de acordo com as condições que prevalecem atualmente.
>
> Na exposição da GEA são vários os quadros de Iberê Camargo que se recomendam por sua excelente qualidade artística. Entre estes está a composição *Carretéis*, em que o problema pictórico (ótico) avulta sobre o plástico (tátil). Toda a evolução da pintura moderna orienta-se nesse sentido, ou seja, na substituição do "plástico" pelo ótico ou visual. É por isso que a tradição de Cézanne-Mondrian academizou-se e está destinada a uma decadência irremediável, tanto na arte figurativa como na abstração.[150]

Também Joaquim Cardozo dedica crítica à individual na revista *Para Todos*:

> Observando os assuntos mais do espírito e da "alma" do pintor, verifica-se que os objetos de Iberê estão naquele estado que o notável fotógrafo Man Ray chamou de "aurora dos objetos"; nós exprimiríamos melhor dizendo, num estado "crepuscular", pois a diluição de existência não se pode precisar aqui se é de princípio ou de fim: as suas garrafas não têm rótulos, nem selos, nem etiquetas, que são elementos da vida e da maturidade das garrafas; os seus carretéis não têm linha, são nus, desprovidos dos fios que os vestiam no tempo da sua utilidade; deles emana uma luz evanescente, ensombrecida, matizada de cores envolventes, cores que têm o significado de continentes, de invólucros.[151]

---

[144] Entrevista concedida a Macedo Miranda para a revista *Manchete*. Rio de Janeiro, 14 out. 1961.
[145] *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 jan. 1958. Suplemento Dominical. Reproduzida em CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro:* correspondência. *Op. cit.*
[146] Carta de Iberê Camargo a Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 1º mar. 1958. *In*: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro:* correspondência. *Op. cit.*
[147] FERREIRA GULLAR. Do fundo da matéria. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. *Op. cit.*
[148] A galeria foi inaugurada em novembro de 1957, por iniciativa do escultor Sérgio Camargo. Localizava-se na rua Barão de Ipanema, 59, e funcionou até 1961, quando Sérgio Camargo passa a viver em Paris.
[149] BENTO, Antônio. Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 1º jun. 1958.
[150] Iberê Camargo na 'GEA'. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 15 jun. 1958.
[151] A exposição de Iberê Camargo. *Para Todos*. Rio de Janeiro, jun. 1958.

77

78

Ferreira Gullar comenta sobre a exposição no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*:

> Aos poucos, o processo imitativo a que recuara deliberadamente começou a se corromper, as cores foram aos poucos se libertando e em breve as paisagens suburbanas de Iberê Camargo ganhavam um toque de estranho lirismo, advindo da atmosfera lilás que as envolvia: as cinco paisagens — 15, 16, 17, 18 e 19 — talvez as obras melhor realizadas desta mostra, ilustram bem a metamorfose. [...] Há, é verdade, uma teimosa persistência em se apegar à figuração dos objetos, e dessa luta interna tira a pintura de Iberê o tom dramático que as caracteriza. Esse tom se acentua mais nos trabalhos da última fase — 1957 e 1958 — quando o pintor parece abandonar a invenção, pela cor lírica e descer na sua intimidade, à busca de valores mais permanentes, de estrutura. [...] Assinale-se a beleza das gravuras que completam esta exposição de Iberê Camargo. Aqui, o artista nos parece já senhor de um caminho, de uma expressão para a qual os meios técnicos domados concorrem docilmente. Como obras realizadas, as gravuras são o ponto alto da mostra, mas é como pintor que Iberê Camargo se entrega a uma aventura dramática que a ser continuada sem desfalecimento, o levará mais longe do que se poderia pensar à primeira vista.[152]

Mário Pedrosa, sobre as novas telas, fala de "um temperamento que se afirma, uma pintura que se desagrega":

> Esta exposição é um acontecimento no nosso meio artístico, Iberê apresenta agora uma obra inesperada, na qual a explosão do temperamento predomina sobre meios e recursos pictóricos abundantes, ecleticamente empregados. A experiência pessoal, de que nos dá mostra ali, é de profundo interesse, humano e artístico. [...] A forte individualidade de Iberê, presa de profundos impulsos autodestrutivos e anárquicos, está em luta contra os preconceitos estabelecidos, contra a ordem das coisas e, sobretudo, a tirania imemorial da realidade objetiva.

77 Personagens ilustres na inauguração da exposição na GEA [Celebrities at the inauguration of the exhibition at the GEA] Iberê, Goeldi, Antônio Olinto, Adonias Filho, Jorge e [and] James Amado, Rio de Janeiro, 1958
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

78 Na exposição da GEA, Luiz Aranha, grande amigo e protetor de Iberê, confraterniza com Maria Camargo, Eloísa Aranha, Elsie Lessa e o próprio Iberê [At the exhibition at the GEA, Luiz Aranha, great friend and protector of Iberê, fraternizing with Maria Camargo, Eloísa Aranha, Elsie Lessa and Iberê himself], Rio de Janeiro, 1958
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

79 *Objetos*, 1958
óleo sobre tela [oil on canvas] | 62 × 100 cm
col. Luiz de Paula Sève

80 "Só há um salão: o salão moderno"
Para todos, Rio de Janeiro, 1958
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

A ordem natural ou compositiva dos objetos, ele já não a crê nem necessária, nem inexorável, nem intocável. [...] Como uma espécie de fase final da pintura dita figurativa. Por isso, faz ele questão de escolher, para temas, os objetos mais quaisquer, mais insignificantes, garrafas, potes, carretéis. Pela quantidade e pelo tamanho imenso das garrafas, ele as coloca numa perspectiva nova. Ora, como esta não é dada por meios propriamente pictóricos, isto é, não é nem geométrica nem aérea, mas simplesmente quantitativa dimensional, pode-se, então, dizer que se trata de uma escala hierárquica, representativa de valores morais, ou pelo menos psíquicos. Iberê afirma, em suas telas, que qualquer troço é, hoje, no seu mundo artístico, tão digno de consideração, ou mais digno ainda, que a efígie de um rei, a solenidade de um ato histórico ou qualquer outra coisa de igual importância.

A ordem de apresentação das coisas também já não lhe importa, pois de qualquer modo que os objetos se coloquem à sua frente para que os pinte, serve. Note-se nisso uma vontade de revolta anticompositiva. Ele quer dar também às cores um tratamento pessoal seu, libertando-as da escravização ainda naturalista da cor local. E transfere para roxos, azuis, verdes, vermelhos ou amarelos objetos ou coisas que sob esses tons jamais são vistos ao natural. [...] A cor desloca-se independentemente das veleidades do pintor, para mostrar-lhe que ela, também, não se amolda à vontade subjetiva dele. [...] Nessa violentação dramática do natural, não há ainda uma visão integradora, a surgir do caos, embora aqui e acolá apareçam pedaços de um mundo plástico ainda por nascer, ainda indeciso quanto à lei interna no que se vai reger, seja a da pura forma ou do ritmo. Falta, com efeito, em meio ao tumulto, essa lei vital rítmica pela qual o artista, expressionista ou visionário, ao romper com as estruturas do objetivo, recria o mundo que destruiu.

Para onde vai Iberê Camargo? Para uma pintura inteiramente desobjetivada, como num pintor "tachista"? Seja como for, aguardemos, atentos, entre esperançosos e apreensivos o desenvolvimento desse artista, em que uma nobre personalidade se choca com a ordem das coisas e as limitações da técnica e da estética de sua própria pintura".[153]

"Só há um Salão: o Salão Mo
Entrevista concedida a ANNA LETYCIA
para todos

80

79

[152] Iberê Camargo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 jun. 1958. Suplemento Dominical.
[153] Iberê Camargo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 jun. 1958. Reproduzido em PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e modernos:* textos escolhidos III. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.

Entre 24 de maio e 15 de junho, integra a coletiva "A gravura brasileira", com cinco gravuras — entre as quais, *Cabrita* (1952) [imagem n. 54] e *Natureza-morta 8* (1954) —, no recém-inaugurado Museu de Arte de Belo Horizonte, instalado no antigo Cassino da Pampulha.

Entre 6 de junho e 20 de agosto, participa da I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, no Palacio de Bellas Artes, Cidade do México (México), na qual é premiado. A Bienal é organizada pelo Instituto Nacional de Bellas Artes, com o apoio do Itamaraty. Iberê está entre os gravadores, ao lado de Goeldi, Lívio Abramo, Fayga Ostrower, Marcello Grassmann, Anna Letycia, Darel, Renina Katz, Mário Carneiro, Vera Bocayuva, Carlos Scliar, Geza Heller, Arthur Luiz Piza, Lygia Pape e outros. Portinari ganha sala especial.

Também em junho, integra o júri de seleção e premiação do VII Salão Nacional de Arte Moderna, apresentado esse ano no Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Também compõem o júri Quirino Campofiorito (que juntamente com Iberê faz parte da Comissão Nacional de Belas-Artes) e Teixeira Leite (escolhido pelos artistas). Acaba demitindo-se por divergências quanto aos critérios adotados pelos outros integrantes do júri, mas protesta:

> **Meu critério de julgamento foge a qualquer conchavo e atende às aspirações de todos aqueles que não podem falar, mas têm sede e fome de verdade e de justiça. Quem presta este depoimento é um artista que trabalha para o mundo do espírito, onde os valores moral e estético têm realmente um significado, porque são essenciais.**[154]

Vários artistas prestam apoio à decisão de Iberê: Bruno Giorgi, então escolhido para substituí-lo, também renuncia, e Djanira (concorrendo ao prêmio de viagem ao exterior) pede que seus quadros sejam retirados do Salão. Outros artistas, entre eles Maria Leontina e Vera Bocayuva, pedem a demissão dos outros dois membros do júri (o que não acontece). Ubi Bava passa a ser o novo membro.

Em julho, integra a coletiva de ex-expositores da Galeria de Arte Ibeu, no Rio de Janeiro.

Em setembro, com obra pertencente ao acervo, participa de coletiva no Museu de Arte de Santa Catarina, em Florianópolis.

Em dezembro, integra a coletiva do primeiro aniversário da Galeria Gea, no Rio de Janeiro. Participam também Anna Letycia, Maciej Babinski, Fayga Ostrower, Marcello Grassmann, Maria Leontina, Milton Dacosta, Mário Carneiro, Goeldi e outros.

Também nesse mês, doa obra para mais um leilão beneficente, esse em prol da construção da casa de repouso Tomás de Aquino, no Rio de Janeiro. A exposição, apresentada na Associação Brasileira de Imprensa – ABI, tem a participação de Aluísio Carvão, Antônio Bandeira, Clóvis Graciano, Fayga Ostrower, Franz Weissmann, Lívio Abramo, Marcello Grassmann, Maria Leontina, Milton Dacosta, Oswaldo Goeldi, Sérgio Camargo e outros.

Anna Letycia entrevista Iberê Camargo para a revista *Para Todos*, ilustrada com um desenho e uma gravura (*Composição*, 1956), datados de 1956. Iberê manifesta-se contra a ideia de fundir os dois salões ou de separar a seção de artes gráficas. Fala também dos problemas da gravura e da necessidade de ajuda oficial: "Em arte há um só caminho, solitário e próprio de cada artista, que se fecha com ele mesmo, como acontece com o sulco que o barco deixa sobre a água à sua passagem".[155]

81

82

81 *Natureza-morta 8*, 1954
verniz mole e água-tinta (sal)
[soft etching and aquatint (salt)] | 12,9 × 17,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

82 *Composição*, 1956
água-tinta (a pincel, *crayon* litográfico e processo do açúcar)
[aquatint (paintbrush, lithographic crayon and sugar-lift process)]
29,3 × 39,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

83 "O sonho latino de Iberê e Villa-Lobos", de [by] Daniela Name
O Globo, Rio de Janeiro, 18 jun. [Jun.] 1999

84 Catálogo da exposição individual [Catalogue of the solo exhibition] "Iberê Camargo of Brazil"
Washington, 1959
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

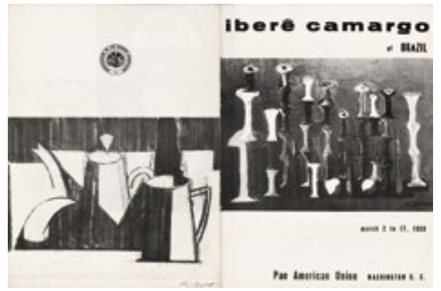
1959

Iberê cria cenários e figurinos para *Rudá*, poema sinfônico e balé, escrito em 1951 por Heitor Villa-Lobos.[156]

Iberê passa o verão em Poços de Caldas. Antônio Bento, que recebe um cartão-postal do artista anunciando a exposição em Washington, relata: "Nas aprazíveis montanhas de Poços de Caldas, Iberê Camargo está pintando com entusiasmo. Fez algumas paisagens e uma nova natureza-morta com *Mesa e carretéis*".[157]

A exposição em Washington — "Iberê Camargo of Brazil" — ocorre entre os dias 2 e 17 de março, na Pan American Union. Iberê apresenta cerca de 20 pinturas — entre elas, *Carretéis*, de 1958, reproduzida na capa do catálogo — e várias gravuras, entre as quais, *Composição* (1956). A exposição demorou anos para ser realizada. O convite teria sido feito desde meados da década de 1950, segundo relata Antônio Bento:

> Quando se encontrava há dois anos, trabalhando na sede da União Pan-Americana, em Washington, o escritor Érico Veríssimo transmitiu um convite a Iberê Camargo, para fazer uma exposição de pinturas naquela capital. O artista não pôde, na época, atender à solicitação por não dispor de um número suficiente de trabalhos. Somente agora, tendo reunido cerca de 20 telas e 10 a 15 gravuras, dispôs-se Iberê Camargo a enviá-las para Washington, correspondendo ao interesse do departamento cultural da União Pan-Americana.[158]



84

A exposição foi sucesso de crítica e de público.

Em junho Iberê interpela judicialmente a Novacap,[159] cobrando uma pintura adquirida para o Palácio da Alvorada, em Brasília, que não foi paga.

O sonho latino de Iberê e Villa-Lobos

Guaches inéditos feitos pelo pintor para 'Rudá', balé que o maestro nunca montou, vão a leilão

O olhar viajante e a construção de uma imagem do Brasil

Seminário discute como a identidade nacional incorpora o estrangeiro

83

[154] LACERDA, J. Brigas no Salão. *O Seminário*, 3(119):12, semana de 24 a 31 jul. 1958.

[155] Só há um Salão: o Salão Moderno. *Op. cit.*

[156] O balé não é encenado. Em 1999, 27 aquarelas foram a leilão por Dagmar Saboya. Antes de chegarem às mãos do colecionador que colocava o conjunto em leilão (e preferiu manter o anonimato), pertenceram a um crítico de arte.

[157] Iberê Camargo na União Pan-Americana. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 14 fev. 1959.

[158] Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 17 ago. 1957.

[159] A Novacap [Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil], criada em 1956, foi a empresa que comandou o planejamento, a urbanização e a construção de Brasília.

85

86

87

Também em junho, integra uma "exposição-relâmpago" — "Panorama cultural brasileiro" —, no Clube Ginástico Português, Rio de Janeiro. A exposição, patrocinada e organizada pela revista *Leitura*, tem apresentação de Marc Berkowitz, com gravuras de Anna Letycia, Edith Behring, Fayga Ostrower, Marcello Grassmann, Maria Bonomi, Mário Carneiro, Mário Cravo, Oswaldo Goeldi, Vera Bocayuva e outros.

A revista *Leitura* anuncia também uma edição de luxo de *Juca Mulato*, de Menotti del Picchia, em comemoração aos seus 50 anos de atividade literária, com ilustrações soltas de Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral e Iberê e capa de Portinari. Foram produzidos apenas 150 exemplares dessa edição.

Iberê também ilustra o conto "Anum-preto", de João Emílio Falcão, no suplemento Singra, do *Correio da Manhã*, dirigido por Cândido Mendes.[160]

Em agosto, integra a coletiva de inauguração da Galeria Macunaíma, do Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro: "30 anos de arte brasileira" apresenta também obras de Segall, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral e outros.

Em setembro, em comemoração ao 4º aniversário do Círculo de Amigos da Arte, a galeria de arte moderna da Livraria Penguin, no Rio de Janeiro, apresenta coletiva com obras de Iberê, Anna Letycia, Fayga Ostrower, Maciej Babinski, Roberto De Lamonica, Rossini Perez, entre outros.

Entre setembro e dezembro, integra a V Bienal Internacional de São Paulo, organizada pelo Museu de Arte Moderna de São Paulo. Iberê apresenta cinco pinturas: *Mesa com sete carretéis* (1958), *Objetos* (1958) [imagem n. 79], *Mesa com cinco carretéis* (1959), *Composição com carretéis* (1959) e *Paisagem* (1959).

Também em setembro, participa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, de coletiva em homenagem aos críticos de arte, por ocasião do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, organizado pela Associação Internacional dos Críticos de Arte – Aica, com a participação incisiva de Mário Pedrosa.

85 Iberê em seu ateliê da rua Joaquim da Silva
[Iberê in his Studio of the Rua Joaquim da Silva]
Lapa, Rio de Janeiro, 1959
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

86 *Mesa com cinco carretéis*, 1959
óleo sobre tela [oil on canvas] | 25 × 39,8 cm
col. particular [private coll.]

87 Capa do catálogo da V Bienal de São Paulo
[Cover of the catalogue of the V Bienal de São Paulo]
Museu de Arte Moderna, São Paulo, 1959
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

88 Estudo para [Study for] *Espaço com carretéis*, c. 1960
grafite sobre papel [graphite on paper] | 21 × 27 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

89 *Carretel vermelho*, 1960
óleo sobre tela [oil on canvas] | 150 × 92,5 cm
col. particular [private coll.]

1960

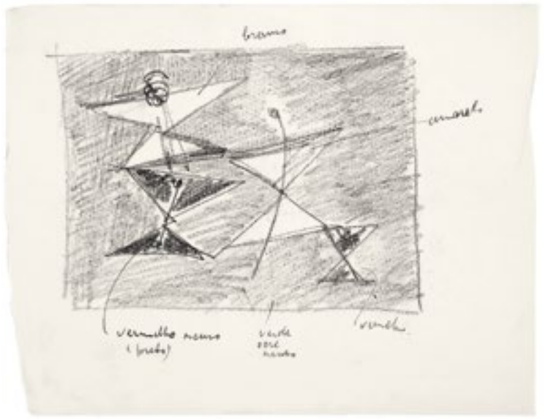
Sobre os carretéis, o artista escreve:

> **A princípio o colocava sobre a mesa, como faz o pintor de naturezas-mortas. Pertence a esse período *Carretéis com três laranjas, Mesa com sete carretéis, Objetos, Mesa com cinco carretéis, Composição com carretéis, Mesa verde com sete carretéis, Carretel vermelho, Mesa azul com carretéis*. Nos últimos quadros desse período, a mesa, palco tradicional da natureza-morta, é representada apenas por uma linha horizontal, que breve irá desaparecer (*Espaço com carretéis*, 1960). Os carretéis agora são formas que flutuam no espaço do quadro.[161]**

Em janeiro, participa de coletiva de gravuras na Galeria Gea (Rio de Janeiro), juntamente com Edith Behring, Rossini Perez, Arnaldo Pedroso d'Horta, Marcello Grassmann e Anna Letycia.

Entre 18 de março e 10 de abril, integra a coletiva "Brazilian printmakers", apresentada inicialmente na União Pan-Americana, em Washington (EUA). Ao longo do ano, a mostra percorreu as principais cidades americanas. A exposição foi organizada pela Divisão Cultural do Itamaraty a convite do Smithsonian Institution (Washington, EUA), e contou com a seleção de Wladimir Murtinho, chefe da Divisão Cultural do Itamaraty e conselheiro do MAM do Rio. Foram apresentadas 41 gravuras de 16 artistas, entre os quais, além de Iberê, Anna Letycia, Arthur Luiz Piza, Edith Behring, Fayga Ostrower, Isabel Pons, Lívio Abramo, Lygia Pape, Maria Bonomi, Mário Carneiro, Oswaldo Goeldi, Sérvulo Esmeraldo e outros. A exposição foi inaugurada pelo chanceler Horácio Lafer. Havia a previsão de ser apresentada também na Cidade do México e em Havana.

A União Pan-Americana também publica o ensaio de Luiz de Almeida Cunha — "Brazil I" —, da série Art in Latin America Today.



88

89

[160] Singra (*Correio da Manhã*). Rio de Janeiro, 13-19 nov. 1959.
[161] Minha paixão pelo lápis de cor e cadernos de desenho (Para Pierre Courthion). *Op. cit.*

Iberê instala seu ateliê na rua das Palmeiras, no bairro de Botafogo, Rio de Janeiro.

Em maio, Iberê doa uma gravura para o Leilão Pró-Orós, organizado por Jayme Maurício. As obras foram apresentadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Em 19 maio, participa da mostra inaugural da Galeria Bonino,[162] no Rio de Janeiro. Em exposição, obras de 12 artistas brasileiros — entre os quais, ao lado de Iberê, Portinari, Di Cavalcanti, Volpi, Lygia Clark e outros — e de 12 argentinos. Mário Pedrosa assina o texto de apresentação do catálogo.

Entre julho e agosto, integra a coletiva "Ibeu-Contemporary Arts",[163] no Palácio da Cultura/Ministério da Educação, Rio de Janeiro. A exposição — organizada pelo Instituto Brasil-Estados Unidos – Ibeu, em colaboração com a Contemporary Arts e American Arts Institute — segue para Brasília e São Paulo. Integram a mostra 32 artistas brasileiros e dez americanos, com pinturas, gravuras, desenhos e esculturas. Iberê apresenta o óleo *Carretéis*, pertencente à coleção do Dr. Décio Soares de Souza. Participam também Antônio Bandeira, Djanira, Manabu Mabe, Maria Leontina, Milton Dacosta, Tanaka, Yolanda Mohalyi e outros. A comissão organizadora é integrada por Antônio Bento, Augusto Rodrigues, Marc Berkowitz, Marilu Ribeiro, Mário Barata, Murilo Belchior, Neuza Wohrle, Quirino Campofiorito, Roberto Burle Marx, Vera Pacheco Jordão e Wladimir Murtinho.

Em julho é anunciada a temporada do Teatro Municipal do Rio de Janeiro, prevista para começar em setembro. Iberê desenha cenário e figurinos para a peça *As icamiabas*, a partir de libreto de Circe Amado e música de Cláudio Santoro.

Participa do IX Salão Nacional de Arte Moderna, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ferreira Gullar fala das gravuras de Iberê no Salão: "abandonou a figuração e penetra um mundo de formas abstratas, ricas de matéria e sugestões, onde sua qualidade técnica se confirma".[164] Uma das gravuras apresentadas é adquirida pela Comissão Nacional de Belas-Artes.

Em agosto, realiza a individual "Iberê Camargo", no Centro de Artes y Letras, Montevidéu, apresentando 12 óleos e 15 gravuras. O catálogo traz texto de Luisa Maria Torrens. O Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño é um dos patrocinadores, ao lado da Embaixada do Brasil no Uruguai e do Centro de Artes y Letras. Também em Montevidéu, ministrará curso de gravura em metal na Escola Nacional de Belas-Artes, tendo seu tratado de gravura divulgado em língua espanhola. Ainda esse ano, em que o Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño comemora seu 20º aniversário, integra coletiva de pinturas e desenhos brasileiros, na Asociación Uruguaya de Professores de Idioma Portugués, juntamente com Cândido Portinari, José Pancetti, Oswaldo Goeldi, Lívio Abramo, Fayga Ostrower, Di Cavalcanti e outros.

Em agosto, Iberê escreve a Mário Carneiro de Montevidéu:

> **Não tenho assunto para uma carta apesar de estar aqui já há quase um mês. [...] As aulas de gravura só agora as iniciamos, visto que a escola não havia providenciado a compra dos materiais. A curiosidade sobre o curso é grande, há 38 inscritos. [...] A minha feira de carretéis, que acaba dia 21, foi bem recebida pela crítica.**[165]

90 Iberê e Maria em Montevidéu para participar da exposição, no Centro de Artes y Letras [Iberê and Maria in Montevideo to attend the exhibition at the Centro de Artes y Letras], 1960
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

91 Curso de pintura intitulado Encontros com Iberê, que dá origem ao Ateliê Livre. Iberê e sua aluna de pintura, a artista plástica Regina Silveira [Painting class called Encontros com Iberê, which lead to the Ateliê Livre. Iberê and his painting student, the artist Regina Silveira]
Porto Alegre, dez. [Dec.] 1960
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

92 Iberê no seu ateliê da rua das Palmeiras, à direita gravura *Caramujo*, exposta no Uruguai [Iberê in his Studio of the Rua das Palmeiras, on the right appears the engraving *Caramujo*, displayed in Uruguay] | Botafogo, Rio de Janeiro, 1961
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

90

[164] O italiano Alfredo Bonino começou no mercado de arte no Brasil com a Galeria Domus, em São Paulo, em 1946. Depois, em 1951, inaugurou a Galeria Bonino em Buenos Aires, com projeto de Clorindo Testa e Giancarlo Puppo. Em 1960, surgiu a Galeria Bonino em Copacabana, na rua Barata Ribeiro, 578, com projeto de Sérgio Bernardes. A galeria carioca, atuante até os anos 1980, foi dirigida por Giovanna Bonino.
[165] É a segunda exposição conjunta realizada no Rio de Janeiro e patrocinada pela Contemporary Arts, sob os auspícios do Instituto Brasil-Estados Unidos. A primeira ocorreu em 1944.

As críticas à exposição são positivas, publicadas nos mais importantes veículos de comunicação da capital uruguaia: no jornal *El País* (texto de Maria Luisa Torrens), no semanário *Marcha* (crítica de Celina Rolleri Lopez) e na revista *Mundo Uruguayo* (Cipriano S. Vitureira, que também proferiu palestra sobre o artista). Também o curso é seguido com entusiasmo, mesmo durante a greve que paralisou a Escola.

Em setembro, recebe Prêmio de Gravura na II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, no Palacio de Bellas Artes, Cidade do México. Salas Anzures, que visitou o Brasil, é responsável pelo certame, em comemoração ao 150º aniversário da Independência do México.

Em outubro, participa da exposição inaugural do Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Argentina). A mostra tem obras de artistas argentinos, brasileiros, chilenos e uruguaios. Do Brasil, convidados pelo Itamaraty, participam cinco escultores e nove pintores, cada um com uma obra, entre eles, Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Djanira, Iberê Camargo, Manabu Mabe, Maria Leontina e Milton Dacosta.

Também em outubro, o historiador e crítico de arte Lionello Venturi visita o Rio de Janeiro, ciceroneado por Mário Pedrosa. Venturi mostrou-se entusiasmado com os quadros de Volpi e de Iberê, sobre os quais declara: "Sua pintura é bastante diferente da de Volpi, mas é dotado de poderosa força expressiva".[166] Quase um ano depois, Venturi vem a falecer, e sua passagem pelo Rio é lembrada pelo jornalista Pedro Manuel, no jornal *A Noite*: "Partiu afirmando conhecer a pintura brasileira e satisfeito por ter encontrado pintores como Iberê Camargo, que reputava o melhor, Alfredo Volpi, Milton Dacosta e Manabu Mabe".[167]

Regressando de Montevidéu, Iberê passa temporada no Rio Grande do Sul. Visita uma região que não conhecia, inclusive Lavras, onde seu pai nasceu. Mas está também a trabalho. Em Porto Alegre, ministra curso de pintura, denominado Encontros com Iberê, a convite da Secretaria de Educação da Prefeitura, curso que dá origem ao Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, voltado para a formação de artistas. E também expõe individualmente — "Iberê Camargo: gravura – pintura" — no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, sob o patrocínio da Divisão de Cultura. O catálogo traz excertos de textos críticos de Antônio Bento, Cipriano S. Vitureira, Mário Pedrosa e Celina Rolleri López.

São publicadas duas matérias sobre o artista, escritas pelo jornalista Ruy Carlos Ostermann, no jornal *Correio do Povo*, de Porto Alegre: em 23 de outubro ("O artista deixa de existir quando não tem mais o que dizer") e em 26 de novembro ("Público porto-alegrense não considera a arte como uma necessidade vital").

Em novembro, três gravuras de Iberê integram a II International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo. *Carretéis em equilíbrio* (1959) [G076] figura na capa do catálogo. A Bienal é organizada pelo National Museum of Modern Art e pelo jornal *Yomiuri Shimbun*, e apresentada no National Museum of Modern Art, em Tóquio; e, no ano seguinte, no Municipal Museum of Art, em Osaka (Japão). Mário Pedrosa, responsável pela representação brasileira, selecionou também obras de Lívio Abramo e Oswaldo Goeldi.

Também em novembro, a Galeria Bonino de Buenos Aires apresenta trabalhos de sete artistas brasileiros: Aluísio Carvão, Benjamin Silva, Domenico Lazzarini, Iberê Camargo, Inimá de Paula, Loio-Pérsio e Teresa Nicolao.

91

92

[164] IX Salão Moderno: escultura e gravura. *Jornal do Brasil*, Rio de janeiro, 28 ago. 1960. Suplemento Dominical.
[165] Carta de Iberê a Mário Carneiro, Montevidéu, 16 ago. 1960. *In*: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro:* correspondência. *Op. cit.*
[166] FERREIRA GULLAR. Lygia Clark encontrou uma solução extraordinariamente nova. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 out. 1960.
[167] Venturi. *A Noite*. Rio de Janeiro, 19 ago. 1961.

1961

Os carretéis, ponto de partida da fase atual, a princípio estáticos, dinamizaram-se. Inspirado no voo dos pássaros, no movimento ondulatório das pandorgas, nos moirões à beira das estradas, que desfilam durante a corrida vertiginosa de um automóvel, serviram-me de base à dinamização das formas já então despidas de todo o aspecto representativo para se tornarem realidades em si mesmas. [...] Preocupo-me com a energia e o equilíbrio das estruturas que crio. Existe energia nas coisas e entre as coisas. A natureza não é inanimada. A luz desfigura o mundo, cria fantasmas perecíveis. Eu me contento com o pigmento, que é simultaneamente luz e cor. Eu sinto que me transmuto nas formas que pinto. Esses retângulos escuros que boiam no nada são uma outra maneira de eu ser.[168]

Em janeiro, a revista *Leitura* lança uma coleção de dez álbuns de gravuras e desenhos, com apresentação de críticos de arte. O primeiro é dedicado a Orlando Dasilva, com apresentação de Flávio de Aquino. Os seguintes são dedicados a Oswaldo Goeldi, Anna Letycia e Iberê.

Também em janeiro, Iberê é convidado para ministrar curso de gravura em Buenos Aires mas declina do convite por não querer se afastar do país.

Em fevereiro, com a morte de Goeldi, Iberê escreve um artigo publicado no *Correio do Povo* em sua homenagem: "Quando perdemos um amigo, ficamos mais pobres. Essa verdade eu a sinto hoje com o desaparecimento de Oswaldo Goeldi. E essa pobreza não é só minha, mas também da gravura brasileira que perde nele o seu mais alto expoente".[169]

Em 15 de março, o crítico Pedro Manuel, referindo-se ao fato de Iberê ter sido preterido na primeira exposição coletiva de artistas brasileiros, que percorreu várias capitais europeias entre 1959 e 1960, escreve: "Qualquer mostra coletiva não deveria sofrer das parcialidades que viciaram as anteriores, quando um Iberê Camargo foi propositalmente eliminado [...] Iberê é a máxima manifestação de cultura europeia sintetizada numa solução original".[170]

Ainda em março, integra a coletiva "O Rio na pintura brasileira", na Biblioteca Estadual da Guanabara.

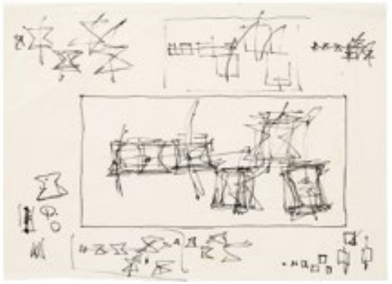
Em abril, participa da coletiva "O rosto e a obra", na Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro. A mostra, organizada por Marc Berkowitz, tem como proposta apresentar uma obra recente de cada artista e seu retrato, fotografado por Max Nauenberg. A exposição também faz homenagem especial a Goeldi.

Nesse mesmo mês,, o Instituto de Belas-Artes de Porto Alegre, inaugurando sua nova sede, faz retrospectiva de artistas gaúchos, dos acadêmicos aos contemporâneos, com salas especiais dedicadas a Iberê Camargo, Jacinto Moraes e Carlos Scliar.

Em maio, integra a VI Tokyo Biennial, no Metropolitan Museum of Art, Tóquio (Japão). A Bienal tem patrocínio da organização Mainichi Newspapers. Os artistas, selecionados por Mário Pedrosa, a convite do Museu de Arte Moderna de São Paulo, são: Aloísio Carvão, Anatol Wladislaw, Djanira, Iberê Camargo e Tikashi Fukushima, cada qual com três obras.

Em junho, participa do X Salão Nacional de Arte Moderna, no Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Isento de Júri.

93



94

93 Iberê pintando no seu ateliê da rua das Palmeiras
[Iberê painting in his Studio of the Rua das Palmeiras]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1961
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

94 sem título [untitled], c. 1961
caneta tinteiro sobre papel
[fountain pen on paper] | 19,5 × 27 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

95 *Estrutura*, 1961
óleo sobre tela [oil on canvas] | 88 × 133 cm
col. Museu Nacional de Belas Artes/Ibram/MinC

96 Iberê no seu ateliê da rua das Palmeiras, com a pintura *Estrutura 2* ao fundo [Iberê in his Studio of the Rua das Palmeiras with the painting *Estrutura 2* in the background]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1961
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

Vera Martins, do *Jornal do Brasil,* diz que a pintura de Iberê "parece concentrar toda a dramaticidade, densidade e dinamismo da sala".[171] O mesmo jornal destaca a obra de Iberê: "Um dos melhores, se não positivamente o melhor trabalho ali exposto. Denso, vigoroso, dinâmico, dramático, sobressai pelo dinamismo, pela consistência, pela maturidade de expressão que outros ali não atingem".[172]

A Comissão Nacional de Belas-Artes — José Roberto Teixeira Leite, Quirino Campofiorito, Zélia Salgado e Frank Schaeffer —, encarregada das aquisições das obras para o Museu Nacional de Belas-Artes, escolhe a pintura *Estrutura* (1961), de Iberê para integrar o acervo do Museu.

Em julho, integra coletiva no Gabinete de Arte, Rio de Janeiro. Entre as obras, *Três carretéis*, de Iberê. Stanislaw Barcinski promove um coquetel para Antônio Souza, *marchand* mexicano, para apresentar artistas brasileiros do seu Gabinete. No mesmo ano, Souza realiza a coletiva "Pintura sudamericana", na galeria que leva o seu nome, na Cidade do México, apresentando artistas argentinos, chilenos, colombianos e brasileiros, entre os quais Iberê, José Paulo Moreira da Fonseca e Juan Feitos.

Em agosto, participa da coletiva "Natureza-morta na pintura", na Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro. São apresentadas obras de 12 artistas.

Em setembro, integra a coletiva "Uma escultora e sete pintores", na Gead, Rio de Janeiro. O texto de apresentação é de Dalia Antonina, diretora artística da galeria, e o projeto gráfico do catálogo, de Vera Tormenta. A coletiva apresenta obras da escultora Maria Martins e dos pintores Carlos Scliar, Domenico Lazzarini, Frank Schaeffer, Iberê Camargo, José Paulo Moreira da Fonseca, Manabu Mabe e Teresa Nicolao.

Segundo a jornalista Vera Martins, do *Jornal do Brasil*, o ponto alto da exposição é a tela *Mesa com 7 carretéis*, "não só por ser tela em si belíssima, sobriedade e a mestria incontestáveis do mestre Iberê, mas por se tratar de quadro importantíssimo no desenvolvimento do pintor. O outro trabalho, também uma natureza-morta, não muito recente, não foge à excelente qualidade desse que é um dos nossos maiores artistas do Brasil".[173]

95

96

[168] MARTINS, Vera. Iberê Camargo, prêmio de pintura da Bienal. *Op. cit.*
[169] Oswaldo Goeldi. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 19 fev. 1961. Reproduzido no livro *Conversações com Iberê Camargo*, de Lisette Lagnado. *Op. cit.*
[170] P.M. [Pedro Manuel]. *A Noite*. Rio de Janeiro, 15 mar. 1961.
[171] Nível geral caiu: são poucos os que se salvam no X Salão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 jul. 1961.
[172] Melhor julgamento no X Salão foi da Comissão de aquisição. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 jul 1961.
[173] Coletivas no Ibeu e na Gead. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 set. 1961.

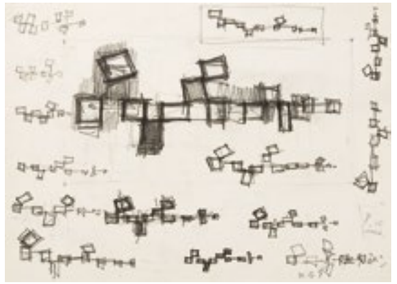
Em outubro, recebe das mãos do presidente da República, João Goulart, o prêmio de Melhor Pintor Nacional na VI Bienal de São Paulo. Na Bienal, apresenta cinco pinturas realizadas entre 1960 e 1961, da série *Fiada de carretéis* (a de número 2, reproduzida no catálogo). Logo após a premiação, Aloysio de Paula, diretor do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, propõe uma retrospectiva do artista no museu. Sobre a premiação, o artista afirma: "Receber um prêmio ou acertar na loteria é extremamente agradável e útil. Mas quem pinta estimulado pela ideia de ser premiado não é um artista, é um jóquei".[174]

Um telegrama o emocionou particularmente pela premiação na Bienal, o do prefeito de Restinga Seca, Sr. Eugênio Gentil Müller. Macedo Miranda escreve:

> De posse do telegrama, fechou os olhos para ver. E viu. Uma tarde de tempestade, com folhas de zinco silhuetadas contra o céu, voando no dorso da ventania. O automovelzinho verde com que se divertia. Para um garoto solitário, o automovelzinho era um luxo desmedido. [...] Iberê olha o repórter, com aquele ar que é uma mistura de ingenuidade, malícia e tristeza, complemento de seu físico e sua alma de Dom Quixote.
>
> — Tive vontade de responder ao telegrama, contando tudo isso. Mas tchê!, que diria o Prefeito? No mínimo, que se dirigira a um maluco.[175]

Também em outubro, participa da coletiva "Gravadores no Ibeu", Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro, ao lado de Mário Carneiro, Isabel Pons, Vera Bocayuva, Gilvan Samico e outros.

Entre 7 e 10 de dezembro, integra o evento Uma Rua chamada Noel, reunindo 150 entidades filantrópicas, no Shopping Center de Copacabana. A iniciativa é de Lourdes Archer de Mello, do Clube de Senhoras do Brasil. Iberê comparece ao lado de Zaluar, Aldemir Martins, Djanira, Edith Behring, Ione Saldanha, Ivan Serpa e outros.



98

99

97

CRONOLOGIA

1962

Em janeiro, participa da "Exposição Galeria Relevo", na recém-inaugurada galeria de Jonas Prochownik e Jean Boghici, no Rio de Janeiro. Iberê expõe dois óleos (uma paisagem, de 1956, e *Estrutura dinâmica*, de 1961) e uma gravura: *Formação de carretéis* (1960) [G084-1]. Participam também Cícero Dias, Di Cavalcanti, Djanira, Goeldi, Guignard, Ismael Nery, Marcier, Pancetti, Portinari, Scliar, Volpi e Vieira da Silva.

De março a maio, integra a mostra "Pintura brasileira moderna", na Embaixada dos Estados Unidos no Brasil (rua São Clemente), no Rio de Janeiro, organizada com a colaboração da Associação Brasileira dos Críticos de Arte, sob a orientação da embaixatriz Lincoln Gordon. O catálogo traz apresentação de Antônio Bento. Iberê figura com a pintura *Carretéis com 3 laranjas* e a gravura *Formação de carretéis* [G084-1].

Em março, tem início a coletiva "New art of Brazil", no Walker Art Center, Minneapolis, apresentada também no City Art Museum of St. Louis; no San Francisco Museum of Art; e no Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs (EUA). O catálogo traz apresentação de Roberto Campos e texto crítico de Martin L. Friedman, diretor do Walker Art Center. Friedman visitou o Brasil para organizar a exposição, que contou com a colaboração do governo brasileiro e da Bienal de São Paulo. Foram selecionadas 90 obras de 13 artistas, entre os quais, além de Iberê (com seis pinturas), Aloísio Magalhães, Arthur Luiz Piza, Danilo Di Prete, Fayga Ostrower, Frans Krajcberg, Ivan Serpa, Manabu Mabe, Marcello Grassmann, Mário Cravo e Roberto De Lamonica. É a primeira mostra brasileira de grande alcance nos EUA. Nas palavras de Friedman, em *release* distribuído à imprensa:

> Não paira dúvida de que a arte brasileira de hoje é uma manifestação viva que, na sua melhor produção, se relaciona às correntes mais vitais da arte internacional recente. A influência da Bienal de São Paulo sobre os jovens artistas brasileiros tem sido dramática e positiva. Os artistas desta mostra ocupam lugar próprio na cena da arte internacional.

O Walker Art Center conserva a obra *Dynamic of wheels* (1960), de Iberê, doada pela T. B. Walker Foundation, em 1963.

Entre março e abril, a Galeria Relevo apresenta os artistas selecionados para a Bienal de Veneza, entre eles, Iberê.

Em maio, Iberê e outros cinco artistas — Di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Milton Dacosta, Djanira e Bruno Giorgi — assinam contrato com a Companhia Nacional de Navegação Costeira para a execução de painéis e esculturas destinados a quatro novos navios da companhia. A Bruno Giorgi foi estipulada a execução de quatro bustos das patronas dos navios — Princesa Isabel e Princesa Leopoldina, Ana Néri e Rosa da Fonseca — e a cada um dos pintores, destinada a área de 40 m². Para contornar o problema da exiguidade de espaço em seu ateliê, Iberê apela para uma maneira artimanha: usar o binóculo ao contrário.

97 Lygia Clark e Iberê Camargo durante a inauguração da VI Bienal Internacional de São Paulo
[Lygia Clark and Iberê Camargo during the inauguration of the VI Bienal Internacional de São Paulo]
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

98 Estudo para a série [Study for the serie] *Fiada de carretéis*
sem título [untitled], c. 1961
grafite sobre papel [graphite on paper] | 23,4 × 32,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

99 "Iberê Camargo, prêmio de pintura da Bienal – quem pinta por prêmio é jóquei", de [by] Vera Martins
Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1961

100 Iberê em seu ateliê da rua das Palmeiras
[Iberê in his Studio of the Rua das Palmeiras]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1962
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

100

[174] MARTINS, Vera. Iberê Camargo, prêmio de pintura da Bienal. *Op. cit.*
[175] Entrevista concedida a Macedo Miranda para a revista *Manchete*. *Op. cit.*

CRONOLOGIA

101

102

Entre os dias 4 e 12 de setembro, os painéis e as esculturas são apresentados no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no Bloco de Exposições, ainda em construção. A montagem ficou a cargo de Décio Vieira. Em 1965, os navios são vendidos no exterior e quase todos os painéis são leiloados. Drault Ernanny arremata o painel de Iberê.

Entre junho e outubro, ocorre a 31ª Biennale Internazionale D'Arte [Bienal de Veneza], na Itália. Iberê participa com seis telas e seis gravuras. A comissão da representação brasileira é composta por Francisco Matarazzo Sobrinho (presidente), José Roberto Teixeira Leite, Antônio Bento e Mário Pedrosa. Entre os artistas selecionados estão também, em pintura: Alfredo Volpi, Ivan Serpa e Rubem Valentim; em escultura: Fernando Jackson Ribeiro e Lygia Clark; em gravura: Anna Letycia, Gilvan Samico, Isabel Pons e Rossini Perez; em desenho: Marcello Grassmann. As gravuras de Iberê são impressas no ateliê de Mário Carneiro, no Rio de Janeiro.

O jornal *O Estado de S. Paulo* faz ressalvas à opção por Iberê em duas categorias:

> A arte de Iberê, entretanto, em nosso ponto de vista, não estava nesse padrão que o júri a considerasse a melhor da Bienal. Pelo que conhecemos do artista, a "fase negra" que ele apresentou aqui, no ano passado, está longe de constituir uma boa "dimensão" em sua linha evolutiva. [...] Desconhecemos a gravura de Iberê Camargo, a qual, se for melhor que a sua pintura, deveria eliminá-lo como pintor; se for inferior, deveria, é claro, ser eliminada em benefício dos seus olhos. Por que repetir um artista em duas técnicas, numa oportunidade internacional como a Bienal de Veneza?[176]

Em 22 de julho, o *Correio da Manhã* publica a seguinte nota: "Bem bonito o convite do Conselho Nacional de Cultura para a recepção no Museu Nacional de Belas-Artes em homenagem ao III Festival do Escritor. Muita gente vai colocar em moldura os carretéis de Iberê".

103

101 Segunda parte do painel do navio Princesa Leopoldina
[Second part of the panel from the ship *Princesa Leopoldina*], 1962
óleo sobre tela [oil on canvas] | 60 × 74 cm
col. João Sattamini, comodante [lender]
Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ

102 Terceira parte do painel do navio Princesa Leopoldina
[Third part of the panel from the ship *Princesa Leopoldina*], 1962
óleo sobre tela [oil on canvas] | 60 × 78 cm
col. particular [private coll.]

103 Projeto do painel do navio Princesa Leopoldina
[Project for the panel from the ship *Princesa Leopoldina*], 1962
óleo sobre tela [oil on canvas] | 60 × 126 cm
col. particular [private coll.]

104-06 Três das seis gravuras de Iberê que participaram da 31ª Bienal de Veneza [Three out of the six engravings by Iberê which were displayed during the XXXI Biennale di Venezia], 1962

Estrutura em movimento 2, 1962
água-tinta (*crayon* litográfico e lavis)
[aquatint (lithographic crayon and lavis)] | 29,7 × 59 cm

Estrutura em movimento 1, 1962
água-tinta (a pincel e lavis)
[aquatint (paintbrush and lavis)] | 49,4 × 70 cm

Estrutura em movimento 6, 1962
água-forte e água-tinta (a pincel e lavis)
[etching and aquatint (paintbrush and lavis)] | 49 × 70 cm

col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Em 27 de julho, é inaugurado o painel *A lenda do boitatá*, que Iberê concebe para a nova sede do Sindicato dos Corretores de Seguros e de Capitalização do Estado da Guanabara, na rua do Rosário.

O Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura – Ibecc edita o terceiro álbum de pintura (*Pintura brasileira III*) com reproduções de Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Djanira, Pancetti, Manabu Mabe e Iberê Camargo.

Em outubro, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realiza a "Retrospectiva Iberê Camargo". O catálogo tem texto assinado por José Roberto Teixeira Leite, então diretor do Museu Nacional de Belas-Artes. Jayme Maurício, no *Correio da Manhã*, descreve a distribuição dos trabalhos: na primeira sala, obras de 1940 a 1956 (paisagens, naturezas-mortas e figuras); no corredor, gravuras; e na sala lateral, ponto alto da exposição, a produção mais recente.[177]

Em crítica ao *Diário Carioca*, Antônio Bento escreve:

> A "Retrospectiva de Iberê Camargo", ora aberta no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, veio permitir que, no conjunto, a sua obra seja vista e estudada com objetividade pela crítica colocando-se o artista no lugar que de fato lhe cabe, no cenário da pintura brasileira atual. No prefácio do catálogo da mostra, o nosso colega José Roberto Teixeira Leite declarou que a crítica ignorava ou era hostil a Iberê Camargo. Disso se conclui que só agora foi o pintor descoberto. [...] Não há dúvida que alguns críticos somente passaram a dar categoria à obra de Iberê Camargo depois de sua passagem para o campo da abstração. Isso também aconteceu com uma parte ponderável do público. Terão uns e outros razão, nesse julgamento? Creio que não. As telas figurativas de Iberê Camargo (segundo nos comprova, com tanta clareza esta Retrospectiva) sobretudo as suas paisagens, são, no gênero, as melhores feitas no Brasil, na sua época. [...] O fato é que, na pintura figurativa de Iberê, existem qualidades notáveis. Os seus quadros com carretéis, por exemplo, são dos mais belos da nossa arte moderna. Além de profundos, afirma-se pelo lirismo e por qualidades formais e pictóricas de primeira ordem.[178]

Para o crítico Lorenzo Mammì, de fato, "a produção da década de 1950 é a menos comentada e documentada nas monografias existentes sobre a obra de Iberê, embora tenha sido justamente ao longo dessa década que amadurecu gradativamente a poética que hoje identificamos como própria de Iberê."[179]

Ainda em outubro, o Museu de Arte Moderna de São Paulo apresenta "Seleção de obras de arte brasileira da Coleção Ernesto Wolf". A coleção será apresentada também no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em julho de 1964.

Nesse mesmo mês, Iberê integra, ao lado de Frank Schaeffer e Vera Tormenta, a comissão julgadora do III Salão de Alunos da Escola Nacional de Belas-Artes.

Em dezembro, doa obra para o leilão beneficente "Ajude uma criança a estudar". Obras de Portinari, Manabu Mabe, Roberto De Lamonica e outros são apresentadas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Iberê é o único artista brasileiro a integrar a 30th Exhibition of the Japan Print Association, organizada pela Japan Print Association, em Tóquio, da qual participam 50 artistas de 16 países.

104

105

106

[176] Nossa representação à Bienal de Veneza. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 2 mar. 1962.
[177] Iberê Camargo: 22 anos de pintura. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 5 out. 1962.
[178] Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 14 out. 1962.
[179] MAMMÌ, Lorenzo. Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. *Op. cit.*

Um dia eu fui a Jaguari, fui até o cemitério onde estão sepultados meus pais, próximo da viação férrea, da estação, e naquele momento por acaso passou um trem e a máquina expeliu uma fumaça negra, cuspiu aquela fumaça negra e ela toldou o azul, que era um céu assim de dia de muito azul, puro azul, e aquela mancha encobriu o cemitério como um véu escuro, e depois foi esgarçando, o véu foi se esgarçando, foi esmaecendo, se expandindo, e aquilo ali me inspirou aqueles núcleos em expansão... as coisas que se expandem, compreendes, que se expandem... E veio dali essa ideia de expansão de núcleos, daquelas formas que se expandiam.[180]

1963

Cria estampas e padronagens de tecidos, para a coleção Brazilian Fashion Look, a pedido da empresa Rhodia Têxtil. A coleção é apresentada na VI Fenit e no Festival dos Dois Mundos, em um circuito que incluiu desfiles na Itália, Portugal e Líbano. Fizeram parte da coleção, além de Iberê, Manabu Mabe, Danilo Di Prete, Fayga Ostrower, Ivan Serpa e Antônio Bandeira.[181]

Em janeiro, as obras dos artistas brasileiros selecionados para a 31ª Bienal de Veneza são apresentadas na Galleria d'Arte della Casa do Brasil (Palazzo Doria Pamphilj), sede da Embaixada do Brasil, em Roma.

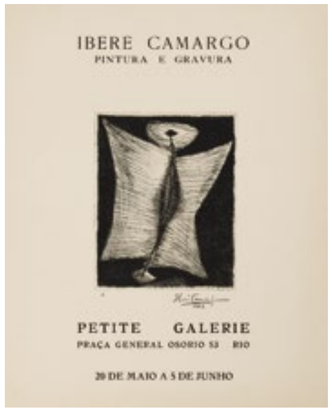
Em fevereiro, integra coletiva com obras do acervo do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na American Federation of Arts, Nova York. A mostra, com obras de cerca de 40 artistas, é organizada sob os auspícios do Itamaraty, por intermédio de seu Departamento Cultural. A seleção, entretanto, é criticada por Harry Laus, visto que o acervo é constituído basicamente de doações, não representando o melhor da arte brasileira.

O número de março da revista americana *Show* traz fotos de obras de Antônio Bandeira, Di Cavalcanti, Iberê, Genaro de Carvalho, Manabu Mabe e o primitivo Agostinho.

Em abril integra coletiva na Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro, na qual estão presentes também obras de Fayga Ostrower, Frank Schaeffer, Oswaldo Goeldi, Marcello Grassmann, Augusto Rodrigues e outros.

Em maio, participa com a gravura *Composição* (1956) [imagem n. 82] da coletiva "Brazilian contemporary artists", no Nigerian Museum, Lagos (Nigéria). A exposição foi organizada pelo escritor Antônio Olinto, naquele momento servindo como adido cultural na Nigéria, e por Zora Seljan, com o apoio da Embaixada do Brasil em Lagos. Foram apresentados 107 trabalhos. Entre os artistas que figuram na exposição estão também Di Cavalcanti, Guignard, Antônio Bandeira, Carybé, Frank Schaeffer, Mário Cravo, Clóvis Graciano e outros. Olinto fez uma série de "conferências com quadros".[182]

Também em maio, realiza a individual "Iberê Camargo", na Petite Galerie, Rio de Janeiro, ocupando os dois pavimentos da galeria com pinturas e gravuras. Mário Pedrosa escreve o texto do catálogo:



107

107 Cartaz da exposição individual de Iberê Camargo na Petite Galerie. O artista criou a gravura para o cartaz [Poster of the solo exhibition by Iberê Camargo at the Petite Galerie. The artist made the engraving specifically for the poster], Rio de Janeiro, 1963

Meu personagem, 1963
água-forte [etching] | 24,8 × 19,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

108 Iberê e Mário Pedrosa na exposição individual do artista na Petite Galerie [Iberê and Mário Pedrosa at the solo exhibition of the artist at the Petite Galerie], Rio de Janeiro, 1963
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

O fundo negro brilhante atenua-se, ganhando em notações cromáticas mais ricas, no cume das quais afloram, por vezes, tons puros, diretos, como um vermelho carmim paradoxal que se distingue da mescla pictórica por uma viscosidade maior, como se fosse já pura substância orgânica, sangue se quiserem (*Voo*, 1963). Outro elemento até então ainda não de todo aberto expande-se agora, violentamente: é a urgência inexorável, que o subjuga, obrigando-o a desrespeitar as mais comezinhas regras do *métier* [...]. Assim, já não lhe importa o uso de cores que deviam estar nas camadas inferiores e não superiores de sua pasta, ou vice-versa: de tons sem transparência servindo de passagens que deveriam ser translúcidas, de pastas frescas sobre pastas frescas, sem esperar que sequem etc. Num momento dado, impõe-se um movimento centrípeto, que tende a fugir para a extremidade da tela, criando distância e fazendo espaço; em outro, dá-se, ao invés, um movimento centrífugo. O pincel então fuça, remexe a matéria, tende ao redemoinho, cisca (*Núcleo*, 1963 | imagem n. 109). O artista é dominado por um fascínio estranho, o de perder-se, emaranhado pelas entranhas podres da terra adentro. Ou a golpes de espátulas, faz brotar um movimento ascendente que tomando largamente a superfície da tela, se define talvez por uma tendência a reagregar as formas dispersas soltas, vinda da fase dos carretéis, quando com eles o artista construía uma macabra mas poderosa estrutura plástica de ossos e tíbias. [...] Catando na imundície da matéria pedras cintilantes, ele manifesta, ao mesmo tempo, uma ânsia de elevar-se ao espaço livre, que nele, contudo, é sempre borrascoso, com peso e gravidade, como se antes de ser, ou ser céu, fosse mar, mar encapelado, vagas em arrepio à superfície.[183]

108

Sobre a exposição, Antônio Bento escreve:

> Examinando-se atentamente as obras expostas, pinturas a óleo e gravuras, nota-se uma diferença curiosa entre umas e outras. Enquanto, nas primeiras, o pintor mostra-se irracionalista, violento, desabusado e, não raro, patético, nas segundas, aparece muito mais disciplinado e sereno, inclusive nas próprias estampas de cuja composição partiu para os seus quadros a óleo. Não há contradição nessa diversidade ou nesse dualismo, notando-se apenas que, na pintura, o artista é mais frenético, entregando-se quase sem controle da inteligência, às experiências mais ousadas. Já na gravura, modera o seu ímpeto, aparecendo por vezes como um puro racionalista. [...] É sempre rica de vida interior ou de delirante subjetivismo a sua pintura, tanto nos quadros mais estruturados como naqueles outros sem que um *páthos* violento domine e transfigure qualquer pensamento organizado. É claro que os fundos negros dão, por seu turno, um certo mistério à pintura de Iberê Camargo. Servem de suporte para as suas aventuras mais ousadas, ao mesmo tempo que lhe ampliam a significação e a densidade espiritual. Contudo, pessoalmente, vejo com satisfação que o artista vai voltando ao emprego das cores quentes, abolidas quase totalmente durante sua longa fase negra. Já agora uma pasta mais rica de tonalidades emerge da pretidão viscosa em que o pintor havia mergulhado a sua palheta. É como uma nova aurora que surge após uma noite escura com betume.[184]

[180] COTRIM, Cecília. A paixão na pintura: depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim. *Novos Estudos*, n. 34. Cebrap, São Paulo, nov. 1992.
[181] Em 1966, Marisa Alves de Lima visita o ateliê de onze pintores residentes no Rio de Janeiro. Iberê figura no número 2, de fevereiro, da revista *A Cigarra*. Em 1972, o Museu de Arte de São Paulo recebe a doação de vestidos da coleção Rhodia e promove a "Exposição da moda brasileira", abrangendo 12 anos da história da moda no Brasil, apresentando vestidos desenhados por costureiros famosos e confeccionados com tecidos estampados pelos mais importantes artistas brasileiros. O desenho de estampa concebida por Iberê foi apresentado na exposição "Consumo cotidiano/arte", no Itaú Cultural, em 1999.
[182] Adido cultural leva arte do Brasil para África. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 abr. 1963.
[183] Pedrosa e Iberê na Petite Galerie. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 maio 1963 (coluna Itinerário das Artes, de Jayme Maurício. Reproduzido em BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit.*
[184] Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 26 maio 1963.

109

110

109 *Núcleo*, 1963
óleo sobre tela [oil on canvas] | 65×91,7 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo

110 *Composição abstrata*, 1963
água-tinta (processo do açúcar e *crayon* litográfico)
[aquatint (sugar-lift process and lithographic crayon)]
50,3×65,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo

111 Capa do catálogo da VII Bienal Internacional de São Paulo, na qual Iberê Camargo recebeu uma sala especial
[Cover of the catalogue of the VII Bienal Internacional de São Paulo, in which Iberê Camargo exhibited in a special room], 1963

111

Em julho, integra o I Resumo de Arte do Jornal do Brasil,[185] no salão de arte do *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro. Foram apresentadas 34 obras de artistas escolhidos por enquete, entre eles, Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Bruno Giorgi, Djanira, Fayga Ostrower, Frans Krajcberg, Iberê Camargo, Manabu Mabe e Milton Dacosta. Iberê apresenta *Carretel azul* (1960), da Galeria Barcinski, *Movimento* (1962) e *Estrutura* (1962), ambos da coleção de Marcelo Veloso Borges. A exposição teve a organização do jornal e a coordenação de Harry Laus. A montagem ficou a cargo dos arquitetos Haroldo Barros e Rubem Breitman. Os prêmios tiveram patrocínio da joalheria H. Stern, que concedeu medalha de bronze em pintura a Iberê, Bandeira, Dacosta e Krajcberg. Foram homenageados os pintores falecidos Portinari, Pancetti, Guignard e Segall.

Também em julho é inaugurada exposição coletiva da moderna gravura brasileira em Tóquio, sob o patrocínio do jornal *Asahi* e da Embaixada do Brasil no Japão. Integram a mostra 42 artistas, entre eles, além de Iberê, Anna Letycia, Arthur Luiz Piza, Edith Behring, Fayga Ostrower, Isabel Pons, Lívio Abramo, Marcello Grassmann e Oswaldo Goeldi.

Em agosto, Iberê empreende campanha de ajuda a Margarita Mortarotti, artista uruguaia que foi sua aluna no curso de gravura em Montevidéu e encontra-se hospitalizada, mobilizando vários artistas a doarem seus quadros para leilão na Petite Galerie.

No mesmo mês, a Sociedade dos Amigos do Museu Nacional de Belas-Artes cria uma editora de gravuras para tiragens especiais de 110 cópias, sob a coordenação de Orlando Dasilva. Iberê produz a gravura *Composição abstrata* (1963) para a editora, impressa no ateliê de Dasilva.

Também em agosto, participa de mais um evento beneficente, no *stand* da Guanabara, na Feira da Providência, ao lado de Antônio Bandeira, Loio-Pérsio, Poty, Rossini Perez, Aldemir Martins, Vera Bocayuva e outros.

112 Iberê e Maria no ateliê da rua das Palmeiras
[Iberê and Maria in his Studio of the Rua das Palmeiras]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1963
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

113 Iberê no ateliê da rua das Palmeiras com pintura da série *Núcleos* ao fundo [Iberê in his Studio of the Rua das Palmeiras with a painting from the serie *Núcleos* in the background], 1963
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

112

113

Entre os meses de setembro e dezembro, recebe sala especial na VII Bienal Internacional de São Paulo. Apresenta 37 obras, sendo 16 pinturas realizadas entre 1961 e 1963 — *Estrutura* (1961) [imagem n. 95], do acervo do Museu Nacional de Belas-Artes; *Estrutura dinâmica* (1961); *Estrutura n. 1* (1962); *Estrutura em tensão* (1962); *Formas n. 1* (1962); *Forma sobre azul* (1962); *Construção* (1962); *Personagem* (1962); *Voo I* (1962); *Voo II* (1963); *Núcleo I* (1963); *Núcleo II* (1963); *Estrutura de carretéis I* (1963); *Espaço e movimento* (1963); *Ascensão* (1963); e *Forma rompida* (1963) —, além de 20 gravuras realizadas entre 1959 e 1962 (das séries *Carretéis* e *Estruturas em movimento*) e um desenho de 1963 (*Imagem de carretel*). O catálogo reproduz texto de Mário Pedrosa — que integrou o júri de premiação da Bienal anterior —, escrito para a individual do artista na Petite Galerie, em maio daquele ano. Catorze dos 16 quadros de Iberê na Bienal já foram vendidos.[186] No ano seguinte, Mário Barata escreve sobre a Bienal na revista *Módulo*, e manifesta desacordo quanto ao prêmio concedido a César Olmos, comparando suas gravuras às de Iberê:

> O brasileiro Iberê Camargo também possui uma sala dedicada à gráfica muito mais à altura — sem comparação — da citada láurea que o jovem espanhol, protegido pelas conveniências diplomático-comerciais dos ajustes de premiações, recebeu como que por acaso, aumentando o ceticismo crescente dos artistas face às recompensas atribuídas por comissões julgadoras apressadas ou insuficientemente informadas.[187]

Em setembro, em rápida passagem pelo Rio de Janeiro, o crítico e curador Michel Tapié visita o ateliê de Iberê.

Também em setembro, integra a coletiva "A paisagem como tema", na Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro, sob a coordenação de Marc Berkowitz.

Em outubro, mais uma vez integra a comissão julgadora do IV Salão de Alunos da Escola Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, dessa vez ao lado de Frank Schaeffer e Edith Behring.

Em novembro, uma pintura de Iberê é apresentada em coletiva na Casa de Grandjean de Montigny, no *campus* da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. A mostra, com quadros e móveis coloniais da Galeria Montmartre Jorge, faz parte do Festival Universitário.

Também em novembro, é organizada uma exposição de gravuras de artistas do Rio de Janeiro, paralelamente ao I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, em Belém. A mostra é organizada por uma comissão de críticos, jornalistas e artistas, entre os quais, Anna Letycia, Darel, Edith Behring, Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Isabel Pons, Marcello Grassmann, Roberto De Lamonica e Rossini Perez.

[185] A partir de 1963 e por dez anos, a mostra foi organizada pelo *Jornal do Brasil*. Participavam todos os artistas que tivessem realizado exposições individuais no Rio de Janeiro, no ano anterior à seleção. As duas primeiras edições foram apresentadas no salão de arte do edifício-sede do *Jornal do Brasil* (av. Rio Branco) e as outras, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Era coordenada por Harry Laus e tinha júris compostos por importantes críticos de arte.
[186] *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 9 nov. 1963.
[187] Citado na coluna Artes, de Harry Laus, no *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 maio 1963.

1964

Em janeiro, em visita a Jaguari, profere tocante discurso:

> **Amigos, Jaguari é um lugar no meu velho mapa da saudade. Vim para rever amigos, vim para tocar as coisas e também o vazio que a ausência deixa. [...] Parecerá talvez estranho a vocês que eu procure o rastro dos homens e das coisas. Explico: o rastro é a história do homem. Minha obra não é por acaso também um rastro, o meu, o nosso rastro? [...] No fundo do pátio da minha memória dormem também — como ausentes — meus soldados, meus carretéis, pretos e vermelhos, que entretiveram a minha infância e hoje alimentam a minha fantasia. [...] Queridos amigos, volto para o meu trabalho, levando novas cores para minhas telas, cujo conteúdo será sempre este grande amor que tenho a esta terra e a esta gente. Vejo que não fui esquecido, que a ausência e a distância não nos separaram. Voltarei sempre porque é preciso retornar à nascente para beber a água mais pura.**[188]

Ilustra o livro *Do amor e do mar*, de Fernando Ferreira de Loanda (Orfeu). O livro ganhou reedições em 1966 e 1968 com as mesmas ilustrações.

Em janeiro, publica o artigo "A gravura", nos *Cadernos Brasileiros*, escrito originalmente em 1955.[189]

Em fevereiro, participa de coletiva no saguão da Biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis, da qual fazem parte obras de Guignard, Darel, Wesley Duke Lee, Gastão Manuel Henrique e outros. A mostra é organizada pela Galeria Seta, de São Paulo.

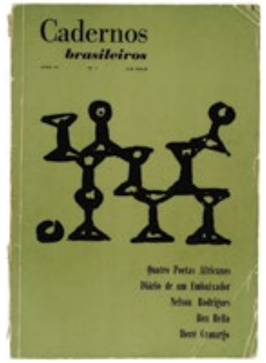
Em março, integra com a obra *Forma rompida 1* (1964) a Coleção Jorge de Carvalho Britto Davis e senhora,[190] apresentada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Em abril, a Coleção Nelson Mendes Caldeira é apresentada no Museu de Arte Brasileira/Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo, também com obra de Iberê. E em julho, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro expõe 140 obras de artistas brasileiros da Coleção de Ernesto Wolf. A montagem esteve a cargo da escultora Liuba, mulher de Wolf.

Também em abril, participa da coletiva "O nu na arte contemporânea brasileira", na Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro. A exposição, com obras de 33 artistas, tem organização e texto de apresentação de Marc Berkowitz.

114 Iberê e Maria Camargo visitando a Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria, onde o artista estudou na infância [Iberê and Maria Camargo visiting the Escola de Artes Ofícios of Santa Maria, where the artist studied in his childhood] Rio Grande do Sul, 1964
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

115 Capa do periódico *Cadernos Brasileiros* com reprodução da gravura *Carretéis em equilíbrio* [Cover of the periodic *Cadernos Brasileiros* with a reproduction of the engraving *Carretéis em equilíbrio*], São Paulo, 1964
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

116 Cartaz da exposição de Iberê Camargo na Galeria Bonino, com ilustração do artista [Poster of the exhibition by Iberê Camargo at the Galeria Bonino, with the illustration], 1964
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



115

114

[188] LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*

[189] *Cadernos Brasileiros*, 6(1):66-94. Rio de Janeiro, jan.-fev. 1964.

[190] Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, pouco depois da morte de Britto Davis, Iberê falou carinhosamente do colecionador: "Um homem que vinha ao ateliê, achava os quadros baratos, aumentava os preços. O casal, ele e Dadá, tinha uma afinidade incrível com a arte, não se tratava de adquirir como investimento ou para decoração. Era com sentimento. A gente, artista, fica satisfeito de encontrar isso." [LUZ, Celina. Iberê Camargo: responsabilidade da arte e da vida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 ago. 1974.]

Em julho, integra a coletiva de inauguração da galeria l'Atelier, de Jorge Salszupin. Além da nova linha de móveis do arquiteto, são apresentadas obras de sete artistas: Antônio Bandeira, Darel, Iberê Camargo, Marcello Grassmann, Maria Polo, Roberto De Lamonica e Yolanda Mohalyi.

Também em julho, a revista francesa *Aujourd'Hui* dedica número especial à arte brasileira. Escrevem Antônio Bento, Mário Barata e José Augusto França. Iberê é citado no artigo de Barata, que também destaca as obras de Manabu Mabe, Ivan Serpa, Yolanda Mohalyi, Maria Bonomi, Lygia Clark, Felícia Leirner e outros.[191]

Ainda em julho, no dia 30, Iberê participa de almoço oferecido pelo embaixador dos Estados Unidos no Brasil, Lincoln Gordon, a Nancy Kefauver, encarregada pelo governo americano de visitar ateliês de artistas a fim de descobrir novos talentos para exporem nos Estados Unidos. Participaram também críticos, colecionadores e os artistas Burle Marx, Isabel Pons, Antônio Bandeira e Frank Schaeffer. Segundo o *Jornal do Brasil*, foi nesse almoço que Iberê foi contratado pelo Itamaraty para pintar o painel de Genebra.

Em 9 de agosto, em leilão promovido pela Petite Galerie, no Copacabana Palace, Gilberto Chateaubriand adquire obra de Iberê. Em outubro, houve outro grande leilão, dessa vez promovido pela revista *O Cruzeiro*, com obras expostas no Museu Nacional de Belas-Artes. Nesse, foi a leilão *Carretel azul*, de Iberê, n. 98 do bem organizado catálogo, com texto de José Roberto Teixeira Leite. Antônio Bento vê com otimismo o mercado de arte: "Vão se intensificando, de mês a mês, as transações do mercado de arte brasileiro, que tem obtido no Rio os seus mais altos preços, embora São Paulo seja o centro mais rico e de maiores possibilidades financeiras no país".[192]

Entre 22 de setembro e 17 de outubro, realiza-se a individual "Iberê Camargo: pinturas", na Galeria Bonino, Rio de Janeiro. São apresentadas 16 pinturas e cinco desenhos. "Alguns quadros são de grandes dimensões, como *Ceifadores* (2 x 2 metros) e *Semeadores* (2,25 x 1,30 metros), e foram adquiridos na última semana, antes do *vernissage* da mostra".[193] Um cartaz é feito por ocasião da exposição, impresso no ateliê de Mario de la Parra. No catálogo, Iberê é referendado por críticos nacionais e estrangeiros — Antônio Bento, Pierre Courthion, Sandberg e Donald Goodall:

Antônio Bento escreve:

> Foi através das deformações sucessivas dos seus *Carretéis* que Iberê Camargo chegou finalmente à abstração. A princípio, a decomposição das formas era feita dentro de um esquema geométrico. Mas, depois, o artista partiu para a invenção de novas metáforas, que pareciam já então obedecer ao impulso de uma incoercível necessidade subjetiva. Mesmo nesse domínio, o pintor permaneceu figurativo, rejeitando as premissas e as consequências últimas da abstração integral. Nesta sua exposição, Iberê Camargo formula uma nova figuração, às vezes lírica, quase sempre animada de um ardente sopro dramático, na sua vigorosa afirmação. A volta à cor, depois de seu período "negro" de extrema austeridade, é sem dúvida uma das características mais sedutoras desta mostra. Há outras igualmente dignas de exame e de admiração. Já não sabendo até onde pode chegar na sua aventurosa viagem, o pintor vai traçando formas ousadas ou convulsas, como nas telas dos *Semeadores* e dos *Ceifadores*, nas quais a sua ampla escrita expressionista se manifesta numa linguagem que é extraordinariamente impulsiva e, ao mesmo tempo rica de matéria e de efeitos pictóricos, como não se veem iguais, na pintura brasileira moderna.[194]

116

[191] L'art actuel au Brésil. *Aujourd'Hui*, 8(46). Paris, jul. 1964.

[192] O leilão de arte da próxima semana. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 18 out. 1964.

[193] BENTO, Antônio. Iberê Camargo na 'Galeria Bonino'. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 set. 1964.

[194] O texto também está reproduzido no *Jornal do Brasil* ("Iberê na Bonino", 20 set. 1964) e no *Diário Carioca*, no qual Bento tem uma coluna ("Iberê Camargo na 'Galeria Bonino'", 22 set. 1964).

117

Pierre Courthion escreve:

> Sinto-me feliz de ter visto, no seu ateliê, as últimas obras de Iberê Camargo. Sua palheta tem luminosidades comovedoras nos tons sombrios. A pintura, pela pincelada rápida, vibrante, comunica aos nossos olhos um movimento balanceado que nos expatria e nos leva ao país da sonoridade. Quanto às águas-tintas, elas são variações de seu tema aéreo, em que voam — como pandorgas — as borboletas da fantasia. Esta nova expressão do talento de Camargo abre uma janela sobre as futuras constelações da arte, onde a efusão se faça mais direta, o espaço mais leve, a cor mais clara.[195]

Sandberg escreve:

> É extremamente difícil confiar seus sentimentos mais profundos, mesmo a um companheiro devotado. Algumas vezes, o artista chega a isto. Estudando a pintura de Iberê Camargo, fui tocado pela sinceridade de sua obra e pela liberdade da sua expressão — o que em verdade não era fácil. Ainda assim, creio haver compreendido alguma coisa de sua mensagem, por seus quadros a um tempo movimentados, equilibrados e reveladores.[196]

Donald Goodall escreve:

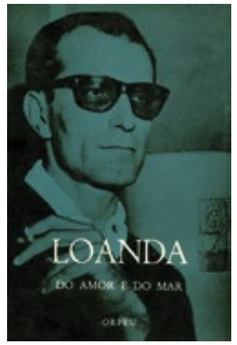
> Nos muros sobre os quais Leonardo trabalhou, um universo mágico poderia ser achado nos depósitos da natureza. De um outro modo, um universo ordenado aparece no rico e pastoso ambiente pictórico das telas de Iberê Camargo. A cor da terra e as formas do Rio Grande do Sul vêm por vezes com um sentido de forças subterrâneas. Estas aparecem nos gestos intensos e nos movimentos alternantes de compressão e extensão espacial, sempre controladas em nota baixa e ampla gama tonal de grande sensibilidade.[197]

Em crítica ao jornal *Correio da Manhã*, Jayme Maurício escreve:

> A novidade do ponto de vista formal, que está causando viva polêmica, é o aspecto figurativo, por assim dizer, das telas que o pintor batizou de *Semeadores* e *Ceifadores*. Iberê Camargo nunca se desligou totalmente das imagens e figuras do mundo exterior, mas atualmente parece buscar algo novo, uma figuração participante, que poderíamos chamar para satisfazer os sequiosos de vanguarda, uma "nova figuração informal". Mais claramente: no informalismo do contexto pictórico do seu trabalho atual, o pintor tenta criar imagens e figuras que não contradigam esses princípios orgânicos, e que também não surjam como presença meramente circunstancial.[198]

No *Jornal do Brasil*, Walmir Ayala escreve:

> Jamais um *vernissage* carioca foi tão concorrido quanto o de Iberê Camargo, na última terça-feira na Galeria Bonino. Este é um fator incontestável do prestígio que este artista desfruta nos meios artísticos e intelectuais da cidade.



118

117 Ilustrações de Iberê Camargo para o livro
[Illustrations by Iberê Camargo for the book]
Do amor e do mar, de [by] Fernando Ferreira de Loanda

118 Capa do livro *Do amor e do mar*, ilustrado por Iberê Camargo, de Fernando Ferreira de Loanda [Cover of the book *Do amor e do mar* by Fernando Ferreira de Loanda, illustrated by Iberê Camargo], Editora [Published by] Orfeu, 1968

119 *Semeadores*, 1964
óleo sobre tela [oil on canvas] | 130 × 225 cm
col. particular [private coll.]

119

Excelente desenhista, ótimo gravador e grande pintor, Iberê é um dos artistas brasileiros mais completos, compreendendo exatamente os preceitos e os limites de cada técnica, sem que haja intromissão de artifícios espúrios nos diferentes gêneros que aborda. Em literatura, para efeito de comparação nos ocorre o nome de Machado de Assis como exímio manipulador do conto, do romance e da poesia. [...]

É notável, e pouco comum, essa capacidade de concentração — ou abstração — conseguida por Iberê Camargo na aplicação de seus conhecimentos técnicos. A leveza e a sensibilidade do traço em seus desenhos (veja-se, por exemplo, as ilustrações ultimamente feitas para o livro *Do amor e do mar*, de Fernando Ferreira de Loanda) em nada denunciam o gravador austero e, muito menos, o pintor vigoroso que ora se apresenta na Bonino. [...] Há ainda outro ponto que releva ser acrescido: essas três personalidades independentes de Iberê Camargo não são, entretanto, autônomas. Permanecem os elos das características pessoais de sua obra. [...]

É-nos grato verificar que novas e mais vibrantes tonalidades foram incorporadas ao negro e ao marrom que prevaleciam na fase anterior [...]. Os impulsos anteriormente contidos, por se sujeitarem a esquemas geométricos, libertam-se em proveito de maior identificação entre a obra e seu criador. Emanam de seus quadros o tumulto e a apreensão de nossa crise contemporânea.[199]

Em outubro, Iberê integra exposição e leilão promovidos pela Associação Beneficente Constelação. As 130 obras doadas por 89 artistas nacionais e estrangeiros são apresentadas no Museu Nacional de Belas-Artes.

Em dezembro, integra com um óleo a coletiva "Pequeno tamanho — máximo 40 x 50", na Galeria Bonino, Rio de Janeiro. São apresentados 92 trabalhos de Di Cavalcanti, Antônio Bandeira, Milton Dacosta, Guignard, Marcier, Tomie Ohtake, Maria Leontina e outros.

Também em dezembro, no dia 6, em jantar na Embaixada do Canadá no Brasil, para homenagear o ministro das Relações Exteriores Vasco Leitão da Cunha, a sobremesa foi servida em pratos pintados pelos artistas Arcângelo Ianelli, Benjamin Silva, Domenico Lazzarini, Iberê Camargo e Manabu Mabe. As cerâmicas são apresentadas na Galeria Barcinski no mesmo mês. Também em maio de 1968, em almoço para colecionadores, oferecido por Barcinski em homenagem a Raymundo Castro Maya, o serviço era a porcelana pintada por Mabe, Iberê e Benjamin Silva.

Em 1964, Pedro Manuel Gismondi publica o livro *Tentativa de uma pequena história da arte no Brasil* (Convívio).

[195] O texto também está reproduzido no *Jornal do Brasil* ("Iberê na Bonino", 20 set. 1964) e no *Correio da Manhã* ("Iberê Camargo e a crítica hoje na Bonino", 22 set. 1964). Pierre Courthion foi membro da Associação Internacional de Críticos de Arte – Aica, e esteve no Brasil em 1963, proferindo conferências na Faculdade Nacional de Filosofia, ocasião em que visitou o ateliê de Iberê. Em 1964, Courthion publica, na revista francesa *La Galerie des Arts*, artigo dedicado ao Brasil na série "Le Tour du Monde de l'Art".

[196] O texto também está reproduzido no *Jornal do Brasil* ("Iberê na Bonino", 20 set. 1964) e no *Correio da Manhã* ("Iberê Camargo e a crítica hoje na Bonino", 22 set. 1964). Willem Sandberg, também membro da Aica, foi diretor do Stedelijk Museum, em Amsterdã. Esteve diversas vezes no Brasil, a última delas em 1963, quando ficou hospedado na casa de Jorge de Carvalho Britto Davis. Nessa ocasião, visitou o ateliê de Iberê (e Carvalho adquiriu uma obra do artista).

[197] O texto também está reproduzido no *Jornal do Brasil* ("Iberê na Bonino", 20 set. 1964). Donald Goodall, especialista em arte latino-americana, foi diretor do University of Texas Art Museum in Austin (o museu adquire uma pintura de Iberê em 1977). De volta ao Brasil, em 1980, Goodall adquire uma pintura do artista para a Window South Collection.

[198] Iberê Camargo na Galeria Bonino. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 set. 1964.

[199] Iberê Camargo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 29 set. 1964.

1965

Em 8 de janeiro, participa de coletiva organizada em homenagem ao IX Congresso Internacional de Pastagens, no edifício da Fundação Casper Líbero, São Paulo, ao lado de Manabu Mabe, Bruno Giorgi, Aldemir Martins, Flávio de Carvalho, Rebolo e outros.

Em 10 de janeiro, inaugura-se a coletiva "Evaluación de la pintura latinoamericana años 60", no Museo de Bellas Artes, Caracas, com o apoio do Ateneo de Caracas e da Fundación Neumann.

Também em janeiro, integra coletiva de gravuras na Art Gallery, Southampton (Grã-Bretanha).

Com o atraso no envio das obras, apenas em fevereiro é inaugurada a importante mostra "Brazilian art today", no Royal College of Art Galleries, Londres, com cerca de 200 obras de 60 artistas. Iberê participa com três pinturas: *Fiada de carretéis* (1961), *Núcleo* (1963) e *Forma rompida* (1963). A exposição é organizada por Carel Weight, do Royal College of Art, convidado para vir ao Brasil pelo Departamento Cultural do Itamaraty, e assistido por Marc Berkowitz, que escreve a introdução do catálogo. Nos dias 23 e 25 de fevereiro, Marc Berkowitz pronuncia duas conferências no Royal College, sobre Arte no Brasil e Arquitetura Brasileira e a revista inglesa *Studio International* publica artigo do crítico sobre pintura e gravura contemporânea brasileira. Iberê, em entrevista a jornal carioca, protesta pelo espaço dado por Berkowitz a De Lamonica, em detrimento dos demais artistas. A mostra é apresentada em várias instituições da Grã-Bretanha — City Art Gallery (Plymouth), Cardiff Arts Council Gallery (Cardiff) e Arts Council Gallery (Cambridge) — e da Áustria (Museum für Angewandte Kunst, Viena); no ano seguinte, viaja também para a Alemanha (Beethovenhalle, Bonn) e para a Bélgica (Bruxelas).

Entre 30 de janeiro e 16 de fevereiro, integra a coletiva "Ocho grabadores brasileños", na Galería René Metras, Barcelona. São apresentadas também gravuras de Dora Basílio, Edith Behring, Fayga Ostrower, Isabel Pons, Newton Cavalcanti, Roberto De Lamonica e Roberto Magalhães. A exposição viajou para outras cidades europeias. A *Revista Brasileira de Cultura*, editada em espanhol pela Embaixada do Brasil na Espanha, traz artigo do poeta e crítico de arte José Corredor-Matheos, que escreve sobre Iberê:

> Seu mundo é regido pela Geometria. Mas não se trata de linha e sim de formas não figurativas recortadas sobre planos profundos, signos de traçado escuro em que a luz, que parece surgir da orientação ligeiramente inclinada dos planos, da mesma conformação irregular da superfície, dá decisiva importância. Não se trata aqui de um só plano, [...] mas o fato de que Camargo corporifica suas formas, levantando-as como corpos que estivessem dotados de movimento.[200]

Em março, o Brasil é homenageado na 11ª edição do Salon Comparaisons, com a sala especial "Comparaisons: une selection de l'art contemporain", no Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. A seleção ficou a cargo de José Roberto Teixeira Leite. Participam dez pintores e cinco escultores, enviados pelo Itamaraty: Abraham Palatnik, Arcângelo Ianelli, Benjamim Silva, Carlos Scliar, Emeric Marcier, Felícia Leirner, Fernando Jackson Ribeiro, Frans Krajcberg, Iberê Camargo, Ivan Serpa, Lygia Clark, Mary Vieira, Raimundo de Oliveira, Teresa

120

120 Curso de pintura ministrado por Iberê a convite do governo do Estado, organizado pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul [Painting class lead by Iberê on the demand of the state government, organized by the Museu de Arte do Rio Grande do Sul] Porto Alegre, 1965 Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

121-22 Luiza Prado e Iberê Camargo com sua produção de pinturas sobre cerâmica [Luiza Prado and Iberê Camargo with his production of paintings on ceramics], Porto Alegre, 1961 Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

D'Amico e Xico Stockinger. Iberê apresenta três pinturas: *Núcleo III*, *Forma aberta II* e *Núcleo em movimento*. Na noite do dia 15 de março, houve uma *soirée brésilienne* em Paris. As obras seguiram para a Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, com o título "Pintura e escultura de artistas brasileiros contemporâneos".

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo adquire a obra *Figura*, de Iberê. Ocupando provisoriamente o Pavilhão Armando Arruda Pereira, no Parque do Ibirapuera, o MAC/USP apresenta uma seleção de seu acervo, considerado o mais completo de arte contemporânea da América Latina.

Em viagem a Porto Alegre, Iberê realiza individual na Galeria de Arte do Clube de Gravura, e ministra curso de pintura a convite do governo do Estado, organizado pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul. Também realiza pinturas em cerâmica, assessorado pela ceramista Luiza Prado.

Em setembro, integra com cartaz feito por ocasião da exposição individual na Galeria Bonino, em 1964 [imagem n. 116] a I Mostra de Cartazes para Exposições de Artistas Modernos Brasileiros, no saguão da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, organizada pelo Serviço de Arte da Biblioteca.

Em dezembro, integra exposição inaugural da Galeria Cantú, Rio de Janeiro. A mostra apresenta também obras de Antônio Bandeira, Manabu Mabe, Ivan Serpa, Tomie Ohtake, Maria Leontina, Frans Krajcberg e Wesley Duke Lee.

Ainda em dezembro, participa da coletiva "Grabadores contemporáneos de Brasil", na Casa de la Paz (Embaixada do Brasil), Cidade do México, ao lado de Lívio Abramo, Marcello Grassmann, Anna Letycia, Roberto De Lamonica, Fayga Ostrower, Arnaldo Pedroso d'Horta e outros.

A Livraria Martins Editora lança uma nova coleção de obras completas ilustradas de Jorge Amado. O sétimo volume, *ABC de Castro Alves*, tem ilustrações de Iberê (capa de Clóvis Graciano e retrato do autor feito por Carlos Scliar). Também as edições de 1971, 1977 (agora pela editora Record), 1983 e 1984 trazem ilustrações de Iberê.

Teixeira Leite escreve o livro *A gravura brasileira contemporânea*, publicado em edição de luxo de tiragem limitada em 1965, pela Artes Gráficas Gomes de Souza, em comemoração ao seu 10º aniversário, e em edição comercial, no ano seguinte, pela editora Expressão & Cultura. O livro aborda a arte gráfica de Iberê Camargo no capítulo "Afirmação (1945 a 1955)".

Segundo o *Jornal do Brasil*, Julio Pacello pretende fazer um álbum de gravadores gaúchos, editado em São Paulo, com obras de Danúbio Gonçalves, Zoravia Bettiol, Vasco Prado, Iberê Camargo e Regina Silveira.

Ainda de acordo com o mesmo jornal, Iberê promove todos os domingos sessão de cinema em seu ateliê. Antes dos filmes, passa um seriado de *western*, que é seu programa predileto. A Fundação Iberê Camargo conserva esses filmes, em super-8, a maioria do cinema mudo, estrelados por Chaplin, Tom Mix, Ken Maynard, Elmo Lincoln, John Barrymore, entre outros.

Em novembro, em episódio conhecido como os Oito do Glória,[201] Mário Carneiro é preso ao protestar com outros intelectuais de peso, diante do Hotel Glória, na abertura de uma conferência da OEA no Rio. Apesar de incomunicáveis, os presos puderam receber mimos. Iberê, acompanhado do arquiteto Homero Leite, leva sanduíches, maleta de tintas e uma coleção de pincéis para Mário desenhar, com o seguinte bilhete: "O homem que cria vence o tempo."

Em 30 de dezembro, Iberê parte para a Europa.

121

122

[200] Citado por Harry Laus (Oito gravadores brasileiros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 jul. 1965).

[201] Estiveram presos com Mário, Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Flávio Rangel, Márcio Moreira Alves, Carlos Heitor Cony, Antônio Callado e Jaime Azevedo Coutinho.

1966

De janeiro a agosto, Iberê permanece na Europa, realizando o painel de 49 m² oferecido pelo Brasil à Organização Mundial de Saúde, em Genebra. Em 8 de maio de 1966, o *Jornal do Brasil* publica carta de Iberê sobre os trabalhos em Genebra:

> **Acabo de terminar o painel da OMS. Espero ter representado condignamente a nossa arte. Creio que o painel se integra na arquitetura do edifício,[202] colorindo os grises do cimento e do mármore. Sua composição é dinâmica, embora o suporte seja um quadrado que arrebanha para dentro, como os bancos da Suíça. Em agosto estarei de volta.**

O painel é um ponto culminante na produção do artista:

> **Em 1963, o tema se aglutina em núcleos, *Núcleo* (1963), *Núcleo em expansão I* (1965). Inicia a desintegração, o "tema" desintegra-se, explode em laivos de cor. Desse período são *Núcleo em expansão II, Núcleo em expansão III* e outros. Após essa fase, que culmina com o painel de Genebra, volta à individualização do signo, do carretel, do "tema", que é difícil definir, porque ele vem da indevassável oficina da criação.[203]**

Em Paris, revê o antigo ateliê de André Lhote.

Entre abril e agosto, obra de Iberê integra a II Exposição Circulante de Obras do Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP: Meio Século de Arte Nova. A mostra — organizada por Walter Zanini, diretor da instituição — é apresentada no Museu de Arte da Prefeitura Municipal (atualmente conhecido como Museu da Pampulha), Belo Horizonte; no Departamento de Cultura do Estado do Paraná, Curitiba; no Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre; e finalmente no MAC/USP, São Paulo, reunindo 50 obras de 48 artistas estrangeiros e nacionais: de Iberê, a tela *Expansão* (1964).

Em abril é inaugurada a coletiva "Artistas brasileños contemporáneos", no Museo de Arte Moderno, Buenos Aires. São apresentadas cerca de 140 obras de 30 artistas. A seleção foi feita por Hugo Parpagnoli, diretor do museu, com a colaboração de Carmen Portinho (do MAM do Rio) e apoio do Itamaraty.

Em maio, inaugura-se a coletiva "Pintura y grabado del Brasil", no Museo de Arte Moderno, Cidade do México (México), da qual Iberê participa com gravuras, ao lado de Lívio Abramo e Marcello Grassmann.

Em junho, o Ateneum Art Museum, em Helsinque (Finlândia), exibe 40 obras de nove gravadores brasileiros: Arthur Luiz Piza, Dora Basílio, Edith Behring, Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Newton Cavalcanti, Roberto De Lamonica, Roberto Magalhães e Rossini Perez. Segundo o *Jornal do Brasil*, a crítica local acolhe calorosamente a exposição.

Em meados do ano, participa da importante coletiva "The emergent decade. Latin american painters and painting in the 1960's", no Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York (EUA), sob os auspícios do Guggenheim Museum e da Cornell University. Integram a exposição artistas da Argentina, Brasil, Colômbia, México, Peru, Uruguai e Venezuela. Do Brasil, além de Iberê (grafado no catálogo

123

123 Maria e Iberê Camargo em Paris
[Maria and Iberê Camargo in Paris], 1966
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

124 Inauguração do painel da Organização Mundial da Saúde. Da esquerda para a direita: Dr. Marculino Candau (diretor-geral da OMS), Iberê Camargo e Raimundo Brito (ministro da Saúde do Brasil) [Inauguration of the World Health Organization panel. From left to right: Dr Marculino Candau (CEO of the WHO), Iberê Camargo and Raimundo Brito (Minister of Health of Brazil)] | Genebra [Geneva], 1966
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

125 *Núcleo em expansão*, 1965
óleo sobre tela [oil on canvas] | 153 × 217 cm
col. Acervo Instituto Moreira Salles

126 Iberê Camargo em frente ao painel concluído da OMS
[Iberê Camargo in front of the panel realized for the WHO]
Genebra [Geneva], 1966
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

124

Sergio Iberê Camargo) — com duas obras reproduzidas na publicação, *Figura* (1964) e *Figura III* (s.d.) —, participam Aldemir Martins, Arcângelo Ianelli, Flávio de Carvalho, Ivan Serpa, Raimundo de Oliveira, Tikashi Fukushima, Tomoshige Kusuno e Wesley Duke Lee. Thomas M. Messer, organizador da exposição, veio ao Brasil e visitou ateliês de artistas. De volta aos Estados Unidos, correspondeu-se com o crítico Marc Berkowitz. A correspondência é reproduzida no catálogo. Sobre Iberê, Messer escreve a Berkowitz:

> As poucas obras de Iberê que tive a oportunidade de ver impressionaram-me favoravelmente. Ele é, sem dúvida, um pintor habilidoso que aprende com seus mestres (de Staël e Riopelle) sem imitar sua linguagem. Pode-se esperar, talvez, que nos próximos anos suas qualidades artísticas se tornem mais claras e substanciais, de forma a toná-lo algo além de um bom pintor. Caso isso aconteça, sua dependência da "Escola de Paris" diminuirá em favor de um estilo mais pessoal e mais claramente brasileiro.

E Berkowitz responde:

> Iberê Camargo é sem dúvida um de nossos melhores pintores. Acompanho sua carreira desde 1945. Apesar de ter sofrido muitas influências, ele usualmente conseguia desvencilhar-se delas rapidamente. Se você observar seu trabalho atual perceberá que Staël e Riopelle não o influenciam mais. Seu estilo se tornou mais pessoal, mas não sei se mais brasileiro. Confesso que não entendo exatamente o que você quer dizer com um estilo mais claramente "brasileiro".[204]

Berkowitz também lamenta que a atenção do crítico americano esteja voltada para a pintura, uma vez que a gravura brasileira tem alcançado uma vitalidade insuspeita.

125

126

[202] Construção do arquiteto suíço Jean Tschumi, em concurso ganho em maio de 1960.
[203] Minha paixão pelo lápis de cor e cadernos de desenho (Para Pierre Courthion). *Op. cit.*
[204] Disponível em [https://archive.org/details/emergentdecadela00mess]. Acesso em agosto de 2014.

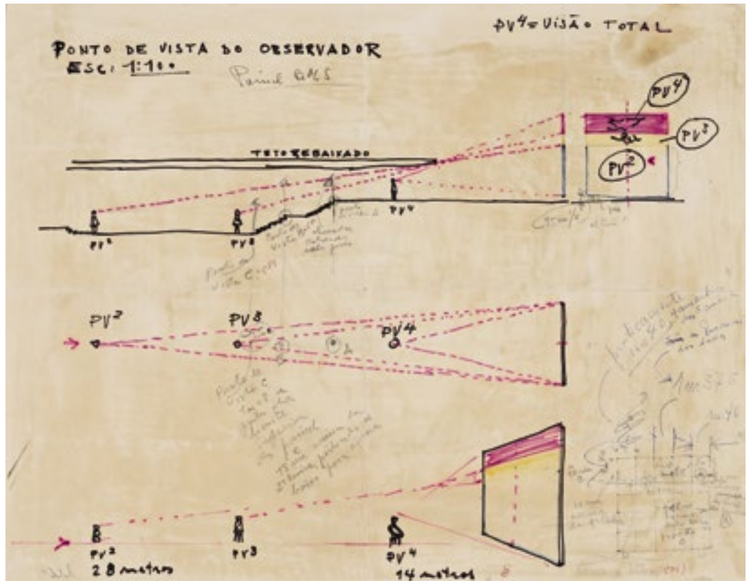
127

Também nos Estados Unidos, integra a coletiva "Art of Latin America since Independence", apresentada na Archer M. Huntington Art Gallery/The University of Texas Art Museum at Austin; na Yale University Art Gallery, New Haven; no Isaac Delgado Museum of Art, Nova Orleans; no Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla; e no San Francisco Museum of Art, San Francisco. O catálogo traz textos de Stanton Loomis Catlin e Terence Grieder. Também figuram obras de Anita Malfatti, Cândido Portinari, Fayga Ostrower, Ivan Serpa, Lygia Clark, Poty, Rugendas, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro e Wesley Duke Lee.

Em agosto, Iberê doa obra para leilão em benefício dos estudantes da Poli. As 220 obras doadas são apresentadas no Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Também em agosto é lançado o livro *Jovens contos II*, de Cezar Tozzi, com ilustrações de Iberê. E em setembro, um álbum com gravuras de Anna Letycia, Darel, Fayga Ostrower, Roberto Magalhães, Edith Behring, Maciej Babinski, Mário Gruber, Newton Cavalcanti, Isabel Pons, Renina Katz e Iberê, editado pela Arte Calcográfica, de Gianfranco Querini. O lançamento ocorre na Galeria Meia-Pataca, Rio de Janeiro.

Em 4 de outubro, inaugura-se a individual "Iberê Camargo", na Galeria Bonino, Rio de Janeiro, com 14 pinturas e cinco desenhos. No dia da abertura, são projetados *slides* do painel de Genebra. O catálogo traz texto de José Roberto Teixeira Leite, no qual resume sete características estilísticas da obra recente do artista:



128

127 Iberê Camargo em frente ao painel da OMS com esboços da pintura [Iberê Camargo in front of the WHO panel, with sketches of the painting], Genebra [Geneva], 1966
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

128 Estudo para o painel com o ponto de vista do observador [Study for the panel with the observer's point of view], 1966
tinta hidrocor, pastel oleoso e tinta esferográfica [felt-tip, oil pastel and ball point pen on paper]
col. Arquives of the World Health Organization
Genebra [Geneva]

129 Iberê Camargo e os estudos para elaboração do painel da OMS [Iberê Camargo and the studies for the elaboration of the WHO panel]
Genebra [Geneva], 1966
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

130 Iberê Camargo pintando o painel 7 × 7 m na sede da OMS [Iberê Camargo painting the panel 7 × 7 m at the WHO headquarters], Genebra [Geneva], 1966
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

131 Painel da OMS concluído [The WHO panel once finished]
Genebra [Geneva], 1966
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

129

130

1) Predomínio da textura, uma textura fruto de uma escrita pictórica densa e encorpada, capaz de apelar simultaneamente ao olho e ao tato;
2) Estruturação conseguida não mediante a utilização da linha ou das manchas de cor, mas diretamente através da textura, sem que tenha sido abolida a lei da gravidade e mesmo, até certo ponto, a sensação de profundidade;
3) Profundo interesse cromático, praticamente inédito na obra de Iberê Camargo, e que somente veio à tona após esgotadas as severas estruturas terrosas iniciadas em fins da década de 1950 com a série dos *Carretéis*;
4) Abolição de qualquer referência à natureza, tendo sido evitadas mesmo as alusões aos "restos de objetos" tão comuns na obra não figurativa de diversos pintores atuais;
5) Execução ágil e vertiginosa, o artista tendo incorporado os melhores recursos da pintura de gesto, sem incorrer em sua gratuidade;
6) Consequente aumento das dimensões do suporte, numa ânsia de fugir aos limites do quadro de cavalete para atingir ao monumental;
7) Valorização da pintura enquanto pintura, da pintura em si mesma, da pintura pura, os pigmentos revelando-se em toda sua origem mineral para, interligando-se caprichosamente, criarem sua própria música.[205]

131

Em outubro, integra como artista convidado, isento de júri, o III Salão de Arte Moderna de Brasília, organizada pela Fundação Cultural de Brasília e coordenado por Olívio Tavares de Araújo.

Em dezembro, ganha prêmio aquisição no 21º Salão Nacional de Belas-Artes da Cidade de Belo Horizonte, no Museu de Arte da Prefeitura Municipal, em Belo Horizonte.

Também em dezembro, participa da I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, no antigo Convento do Carmo, em Salvador. Iberê apresenta-se em sala especial, com onze telas, datadas de 1958 a 1965, a maioria de coleções particulares. Ganha o prêmio aquisitivo Banco da Bahia. Fazem parte do júri Mário Schemberg, Mário Pedrosa, Clarival do Prado Valladares, Wilson Rocha e Riolan Coutinho.

[205] Reproduzido em BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo*. *Op. cit.*

1967

Em janeiro, participa da coletiva "Brazilian printmakers", no Brazilian-American Cultural Institute – Baci, Washington. Integram também obras de Anna Letycia, Arthur Luiz Piza, Edith Behring, Evandro Carlos Jardim, Fayga Ostrower, Isabel Pons, Lívio Abramo, Luiz Chaves, Lygia Pape, Maria Bonomi, Oswaldo Goeldi, Raquel Strosberg, Roberto De Lamonica, Rossini Perez e Vera Bocayuva.

No V Resumo de Arte do Jornal do Brasil, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Iberê é escolhido por 15 dos 22 votantes em enquete promovida pelo jornal. Apresenta *Forma* (1964), *Forma rompida 1* (1964) e *Espaço com figura 3* (1965). A exposição, coordenada por Harry Laus, ocorre simultaneamente à mostra "Nova objetividade brasileira", sendo duramente criticada, em especial, por Frederico Morais no *Diário de Notícias*.

Em abril, integra a segunda exposição de arte moderna brasileira do Ciclo de Estudos de Artes Plásticas no Brasil, agora focando os artistas brasileiros expressionistas. A mostra é organizada pelo Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, na Galeria Macunaíma, Rio de Janeiro.

Também em abril a Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro, organiza exposição comemorativa do seu 30º aniversário, com trabalhos de Alexander Calder, Antônio Bandeira, Milton Dacosta, Ivan Serpa, Djanira, Carlos Scliar, Frank Schaeffer, Marcello Grassmann, Iberê Camargo e Zélia Salgado, e uma homenagem a Heitor dos Prazeres.

Em maio participa como jurado do III Concurso de Esculturas na Areia, promovido pelo *Jornal do Brasil* e Air France. Para o artista, o concurso "é uma oportunidade para avizinhar o povo das artes plásticas e despertar o interesse para as artes em geral".

Em julho, integra coletiva na Piccola Galleria do Instituto Italiano de Cultura, no Rio de Janeiro, ao lado de Alfredo Volpi, Bruno Giorgi, Fayga Ostrower e Roberto De Lamonica.

No fim do ano, é lançado o livro de Orlando Dasilva *De colecionismo: noções. Monografias*, acompanhado de um álbum, editado pela Gravura de Arte Editora – GAE, com a gravura *Objetos* (1966), de Iberê.

132

133

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

133 Iberê Camargo em seu ateliê da rua das Palmeiras
[Iberê Camargo at the Studio of the Rua das Palmeiras]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1967
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

134 Iberê e Maria Camargo no ateliê da rua das Palmeiras
[Iberê and Maria Camargo at the Studio of the Rua das Palmeiras]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1968
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

1968

Em janeiro, lançamento de *Aurora vocabular*, de Antônio Rangel Bandeira (Porta de Livraria), com uma tiragem de 50 exemplares numerados e assinados pelo autor, trazendo três ilustrações de Iberê.

Em 15 de março, Walmir Ayala em sua coluna Artes, reproduz depoimento do artista, sob o título "Iberê Camargo: abaixo a massificação da arte":

> **Oponho-me frontalmente, com o meu trabalho criador, impregnado de valores humanos, à massificação, à automação do homem. Desejo contribuir para um mundo novo, livre e justo, que preserve o homem e seus valores culturais. Para permanecer homem, aceito a sua contingência. Não se queira que o robô pouse a sua mão pesada sobre o ombro do homem para dizer: esta noite vou dormir com a tua mulher... Não esqueçamos que a matéria também sonha. Esta é também uma das suas dimensões.**[206]

Em janeiro de 1969, em balanço dos eventos culturais que marcaram 1968, Ayala escreve: "Marcou época o depoimento do pintor Iberê Camargo contra a massificação e outras tendências da arte contemporânea, reproduzido em vários estados do país e despertando uma saudável polêmica em torno do tema da criação."[207]

Ainda em março de 1968, concede entrevista a Antônio Olinto ao jornal *O Globo*.[208]

Em maio, integra mostra comemorativa do 80º Aniversário da Abolição da Escravatura, no Museu da Imagem e do Som, Rio de Janeiro. A exposição apresenta o acervo do Museu de Arte Negra, iniciativa de Abdias Nascimento, reunido ao longo de vinte anos pelo Teatro Experimental do Negro, com obras de 124 artistas, entre os quais Djanira, Heitor dos Prazeres, Lygia Clark e Maria Bonomi. De Iberê, conserva um desenho.

Também em maio participa da coletiva "Obras adquiridas ou doadas de 35 artistas nacionais", no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, sob a coordenação de Walter Zanini.

Ainda em maio integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Iberê é eleito pelos artistas (por maioria esmagadora, 48 votos a 2), e participa ao lado de Rubem Valentim e Arcângelo Ianelli.

Em sua coluna Artes Plásticas, no jornal *Correio da Manhã*, Vera Pedrosa diz que o Museum of Modern Art adquiriu seis gravuras de Iberê, recomendadas pela curadora de desenho e gravura do museu, que esteve no Brasil. Segundo a matéria, Iberê mandou *slides* de gravuras que não tinha mais com ele. Quando solicitado, recolheu as obras nas casas de amigos e agora está trabalhando para repô-las.[209]

Uma das aulas do Curso de Artes Plásticas, oferecido no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, pelo professor Elmer Barbosa, tem como tema "Como a obra se apresenta ao criador", com depoimento, em 21 de maio, de Iberê.

Em 23 de maio, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro realiza em seu auditório (lotado) um debate sobre os critérios de julgamento da obra de arte contemporânea, tendo como moderador Antônio Houaiss, e com a participação, ao lado de Iberê, de Teixeira Leite, Walmir Ayala, Aracy Amaral, Ferreira Gullar, Wladimir Murtinho, Gustavo Dahl, Hélio Pellegrino, José Carvalho, Luiz Costa Lima, Rogério Duarte, Hélio Oiticica e Sérgio Ferro. O debate foi gravado pelo Museu da Imagem e do Som. A fala de Iberê é reproduzida no *Jornal do Brasil*:

134

[206] Iberê Camargo: abaixo a massificação da arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 mar. 1968.
[207] Ainda 68: Prêmios, salões e outras histórias. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5-6 jan. 1969.
[208] Como age a crítica diante da massificação da arte? *O Globo*. Rio de Janeiro, 25 mar. 1968.
[209] Iberê em Nova York. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 maio 1968.

Encontro nas obras significativas do meu tempo a forma permanente da arte. O suporte que objetiva é a forma, materializada, constitui-se sempre de figura, tema, espaço, tempo, planos, volumes, sombras, luzes, cores, etc., que possibilitam a existência concreta da obra. Nenhuma obra de arte plástica poderá ser criada sem algum desses elementos. Abstraindo-se o assunto e as implicações circunstanciais que possam acompanhar a obra de arte objetivada, encontramo-nos diante da forma e do conteúdo, inseparáveis, que julgaremos dentro da categoria arte. Todo artista sabe que, para criar uma obra de arte, é necessário ordenar os elementos e conciliar os contrários. Seja qual for a escola. [...] Falar de não arte, formular novos conceitos para auferir a obra de arte é não perceber a unidade da arte na multiplicidade de seus aspectos. Aquele que sente este fluir e refluir vê, então, como o mar permanece sempre em seu leito. A intuição estética é, portanto, o único critério possível de julgamento da obra de arte. Cabe, portanto, ao esteta auferi-la. O artista é o esteta por natureza. Ele experimenta, vive o fenômeno da criação. O critério, portanto, também necessariamente deverá sê-lo. Se a arte fosse ideia ou transmissão de uma ideia, então a aceitação da obra ficaria na dependência do modo de pensar do crítico, da sua ideologia. Eu jamais me senti nesse nimbo, nesse suposto vazio entre a arte e a vida.[210]

Entre 26 de maio e 9 de junho, integra a coletiva "Tres aspectos del grabado contemporáneo brasileño", na Sala Mendoza, Caracas (Venezuela). Iberê apresenta cinco gravuras realizadas entre 1966 e 1967: *Objetos* (1) [imagem n. 132], *Objetos* (2), *Objetos* (3), *Objetos* (4) e *Objetos* (D). A exposição é apresentada também no México, no Panamá, na República Dominicana, na Colômbia, no Equador e no Peru.

Em junho, o número 13 da revista *GAM*, traz entrevista com Iberê.

Em julho, a Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro, apresenta obras dos três gravadores selecionados para integrar a VI Bienal de Gravura de Tóquio: Iberê, Ruth Bess Courvoisier e Newton Cavalcanti.

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

136 *Objetos 3*, 1967
água-tinta (processo do açúcar) e relevo
[aquatint (sugar-lift process) and relief] | 16,1 × 21,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

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

138 Iberê Camargo no ateliê da rua das Palmeiras, ao fundo a gravura *Objetos 4* [Iberê Camargo at the Studio of the Rua das Palmeiras, with in the background the engraving *Objetos 4*]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1968
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

135

136

Também integra o álbum comemorativo do 20º aniversário da Escolinha de Arte[211] — *10 gravadores brasileiros* —, com gravuras de Djanira, Milton Dacosta, Geza Heller, Fayga Ostrower, Marília Rodrigues, Darel, Eduardo Sued, Edith Behring e Orlando Dasilva. O lançamento é no Palácio do Itamaraty, em Brasília.

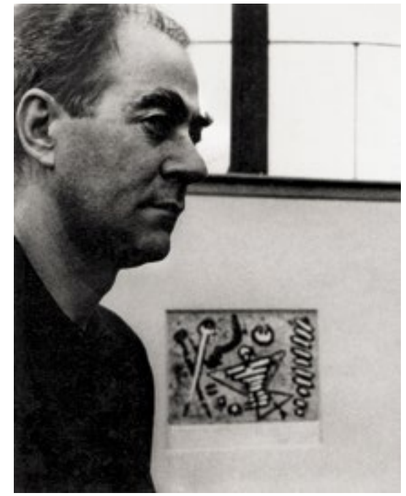
Em 18 de julho, o Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes organiza mais uma exposição de seu acervo, na Galeria Macunaíma. São apresentadas obra de Iberê, Marcello Grassmann, Mário Cravo, Fayga Ostrower, Hashimoto e Inimá de Paula.

Também o Museu Nacional de Belas-Artes apresenta novo arranjo das salas: Iberê figura em uma das últimas do percurso.

Em agosto, integra coletiva em nova galeria em Brasília. A Galeria Encontro, instalada no Hotel Nacional, tem direção artística de Olívio Tavares de Araújo.

Em 24 de setembro, Walmir Ayala publica no *Jornal do Brasil*, "Ouvi contado por Iberê Camargo":

Um dia Rembrandt fez uma revolução na pintura. Substituiu os seres ideais por personagens próximos, gente comum, situações reais com todo o seu grande e transfigurado drama. Daí em diante muita gente entrou no esquema de pintar o homem comendo mingau, é o que se vê por aí. Matisse simplificou a imagem até a pureza de uma quase anotação. Foi outra revolução. Daí em diante todo o mundo se meteu a repetir este processo simples, e deu numa onda de expressão empobrecida e vazia. Porque raros são os criadores. Os outros — a maioria — fazem como o macaco que imita o homem, mas o imita em seu último gesto. Um macaco pode imitar um homem fazendo a barba. Corta-se e faz mal feita, mas faz a barba. O que não pode é sentir o movimento interior que formulou aquele gesto. Muito do que se faz hoje como moderno ou de vanguarda nada mais é que o processo do macaco.[212]



138

137

[210] AYALA, Walmir. A fala de Iberê. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 maio 1968.
[211] A *Revista da Semana* (Rio de Janeiro, n. 36, 7 set. 1957) conta um pouco da história dessa feliz iniciativa. Tudo começou em 1941, com uma exposição de pintura de crianças inglesas, promovida pelo British Council, no Rio. Foi o impulso inicial para o desenvolvimento de um sonho de Augusto Rodrigues: a educação infantil através da arte. Em 1948, no 11º andar de um prédio da rua México, cedido pela Associação de Servidores Civis do Brasil, era fundada a escola, funcionando ali por nove anos. A Escolinha promoveu também cursos para professoras primárias, graciosamente ministrados por Darel, Poty, Vera Tormenta, Goeldi, Iberê e outros. A iniciativa teve muitos desdobramentos em todo o Brasil.
[212] AYALA, Walmir. Relação criadora. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 set. 1968.

Em setembro, integra coletiva de gravuras na Austrália — "Sixteen brazilian artists: brazilian graphic arts" —, apresentada na Crossley Gallery, em Melbourne, e na Rudy Komon's Gallery, em Sidney. A exposição foi organizada pela embaixatriz Margarida Guedes Nogueira e teve tanto sucesso de vendas que foi preciso pedir aos artistas que enviassem mais gravuras. Participaram, além de Iberê, Fayga Ostrower, Anna Letycia, Edith Behring, Isabel Pons, Sérvulo Esmeraldo, Maria Bonomi, Anna Bella Geiger e outros.

Em outubro, a jornalista Vera Pedrosa visita o ateliê de Iberê para ver as gravuras que irão para a Bienal de Tóquio e a obra adquirida por Wladimir Murtinho para o Palácio do Itamaraty, em Brasília: *Estrutura de objetos*.

Também em outubro, integra coletiva de guaches na galeria do Hotel Copacabana Palace, Rio de Janeiro, juntamente com obras de Djanira e Ivan Serpa.

Em novembro, participa com três gravuras da VI International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, no Kokusai Bunka Shinkokai/The National Museum of Japan, Tóquio. A mostra é promovida pelo grupo Mainichi Newspapers e organizada pela Associação Japonesa de Promoções Internacionais de Arte. A escolha dos nomes foi feita por José Roberto Teixeira Leite e teve o apoio do Itamaraty.

Também em novembro integra a coletiva "A gravura brasileira", no Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro. A mostra tem organização e montagem de Gean Maria Bittencourt, com a colaboração dos gravadores Isa Aderne e Francisco Bezerra. São apresentadas 152 gravuras, uma de cada artista. Bittencourt pretende lançar as bases de um museu de gravura no Rio de Janeiro.

Iberê integra o júri que escolhe o símbolo do Banco do Brasil, ao lado de Burle Marx, Celso Kelly e outros. No coquetel oferecido à imprensa pelo presidente do Banco do Brasil para anunciar a escolha do logotipo (até hoje o mesmo), foram projetados *slides* do painel de Genebra.

Em novembro, prepara-se para longa estada em Porto Alegre, iniciando a construção de seu ateliê na cidade, na rua Lopo Gonçalves.

Também em novembro, a Associação Sul-Rio-Grandense, agora sob a direção de Oswaldo Aranha Filho, pretende transformar-se em centro cultural, e convida Iberê para ser o primeiro a expor.

Em dezembro, é oficialmente inaugurado o primeiro museu de gravura do Brasil, no Palácio das Artes, Belo Horizonte, com a organização de Maristela Tristão. A ideia surgiu a partir da doação por Inimá de Paula, de 35 gravuras de vários artistas, entre eles, Iberê. O museu foi criado em outubro de 1967.

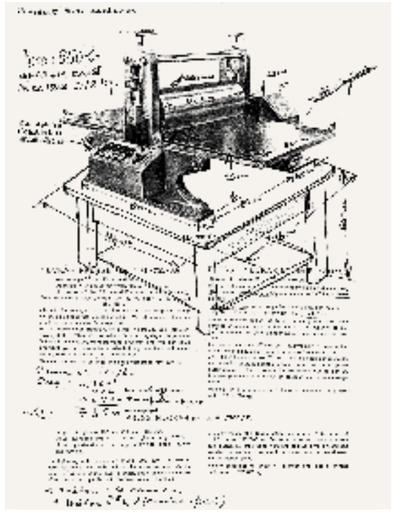
Ao longo de 1968, integra coletiva de pintura, do movimento Exposições Itinerantes, idealizado por Ana Rosa Haiat. A mostra é apresentada em várias cidades do Estado do Rio de Janeiro: Petrópolis, Teresópolis, Nova Iguaçu, Niterói, Nova Friburgo, Campos e na capital, na sede do Banco Predial. No ano seguinte, viaja para Teresina. Todas as apresentações tiveram catálogos com textos de diferentes críticos de arte.

139 Desenho de Iberê no qual idealiza a mesa de apoio para a prensa alemã que importará em 1969 [Drawing by Iberê in which he completed the picture of a german automatic press, which he would later import in 1969, with a table to support it] Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

140 Iberê com sua nova prensa automática alemã [Iberê with his new German automatic press] Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

141 Iberê e Maria Camargo durante viagem do Rio de Janeiro a Porto Alegre [Iberê and Maria Camargo during a trip from Rio de Janeiro to Porto Alegre], 1969 Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

142 *Estrutura em movimento 4*, 1962 água-tinta (*crayon* litográfico e lavis) [aquatint (lithographic crayon and lavis)] | 29,7 × 59,1 cm col. Maria Coussirat Camargo Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



139

140

141

1969

Iberê importa da Alemanha nova prensa automática para gravura, permitindo a impressão de gravuras maiores.

Em janeiro, o Museu de Arte Moderna de São Paulo organiza o Panorama da Arte Atual Brasileira, exposição que marca o reinício das atividades do museu, desde a transferência da coleção inicial para a Universidade de São Paulo. A mostra está prevista para ficar em cartaz durante seis meses na nova sede do museu, no Parque do Ibirapuera, sob a marquise. No entanto, vários artistas protestam sobre o regulamento, que parece abusivo. Iberê assim se manifesta:

> **Há dois itens, pelo menos, inaceitáveis: aquele que diz que as despesas de embalagem e transporte correm por conta do artista, não respondendo o MAM por eventuais danos e extravios; e o que determina que cada artista cederá em caráter definitivo uma obra para integrar o acervo do MAM paulista. [...]. O museu deveria, isso sim, tentar adquirir as obras, com grande desconto em se tratando de um museu, e isto nenhum artista recusaria, mas de forma digna de relação entre artista e expositor. Dar uma obra é que não é aceitável.[213]**

Em fevereiro, a revista *Manchete* publica, em "Diálogos possíveis com Clarice Lispector", entrevista com Iberê.[214] É republicada no *Jornal do Brasil*[215] e reunida no livro de entrevistas de Clarice, *De corpo inteiro* (Siciliano, 1992). Iberê é o 28º entrevistado da série, que começou em maio de 1968. Uma água-tinta, de tiragem reduzida, é dedicada à escritora ("A Clarice Lispector com admiração e amizade"): *Estrutura em movimento*, 1962 .

Retorna a Porto Alegre para a inauguração de seu novo ateliê: "Talvez faça parte do temperamento e do destino de um tão grande artista como é Iberê Camargo voltar humildemente à sua região de origem, sair do foco do grande centro onde é sempre notícia e onde sua palavra é indispensável em cada estágio da crise e da reação à crise. Iberê faz falta aqui no Rio".[216]

142

[213] AYALA, Walmir. Uma cômoda promoção. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 jan. 1969. Iberê só vem a participar do Panorama da Arte Atual Brasileira, organizado pelo MAM de São Paulo, em 1989.
[214] *Manchete*, 16(876):44-45.
[215] Criar um quadro é criar um mundo novo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 mar. 1971.
[216] AYALA, Walmir. Iberê no Sul. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1969.

Em maio, sua obra integra coletiva de artistas cariocas na Galeria Documenta, em São Paulo. Entre os artistas, além de Iberê, Burle Marx, Djanira, Antonio Dias, Ivan Serpa e outros, selecionados por Frederico Melcher e Biagio Motta.

Em junho, doa obra para leilão, cuja renda seria destinada à construção do Teatro Dois Mundos. As 250 obras doadas são apresentadas no Clube Atlético Paulistano, São Paulo. Mas o projeto não aconteceu: "A temporada de 1969 teve uma iniciativa que se frustrou, a implantação no Brasil do Teatro Dois Mundos, originário da Itália e cuja fonte de recursos era o apoio de artistas plásticos."[217]

Também em junho, visita Restinga Seca:

> **É com profunda emoção que outra vez piso esta terra, onde respirei o primeiro sopro de ar e meus olhos viram o primeiro sol. Venho para tocar as coisas e abraçar os amigos que provam, neste encontro, que não se esqueceram de mim. Dou amor, recebo amor. Não conheço e não almejo melhor troca. Posso dizer agora: estou em casa, estou na minha casa, junto dos meus. Na ausência sempre os tive presente. Ofereço o meu esforço, ofereço tudo o que de melhor fizer.**

Em julho, ministra curso de pintura para detentos, na Penitenciária de Porto Alegre, auxiliado pela artista Maria Tomaselli Cirne Lima. "Quanto à reeducação, realiza-se em Porto Alegre um programa que chega ao quase requinte de proporcionar aos condenados meios de aproveitar ou descobrir tendências artísticas, com um trabalho de instrução orientado pelo pintor gaúcho Iberê Camargo".[218]

Em novembro, Iberê colabora na exposição de pinturas dos detentos no saguão do Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, reunindo trabalhos de cinco alunos do curso que ministrou na penitenciária. A exposição teve grande sucesso, e com o dinheiro das vendas, os ex-alunos compraram material para trabalhar por muito tempo. Sobre a experiência, diz Iberê: Quem saiu ganhando fui eu. A gente só pode ajudar os outros se dando, se dando de verdade. É assim que a gente se enriquece".[219]

No ano seguinte, o crítico Walmir Ayala, do *Jornal do Brasil*, faz um apelo para que a experiência seja levada aos presídios cariocas. Iberê responde: "Ao ler tua coluna, em que falavas da possibilidade de repetir aqui a minha experiência gaúcha, fiquei muito feliz. Porque a experiência no presídio de Porto Alegre foi a coisa mais positiva durante todo aquele ano que passei lá".

Ayala escreve:

> Iberê acha que o preso é um ser para o qual a vida tem uma importância fundamental e profunda. Não como os desocupados que muitas vezes sobrecarregam os cursos de arte, senhoras e mocinhas que entre um chá e outro aprendem a manejar um pincel futuramente usado na confecção de almofadas e tapetes decorativos.[220]

143

[217] MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem anos de teatro em São Paulo (1875-1974)*. 2ª ed. São Paulo: Senac, 2001.

[218] A prisão menos desumana. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 nov. 1969.

[219] AZEVEDO, Marinho de. Guerra silenciosa. *Veja*, 225(27). São Paulo, 1972.

[220] Iberê vai à prisão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 maio 1971. Em meados de 1971, Iberê teve demorado encontro com o superintendente do sistema penal do Rio de Janeiro. O artista seria cedido à Secretaria de Justiça pelo Instituto de Belas-Artes, através do Departamento de Cultura da Secretaria de Educação, mas não se sabe se a experiência ocorreu nos presídios cariocas.

144

145

146

147

148

143 Prefeito de Restinga Seca, Aldemar Müller, Iberê e Maria Camargo em visita à cidade [The Mayor of Restinga Seca, Aldemar Müller, Iberê and Maria Camargo visiting the city], 1969
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

144-46 Iberê Camargo dá aulas de pintura a detentos. Nas fotos, além do artista, aparecem as alunas: Vera, Lurdi e detentos pintando cenário para o teatro da Penitenciária de Porto Alegre [Iberê Camargo giving a painting class to some inmates. In the pictures can be seen, besides the artist, the students Vera and Lurdi and the inmates painting the scenery for the theatre of the Prison of Porto Alegre], 1970
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

147 Iberê Camargo, Bassani e detentos com cenários concluídos [Iberê Camargo, Bassani and inmates with the scenery once finished]
Penitenciária de [Prison of] Porto Alegre, 1970
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

148 Ortega e seus quadros, aluno de Iberê Camargo da Penitenciária de Porto Alegre [Ortega and his paintings, Iberê Camargo's student at the Prison of Porto Alegre], 1969
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

Em agosto, realiza-se a individual "Iberê Camargo: gravuras e pinturas", na Biblioteca Pública Municipal, Santa Maria, promovida pelo Centro do Município e pela Faculdade de Belas-Artes da Universidade Federal de Santa Maria. Iberê apresenta sua produção recente: doze gravuras da série *Objetos*, quatro óleos (*Tensão I*, *Tensão III*, *Figuras em tensão* e *Objetos em tensão*) e um guache. Carlos Scarinci escreve o texto do catálogo:

> O universo pictórico e gráfico de Iberê Camargo, como já o dissemos, põe suas raízes no tempo. Parte ele das memórias da infância, não na forma de uma cronologia, nada de autobiografia, porém, a reconstituição de um modo de ver isento dos artifícios que o homem adulto acumula e nos quais, tantas vezes, perde o mais puro de si mesmo, socializando-se, integrando na mesmidade dos outros. [...] arma quadros e gravuras em que as leis de relação dos diversos elementos, metamorfoseados pela imaginação criadora, reconstituem o tempo e o espaço, o ritmo mesmo do mundo, impercebido frequentemente.[221]

Durante a estada na cidade, administra curso de gravura em metal na Escola de Belas-Artes da Universidade de Santa Maria.

Em setembro, sua obra integra coletiva de 15 artistas latino-americanos (Brasil, Peru, Equador, Venezuela e Colômbia) na Gallery Confianza, Barnegat Light (EUA).

Entre 15 de setembro e 2 de novembro, também nos Estados Unidos, quatro de suas gravuras produzidas em 1967 integram a coletiva "Gravadores brasileiros", no Art Gallery Center for Inter-American Relations, Nova York (EUA): *Objetos* (D) [imagem n. 137], *Objetos* (5) [G301], *Objetos* (6) [G112-1] e *Objetos* (7). Também fazem parte da exposição obras de Almir Mavignier, Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Arthur Luiz Piza, Darel, Edith Behring, Farnese de Andrade, Fayga Ostrower, Isabel Pons, José Roberto Aguilar, Lívio Abramo, Maciej Babinski, Marcello Grassmann, Roberto De Lamonica e Rubens Gerchman. Assinam os textos do catálogo Stanton L. Catlin e Marc Berkowitz.

Recebe convite para integrar a sala especial "Etapas", na X Bienal de São Paulo. Há boicote contra o endurecimento do regime militar no país, e artistas, críticos e intelectuais brasileiros e de vários países recusaram-se a participar do evento, entre eles, Iberê.

Em novembro, ainda no Sul, Iberê inaugura individual de pinturas na Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, Porto Alegre. O texto de apresentação é do próprio artista:

> **Trabalho com ímpeto. O gesto coloca a cor e cria o tom, estabelecendo novas e inesperadas relações. As metamorfoses sucedem-se, os contrastes acentuam-se e a composição se estrutura. Busco a dinâmica e o equilíbrio das figuras, que se abrem e se expandem. Eu as sinto fisicamente, em todo o meu corpo. Os contrários harmonizam-se na síntese.**

149

Crio quando, exaltado, esqueço o conhecimento acumulado, as experiências anteriores, a solução dos quadros já pintados. Neste instante percebo o invisível. Estou dentro de uma grande esfera sem poder explicar como nela penetrei, pois não tem aberturas. Então, por momentos, sou dono de poderes mágicos: a matéria obedece ao gesto.

150

151

Concluído o quadro, vejo-me desamparado e só, como um anjo caído que ronda o paraíso, sem saber nem lembrar a entrada secreta deste mundo invisível. Este espaço e este tempo são a intuição do artista. A verdade do artista é obstáculo instransponível que a obra engajada não consegue superar. O personagem cumpre seu destino à revelia do autor. Modificá-lo é criar obra falsa. O quadro acabado não mais me inquieta, pertence ao passado, ao *antes*.[222]

Em dezembro, no *Correio do Povo* de Porto Alegre, Iberê publica um interessante artigo fazendo um balanço da arte da década de 1960:

> **Embora a jovem arte, ou melhor, a arte dos jovens beba avidamente no *écran* do cinema e no produto da indústria, não faz mais do que colher a imagem de uma realidade anteriormente criada pela arte, esquecida, talvez, de que a plasticidade de *Ivan, o Terrível* nasceu da obra dos primitivos. A arte permanece na sua categoria como o mar que, apesar do fluxo e refluxo, continua no seu próprio leito. As investidas da antiarte não fazem mais do que afirmá-la. Muitos são os arautos da destruição da arte e, portanto, do homem, que morrerá com ela. Vaticinam também o fim da religião e do pensamento filosófico. Com o advento da bomba atômica, também apregoaram o fim do mundo...**
>
> **Vejo, portanto, no transcurso desta última década, mais um passo do seu dinamismo, do seu processo dialético, que faz aparecer uma outra face da realidade da arte. Sempre existe na dobra do tempo um demiurgo que tece sem cessar a verdadeira face da sua época. [...] E, agora, que outra coisa poderia desejar para nós brasileiros, nesta década de 70, senão que todos se apercebessem de que o desenvolvimento independe dos sistemas políticos? Ele só se obtém com o desterro inapelável da ignorância...[223]**

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

150 Iberê Camargo e Walter Perachi Barcellos, governador do Rio Grande do Sul, na exposição individual de pinturas na Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi
[Iberê Camargo and Walter Perachi Barcellos, governor of the State of Rio Grande do Sul, at the solo exhibition at the Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi] | Porto Alegre, 1969
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

151 Maria e Iberê Camargo, junto com o governador do Rio Grande do Sul e sua esposa, na exposição individual de pinturas na Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi
[Maria and Iberê Camargo with the governor of the State of Rio Grande do Sul and his wife at the solo exhibition at the Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi] | Porto Alegre, 1969
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

[221] Reproduzido em BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit.*
[222] AYALA, Walmir. Iberê no Sul. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 dez. 1969.
[223] Reproduzido em LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*

1970

Ainda em Porto Alegre, aproveita a longa temporada para preparar sua individual em outubro, no Rio de Janeiro.

Realiza curso de gravura em metal no Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e fornece cópia mimeografada de seu tratado sobre a gravura em metal aos alunos.

Em março, o Ministério das Relações Exteriores transfere para Brasília seu valioso acervo, destinado ao Palácio dos Arcos: além de Iberê, obras de Maria Martins, Mary Vieira, Portinari, Bruno Giorgi e outros.

Em abril, outra obra de Iberê figura na inauguração da nova sede do Banco Crefisul de Investimentos, no edifício Birman, em Porto Alegre, também com trabalhos de Bruno Giorgi, Di Cavalcanti, Djanira e Xico Stockinger.

Em junho, o Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, realiza retrospectiva dos premiados nos Salões de Belas-Artes e de Arte Moderna. São apresentadas 44 obras, entre as quais, *Lapa* [imagem n. 35].

Em 10 de agosto, o artista recebe título de Cidadão de Porto Alegre, concedido pela Câmara Municipal. Segundo o jornal *Correio da Manhã*, "a nata dos artistas plásticos gaúchos fez-se presente".

153

FÔLHA DA TARDE — 5 DE MAIO DE 1970

Iberê Camargo vai ser Cidadão de Pôrto Alegre

O pintor Iberê Camargo foi assunto na reunião da Câmara Municipal de ontem à tarde. Os vereadores discutiram o Projeto-de-Lei que concede o título de "Cidadão de Pôrto Alegre" ao artista de Restinga Sêca.

ARTES E

Iberê Camargo

A Mesa da Câmara Municipal de Pôrto Alegre apresentou, ontem, à consideração do plenário, o projeto de lei que concede o título de "Cidadão de Pôrto Alegre" a Iberê Camargo. O pintor gaúcho é uma das mais conceituadas personalidades do mundo artístico e suas técnicas e capacidade têm sido divulgadas até no exterior.

1966, Iberê Camargo foi convidado pela Itamarati para pintar na sede da Organização Mundial de Saúde. Diversas de suas obras encontram-se espalhadas pelo mundo, como no Museu de Arte Moderna de Nova York; Walker Art Center; Museu da Bahia; de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; Museu Nacional da Rio e e de Arte Contemporânea de Pôrto Alegre.

VIDA

Iberê Camargo nasceu em Restinga Sêca, em 1914. Seus estudos de pintura foram iniciados na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria. Depois, passou pelo curso de Técnico de Arquitetura do Instituto de Belas Artes de Pôrto Alegre. Seu temperamento vibrante e sensível, estava sempre à procura de coisas novas.

Recebendo bôlsa do Govêrno do Estado, seguiu para o Rio de Janeiro, onde se aperfeiçoaria. Discordando da orientação acadêmica da Escola de Belas Artes daquela cidade, criou, em 1943, com outros artistas, o "Grupo Guignard", que buscava novas formas e temas. No Salão de Arte Moderna do Rio, e em 1947, recebeu de prêmio uma viagem ao estrangeiro.

Na Europa, estudou com Chirico, André Lhote, Pétrucci (gravura), Achille (afresco) e Rosa (material). De volta a Pôrto Alegre, dirigiu diversos cursos de gravura. Mais tarde cursos semelhantes foram realizados em Montevidéu, a convite do Instituto de Cultura Uruguaio-Brasileiro. Iberê foi o criador do Atelier Livre, nos altos da pela pintura e gravura. Atualmente, é professor de gravura do Museu da Cidade do Rio.

Em Pôrto Alegre, êle ainda possui seu próprio atelier, construído para suas temporadas no sul. Também deu aulas para uma equipe de presidiários da Penitenciária local, atividade inédita, que resultou numa exposição pública. Desde início de 69, Iberê, está à disposição da Universidade do Rio Grande do Sul, para ministrar aulas de gravura.

O pintor gaúcho já realizou diversas exposições individuais (14) no País e exterior. Prêmios também fazem parte de sua vida artística. Participou de júris de salões e da Comissão Nacional de Belas Artes. Ilustros livros, colaborou com jornais e revistas. Isto tudo, certamente, fará com que a Câmara aprove o nome de Iberê Camargo para o título de "Cidadão de Pôrto Alegre.

152

152 "Iberê Camargo vai ser Cidadão de Porto Alegre" *Folha da Tarde*, 5 maio [May] 1970

153 Iberê Camargo e seu gato Rusti. Durante toda vida Iberê conviveu com gatos, inclusive retratando-os em suas obras [Iberê Camargo and his cat Rusti. His whole life Iberê lived with cats, even portraying them sometimes in his works] Porto Alegre, 1970 Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

154-55 Iberê Camargo em seu ateliê na rua Lopo Gonçalves [Iberê Camargo in his Studio of the Rua Lopo Gonçalves] Porto Alegre, 1970 Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

Em setembro, integra como artista convidado o I Salão de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre.

De volta ao Rio de Janeiro, Iberê transfere-se do curso de gravura em metal para o de pintura do Instituto Municipal de Belas-Artes:

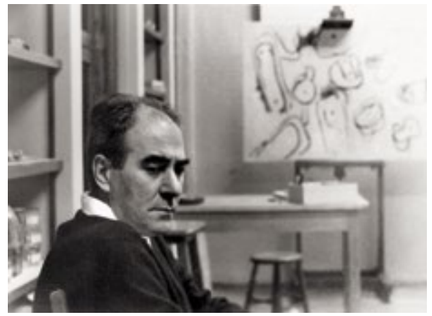
> **Quando voltei de Porto Alegre me apresentei no Instituto de Belas-Artes e verifiquei que só me restava assumir a cadeira de pintura [a cadeira de gravura havia sido ocupada por Isabel Pons]. Não concordo e não me interessa ensinar pintura, porque sinto que no ensino da arte faz falta uma filosofia, uma fixação de princípios e finalidades que transformem esta relação de ensino num processo humanamente construtivo para quem leciona e para quem aprende.**[224]

Em outubro, inaugura-se a individual "Iberê Camargo", na Galeria Barcinski, Rio de Janeiro. São apresentadas 13 pinturas a óleo e seis guaches (todos produzidos entre 1969 e 1970, em Porto Alegre). Walmir Ayala, crítico de arte do *Jornal do Brasil*, escreve o texto de apresentação do catálogo, cuja conclusão é reproduzida no *Diário de Notícias*, na coluna Notas e Artes, de Quirino da Silva:

> Seria ocioso e superficial evidenciar aqui a riqueza de expressão contida nesta mostra nova, sempre nova, de Iberê Camargo; seu empastamento minuciosamente projetado na superfície da tela; o domínio do espaço granjeado a cada tela, mesmo as menores, a sensação de painel ininterrupto; a evolução das formas dos carretéis, como grandes massas chapadas de uma cor criada sobre um fundo convulso onde se processam as grandes gêneses do espírito, a liberdade de endossar novos registros de cor, sob as mesmas atmosferas patéticas em cuja abstração cabe toda a experiência artesanal, toda a sabedoria humana.[225]

Ayala escreve no *Jornal do Brasil*:

> Diante da obra apaixonada, do empastamento sensual e dramático de Iberê Camargo, mais do que num depoimento gestual de cega motivação, somos levados a considerar as urnas da memória. Memória como repositório de um alfabeto emocional (não estão lá os carretéis da infância?). Memória antes da linguagem: antes da palavra havia o ser. [...] As formas não são fixas. Estão se movendo na forma. Cada forma tem uma infinidade de possibilidades. O figurativo e o abstrato são, dentro disso, mera solução para determinados alvos da memória subconsciente. [...] Esta a realidade de Iberê Camargo, a de sentir-se, em cada depoimento de sua conquista do espaço, a absorção genuflexa de toda uma tradição universal, o consentimento numa cultura que não violenta o presente, mas lhe amplia as possibilidades de ser sempre mais futuro. [...] A subjetividade avassaladora na obra de Iberê Camargo não comporta reflexão contemplativa, para medir o tempo estrutural que vai do método à imagem acabada. Não é possível esta reflexão dissecadora porque o objeto, nele, está fundido à emoção do artista, e só lhe resta ordenar (construir) esta emoção a partir de um manuseio da matéria plástica. Este manuseio vem subordinado à rédea do espírito. [...] A proposta estimulante de Iberê Camargo nos conduz a uma abertura para a consciência dessa paisagem, que tudo é paisagem e, nela, o homem mais que habita, se metamorfoseia.[226]



154

155

[224] AYALA, Walmir. Iberê vai à prisão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 maio 1971.
[225] Iberê Camargo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 8 out. 1970.
[226] O sopro e a imagem. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 set. 1970.

156

156 sem título [untitled], 1970
óleo sobre tela [oil on canvas] | 100 × 141,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

157 Iberê Camargo e alunas de pintura em seu ateliê na rua Lopo Gonçalves [Iberê Camargo and his painting students in his Studio of the Rua Lopo Gonçalves]
Porto Alegre, 1970
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

158 O artista pintando no seu ateliê da rua das Palmeiras [The artist painting in his Studio of the Rua das Palmeiras]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1971
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

No mesmo jornal, dias antes da abertura, o crítico observa:

> Esta exposição confirma Iberê Camargo como o mais poderoso representante do abstracionismo dentro da pintura brasileira. Um abstracionismo eivado de signos, sobretudo marcado por um gesto denso, por um instinto de criação que revela a matéria da pintura, em quase montagens de textura, com um ímpeto perfeitamente estruturado em equilíbrio. [...] quem o vê pintar sabe que, entre a impressão do gesto e o impulso, vai o átimo "impegável" de um tempo que não permite maiores reflexões. A reflexão está implícita no *métier* que, no caso deste grande artista, é feito de renúncias, meditações, revoltas, contenção, conhecimento das razões mais profundas de seu destino e da condição do artista num mundo de catástrofes.[227]

Jayme Maurício, crítico no jornal *Correio da Manhã*, não considera a melhor fase do artista e indaga se "um possível excesso de atividades didáticas não estaria prejudicando a capacidade inventiva do artista — já tão insofismavelmente provada em épocas ainda recentes. Seu alheamento dos grandes centros do País, seu recolhimento, certamente decidido em vista de grandes novos projetos, não está correspondendo às expectativas. E é cedo para uma fixação nele. Contudo, não se negue jamais que o Iberê Camargo desse momento errado é ainda um Iberê certíssimo".[228]

Em dezembro, surge no Rio uma nova galeria dedicada exclusivamente às artes gráficas, iniciativa de Mario de la Parra. Iberê integra a exposição inaugural — "Os treze da gravura" — ao lado de Anna Letycia, Maria Bonomi, Darel, Fayga Ostrower, Arthur Luiz Piza, Samico, Eduardo Sued e outros, na galeria Delaparra, no Jardim Botânico, Rio de Janeiro. A exposição se estende até janeiro de 1971.

Também em dezembro, integra as coletivas "Natal de 1970", na Petite Galerie, e "Em torno do envelope", na Galeria Grupo B, ambas no Rio de Janeiro.

Em 1970, são lançados os livros *A criação plástica em questão* (Rio de Janeiro, Vozes), de Walmir Ayala, com depoimento de 37 artistas, entre os quais, o de Iberê, e *Contemporary art in Latin America*, de Gilvert Chase (Free Press).

157

[227] A confirmação de Iberê. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 out. 1970.
[228] O Iberê certo no momento errado. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 out. 1970. Mais tarde, o crítico reconsidera seu julgamento.
[229] Resumo JB – 1971. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 5 jul. 1971.

1971

Em janeiro, Iberê tem obra adquirida pelo Banco do Brasil destinada à sucursal em Nova York.

Também em janeiro, integra a "Accrochage de verão", na Galeria Barcinski, Rio de Janeiro.

Em março, o crítico inglês Sheldon Williams, de passagem pelo Rio, "entusiasma-se vivamente" com a obra de Iberê.

Em maio, integra a coletiva "A grande década", na Galeria Barcinski. A exposição foca os anos 1955-1965, considerada pelo *marchand* a grande década do abstracionismo. São apresentadas também obras de Antônio Bandeira, Manabu Mabe, Ivan Serpa, Wesley Duke Lee, Frans Krajcberg, Rubem Valentim, Milton Dacosta, Alfredo Volpi, Abraham Palatnik e Lygia Clark.

No início de junho, o Museu Nacional de Belas-Artes apresenta a exposição "Arte moderna nos salões oficiais", com a apresentação de obras que integraram a Divisão Moderna do Salão Nacional de Belas-Artes e o Salão Nacional de Arte Moderna.

Entre junho e julho, ocorre o IX Resumo de Arte do Jornal do Brasil, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. São apresentados 50 trabalhos dos dez artistas mais votados em enquete promovida pelo jornal: Alfredo Volpi, Frans Krajcberg, Glauco Rodrigues, Iberê Camargo, João Câmara, Joaquim Tenreiro, Marcello Grassmann, Osmar Dillon, Renina Katz e Rubem Valentim. O catálogo traz texto de Walmir Ayala e reproduz a pintura *Signo*.

Sobre as obras de Iberê no Resumo, Jayme Maurício faz *mea culpa* da crítica escrita no ano anterior, "cuja exposição, na Barcinski, havia nos parecido tão inoportuna — tão fora de momento — a despeito do excepcional direito do artista na defesa de suas predileções e na sua recusa de acompanhar a evolução artística do momento. Iberê continua a defender com bravura a sua escolha, a sua fixação, provando como ela ainda pode ser plasticamente rendosa. Não se negue vigor aos espessos óleos abstratos que ele enviou ao Resumo".[229]

Entre setembro e outubro, integra a sala especial "Vinte anos de Bienal" na 11ª Bienal Internacional de São Paulo. São apresentadas 11 obras realizadas entre 1965 e 1971, mas sua colocação no espaço expositivo é prejudicada devido ao atraso no envio das obras, o que fez também com que o júri não as visse na abertura. Note-se, no trecho em destaque nesta página, o que Joaquim Cardozo escreve sobre a obra do artista no catálogo geral.

Em outubro, integra coletiva de desenhos brasileiros para ilustração de livros, na Galeria Delaparra, Rio de Janeiro.

Também em outubro, escreve texto de apresentação para Mário Carneiro, que expõe individualmente na Real Galeria de Arte, Rio de Janeiro.

Em novembro, integra coletiva de pintura na Sociedade Fluminense de Fotografia, em Niterói, organizada por Ana Rosa Haiat, sob os auspícios do Departamento de Difusão Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Rio. Participam também Djanira, Jacinto Morais, Guima, Inimá de Paula, Carlos Scliar, Ivan Serpa e outros.

158

> Uma coisa, de certo modo, surpreende em quase todas as fases da sua pintura; é que nela quase sempre reaparece a forma vaga de um carretel como uma ampulheta a marcar um tempo indeterminado, como a representação sumária de dois triedros oposto pelos vértices, que são iguais, mas não se superpõem [...]. O aparecimento inesperado, talvez inconsciente, desse símbolo quase místico, quase mágico, como que irradia por toda a sua pintura; símbolo, signo, sinal que, de vez em quando, surge, e é uma espécie de elo entre o seu trabalho de artista e a sua índole, o seu temperamento, a sua condição de existir no espaço deste nosso mundo. [...] Muito poucos são os artistas que, como Iberê, tenham obtido correspondência perfeita entre o seu ser e o ser da arte.

159

1972

Ao longo do ano, Iberê reforma seu ateliê na rua das Palmeiras, em Botafogo, no Rio de Janeiro, com o propósito, de transformar o espaço de trabalho numa fortaleza à prova de qualquer ruído.[230] Para a reforma, conta com projeto de dois arquitetos e consultoria de um técnico em acústica.

> **Aqui é o meu submarino. Quando pressinto o barulho, fecho as escoltinhas e afundo.[231]**

> **Não sei se me acusam de alienação, de estar trancado em minha torre, observando os acontecimentos. Realmente, não sei o que se passa no mundanismo, nem me envolvo com bugigangas. Mas acompanho tudo o que acontece à minha volta e não me omito, penso que a melhor forma de contestação é a minha ausência. E eu resolvi me ausentar.[232]**

Quando aconteceu a tragédia com Iberê, em 1980, muito se falou do isolamento do artista em seu ateliê. Wilson Coutinho escreve a respeito:

> O ateliê de Iberê Camargo não é propriamente um *bunker* como foi noticiado. Essa fantasia de retiro e de segurança militar não resiste às provas humildes da realidade. É, numa rua em Botafogo, um apartamento de dois quartos transformados em espaço livre para que nele telas, tintas e o movimento do pintor possibilitem um trabalho. [...] um tipo de ascese de ateliê, comum na geração de pintores a que pertence Iberê. É uma ideologia quase religiosa da pintura. Também os expressionistas abstratos americanos, Rothko e Pollock, por exemplo, transformaram seus ateliês em altares de um grande momento místico, essa religião obsessiva do olho que quer enxergar em cada pigmento, em cada pincelada, um arquétipo do divino.[233]

159 Iberê no seu ateliê da rua das Palmeiras
[Iberê in his Studio of the Rua das Palmeiras]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1972
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

160 "Iberê". *O Globo*, Rio de Janeiro, 22 dez. [Dec.] 1972
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

161 Convite para reinauguração do ateliê da rua das Palmeiras, com poema de Cipriano Vitureira, dedicado a Iberê e a Maria, e reprodução da xilogravura *Ascensão de carretéis*
[Invitation for the re-inauguration of the Studio of the Rua das Palmeiras, with a poem by Cipriano Vitureira dedicated to Iberê and Maria, and a reproduction of the wood engraving *Ascensão de carretéis*), Rio de Janeiro, 1972
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

O GLOBO
«RIO DE JANEIRO»
22 DE 1972

Iberê

"Arte não se tira do bolso, é compulsão"

"Nada é tão completo como a arte, mas, cada quadro meu é uma obra aberta"

Isolamento

Permanência

No ateliê, Iberê reconstrói o silêncio ideal para a criação

160

161

Durante os oito meses da reforma, ocupa uma sala da igreja-matriz de São João Batista da Lagoa, na rua Voluntários da Pátria, não muito longe da rua das Palmeiras. O ateliê será reinaugurado em 19 de dezembro. O convite, com o nome dos patrocinadores — Marechal Cordeiro de Farias e sra., sr. e sra. Oswaldo Aranha Filho, sr. e sra. Euclides Aranha Neto, sr. e sra. Jorge de Carvalho Britto Davis e sr. Aloysio de Paula —, traz um poema de Cipriano Vitureira dedicado a Iberê e Maria, e reproduz a xilogravura *Ascensão de carretéis* (1972). Na reinauguração, apresenta trabalhos recentes.

"Nesta exposição, sua paleta alegra-se com imprevistos roxos, verdes e vermelhos, e as formas ficam mais soltas no espaço. Mas a desenvoltura das formas e o vigor das pinceladas são só o que transparece de um trabalho ao mesmo tempo intuitivo e torturado. E todo o conjunto encerra sutilezas de requintada sabedoria."[234]

No decorrer do ano, é realizado o documentário *Iberê Camargo – pintor brasileiro*, com direção de Ricardo Miranda e fotografia de Marco Bottino (Melopeia).

As obras de Iberê integram três coletivas ao longo de 1972: a primeira, uma exposição-relâmpago, de apenas um dia, no ateliê de Eduardo Sued, organizada por Walmir Ayala para receber um grupo ligado à Tate Gallery, de Londres; Accrochage de Inverno, na Galeria Barcinski (Rio de Janeiro) e "Arte/Brasil/hoje: 50 anos depois", na Galeria Collectio (São Paulo), com curadoria de Roberto Pontual (o livro sobre a exposição é lançado no ano seguinte, durante ciclo de encontros com críticos de arte na Collectio).

[230] Os problemas de Iberê com o barulho da cidade são antigos, recorrendo inclusive a órgãos governamentais, sem sucesso. Mário Carneiro relata uma saborosa anedota dos tempos de seu ateliê na Lapa: "Iberê tinha uma obsessão pelo silêncio lá no ateliê dele. O ateliê dava para a área de serviço, e havia umas empregadas que cantavam na vizinhança. Na Lapa, tinha uma "moçona" que cantava samba, um papagaio na vizinha que falava e xingava, e Iberê perdia a cabeça. Um dia ele chamou a polícia para ir lá: "Eu quero dar queixa dessa moça aqui, porque eu peço para parar e ela não para". "Mas o senhor não pode impedir que as pessoas cantem". [...] Eu fui dar meu depoimento [...]: "Olha, para dizer a verdade, a mim não incomoda, mas o meu amigo fica muito incomodado". Iberê ficou furioso comigo e disse: "Tu me entregaste; em vez de defender meu ponto de vista, foi defender essa moça?" Ainda no ateliê da Lapa, improvisa uma solução, conforme relata a Mário Carneiro, em carta de 6 de fevereiro de 1957: "O nosso quarto já está forrado de Eucatex. Melhorou um pouco, mas ainda não resolveu o problema. Acho até que se ouve melhor o ruído que vem da rua, dado que dentro do quarto tem mais silêncio." No mesmo ano da carta, Iberê é um dos organizadores de uma campanha do Lions Club para que seja cumprida a Lei do Silêncio.

[231] AZEVEDO, Marinho de. *Guerra silenciosa. Op. cit.*

[232] AYALA, Walmir. Iberê Camargo: o isolamento da criação. *Jornal de Brasil*. Rio de Janeiro, 2 jan. 1973.

[233] Imagens vistas da cela. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 maio 1981.

[234] AZEVEDO, Marinho de. *Guerra silenciosa. Op. cit.*

162 Ateliê de gravura Lacourière-Frélaut
[The engraving Studio of Lacourière-Frélaut], Paris, 1973
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

163 Gravura apresentada na X Bienale de Gravure Moderne, Iugoslávia
[Engraving presented at the X Biennale of Modern Engraving, Yugoslavia]
Figura II, 1973 | água-tinta (lavis e processo do açúcar)
[aquatint, lavis and sugar-llift process] | 49,7 × 29,6 cm
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

164 Carretéis que Iberê usava como modelo no ateliê da rua das Palmeiras
[Spools which Iberê used to use as a standard model in the studio
of the Rua das Palmeiras], Botafogo, Rio de Janeiro
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

165 Uma das 14 telas realizadas por Iberê especialmente para a exposição
na O'Hana Gallery, Londres [One of the fourteen paintings produced
specially for the exhibition at the O'Hana Gallery, London]
Ascensão I, 1973 | óleo sobre tela [oil on canvas] | 57 × 40 cm
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

162

1973

Em viagem a Paris, frequenta o ateliê Lacourière, dos irmãos Frélaut, fundado em 1929, com o objetivo de aprimorar seus conhecimentos como impressor.

Entre junho e agosto, integra a X International Exhibition of Graphic Art [X Bienale de Gravure Moderne], na Moderna Galerija, Liubliana, Iugoslávia (atual Eslovênia). Também integram a representação brasileira Lotus Lobo, Décio Noviello, Bethy Giudice e Maria Bonomi. O catálogo tem apresentação de Zoran Kržišnik.

Também entre junho e agosto, participa da exposição inaugural da Galeria Fernando Millan, São Paulo, juntamente com Aldemir Martins, Anna Letycia, Cláudio Tozzi, Fernando Lemos, Frans Krajcberg, Franz Weissmann, Lothar Charoux, Marcello Grassmann, Maria Bonomi, Mira Schendel, Octávio Araújo, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman e Tomie Ohtake.

Em 11 de julho, inaugura-se a individual "Iberê Camargo", na Galeria Ineli, em Porto Alegre. O catálogo reproduz texto de Joaquim Cardozo.

Em julho, integra a coletiva "A gravura brasileira do século XX", no Centro Cultural Lume, Rio de Janeiro. É a segunda ação extramuros empreendida pelo Museu Nacional de Belas-Artes, coordenando a iniciativa e apresentando 50 obras do acervo de Carlos Oswald, Goeldi, Raimundo Cella, Fayga, Darel, Lívio Abramo e Segall, entre outros. A mostra é organizada por Maria Lourdes Horta Barreto e Maria Elisa Carrazoni.

Em setembro, integra a coletiva comemorativa "21 anos do Salão Nacional de Arte Moderna", na Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro. Marc Berkowitz assina a apresentação do catálogo. Na exposição, as obras que ganharam o Prêmio de Viagem ao Exterior de 1944 a 1965 e um trabalho recente de cada artista laureado. É a primeira vez que o Museu Nacional de Belas-Artes empresta as 25 obras premiadas.

Também em setembro, participa da mostra "Quatro gravadores brasileiros", na qual figuram obras de Darel, Eduardo Sued, Iberê Camargo e Octavio Araújo, na Galeria Grupo B, Rio de Janeiro. A galeria edita um livro — *Gravura: Darel Valença Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo e Octavio Araújo* — com a reprodução de 32 gravuras, sob a coordenação de Márcia Pontes e da Galeria Grupo B, de Rubem Breitman e Haroldo Barroso. O livro, editado pela Nova Fronteira, tem prefácio de Antônio Houaiss e depoimento dos artistas. Ao lado, o texto de Iberê.

163

Escolhi, para figurarem neste livro, oito gravuras em água-forte e água-tinta, executadas no decorrer destes últimos anos — 1959 a 1973 — por pertencerem a um período significativo na minha obra gravada.

Não emito conceitos. Não me proponho definições. Elas são a minha presença e o meu testemunho. Eu as fiz com as minhas mãos e o meu coração, corroendo e ferindo a matéria como fizeram os artistas que me antecederam. Eu as fiz com simplicidade, no vagar do ácido, com a paciência do oleiro que coze a terra.

Movido pelo obscuro desejo de permanência — que é inerente ao homem — elaboro e plasmo a minha visão num esforço sem pausa e sem repouso, para deixar atrás de mim um rastro ainda que perecível como a pisada do boi no barro fresco, como a pegada do homem sobre o pó da terra, ou como o simples decalque da mão.

Os carretéis estão sobre a mesa. Estão no pátio, são soldados pica-paus e maragatos. Estão girando enfiados nas máquinas de costura, despindo-se do fio. Estão sobre o convés capitaneando navios que singram sangas. Estão rodopiando nas piorras.

Serão, agora, estrelas de fantásticas constelações? Serão eles homens ou seres de antigos tempos, que do escuro espiam com os seus olhos de ciclopes? Quem poderá explicar o que aconteceu com eles e comigo? Faz tanto tempo que nos separamos. Eles devem ter morrido soterrados nos quintais e nos porões das velhas casas.

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

Ou será que estas figuras são os hectolitros e os decalitros que tanto me inquietaram com suas formas bojudas e bizarras, grandes canecas figuradas nos mapas que estavam dependurados na minha sala de aula? Como poderei individualizar coisas, precisar estímulos e especificar vivências que fornecem a matéria para a criação?

No ato criador, sou arrastado por impulsos que se desencadeiam como vendavais vindos não sei de onde. Vislumbro e persigo miragens interiores, que jamais consigo reconhecer na face da obra criada. Mário Quintana disse: "A imaginação é a memória que enlouqueceu." O poeta sempre intui a verdade.

164

165

Nessa ocasião, Ronaldo Brito louva a iniciativa do livro e escreve sobre o pintor:

> Iberê Camargo é um artista cuja concentração nem sempre foi bem recompensada. Mas com os carretéis que povoam obsessivamente sua imaginação já há alguns anos, ele consegue muitas vezes uma produção poética. A preocupação essencial de Iberê parece ser a de registrar os traumas, delicados ou violentos, que sofre a matéria. A tarefa do espectador seria então a de interrogar com atenção esses movimentos na matéria, buscando não a sua eventual "beleza", mas a compreensão de seu percurso.[235]

Em outubro, realiza individual de pinturas e gravuras na Galerie de la Maison de France, Rio de Janeiro. Apresenta 12 obras especialmente cedidas por colecionadores cariocas.

Em novembro, realiza a individual "Oils on canvas by the brazilian painter Iberê Camargo", na O'Hana Gallery, Londres (Grã-Bretanha), a convite do embaixador Sérgio Corrêa da Costa. O texto do catálogo é assinado por Antônio Olinto, adido cultural na Grã-Bretanha. Iberê leva para Londres 14 telas realizadas nos dois últimos meses (das quais vendeu dez, sobretudo para brasileiros), numa maratona de pintar diariamente das 3 horas da tarde às 7 horas da manhã, causando-lhe uma úlcera estomacal.

"Um dos quadros que vai levar é um estudo sobre formas geométricas, quase uma ampulheta, tema básico de suas telas nos últimos tempos", escreve o *Jornal do Brasil*.

> **Lembra um carretel, não? O carretel foi um brinquedo de infância e foi uma imagem que ficou, correndo na máquina de costura da minha mãe. E foi em torno da memória que fiz esta nova série, 14 peças, todas inéditas, cada uma conservando sua individualidade.**[236]

> Os quadros pintados para Londres representam, dentro da mesma linha de seu gestualismo, uma aproximação nova. As cores inclinam-se para os tons lilases, relativamente sombrios. As estruturas de formas de carretéis, que davam a sensação ótica de elementos equilibrados em mobilidade virtual dentro da matéria apaixonada e densa de cada quadro, cederam lugar a composições mais compactas, vagamente figurativas.[237]

A crítica local recebe bem a exposição. Segundo Iberê, "houve dois artigos positivos, assinados [George Sorley Whittet e Max Wykes-Joyce]. Não são laudatórios ou consagratórios, que o inglês não inflaciona sua palavra".[238]

Também em novembro, participa da coletiva "Síntese da pintura no Brasil", no Tijuca Tênis Clube, mostra idealizada por Maria Elisa Carrazzoni, diretora do Museu Nacional de Belas-Artes, com obras do acervo da instituição.

166 Iberê a bordo do navio Cristóforo Colombo, em viagem para Londres [Iberê on the ship Cristóforo Colombo on a trip to London], 1973
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

167 Convite para exposição individual na O'Hana Gallery, com reprodução da tela *Vórtice II*, uma das 14 telas realizadas por Iberê especialmente para a ocasião [Invitation for the solo exhibition at the O'Hana Gallery, with a reproduction of the painting *Vórtice II*, one of the fourteen paintings produced by Iberê specially on this occasion], Londres [London], 1973
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

168 Entrada da O'Hana Gallery [Entrance of the O'Hana Gallery]
Londres [London], 1973
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

169 Na exposição da O'Hana Gallery: Antônio Olinto, adido cultural na Grã-Bretanha, Iberê Camargo e o embaixador Sérgio Corrêa da Costa. Ao fundo, a tela *Andamento III* [At the exhibition at the O'Hana Gallery: Antônio Olinto, cultural attaché in Great Brittain, Iberê Camargo and the ambassador Sérgio Corrêa da Costa. In the background, the painting *Andamento III*]
Londres [London], 1973
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

170 *Andamento III*, 1973
óleo sobre tela [oil on canvas] | 130 × 184 cm
col. Roberto Marinho

166

168

167

169

170

[235] Sued, Darel, Iberê e Araújo. *Opinião*, Rio de Janeiro, s.d. [1973].
[236] Iberê Camargo: viagem em torno da memória. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 out. 1973.
[237] AYALA, Walmir. Arte de exportação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 nov. 1973.
[238] LUZ, Celina. Iberê Camargo: ... *Op. cit.*

1974

Em março, há o lançamento do álbum *Expoentes da pintura brasileira*, editado pelo Clube de Arte, com textos de Antônio Bento e reprodução de obras de 17 artistas.

Também em março, integra a coletiva de gravuras "Artistas gráficos brasileiros", na Escola Alemã Corcovado (Instituto Goethe), Rio de Janeiro. Participam também obras de Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Anna Maria Maiolino, Darel, Edith Behring, Eduardo Sued, Thereza Miranda e outros.

Em 31 de março, o Museu de Arte Moderna de Resende é reinaugurado, com 24 obras do acervo inicial, recentemente restauradas, inclusive *Rua das Laranjeiras* [imagem n. 45], de Iberê. Roberto Pontual profere palestra na reabertura da instituição.

Entre abril e julho, é apresentada na Europa a coletiva "Arte gráfico brasileño de hoy", na Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madri; no Palau de la Virreina, Barcelona; no Museo de Bellas Artes de Valencia, (Espanha); com o título "Brasilianische Graphik der Gegenwart", na Graphische Sammlung Albertina, Viena; "Art graphique brésilien", no Musée Galliera, Paris; e "Arte gráfica brasileira de hoje", na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. São apresentados 200 trabalhos de 40 gravadores. José Roberto Teixeira Leite escreve o texto do catálogo para cada uma das diferentes montagens.

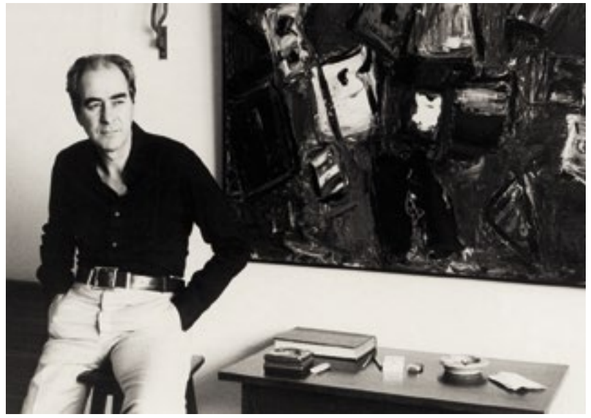
Em junho, é inaugurada a Galeria Iberê Camargo, uma homenagem ao artista, do Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria (RS). Ele também apresenta seus últimos trabalhos na ocasião.

Entre 8 e 28 de agosto, realiza individual apenas de guaches, na Galeria Aliança Francesa de Botafogo, Rio de Janeiro, a convite de Ana Rosa Haiat. Quanto à opção do artista pelo guache, Marinho de Azevedo, da revista *Veja*, escreve:

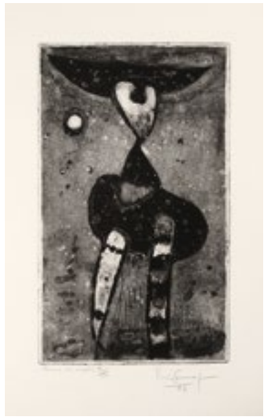
> Devido a questões legais, Iberê Camargo, que importa todo o material empregado em sua pintura a óleo, se viu, certo dia, sem nenhuma bisnaga. E como a inatividade forçada não o encantasse, resolveu recorrer ao guache, do qual só esporadicamente se utilizava. O resultado foi uma pequena mas significativa mostra, onde Iberê expõe os trabalhos realizados este ano, dentro dos limites impostos pelos caprichos aduaneiros. E suas obras ganham subitamente uma leveza que contrasta com o vigor de seus óleos, tantas vezes severos. [...] As pinceladas se superpõem sem que o conjunto perca transparência. O gesto violento, suavizado pelo guache, fica mais visível e também mais alegre.

171

172



173



174

175

171 sem título [untitled], 1974
nanquim sobre cartão
[China ink on cardboard] | 62,9 × 47,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

172-73 Iberê Camargo em seu ateliê da rua das Palmeiras
[Iberê Camargo in his Studio of the Rua das Palmeiras]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1974
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

174-75 Gravuras apresentadas na "Mostra de gravura brasileira", na Fundação Bienal de São Paulo [Engravings displayed at the exhibition "Mostra de gravura brasileira" at the Fundação Bienal de São Paulo]

Figura 1, 1973
água-tinta (processo do açúcar) e água-forte
[aquatint (sugar-lift process) and etching] | 49,7 × 29,6 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Vórtice 3, 1973
água-forte e água-tinta (processo do açúcar)
[etching and aquatint (sugar-lift process)] | 49,5 × 19,7 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Diante da afirmação do jornalista — "é como se surgisse um novo Iberê" —, o artista rebate: "O material pouco importa, desde que seja de boa qualidade. O que eu persigo é a expressão. Tanto faz óleo, guache ou gravura".[239]

Roberto Pontual escreve sobre os novos trabalhos no *Jornal do Brasil*:

> Há cerca de ano e meio, no próprio ateliê do artista, vi algumas pinturas recém-finalizadas. Surpreendi-me constatando como nelas já eram acentuados os indícios de reingresso no âmbito figurativo, explícita de realidades exteriores ao quadro. [...] os guaches de agora indicam que o novo caminho está se aprofundando, se esclarecendo, a ponto de várias outras configurações de identidade com o real irem emergindo, inexoráveis, como um céu que começa a definir-se de azul e astros depois de um longo período de tempestuoso fechamento.[240]

Também em agosto 65 gravadores são convidados a participar da "Mostra de gravura brasileira", paralelamente à Bienal Nacional 74, na Fundação Bienal de São Paulo. Os artistas são selecionados por uma comissão formada de críticos de arte: Walmir Ayala, Lisetta Levi, Wolfgang Pfeiffer, Carmen Portinho, Donato Ferrari (indicado pela Bienal) e Radha Abramo.

De 27 de setembro a 20 de outubro, 87 obras do acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo fazem parte da mostra "Aquisições e doações recentes", sob a coordenação de Walter Zanini, diretor da instituição.

No fim do ano, Iberê integra coletivas de acervo nas galerias Marte 21 e Domus, ambas no Rio de Janeiro.

[239] AZEVEDO, Marinho de. Saldos de batalha. *Veja*. São Paulo, n. 311, 21 ago. 1974.
[240] Evidência da herança. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 ago. 1974.

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.

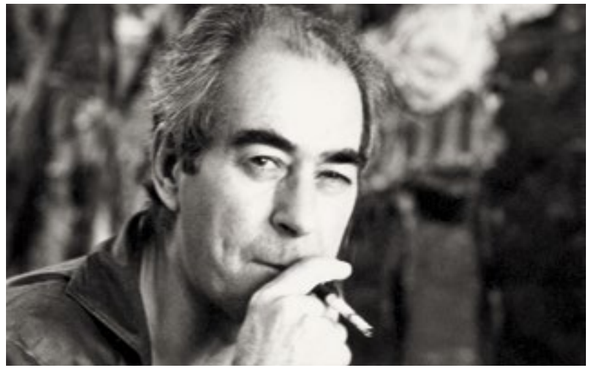
Em abril, integra a II Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão, em São Paulo (Salão da Assembleia Legislativa do Estado), no Rio de Janeiro (Centro Lume) e no Japão (Tóquio, Atami, Kyoto e Osaka). A mostra é promovida pela Fundação Messiânica do Brasil e pelos jornais *Shimbun*. Iberê apresenta a tela *Rotação*. Participam também Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Arcângelo Ianelli, Carybé, Danilo Di Prete, Inimá de Paula, Manabu Mabe, Maria Leontina, Rubem Valentim, Siron Franco, e outros.

Em maio, realiza individual apresentando tapeçarias na Galeria Contorno, Rio de Janeiro. A artista plástica e tapeceira Maria Ângela de Almeida Magalhães lembra da parceria com o artista:

> Uma noite, nos anos 1970, atendi a um telefonema, em que Iberê ia direto ao assunto. Vira uma exposição de tapeçarias na Galeria Grupo B, ao lado do seu ateliê, e pensava em fazer a experiência. Gostaria de mostrar-me um desenho erótico que havia feito. [...] Iberê nos mostrou uma série de desenhos e, finalmente, o que escolhera. O assunto era forte, mas tratado com talento. Eu fiz a tapeçaria. [...] Eram fios divididos de lã pura, misturados à seda, ao algodão, às texturas rústicas, às mais delicadas e finas linhas de bordar. Sem preconceito, buscando a composição da cor, já que, no que fazíamos, a cor era o principal desafio. [...] Cada tapeçaria gastou, em média, seis meses de trabalho. [...] A atitude de Iberê conosco sempre me surpreendeu pela entrega, confiança e respeito, fazendo com que ele, dono absoluto de suas coisas, fizesse parte de nossa equipe numa cumplicidade, sem discriminação pelo papel de cada um.[241]

Em julho, o segundo número da revista *Vida das Artes* traz entrevista de Iberê. A revista é editada no Rio de Janeiro, sob a direção de José Roberto Teixeira Leite. No mesmo número, é publicado um levantamento da situação da gravura brasileira atual.

176



177

176 Capa do livro [Cover of the book] *A gravura*
Rio de Janeiro: Topal, 1975
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

177 Iberê Camargo no ateliê da rua das Palmeiras
[Iberê Camargo in the Studio of the Rua das Palmeiras]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1975
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

178 Uma das telas apresentadas na exposição
[One of the paintings displayed in the exhibition]
"Iberê Camargo: óleos e guaches"

Signos II, 1975
óleo sobre tela [oil on canvas] | 100 × 141 cm
col. particular [private coll.]

179 Catálogo da exposição [Invitation for the exhibition]
"Iberê Camargo: óleos e guaches"
Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt
Rio de Janeiro, 1975
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

Em setembro, integra a Semana de Arte da Tijuca, no Shopping Tijuca, Rio de Janeiro. Trinta salas são disponibilizadas ao longo das três galerias do novo conjunto comercial. Cerca de 80 artistas participam, cada um com três trabalhos. Entre os pintores estão também Antônio Maia, Carlos Scliar, Djanira, Dulce Magno, Glauco Rodrigues, Milton Dacosta e Roberto Magalhães, além de escultores e gravadores. O catálogo traz texto de apresentação de Jayme Maurício, que integra a comissão organizadora, ao lado de Anna Letycia e Dulce Magno. O evento também promove conferência de Mário Barata: "A Tijuca do amanhã".

Entre 11 e 30 de novembro, realiza a individual "Iberê Camargo", na Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt,[242] Rio de Janeiro, na qual apresenta dez óleos, quatro desenhos, dois guaches e um álbum de gravuras em metal, todas as obras datadas de 1974-1975.

Sheila Leirner, para o jornal *O Estado de S. Paulo*, escreve:

> Nos óleos apresentados em pinceladas generosas, o artista organiza as suas composições frenéticas e agressivamente, com dramaticidade, por meio de equilibrada distribuição dos elementos que compõe, decompõe, sobrepõe, aglutina, pontua, risca, corta e contorna com carregados negros, desenvolvendo suas gradações por cima de um fundo colorido sombrio de vermelhos e roxos, que aliado ao conjunto total torna-se exuberante, alegre e vital. Alcança a tensão por meio de um movimento contido, quase musical, uma espécie de pulsão ritmada através dos espaços e das distâncias que coloca entre suas figuras, como se elas pertencessem a um condensado sistema planetário em explosão. Neste clima fantástico nenhuma das figuras permanece desgarrada. Todas, sem exceção, estão presas entre si e atraídas ao núcleo central, em perfeita sintonia.[243]

A Fundação Iberê Camargo conserva texto datilografado de Antônio Bento, datado de dezembro de 1975, com trechos assinalados pelo próprio Iberê:

> É extremamente complexa a pintura de Iberê Camargo. Além de grande artista plástico, ele também escreve muitíssimo bem. Consegue elevar-se assim à categoria dos artistas que não só formulam concepções próprias, como tornam mais valiosas as suas criações.
>
> Além de tudo, é pessoa de grande integridade moral, como homem e como artista. Isso ajuda a esclarecer ou a compreender-se a sua independência [...]. A matéria dos quadros de Iberê Camargo parece impregnada de uma convulsão de natureza cósmica. A subjetividade exacerbada do pintor está indelevelmente fixada na maioria das telas aqui apresentadas. Parece emanar das ardências abrasadoras de sua alma. [...] É o que acontece em seus trabalhos atuais. Cores e formas, algumas sugerindo figuras simbólicas, emergem de suas pastas espessas, umas e outras ricas de expressão e significado. Sob esse aspecto, a sua linguagem é única no Brasil.

Em 23 de dezembro, três obras de Iberê — *Figura*, *Gravura um* e *Gravura dois* — figuram no novo refeitório do Quartel-General da Polícia Militar, na rua Evaristo da Veiga (onde funcionou o ateliê de gravura do Instituto Municipal de Belas-Artes). O quartel inaugura também os jardins de Burle Marx.[244]

178

179

[241] Iberê e a tapeçaria. *Estudos Avançados*, 7(17). São Paulo, jan.-abr. 1993. Em seu ateliê, Artesanato Guanabara, Maria Ângela orientava 70 bordadeiras que executavam tapeçarias a partir de cartões criados por artistas. As de Iberê também figuram no livro *Aspectos da tapeçaria brasileira*, de Geraldo Edson de Andrade (Spala, 1977 e Funarte, 1979).

[242] Em 1973, Luiz Buarque de Hollanda se associa a Paulo Bittencourt e juntos adquirem a galeria Grupo B, de Rubem Breitman e João Sattamini.

[243] Iberê Camargo, uma coerência mantida há mais de 30 anos. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 nov. 1975.

[244] PM decora refeitório com quadros de Iberê Camargo que custaram Cr$ 70 mil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 dez. 1975.

1976

Em janeiro, integra a Sala Brasília/13ª Bienal de São Paulo, na Fundação Bienal de São Paulo. Compondo a comissão para a aquisição de obras para o acervo inicial do futuro Museu do Artista Brasileiro, com sede em Brasília, estão Carlos Eduardo da Rocha, Carmen Portinho, Oscar P. Landmann, Romeu Mindlin e Wolfgang Pfeiffer. A tela *Estrutura* (1975) está reproduzida no catálogo.

Em janeiro, a Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil – Aplub, com sede em Porto Alegre, edita catálogo de sua Pinacoteca de Arte Rio-Grandense, com texto de apresentação de Érico Veríssimo.

Ainda em janeiro, o Museu Nacional de Belas-Artes – MNBA inaugura a exposição "Galeria brasileira do século XX", apresentando o seu acervo em salas reordenadas. Iberê figura na sétima, reservada ao núcleo da abstração, ao lado de Amílcar de Castro, Domenico Lazzarini, Flávio-Shiró, Franz Weissmann, Loio-Pérsio, Manabu Mabe, Ubi Bava e Yolanda Mohalyi. Em fevereiro, também com obras do acervo, mas de artes gráficas, na coletiva "Carlos Oswald e seus discípulos", o MNBA apresenta, além de peças de Oswald, gravuras de Iberê, Fayga Ostrower, Edith Behring, Darel, Renina Katz e outros.

Em abril, o número de abril da revista inglesa *Art and Artists* é dedicado à arte e à arquitetura brasileiras. Roberto Pontual e Marc Berkowitz escrevem sobre a arte contemporânea.

Em 1º de maio, Roberto Pontual publica, no Caderno B do *Jornal do Brasil*, diversos depoimentos de artistas sobre arte brasileira. Eis o depoimento de Iberê:

> **Não pretendo definir a arte brasileira como se define um triângulo. Para analisá-la e defini-la, teríamos que considerar a nossa origem cultural, as influências da arte europeia, a nossa formação étnica ainda em processo de caldeamento, e muitos outros fatores, além dos sociológicos. Esta, porém, é tarefa da História. Como pintor e, portanto, participante do processo cultural, procuro, em consonância com a tendência contemporânea, expressar a realidade que flui da terra em que nasci. Acredito que, numa perspectiva histórica, a arte brasileira revele contornos próprios que se irão acentuando ao se adentrar no tempo. Negar o resultado do nosso já longo processo de aculturamento para incentivar o primário equivale a contradizer um processo histórico sempre irreversível. O que nos falta é uma autoconsciência. Se gastássemos menos dólares — tão escassos — em espetáculos circenses, poderíamos, com seriedade e discernimento, bem nos representar. Não faltam valores. O extraordinário J. Carlos, se mostrado, faria inveja aos cartunistas americanos. Israel Pedrosa, com a conquista da cor inexistente, iluminaria qualquer Bienal. Felizmente para o Brasil de amanhã, nós, pintores, sem tintas e com muitas outras limitações, vicejamos com o vigor da erva daninha.**[245]

Em 10 de maio, Iberê participa — ao lado de Anna Letycia (representante da Comissão Nacional de Belas-Artes), Sérgio Camargo, Jayme Maurício e do restaurador Edson Motta —, na Câmara dos Deputados, em Brasília, de reunião sobre a necessidade de liberação para a importação de material de trabalho para os artistas. Iberê escreve ao ministro da Fazenda:

> O único vestígio da passagem de um pintor por esta vida são os quadros. Cumpre lembrar todavia que, para o artista, a sua arte não é apenas um meio de seguir existindo *post-mortem*. Pois, enquanto homem, feito de carne e de sentidos, a exemplo do Poeta, o artista também come, se veste, paga taxas de água e luz, quando não, de lixo. Mas como há de um pintor cumprir tão prosaicos deveres, se lhe faltam as cores com que pinte, essenciais?[246]

180 Iberê Camargo e artistas prestando esclarecimentos sobre a importação de material artístico à Comissão de Cultura da Câmara [Iberê Camargo and other artists clarifying the situation about the import of artistic material to the Comissão de Cultura da Câmara], Brasília, 1975
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

181 Sérgio Camargo, Iberê Camargo, Ana Letycia, Edison Motta e Jaime Maurício, Brasília, 1975
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

180

Quando se espalhou a notícia de que o ministro Mário Simonsen acabara de assinar portaria isentando de impostos e aliviando alíquotas de materiais para as artes plásticas, o telefone do ateliê de Iberê não parou de tocar: "Na verdade, a voz do bravo gaúcho se faz respeitar. A voz, a obra e a liderança natural [...]".[247]

Em conversa com o ministro Golbery do Couto e Silva, Iberê sugere que, ao invés do depósito compulsório do valor das mercadorias ser em dinheiro, os artistas possam fazê-lo com obras de arte no valor da importação. O poeta Carlos Drummond de Andrade elogia a iniciativa:

> O pintor Iberê Camargo, modelo de consagração a um ideal estético, e consciência viva dos deveres e direitos do artista como ser social, integrado na realidade da vida brasileira. Iberê move céus e terras em defesa de uma causa justa e, com sua imaginação criadora, dá ao Governo a fórmula de conciliar o desenvolvimento artístico nacional com a política restritiva de importações. Que os artistas o apoiem, pois a causa é de todos. Iberê não fala por si, fala pela classe. E o Governo só lucrará em mostrar-se sensível à sua voz.[248]

Também em maio, Iberê integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, juntamente com Walmir Ayala e Flávio de Aquino.

Em 3 de agosto, inaugura-se "Arte brasileira: figuras e movimentos", na Galeria Arte Global, São Paulo, com organização de Frederico Morais. A exposição foi organizada para inaugurar a Galeria Arte Global do Rio de Janeiro, mas devido ao incêndio nos estúdios da emissora de televisão, a exposição foi transferida para São Paulo. Apresenta obras de 22 artistas e filmes com depoimento de alguns dos integrantes da exposição.

181

[245] CAMARGO, Iberê. Arte Brasileira. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1º maio 1976.
[246] *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 jun. 1976.
[247] *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 set. 1976.
[248] Arte, interesse nacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 nov. 1976.

Entre agosto e setembro, integra a coletiva "Festa brasileira", na Galeria Aliança Francesa/Tijuca, Rio de Janeiro. O catálogo traz apresentação de Carlos de Laet, também diretor artístico da galeria. São expostas obras de 12 artistas.

Entre 26 de outubro e 13 de novembro, realiza a individual "Iberê Camargo", na Galeria Bonino, Rio de Janeiro. O catálogo traz textos de Álvaro Mendes e Israel Pedrosa, amigo de mais de trinta anos de convívio com o artista, que escreve:

> Nesta fase de sua obra há uma nítida predominância dos tons violáceos culminando em extremos azuis, vermelhos ou carmins. Os quadros têm por ponto de luz dominante, invariavelmente, o branco que contrasta com vigorosas áreas de preto. No entanto, surpreendentemente a pintura de Iberê Camargo é colorida. E aí reside um dos elementos mais dinâmicos de sua extraordinária força criadora. Em tons extremamente limpos, cada centímetro da tela participa ostensivamente do todo em ações de contrastes de tons e de valores. Se num quadro a dominante é azul, a riqueza nas sábias modulações das cores de passagem violeta cria contrastes e induções cromáticas sensibilíssimas de que participam desde o branco e o preto até o próprio vermelho tonal. [...] No vocabulário cromático de Iberê Camargo o preto é inconfundível e significativo. O preto sai da escala de valores para integrar a escala de tons.[249]

Roberto Pontual, em crítica ao *Jornal do Brasil*, assinala:

> Já na sua individual de alguns meses atrás na galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt se podia falar da presença de alguns recomeços de alusão a figuras, não se sabe se humanas ou animais, porém de qualquer maneira situáveis nessa zona por suas indicações de faces, olhos, quase corpos. Era como se tivesse tido início o fechamento do ciclo aberto a partir dos carretéis, na previsão de que o artista estaria propenso a retomar de vez, e francamente, a figuração. Mas não, não era, ou não é ainda isto, a concluir-se pela mostra atual. [...] o que permanece como tema em Iberê é, sobretudo, o gesto que torna a pintura possível e que ali se encontra registrado, com tanta evidência. Seu tema são as superposições, as acumulações, os esparramamentos, os respingos, os sulcos entre as massas de tinta lançada quase sem intermédios da bisnaga para a tela. Seu tema é o registro do ato de pintar, que, por sua vez, é o registro de um modo de ver e de ser no mundo. [...] Israel Pedrosa chamou, com acerto, de "vertigem de uma pintura sobregestual".[250]

Em novembro, a Pinacoteca do Estado de São Paulo recebe uma significativa doação de Yara Cohen, colecionadora e proprietária da galeria paulista Ars Mobile: 90 gravuras de 35 artistas, seis desenhos e dois álbuns. Entre as obras doadas, *Objetos* (1966) [imagem n. 132], integrando um dos álbuns, e *Gravura 4* (1968) [G124].

Em dezembro, 170 obras de 56 artistas integram a coletiva "Arte brasileira: os anos 60/70 – Coleção Gilberto Chateaubriand", no Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador; apresentada no ano seguinte, no Casarão João Alfredo, Recife, e na Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília. A exposição tem organização de Roberto Pontual.

182

183

1977

Entre 1º e 27 de fevereiro, a Pinacoteca do Estado de São Paulo apresenta a "Coletiva de gravuras do acervo: doação de Yara Cohen", com uma seleção de 25 obras, entre elas, *Gravura 4*, de Iberê.

Em 12 de fevereiro, Iberê e Antônio Bento participam do Programa Fim de Semana com Arte, encontros com artistas e críticos, organizados por Frederico Morais no Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro.

Em março, integra a III Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão, no Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro; apresentada também em São Paulo e Brasília e no Japão, em Atami, Kyoto e Tóquio, no Japão. A exposição é patrocinada pela Fundação Messiânica do Brasil por iniciativa da Brazil-Japan Foundation for Plastic Arts, sediada em Tóquio. Participam, ao lado de Iberê, Alberto Teixeira, Aldemir Martins, Carybé, Clóvis Graciano, Inimá de Paula, Manabu Mabe e Tomie Ohtake e, como convidado, o crítico Walmir Ayala.

Em 18 de abril, a revista *Fatos e Fotos/Gente* publica entrevista de Iberê concedida a Clarice Lispector. Iberê é o décimo entrevistado da série.

Em maio, cerca de 50 obras do Acervo Sul América são apresentadas no Museu de Arte Brasileira/Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo. A exposição itinerante, promovida pela Sul América Seguros, viaja para várias cidades do Brasil.

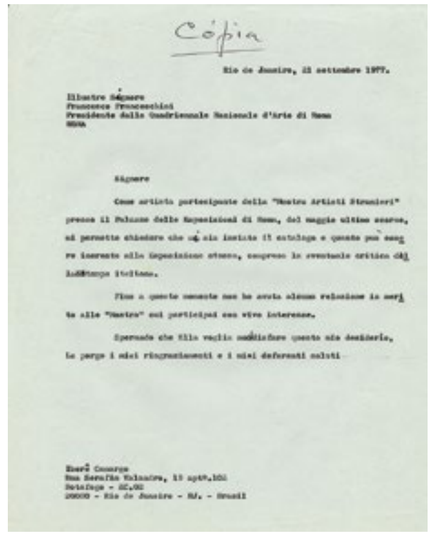
Entre 9 de junho e 10 de julho, ocorre a X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma, no Palazzo delle Esposizioni, Roma (Itália). O quinto segmento da décima edição é dedicado aos "artistas que trabalham na Itália". Iberê apresenta *Signo branco I* (1976). Achile Bonito Oliva, em entrevista a Maria Lúcia S. Pinto, para a revista *Arte*, fala sobre a representação brasileira na Quadriennale [Iberê Camargo, Rubem Valentim e Ione Saldanha]: "Sem dúvida, para mim, o melhor é Iberê Camargo, que já expôs na Bienal de Veneza. Mas não se pode dizer que Camargo seja um pintor que resida na Itália. O trabalho de Camargo é um trabalho muito simples, é um trabalho que tem também uma cultura e uma tradição europeia por trás".[251]

184

182-83 Iberê Camargo no ateliê da rua das Palmeiras
[Iberê Camargo in the Studio of the Rua das Palmeiras]
Botafogo, Rio de Janeiro, 1976
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

184 *Signo Branco I*, 1976
óleo sobre tela [oil on canvas] | 100 × 173 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

185 Carta de Iberê Camargo para Francesco Franceschini. Na época vivendo no Rio de Janeiro, o artista solicita material de sua participação em exposição na Itália [Letter from Iberê Camargo to Francesco Franceschini. As living in Rio de Janeiro at this time, the artist is asking for the works he exhibited in Italy], 1977
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo



Cópia

Rio de Janeiro, 23 settembre 1977.

Illustre Signore
Francesco Franceschini
Presidente della Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma
ROMA

Signore

Come artista partecipante della "Nostra Artisti Stranieri"
presso il Palazzo delle Esposizioni di Roma, del maggio ultimo scorso,
mi permetto chiedere che mi sia inviato il catalogo e quanto può esse
re inerente alla Esposizione stessa, compreso la eventuale critica dal
l'Addetto Italiano.

Fino a questo momento non ho avuto alcuna relazione in merì
to alle "Mostre" cui partecipai con vivo interesse.

Spero che Ella voglia soddisfare questa mia desiderio,
le porgo i miei ringraziamenti e i miei deferenti saluti

Iberê Camargo
Rua Barão Ubatuba, 13 apto.102
Botafogo - ZC-06
20000 - Rio de Janeiro - RJ. - Brasil

185

[249] Reproduzido em BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit.*
[250] Largar e conter o gesto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 nov. 1976.
[251] Bonito Oliva: O mercado transforma a arte em espetáculo. *Arte*, 1(2). São Paulo, ago. 1977.

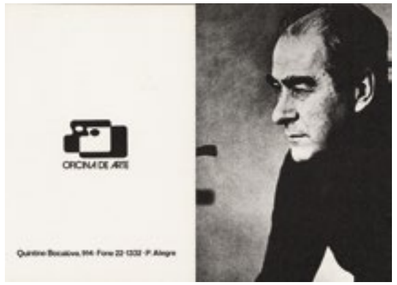
Em junho, Iberê é vítima da Censura, num episódio revelador da estupidez dos censores, como conta o jornalista Zózimo Barrozo do Amaral, em sua coluna no *Jornal do Brasil*:

> O pintor Iberê Camargo é a mais nova vítima da autocensura da TV Educativa. Durante a gravação de uma entrevista do artista com a Heloísa Lustosa, Iberê disse que a crítica de artes plásticas comportava-se como "uma égua madrinha", o que foi suficiente para a Censura obrigá-lo a regravar todo um trecho do depoimento sem usar a expressão proibida. Para quem assistir ao programa, uma explicação: a crítica, para Iberê, comporta-se mesmo como uma égua madrinha, ou seja, está sempre à frente, guiando os artistas. Aos censores da TVE recomenda-se uma passada d'olhos pelas páginas do dicionário do mestre Aurélio.[252]

Em 30 de junho, inaugura-se a individual "Abstração", na Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre. Iberê apresenta 12 óleos, 12 guaches e duas tapeçarias. O convite reproduz texto escrito por Iberê e publicado por ocasião da individual do artista na Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, em Porto Alegre; o folheto traz poema de Walmir Ayala.

Zeferino Paulo Freitas Fagundes escreve, por ocasião da exposição:

> Insolitude, uma vez mais, em suma, a marca da pintura, quase antipintura, de Iberê Camargo [...]. Pela incorruptível liberdade dos infinitos caminhos do espírito, refletida porém em tantas obras concretas, algumas como esta, de inexcedível brilho, os deuses sejam louvados.[253]



187

Um dos mestres do abstracionismo no país, de volta a terra natal

Um dos mais importantes abstracionistas da pintura brasileira, o gaúcho Iberê Camargo, após um longo afastamento das galerias locais, inaugura hoje individual, reunindo uma série de trabalhos recentes na Oficina de Artes. Natural de Restinga Seca, há anos, Iberê iniciou seus estudos de pintura na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria. Foi para o Rio, em 1947, como bolsista do governo do Estado. Discordando da orientação acadêmica da Escola de Belas Artes, criou junto com outros artistas o "Grupo Guignard". Vencedor do prêmio de viagem ao estrangeiro do Salão de Artes Modernas, foi para a Europa em 1948, onde estudou com Chirico e Lhote. Além da pintura, dedicou-se a gravura, exercendo o cargo de professor da cadeira no Instituto de Belas Artes da Guanabara.

Optando pelo abstracionismo, ela teria um sentido próprio para sua técnica, utilizando uma quase montagem de textura, perfeitamente estruturado em equilíbrio. Em seu trabalho é possível encontrar relevos, mas nada é pré-estabelecido. A arquitetura resulta da superposição de camadas que ele coloca em suas obras, procurando encontrar a emoção, cor, linha, volume etc., são conteúdos da obra de arte, que, entretanto, só o é, quando feita o quadro estético. Estes conteúdos, que constituem o suporte material da obra, são também os conteúdos da expressão. A obra de arte revela-se pela sua presença, pelo seu vigor, pelo seu "feitiço", independente de estar.

Iberê Camargo / pintura / na Oficina de Arte

186

188

Entre julho e novembro, realiza-se o V Salão Global de Inverno, sob o tema O Gesto Criador, apresentado no Palácio das Artes, Belo Horizonte; na Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília; no Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro; e no Museu de Arte de São Paulo. O Salão tem organização de Frederico Morais, Márcio Sampaio e Roberto Pontual, que assinam texto conjunto no catálogo. Sobre Iberê, que apresenta *Pintura I* e *Pintura II*, a publicação reproduz excerto de Israel Pedrosa. Além das obras de 15 artistas, são exibidos filmes dirigidos por Olívio Tavares de Araújo, com depoimento do participantes.

Entre 8 e 20 de agosto, a Galeria Iberê Camargo, na Universidade Federal de Santa Maria, realiza individual do artista.

Entre 2 e 7 de setembro, ocorre a exposição comemorativa do primeiro centenário da fundação de Cataguases, "Centenarte", no Clube Social da cidade. São apresentadas obras de 50 artistas brasileiros pertencentes a coleções particulares locais.

Entre 29 de setembro e 14 de outubro, Iberê integra o júri do I Salão da Ferrovia, na Associação de Engenheiros da Rede Ferroviária Federal – RFFSA, Rio de Janeiro, juntamente com Walmir Ayala e Geraldo Edson Andrade. O artista é homenageado no evento.

Em 30 de setembro, inaugura-se a coletiva "Artes gráficas", na Galeria de Arte Ibeu, Rio de Janeiro. A mostra apresenta cerca de 50 gravuras e desenhos de artistas brasileiros e estrangeiros pertencentes à coleção de Léo Octávio da Silveira.

Em novembro, em visita ao ateliê de Iberê, Eugene Ashley, diretor do Archer M. Huntington Art Gallery, na University of Texas Art Museum at Austin, no Texas, adquire a tela *Andamento* (1976). A obra integra hoje o acervo do Blanton Museum of Art (Austin, EUA), que conserva o Archer M. Huntington Museum Fund.

De 13 de dezembro de 1977 a 1º de fevereiro de 1978, a Pinacoteca do Estado de São Paulo apresenta 25 obras de 14 gravadores na coletiva "Aspectos da gravura em metal no acervo".

189

190

186 "Um dos mestres do abstracionismo no país, de volta a terra natal", de [by] Décio Presser, *Folha da Tarde*, Porto Alegre, 30 jun. [Jun.] 1977
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

187 Catálogo da exposição individual [Catalogue of the solo exhibition] "Abstração", Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre, 1977
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

188 Iberê e Maria Camargo na exposição "Abstração" [Iberê and Maria Camargo at the exhibition "Abstração"] Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre, 1977
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

189 Iberê Camargo e Edmundo Cardoso, seu amigo de infância, durante viagem ao sul do Brasil [Iberê Camargo and Edmundo Cardoso, his childhood friend, during a trip in southern Brazil] Santa Maria, ago. [Aug.] 1977
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

190 Iberê Camargo e Xico Stockinger, seu amigo e escultor, durante viagem ao sul do Brasil [Iberê Camargo and Xico Stockinger, his friend and sculptor, during a trip in southern Brazil], Porto Alegre, ago. [Aug.] 1977
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

[252] Expressão proibida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 jun. 1977.
[253] Iberê Camargo. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 13 jul. 1977.

191

192

1978

Entre abril e maio, *Expansão* (1964), tela pertencente ao acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, integra a mostra "As Bienais e a abstração: a década de 50", no Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea, apresentado no Museu Lasar Segall, São Paulo, seleção de obras de Antônio Hélio Cabral. Lisbeth Rebolo Gonçalves assina o texto do catálogo.

De 6 a 26 de junho, a Galeria Saramenha, no Rio de Janeiro, organiza a coletiva "Gravuras brasileiras", com obras de Iberê, Goeldi, Portinari, Segall, Samico, Augusto Rodrigues, João Câmara e outros.

Também no mês de junho, entre os dias 8 e 18, integra a coletiva "Amor à arte... plástica", no Centro de Pesquisa de Arte, Rio de Janeiro. A venda das obras de 50 artistas é revertida em benefício de atores, diretores e tradutores em dublagem. Também doam seus trabalhos Augusto Rodrigues, Anna Letycia, Enrico Bianco, Iberê, Maria Leontina e outros.

Participa, de 18 a 27 de junho, na Venezuela, do I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, no Museo de Bellas Artes de Caracas, ao lado dos brasileiros Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Antônio Maia, Arcângelo Ianelli, João Câmara, Maria Leontina, Tomie Ohtake e Wesley Duke Lee. No entanto, apenas as obras de Iberê (com três pinturas), Maria Leontina, Antônio Maia e Antonio Henrique Amaral chegaram a tempo de integrar a coletiva "Arte Iberoamericano hoy", no Museo de Bellas Artes de Caracas, em comemoração aos 40 anos da instituição. Participam do encontro 20 críticos, 15 artistas, dez museólogos e cinco convidados especiais, entre os quais, os brasileiros Aracy Amaral, Carlos von Schmidt, Heloísa Lustosa e Roberto Pontual.

Logo depois do incêndio do Museu de Arte Moderna de São Paulo, em julho, a Sul América Seguros convida a diretora do museu, Heloísa Lustosa, para escolher uma das peças que se encontram em exposição em sua sede, na rua da Quitanda, Rio de Janeiro, entre elas, obras de Alfredo Volpi, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Djanira, Heitor dos Prazeres, Iberê Camargo e outros.

De 10 a 18 de agosto, a Galeria Santa Teresa, no Rio de Janeiro, organiza a mostra "Quem pintou Santa Teresa?" Entre os trabalhos apresentados, destacam-se as obras de pinturas de Iberê e de Geza Heller.

191 sem título [untitled], 1977
guache sobre papel [gouache on paper] | 36,5 × 50,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

192 sem título [untitled], 1977
guache sobre papel [gouache on paper] | 36 × 50,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

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

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

193

194

Também em agosto, Iberê figura ao lado de Djanira, Frank Schaeffer e outros na coletiva "Brasil arte turismo", na galeria do Hotel Copacabana Palace, Rio de Janeiro.

Expõe individualmente pela primeira vez na cidade de São Paulo. A exposição acontece entre os dias 18 de outubro e 1º de novembro, na Christina Faria de Paula Galeria de Arte, apresentando 17 guaches. Olívio Tavares de Araújo escreve o texto do catálogo e também assina matéria na revista *Veja*:

> Com esta exposição Iberê estreia individualmente em São Paulo e apresenta apenas guaches. Há dois fatos — e duas conclusões. Primeiro, o estranhíssimo fenômeno de que realmente o Rio e São Paulo têm entre si uma pesada — e às vezes misteriosa — cortina cultural. [...] Da parte de Iberê, o comentário é sucinto: "Nunca expus aqui porque nunca me tinham convidado". Mas isso não é o principal. A principal, e segunda conclusão, é que os guaches de Iberê — técnica que o vem interessando cada vez mais desde 1974 — não constituem um exemplo menor de sua arte. [...] Sua beleza não vem, absolutamente, do liquefeito, do bem-comportado, do agradável. Vem de um vulcão interior, que a arte de Iberê canaliza e enobrece.[254]

O crítico escreve no catálogo:

> Iberê opera um milagre. Nasce do mais profundo inconsciente ou, diria um pagão, da íntima simbiose com as forças mais básicas da vida. De um gesto e um espaço abstratamente concebidos acabam brotando formas semiorgânicas e objetuais, que poderiam lembrar conchas, ampulhetas, carretéis, borboletas, esgares e olhos de animais. Nenhuma dessas imagens surge com um referencial já definido. Compete ao espectador projetar-se e nelas criar seu próprio mundo de paixão e fantasia.[255]

Em novembro, integra a coletiva "Quatro décadas de pintura brasileira nas coleções particulares do Rio de Janeiro", no Jockey Club Brasileiro, Rio de Janeiro. São apresentadas cerca de 130 obras de 30 dos mais importantes colecionadores cariocas. A venda dos ingressos é revertida em benefício de instituições assistenciais.

[254] O maior sobrevivente. *Veja*. São Paulo, n. 529, 25 out. 1978.
[255] O fogo sagrado dos antigos. Reproduzido no livro de autoria de Olívio Tavares de Araújo, *O Olhar Amoroso* (Momesso Edições de Arte, 2002).

1979

Em janeiro, o Palácio da Cultura apresenta o I Salão Brasileiro de Arte, com 100 obras de artistas que participarão da IV Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão, da qual, mais uma vez, Iberê é convidado, ao lado de Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Carybé, Clóvis Graciano, Inimá de Paula, Manabu Mabe e Tikashi Fukushima. A exposição, promovida pela Fundação Messiânica do Brasil e patrocinada pelo jornal *Shimbun* e pela Fundação Brasil-Japão de Artes Plásticas, viaja de março a julho para o Japão (Tóquio e Atami), sendo apresentada posteriormente em São Paulo e no Rio de Janeiro.

Entre os dias 7 e 30 de março, realiza-se na Galerie Debret, em Paris (França), a individual "Iberê Camargo", na qual figuram 15 telas representativas da última década, pertencentes a colecionadores particulares. A apresentação é de Pierre Courthion e o texto crítico, de Antônio Bento.

Em junho, nova individual, dessa vez, na Galeria de Arte Ipanema, Rio de Janeiro. O convite traz texto de Iberê:

> **Picasso refere-se à estranha profissão, ao estranho destino do pintor, impulsionado a estender cores sobre uma tela. Penso em Sísifo, obrigado a rolar uma pedra sem pausa e sem repouso. A ele assemelha-se o pintor que dia e noite é obrigado a pintar, sem trégua, durante a vida toda, sem esmorecer. Mas o que seria de Sísifo se não fosse mais obrigado pelos infernos a rolar sua pedra, e do pintor que não sentisse mais a compulsão de pintar, de pintar sem trégua? Seriam ambos criaturas sem destino, dentro deles cavar-se-ia um imenso vazio. Bendigo, pois, o destino de um e de outro. Que este se cumpra até os seus últimos dias. Que Sísifo seja Sísifo, que o pintor seja pintor.**

Roberto Pontual escreve sobre a exposição no *Jornal do Brasil*:

> Afinal, com que lida Iberê? Já disse, certa vez, que ele elabora na pintura um árduo, porém feliz combate entre as forças interiores da luz e da treva. (Árduo porque às escuras; feliz porque capaz de ir à claridade.) Para isto, conduz a que a obra finalizada seja sobretudo o puro registro do ato de pintar ou do ato de registrar-se, diretamente, pintando. [...] o que vemos em cada pintura é um acúmulo de labirintos sem continuidade, tão ou mais intrincados do que os da mitologia, porque disfarçados e impraticáveis ao extremo. Labirintos que não só se distendem no plano, como também se superpõem uns aos outros, numa trama cujos entrelaçamentos jamais são perceptíveis à primeira vista — talvez mesmo nunca se entreguem à nossa plena decifração. Dessa pulsante armadura é que deriva a sensação de estarmos enfrentando com a vista e o pensamento menos um objeto terminado do que um trabalho em processo. [...] São formas de compulsão e combustão, carregando o segredo de seus códigos, violentas e indecifráveis, de uma parte, porém organizadas e referentes, de outras. Certas armações geométricas, triângulos, quadrados e círculos quase precisos também compõem a sua estrutura; certos elementos conhecidos do real querem aparecer ali para que os reciclemos. A própria assinatura do artista participa desse jogo de gesto puro e fala [...]. Postos à frente de uma obra assim tão coerente com tudo o que a origina e cerca, não há como resistir à sua potência, à sua justeza, ao seu impulso e à sua envolvência.[257]

Nos quadros que foram agora apresentados em Paris vindos de coleções brasileiras, Iberê Camargo aceita (porque não pode senão aceitar) todos os riscos que o seu duplo empenho físico e emocional comporta. São eles, esses riscos assumidos, que constituem toda a força de sua pintura, uma pintura onde, como observa Pierre Courthion: "tudo é movimento, signo, turbilhão, matéria densa, animada e por vezes dramática [...], onde não há jogo mas o jato de uma expressão exaltada com traços de revolta... onde tudo é virulento, vulcância como um jorro de alva encantado[...]".[256]

195

195 Assinatura de Iberê na década de 1970
[Iberê's signature in the 1970s]
(Capa do catálogo da exposição [Cover of the catalogue of the exhibition] "Iberê Camargo", Galeria Barcinski, Rio de Janeiro, 1970)
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

Frederico Morais, no jornal *O Globo*, também comenta a exposição:

> Invertendo o percurso tradicional, que abstratiza a figura, Iberê chega à figura vindo da abstração, porém, sem qualquer caráter descritivo. Os olhos do artista brilham no negrume da tela, abrem espaços nos pântanos da tinta, como um ser que emerge, ainda vivo, depois de lutar horas seguidas num lodaçal, na areia movediça do quadro. Iberê está mais expressionista que nunca, mais compulsivo que nunca na sua imperiosa necessidade de pintar, de realizar quadros. Isto talvez explique não apenas a emergência de áreas chapadas de cor negra [...] bem como de áreas deixadas sem tinta, a lona nua, à vista. [...] O rosto do combatente está cada vez mais nítido e presente. Vem de regiões profundas do quadro e surge espantado entre o que resta dos velhos carretéis postos a circular com energia, surge obliquamente, entre triângulos, retângulos que por ora ainda conseguem se movimentar, mas que parecem cada vez mais presos, atavicamente à superfície, como moscas grudadas num papel-armadilha, fantasmais. Porém, a luta prossegue. A esperança também.[258]

O ESTADO DE SÃO PAULO
SÃO PAULO
15 JUN 1979

Os riscos de Iberê

ANTONIO BICOSTA

Mostra das obras de Iberê Camargo em Paris

196

Em julho, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, organiza retrospectiva de desenhos do artista, realizados entre 1940 e 1977. A individual "Caderno de desenho" tem o patrocínio do Departamento de Cultura da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo. O catálogo traz texto de Iberê:

> **Ofereço a Porto Alegre o meu retrato sem retoques. Aqui estão espalmados os meus erros e os meus acertos, nascidos da emoção. Fixei o homem, a paisagem e as cousas. Eu os fiz de luz e sombra. [...] Depois vieram as emoções dos quintais, dos pátios e das margens do Riacho de Porto Alegre. [...] Mais tarde, desenterrei os carretéis do campo de batalha, onde primo Nande e eu travamos épicos combates de Pica-Paus e Maragatos. Então, os carretéis, carregados de reminiscências do meu mundo de criança, tornaram-se míticos personagens de uma saga de fantasmagóricas visões. Transformaram-se na metamorfose da criação, em signos que são, na obra atual, temas das vivências do ontem e do hoje.**

Entre outubro e dezembro, a 15ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal de São Paulo, reserva o segundo andar aos premiados no certame desde 1951, apresentando tanto a obra premiada quanto a produção recente dos artistas. O catálogo geral reproduz fragmentos de textos sobre Iberê, de autoria de Walmir Ayala, João Inácio Padilha, Antônio Bento e Pierre Courthion.

José Roberto Teixeira Leite publica *Pintura moderna brasileira*, pela editora Record.

197

196 "Os riscos de Iberê"
O Estado de S. Paulo, 15 jun. [Jun.] 1979
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

197 sem título [untitled], 1979
pastel oleoso sobre papel [oil pastel on paper] | 35 × 25 cm
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

[256] Os riscos de Iberê. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 jun. 1979.
[257] Iberê Camargo: o gesto vital. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jun. 1979. Reproduzido em BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit.*
[258] Sísifo, a esperança e o pintor Iberê Camargo. *O Globo*, Rio de Janeiro, 20 jun. 1979.

1980

Em março, integra, ao lado de 40 artistas, a coletiva "Gravura em metal", na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro.

Também em março, o Museu de Arte Moderna de Resende, comemorando o sexto aniversário da reinauguração, organiza mostra de gravuras brasileiras do século XX, com exemplares pertencentes à Galeria Saramenha (Rio de Janeiro), entre os quais, obras de Segall, Goeldi, Fayga, Iberê, Lívio Abramo, Grassmann, Krajcberg, Samico, Roberto Magalhães e outros.

Em abril, Donald Goodall visita ateliês de artistas brasileiros para adquirir obras para a coleção Window South,[259] de Paul Cook, e selecionar trabalhos para exposição de arte latino-americana, no Museu de Arte Moderna de São Francisco, prevista para 1981. O primeiro ateliê a visitar é o de Iberê, onde adquire a pintura *Signos I*, de 1978, para a coleção.

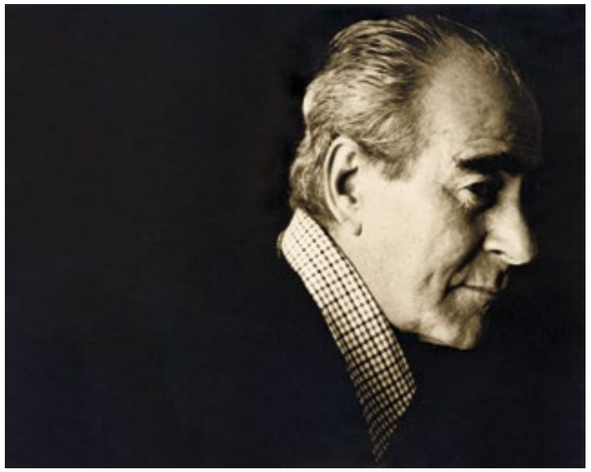
Entre 14 e 28 de abril, realiza-se a individual "Iberê Camargo: pastéis", na Galeria de Arte do Centro Comercial, Porto Alegre.

De 25 de abril a 30 de julho, integra a coletiva "Homenagem a Mário Pedrosa", em comemoração aos 80 anos do crítico, na Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro. Hélio Pellegrino escreve o texto de apresentação do catálogo, que também traz cronologia de Mary Houston Pedrosa.

Entre setembro e outubro, o Museu Guido Viaro, em Curitiba, organiza a exposição "Iberê Camargo: retrospectiva de desenhos".

Em dezembro, após ser agredido, próximo ao seu ateliê em Botafogo, atira fatalmente no engenheiro Sérgio Areal e é preso em flagrante. Durante o período de detenção no Regimento Caetano de Farias por quase um mês, produz grande número de desenhos. É absolvido judicialmente com a tese de legítima defesa. A tragédia marca profundamente a vida e a obra do artista.

199



198

198 Iberê Camargo, 1980
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

199 *Signos I*, 1978
óleo sobre tela [oil on canvas] | 105 × 141 cm
col. FEMSA

200 *Regimento Marechal Caetano Faria*, 1980
lápis de cor sobre papel [color pencil on paper] | 25,5 × 36,6 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

201 *Regimento Marechal Caetano Faria*, 1980
lápis de cor sobre papel [color pencil on paper] | 23,9 × 32,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

202 *Wanderley (Regimento Marechal Caetano Faria)*, 1980
grafite sobre papel [graphite on paper] | 23,9 × 32,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

200

201

1981

É homenageado pela Casa do Poeta Rio-Grandense, como sócio honorário número 10.

Em março, integra como artista convidado a I Coletânea de Artes, no Centro Administrativo do Estado, Porto Alegre, mostra organizada pela Sociedade dos Engenheiros e Arquitetos da Secretaria do Interior, Desenvolvimento Regional e Obras Públicas.

Em maio, Iberê expõe pinturas e desenhos no subsolo da Galeria Acervo, Rio de Janeiro, a convite de Max Perlingeiro. Os 21 desenhos são do período em que esteve preso. Wilson Coutinho escreve sobre esses trabalhos:

> A maioria das imagens são cenas do pátio interno da sua prisão, desenhos de traço brusco, rápido, e relembram que Iberê antes da fase abstracionista foi um bom artista figurativo. [...] Essas imagens também exorcizam fantasmas. Procuram aproximar-se de um ambiente de difícil realidade que é uma prisão. [...] Um óleo ele chama de *Hup*, referindo-se aos gritos dos soldados quando se exercitam. Também fez dois desenhos chamados *Tranca Rua*, nome de um prisioneiro condenado por ter assassinado mendigos. Essa série é o comentário trágico de um homem e de um artista. Ela parece um parêntese e, mesmo um pesadelo, no seu trabalho de arte. Essa pequena marca do destino, que o homem não pode controlar, e que o surpreende porque, inevitavelmente, acontece. E a marca permanece. Os desenhos também foram uma forma de controlar uma realidade desorganizada. Iberê via somente esse pátio interno, seus guardas, os pombos que vinham comer pela manhã, o que via da sua cela.[260]

202

[259] A Window South Collection, em Glendale, Califórnia, com mais de 200 trabalhos dos mais representativos artistas da Argentina, do Brasil, da Colômbia, do Chile, da Nicarágua, do Uruguai e do México, foi adquirida pelo Grupo Femsa, em 1991. *Signos I* pertence hoje à coleção Femsa.

[260] Imagens vistas da cela. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 maio 1981.

Era o meu campo de visão. Eu me sentia como um pintor renascentista, cujo campo de visão é limitado por uma única perspectiva. Desenhei o que podia ver. A gente precisa sempre de alguma realidade objetiva.

Flávio de Aquino escreve:

> Esta mostra deve ser *lida* inicialmente pelos desenhos [...]. Eles são o voltar à tona de um pesadelo, mas não demonstram o menor sinal de tensão nervosa. Iberê [...] documenta impassível e melancólico o mundo parado que vê ao seu redor: guardas, o pátio do Regimento. Daí, ele passa para pequenos quadros a óleo, num começo de busca do passado. São fachadas monótonas, de arcadas repetidas — ou fileiras de guardas de choque. Tudo está envolto numa luz azulada, triste, lugubremente monótona. O clima angustiado dessas obras de pequenas dimensões é idêntico ao das ruas da fase azul-marinho de Iberê, no início dos anos 50. [...] esses pequenos óleos feitos logo após a tragédia são poemas pessimistas. Mas limitados. [...] A violência formal de antes torna-se um tanto aquietada [...] mas também se submetendo a transformações da maior importância na obra desse artista e de tal modo que se pode falar numa nova fase de Iberê. [...]
>
> Agora eles [os carretéis] se transformam em figuras femininas esquematizadas povoando seus quadros. São mulheres angustiadas, crucificadas, de braços erguidos. Às vezes, eles se transfiguram em taças ou em ossos humanos. [...] Outra modificação a notar é a importância que agora Iberê dá ao desenho como formador das figuras. Isso como que vem de uma necessidade íntima de segurança ou do fantasma da liberdade quase perdida. O pintor, em vários quadros, parte então para uma composição compartimentada em retângulos. Dentro de cada uma dessas prisões geométricas, ele encaixa seus elementos quase figurativos e patéticos. A forma e o conteúdo, as imagens e o sentimento do artista formam um todo que não deixa taças, carretéis, ossos, ou seja lá o que for, entrar para o mundo agitado, antes tão do seu gosto. [...]
>
> Os quadros dessa mostra não são muitos, mas demonstram não apenas a importância do artista, mas também que através de uma pintura abstrata se pode contar um momento grave da vida humana.[261]

Aquino assinala também a presença de autorretratos nas pinturas, e destaca uma, em particular, presente na exposição:

> Uma das melhores e mais significativas obras desta exposição é um quadro de grandes proporções, em que dois autorretratos aparecem. Eles surgem (principalmente um deles, colocado no alto da tela) como que olhando para os demais elementos vibrantes do conjunto. No autorretrato do canto, o artista parece estar numa espécie de prisão, com uma angustiada expressão fisionômica. Falando sobre ele, Iberê me disse: "É o meu sudário". A meu ver, não é o "sudário" de Iberê. Seu significado parece ser mais extenso. Primeiro houve a necessidade de se autocontemplar figurativamente, quase realisticamente. Depois, revela também aquela frase já citada: "Sou um homem arrasado, sou um homem ressentido". Iberê contempla, encarcerado num retângulo, a capacidade vital da arte.[262]

203 *Eu*, 1981
óleo sobre madeira [oil on wood] | 42 × 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

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

204

Em 1984, Lígia Vagc, na revista *Gávea*, faz a mesma observação quanto à presença de autorretratos:

> Nos últimos trabalhos, além da presença de signos, constatamos a introdução frequente da sua autoimagem. Essa manobra, que a tradição denominou "autorretrato", com Iberê assume a forma de pensamento, para pensar a pintura não é mais possível estar à margem dela; deve-se estar dentro dela, atestando uma visão total e absoluta. Por isto, o artista se coloca de frente, de perfil, com duas silhuetas que se entreolham, no branco e no preto, no positivo e no negativo, como ícones autobiográficos.[263]

[261] Trecho do texto "Iberê Camargo: quadros de uma tragédia", reproduzido em BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit.* (publicado originalmente na revista *Manchete*, em 1981).
[262] *Idem.*
[263] Iberê Camargo: pulsão e estrutura. *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*, n. 1. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1984.

Em maio, integra a coletiva “Do moderno ao contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na qual são apresentadas cerca de 400 obras de 130 artistas.

Entre julho e agosto, a Galeria de Arte do Centro Comercial, em Porto Alegre, organiza a individual “Iberê Camargo: óleos e desenhos”.

De outubro a dezembro, participa da exposição “Arte latinoamericano contemporáneo y Japón”, no Museu Nacional de Arte de Osaka (Japão), ao lado de 19 outros artistas brasileiros, entre eles, Antonio Dias, Arcângelo Ianelli, Franz Weissmann, Manabu Mabe, Norberto Nicola, Sérgio Camargo, Siron Franco e Tomie Ohtake. O diretor do Museu Nacional de Arte de Osaka, Masayoshi Homma, que assina a curadoria com Keinosuke Murata, fez pessoalmente os convites quando esteve em São Paulo. Iberê apresenta duas pinturas: *Desdobramento II* (1977) e *Movimento I* (1977). O catálogo traz o texto “Notas sobre a arte latino-americana”, por Marc Berkowitz.

Damián Bayon, autor do livro *América Latina en sus artes* (1974) é convidado pela Unesco para preparar uma publicação sobre artistas latino-americanos. Mais de cem artistas, entre eles, os brasileiros Alfredo Volpi, Antonio Henrique Amaral, Carlos Scliar, Hélio Oiticica, Iberê Camargo, João Câmara, Manabu Mabe, Maria Leontina, Milton Dacosta e Tomie Ohtake, integram o livro *Artistas contemporáneos de América Latina*, publicado em 1981, em parceria com as Ediciones de Serval.

205

1982

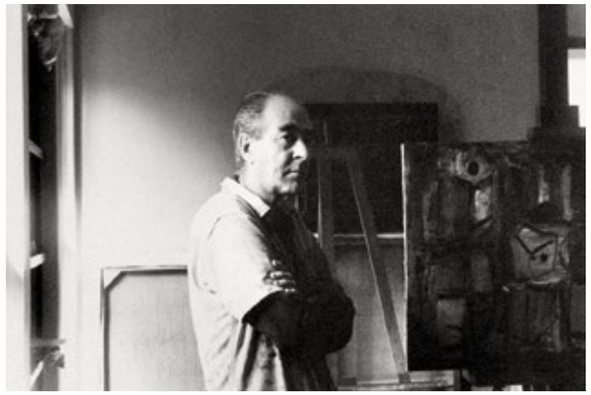
Recebe Diploma de Mérito Cultural da Prefeitura de Porto Alegre.

Entre fevereiro e março, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo apresenta obras do acervo na coletiva “Obras informais e gráficas”.

Em meados do ano, Iberê deixa o Rio de Janeiro e passa a viver em Porto Alegre. Mesmo estabelecido na rua Lopo Gonçalves, mantém o ateliê de Botafogo.

> O ateliê do pintor gaúcho Iberê Camargo, em Porto Alegre, transformou-se desde 1982, quando o artista mudou-se para lá, num ponto de romaria de artistas, críticos de arte, *marchands* e todo o tipo de curiosos, que queriam saber o que estava acontecendo no nº 260 da rua Lopo Gonçalves — uma casa antiga de dois andares situada no bairro da Cidade Baixa. Ou melhor: desejavam saber o que se passava nos fundos da casa, onde Iberê Camargo tem um pequeno ateliê que mede apenas 24 m². [...]
>
> Esta romaria para ver o que acontece em apenas 24 m² poderia ser apenas uma curiosidade por uma personalidade marcante e carismática. Mas não é. Críticos percorrem para chegar a Porto Alegre, a 1.553 km do Rio, ou 1.109 km de São Paulo, porque começaram a perceber — não ainda de forma totalmente clara — que estão diante do maior artista brasileiro vivo. Ou seja: estão diante de uma obra quase monumental e irredutível em sua força, na qual não podem negar a sensação de grandeza que provoca.[264]

206



207

205 Artista em entrevista na exposição individual
[The artist giving an interview at the solo exhibition]
“Iberê Camargo: óleos e desenhos”, Galeria de Arte
do Centro Comercial, Porto Alegre, 1981
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

206 Casa e ateliê de Iberê Camargo na rua Lopo Gonçalves
[House and Studio of Iberê Camargo in the Rua Lopo Gonçalves]
Porto Alegre, década de 1980 [1980s]
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

207 Iberê Camargo em seu ateliê na rua Lopo Gonçalves
[Iberê Camargo in his Studio of the Rua Lopo Gonçalves]
Porto Alegre, 1982
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

208 Cartaz do [Poster of the] 3º encontro Convívio Arte com
Iberê Camargo, Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1982
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

De julho a setembro, integra a coletiva “Brasil 60 anos de arte moderna: Coleção Gilberto Chateaubriand”, no Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão, Lisboa.

Entre 24 de julho e 5 de agosto, o Studio de Arte Cláudio Gil, no Rio de Janeiro, organiza individual do artista, com 13 óleos, dois guaches e dois desenhos. O catálogo traz texto de Flávio de Aquino.

Ferreira Gullar escreve sobre a transformação dos carretéis na atual fase:

> Na medida em que os carretéis se transformam e se descaracterizam como “coisa”, a vontade do pintor de integrá-los no quadro leva-o à exacerbação do tratamento da matéria e da forma, na figura e no fundo, a ponto de, em dado momento, o fundo ganhar a consistência de metal e a forma parecer soldada nele: soldada a solda elétrica, deixando em volta da figura as rebarbas do eletrodo derretido. Paralelamente a essa dialética da figura e do fundo, outra transformação se opera na composição do quadro: a mesa, que servira de base aos carretéis, vai desaparecendo, reduz-se a uma linha horizontal na parte inferior do quadro e finalmente some. As últimas referências explícitas ao mundo exterior se apagam, e agora os carretéis, que já não parecem carretéis, flutuam no espaço, livres do peso da condição natural.[265]

Em setembro, integra a coletiva “Entre a mancha e a figura”, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Entre 9 e 17 de outubro, participa como artista convidado do V Salão de Artes Plásticas da Noroeste, organizado pela Fundação Educacional de Penápolis, na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

Em novembro, o Espaço Cultural Yázigi, em Porto Alegre, organiza exposição-homenagem a Iberê, juntamente com obras de quatro artistas de Santa Maria: Mariza Barros, Peciar, Roth e Sandra Knackfuss. A mostra é um projeto de Renato Rosa e tem texto de Robson Gonçalves.

208

[264] COUTINHO, Wilson. O espelho do nosso mal-estar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 maio, 1987.
[265] O texto foi escrito para o primeiro fascículo da coleção Artistas Plásticos Brasileiros, dedicado a Iberê, e lançado pela editora Cultura Contemporânea, em dezembro de 1982. Encontra-se reproduzido no número 4 da revista *Piracema* (Funarte), em 1995, e no livro organizado por Sônia Salzstein, *Diálogos com Iberê Camargo* (*Op. cit.*), em 2003.

Iberê também é homenageado pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul, em Porto Alegre, com minirretrospectiva de sua obra sobre papel, montada nas salas de Gravura e Desenho do museu. O artista também ganha placa que o identifica de agora em diante com seu nome numa das salas da instituição.

Em dezembro, a Max Stolz Galerie, em Curitiba, organiza individual do artista.

Também em dezembro, realiza-se o II Congresso de Artes Plásticas, no Recife. É formada uma comissão, integrada por Iberê, Katie Scherpenberg e João Câmara, para estudar a melhoria da qualidade dos materiais para uso dos artistas plásticos no Brasil. O resultado dos estudos realizados pela Fundação Oswaldo Cruz – Fiocruz é divulgado em 1985, durante o II Seminário Nacional de Melhoria de Materiais.

No fim do ano, para o lançamento do livro *A cor na arte brasileira*, de Jacob Klintowitz, o Museu de Arte de São Paulo apresenta uma exposição de alguns artistas presentes na publicação. A Volkswagen do Brasil, patrocinadora do livro, lança também seu calendário com a reprodução de algumas das obras presentes na publicação.

A arte gaúcha é tema da agenda Sharp 1983, com texto de Luiz Ernesto Kawall. Integram a agenda obras dos artistas Ado Malagoli, Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Glauco Pinto de Moraes, Glauco Rodrigues, Iberê Camargo, Léo Fuhro, Xico Stockinger, Vasco Prado, Sônia Ebling, Tenius e Zorávia Bettiol.

A gravura gaúcha também é tema do livro de Carlos Scarinci — *A gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980,* lançado pela editora Mercado Aberto, de Porto Alegre.

Entre dezembro de 1982 e janeiro de 1983, participa da coletiva "Uma coleção no Rio de Janeiro", na Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro.

209

209 Fotografias do curta-metragem *Iberê Camargo: pintura, pintura* filmado por Mário Carneiro, de 1973 a 1981, e finalizado em 1983 [Photographies of the short-film *Iberê Camargo: pintura, pintura* shot by Mário Carneiro, from 1973 to 1981, and finalized in 1983] Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

210-12 Execução do painel para [Realization of the panel for the] Rede Brasil Sul, Porto Alegre, 1983 Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

1983

Mário Carneiro finaliza o curta-metragem *Iberê Camargo: pintura, pintura*,[266] com filmagens realizadas entre 1973 e 1981. Carneiro é responsável pelo roteiro, direção e fotografia.

Iberê executa painel para a Rede Brasil Sul, exposto em Porto Alegre.

Participa do II Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais, também em Porto Alegre.

Entre janeiro e março, integra a coletiva "Autorretratos brasileiros: de Visconti aos contemporâneos", na Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro. A mostra é organizada por Geraldo Edson de Andrade, com a apresentação de 42 autorretratos de Di Cavalcanti, Lasar Segall, Clóvis Graciano e outros. Sobre o autorretrato de Iberê presente na mostra, Wilson Coutinho escreve:

> É sensato que o público admire o autorretrato de Van Gogh mergulhado emotivamente nas reações produzidas pela história pessoal do artista. Isto pode ocorrer nesta exposição com o autorretrato de Iberê Camargo, artista que comodamente descrevemos como abstrato e que, em 1980, no fundo de um momento trágico de sua vida, autorretratou-se. Essa saída para o figurativo tem sua grandeza peculiar. É possível que Iberê Camargo procurasse traduzir suas angústias, repassando-as para a visão de sua imagem pintada. E, dentro do seu elaborado conjunto de pinturas de carretéis — uma das nossas melhores pinturas de todos os tempos —, essa obra e outras figurativas feitas na época traçam o destino do artista na sua dramática excursão biográfica.[267]

Em março, a Pinacoteca do Estado de São Paulo apresenta a coletiva "A visão lírica e o gesto", organizada por Antônio Cabral.

Também em março, o Cambona Centro de Arte, em Porto Alegre, apresenta a mostra "Do passado ao presente — as artes plásticas no Rio Grande do Sul", sob a direção de Maria Helena Webster. O catálogo traz pesquisa dos principais eventos culturais do Rio Grande do Sul, de 1975 a 1982, realizada por Cláudia Lindner. A exposição comemora o quinto aniversário de atividades do Centro de Arte.

Em abril, a Galeria Tina Presser, em Porto Alegre, apresenta a individual "Iberê Camargo", com pinturas, desenhos (1954 a 1960) e tapeçarias. Durante a mostra é exibido o curta-metragem *Iberê Camargo: pintura, pintura*, de Mário Carneiro. O catálogo traz trechos de depoimento de Iberê à recém-criada revista gaúcha *Artis*:

> **Eu sempre fui um homem apaixonado. E não sou apaixonado só pela pintura, mas pela vida; apaixonado por tudo. Eu não concebo que a vida não seja vivida, envolvida em grandes haustos, em grandes goles. Para mim, a vida tem que ser vivida com generosidade e grandeza. A pior coisa para mim são as coisas pequenas, miúdas. Por exemplo, a pintura, quando ela não se libera, não se expande, parece que nela há um aprisionamento e isto constrange. Como é na vida, onde nada pode ser cercado, aprisionado, limitado.**

210

211

212

[266] Filme em 16 e 35 mm, cor, som, 12'. Produção da Embrafilme e Momento Filmes; música de Rogério Rossini; texto e narração de Ferreira Gullar.
[267] A imagem do artista enquanto rosto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 fev. 1983.

213

214

215

213 Exposição na Galeria Tina Presser, a galerista e Iberê Camargo em frente a uma de suas tapeçarias [Exhibition at the Galeria Tina Presser, the gallery manager and Iberê Camargo in front of one of his tapestry], Porto Alegre, 1982
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

214 Exposição na Galeria Tina Presser, Iberê Camargo em frente a uma de suas tapeçarias [Exhibition at the Galeria Tina Presser, Iberê Camargo looking at one of his tapestry], Porto Alegre, 1982
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

215 Tapeçaria desenhada por Iberê Camargo, exposta na Galeria Tina Presser [Tapestry designed by Iberê Camargo displayed at the Galeria Tina Presser], Porto Alegre, 1982
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

216 *Personagens*, 1983
óleo sobre tela [oil on canvas] | 150 × 260 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

217 Iberê Camargo pintando a tela [Iberê Camargo painting the piece] *Personagens*, 1983
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

216

Em setembro, Iberê integra a coletiva "3 x 4 – grandes formatos", no Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro. A exposição é idealizada por Rubens Gerchman, que expõe ao lado de Adriano de Aquino, Carlos Fajardo, Carlos Vergara, Dudi Maia Rosa, Eneas Valle, Iberê Camargo (que apresenta a pintura *Personagens*, de 1983, medindo 150 x 260 cm), Ivald Granato, José Cláudio, José Roberto Aguilar, Luiz Paulo Baravelli, Maciej Babinski, Márcia Rothstein e Nelson Augusto. O catálogo conta com textos de Frederico Morais, Carlos von Schmidt, Sheila Leirner e Roberto Pontual. No *Jornal do Brasil*, Wilson Coutinho escreve que Iberê foi "o primeiro artista brasileiro a pensar sua obra dentro de uma moderna concepção de escala. No seu ateliê, para reduzir as dimensões da tela, o artista possuía o hábito de utilizar um retrovisor, que espelhava a obra para caber no olho".[268]

Em novembro, participa da mostra "Breve roteiro das artes plásticas no Brasil", no edifício-sede da Petrobras, Rio de Janeiro. A exposição comemora os 30 anos da empresa e tem coordenação de Geraldo Edson de Andrade.

De 2 de dezembro de 1983 a 6 de janeiro de 1984, integra a sala especial "Arte moderna no Salão Nacional, 1940-1982" no VI Salão Nacional de Artes Plásticas, ocupando as galerias da Funarte, Rio de Janeiro. É apresentada uma retrospectiva das obras que já receberam o Prêmio de Viagem ao País e ao Exterior. O catálogo da sala especial, editado pelo Instituto Nacional de Artes Plásticas – Inap, traz levantamento da história dos Salões, por Mário Barata, e texto de apresentação de Paulo Herkenhoff, então diretor daquele instituto.

217

[268] No Centro Empresarial Rio, 100 metros quadrados de pintura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1º set. 1983.

1984

Desenvolve, em seus habituais passeios pela rua da Praia, em Porto Alegre, numerosos croquis e desenhos de manequins diante de vitrines comerciais.

> **Os manequins são o simulacro, o arremedo da vida, que não é vida [...] O manequim é um protótipo da sociedade de consumo: não oferecem nada. Quis pegar esse vazio das pessoas que vivem uma ficção.**[269]

Faz dois painéis para a campanha das Diretas Já — *O grito do Ipiranga Já* e *O olho da consciência* —, obras singulares na carreira do artista, quer pelo tema, político, quer pelas dimensões, enormes, ou ainda pela técnica utilizada, acrílica. Os painéis são apresentados na Funarte, Rio de Janeiro, em agosto, por ocasião da exposição "Intervenções no espaço urbano", e doados ao Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, em 1986.

Em janeiro, uma obra sua integra o "Cruzeiro colorido das artes", exposição de arte brasileira organizada pela Sociedade de Amigos dos Museus de São Paulo, no navio Danae. A mostra é visitada pelo público local nos portos de Mar del Plata e Buenos Aires.

Entre 13 e 31 de março, a Pinacoteca do Estado de São Paulo organiza a coletiva "A cidade por seus artistas", coordenada por Maria Cecília França Lourenço, diretora da instituição.

De 9 a 29 de maio, a Sala de Exposições Professor Hélios Homero Bernardi, em Santa Maria, realiza individual de Iberê, em homenagem aos seus 70 anos. O filme de Mário Carneiro é projetado no dia da abertura. O catálogo traz um emocionado texto de Edmundo Cardoso, amigo de infância do artista: "Um dia, lembras, desafiei-te a que pintasses algo com as cores da saudade, e tu me respondeste que as cores tu as poderias captar e aprisionar numa palheta, mas que ninguém possui pincel ou espátula capaz de fixá-las numa tela!"

218

218-21 Execução de painel para a campanha das Diretas Já
No macacão e no painel, as inscrições: "Grito do Ipiranga Já!"
[Realization of the panel for the campaign Diretas Já. On Iberê's overall and on the panel is written: "Grito do Ipiranga Já!", "The scream of the Ipiranga", a reference to the independence of Brazil which was declared on the shore of the river Ipiranga in São Paulo], Funarte, Rio de Janeiro, 1984
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

219

[269] ALMEIDA, Miguel de. Encontro com o mestre Iberê. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23 jan. 1986.

220

221

E o texto — "Faço do signo uma figura, da figura um signo" —, do próprio artista:

> **Comecei a pintura como todos os artistas do meu tempo, recriando a natureza. Meus mestres foram todos os artistas que me antecederam. Ninguém cria sozinho. Peregrinei pela figura, pela paisagem, pela natureza-morta até chegar à abstração. Aí elaborei uma linguagem de símbolos, que nasceu do carretel, meu brinquedo de criança.**
>
> **A vida do pintor é a vida do homem. Um dia, a vida do homem-pintor foi sacudida pelos ventos da desgraça. Ferido, conheci o amor e o ódio, avaliei a infinita capacidade humana no sublime e no sórdido. Caminhei por caminhos ásperos sem outra luz que a da minha consciência. Neste transe conheci e amei mais os meus amigos. Ao longe, ouvi o bramir das ameaças.**
>
> **Hoje, sou diferente, não mais aquele que conhecia porque lhe haviam ensinado. Tenho a minha própria experiência, experiência que marca, que é carne e sangue. A hora da desdita galvanizou-me. Fiz-me rijo como o homem que enfrenta o temporal, o vento.**
>
> **Agora, decidi fazer tudo o que responda aos meus sentimentos. E o farei independente das catalogações, independente dos dicionários, independente do que outros estabeleceram, consagraram e premiaram. Faço a minha obra independente das aprovações. Sei que tudo se extinguirá tão rapidamente como um gesto. Nesse momento de consciência cessam as contradições. Faço do signo uma figura, da figura um signo. O que importa é o mundo do artista, que é o mundo do homem. Sinto-me seguro, porque vivo no meu mundo. Não estou no mundo dos outros. Isso é meu. Pode não agradar, mas é a expressão do meu mundo. O resto não importa. Sou eu.**

Integra duas coletivas com obras pertencentes à prestigiosa coleção de Gilberto Chateaubriand: de maio a junho, "Coleção Gilberto Chateaubriand: retrato e autorretrato da arte brasileira", no Museu de Arte Moderna de São Paulo (quando, pela primeira vez, são mostradas as obras do colecionador ao público paulista, um conjunto de 250 trabalhos), e de junho a agosto, "Portraits of a country: brazilian modern art from the Gilberto Chateaubriand Collection", no Barbican Art Gallery, Londres (Inglaterra), com textos de Roberto Pontual e de John Hoole.

Em meados do ano, o Centro Municipal de Cultura, em Porto Alegre, apresenta "Iberê Camargo, aquele abraço!", exposição iconográfica comemorativa pelos 70 anos do artista.

Em agosto, a Pinacoteca do Estado de São Paulo organiza "Homenagem póstuma a Yara Forte Cohen", com obras doadas pela colecionadora à instituição. A coordenação é de Sônia Guarita.

Entre agosto e setembro, a Galeria Multiarte, em Fortaleza, sob a direção de Max Perlingeiro, organiza a individual "Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras". O catálogo traz apresentação de Perlingeiro e texto crítico de Elmer Correa Barbosa.

As homenagens aos 70 anos de Iberê multiplicam-se pelo país, a começar em seu Estado de origem. No dia 1º de setembro, a Galeria Tina Presser inaugura exposição com obras recentes do artista, enquanto o Museu de Arte do Rio Grande do Sul realiza importante retrospectiva, exibindo 73 trabalhos, de 1929 a 1984. O fôlder da retrospectiva traz texto escrito em 20 de agosto daquele ano pelo artista:

222

223

A retrospectiva de um pintor enseja uma visão crítica da obra. Para ele, entretanto, é um reencontro consigo mesmo. Aí estão todos os passos — desde o engatinhar — de uma caminhada que é a sua vida e a sua obra. Vigorosa ou não, pouco importa. A obra é tempo urdido, irretocável como irretocável é o passado. Feita de emoção, guarda para sempre no côncavo do tempo esse rio que corre sem parar, sua visão sensível de mundo.

Ao rever os quadros agora expostos nesta retrospectiva do Margs, resultado de mais de quarenta anos de fazer e refazer, não sei se devo exultar. Não me questionem. Direi apenas que os fiz com amor e verdade.

Ainda em setembro, seguem-se individuais na Galeria Luisa Strina, São Paulo; no Studio de Arte Cláudio Gil, Rio de Janeiro; e na Galeria Thomas Cohn, também no Rio. As individuais têm catálogo conjunto, com textos inéditos de Frederico Morais ("As horas de Iberê: a compulsão de pintar") e de Wilson Coutinho ("Pintura/Dionísios") e republicação de textos de Joaquim Cardozo ("Iberê Camargo: síntese", de 1971) e de Ferreira Gullar ("Gemas arrancadas ao caos", de 1982). A produção recente de Iberê inclui cerca de 60 pinturas a óleo e 20 guaches.

Frederico Morais escreve no catálogo:

> Os dados de sua nova pintura foram então lançados, os carretéis voltaram a se movimentar, mais fantasmagóricos do que nunca, aqui e ali surgem cruzes, setas, sinais, losangos, um ex-voto, um rosto que se projeta num perfil espasmódico. Os signos se metamorfoseiam: dado-carretel-fantasma — um puro sinal linguístico ou gráfico significando interdição ou perigo. [...] Iberê ressurge, no centro da cena pictórica brasileira, com um vigor e uma energia insuperáveis. Aos setenta anos, ele realiza, hoje, a pintura mais jovem do Brasil.

Para Wilson Coutinho, no *Jornal do Brasil*: "É o único pintor de fato, entre nós, no qual a ideia da pintura de Merleau-Ponty, o filósofo da pré-objetividade do mundo, da relação entre percepção e pintura, cai como uma luva. Trabalhando, seu corpo é todo tensão e movimento, ação e suspensão da ação. O modelo transforma-se a cada segundo."[270]

222 Maria e Iberê Camargo na retrospectiva realizada no MARGS, em homenagem aos 70 anos do artista [Maria and Iberê Camargo at the retrospective exhibition organized at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul as a tribute to the artist's 70th birthday], 1984
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

223 O designer Luis Alberto Zuñiga, Iberê Camargo e Miriam Avruch na retrospectiva realizada no MARGS, em homenagem aos 70 anos do artista [Iberê Camargo with the designer Luis Alberto Zuñiga and Miriam Avruch, at the retrospective exhibition organized at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul as a tribute to the artist's 70th birthday], 1984
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

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

225 Iberê Camargo pintando em seu ateliê na rua Lopo Gonçalves [Iberê Camargo painting in his Studio of the Rua Lopo Gonçalves]
Porto Alegre, década de 1980 [1980s]
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

224

225

Jorge Guinle (que dizia ser Iberê, entre os brasileiros, sua maior influência) dedica um belo ensaio à pintura do artista:

> Nestas telas de 84 o que mais atrai o olho do espectador é o conflito entre a superfície da tela inteiramente burilada — constituindo assim o seu primeiro tempo — e a casualidade espontânea, por vezes caricatural, dos objetos e dos rostos gravados sobre esta pele experimentada (cansada de um saber pictórico) e vem caracterizar um segundo tempo, sobreposto ao primeiro. [...]
>
> No passado, o não fechamento da composição conferia uma finitude ao trabalho pelo acúmulo das pinceladas gastas para a sua estruturação. Mas, de certa forma, o acúmulo de pinceladas limitava o risco. Nestas telas recentes o risco tiraniza a composição, é o negativo ou o oposto absoluto da pintura-pintura; é o desenho que de um modo "irritadiço" vai dar forma ao quadro. O risco opera de modo a enfatizar, com seu voluntário primarismo, o primitivismo espontâneo do desenho de frente *versus* a aura civilizada do fundo. Dois tempos culturais diversos são, pois, representados como nos quadros dos jovens cultores transvanguardistas.[271]

Sheila Leirner escreve sobre a exposição na Galeria Luisa Strina, tendo como pano de fundo a "volta à pintura" dos anos 1980 e, em particular, o debate sobre a transvanguarda:[272]

> Exceto, talvez, pela forma aparente, não há relação alguma entre o trabalho de Iberê Camargo e a nova pintura dos jovens transvanguardistas, como quis tão superficialmente essa sua "redescoberta" tardia. [...] A questão da transvanguarda é, portanto, mais dura do que se pensa. Da mesma forma como trai a pureza e a essência política dos anos 60 e 70, ela se opõe radicalmente ao pensamento idealista das gerações anteriores do expressionismo, figurativo ou abstrato dos anos 50 (às quais Iberê pertence). O fato é que o pintor consciente de hoje sabe que o desenvolvimento de sua arte se deve a contingências mercadológicas; grita que seu quadro, afinal, é um artefato, e a sua postura geralmente é de cinismo diante dessa estrutura na qual todos querem consumir os "ismos".

[270] Iberê Camargo, 70 anos: trágico dançarino do abismo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 ago. 1984.
[271] Os dois tempos e Iberê Camargo. *Módulo*, n. 82. Rio de Janeiro, set. 1984.
[272] Sheila Leirner foi curadora da 18ª Bienal Internacional de São Paulo, conhecida como Bienal da Grande Tela, que colocou em xeque o propalado "retorno da pintura". Transvanguarda foi o termo cunhado pelo crítico de arte italiano Achille Bonito Oliva em 1979.

> [...] Quanto a Iberê, temos, então, o resultado sintético de um universo essencial, altamente elaborado, sem contudo ser paradoxal à espontaneidade que o caracteriza, onde nada existe sem uma razão, onde não há a concessão ao agradável, ao bonito ou ao supérfluo. Todos os efeitos plásticos são a consequência direta de uma articulação intelectual, porém emotiva e perfeitamente legível.[273]

O artista acredita que sua obra atual retrata basicamente o lado sombrio da vida, "deste mundo minado de bombas, que podem destruí-lo a qualquer momento, que também se caracteriza pela fome de milhões de pessoas, imposta por poucos."[274]

> **Eu trabalho como que tirando de um poço cabalístico o que é meu interior, tudo aquilo que se reúne em mim e que de repente transfigura-se numa tela. No fundo, acredito que tudo o que fazemos é sempre um autorretrato. E, por isso, a mesma metáfora; porque está sempre a refazer a ele próprio.[276]**

Em outubro, a Petite Galerie também homenageia Iberê com a coletiva "Viva pintura", com idealização e curadoria de Rubens Gerchman. Participam 19 artistas.

Em novembro, integra a coletiva "Tradição e ruptura: síntese de arte e cultura brasileiras", na Fundação Bienal de São Paulo, com coordenação geral de João Marino.

Em 7 de dezembro, inaugura-se o VII Salão Nacional de Artes Plásticas, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, no qual Iberê é homenageado, ao lado de Manabu Mabe, Franz Weissmann e Maria Leontina.

Também em dezembro ocorre o lançamento do primeiro número da revista *Gávea*, com artigos de alunos do curso de pós-graduação de Arte e Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica, entre eles, o de Lígia Vagc, que analisa a obra de Iberê e o entrevista.

De dezembro de 1984 a janeiro de 1985, participa, ao lado de 31 artistas, da coletiva "Pintura brasileira atuante", no edifício-sede da Petrobras, Rio de Janeiro, e na Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília. A coordenação é de Jayme Maurício.

Em 1984, integra o júri do Salão de Arte de Santa Maria e participa ainda de duas coletivas dedicadas às artes gráficas: "Gravuras: uma trajetória no tempo", no Cambona Centro de Arte, Porto Alegre, e "Gravadores brasileiros anos 50/60", na Galeria Campus USP/São Carlos.

Sou exigente com o que faço. Por isso, faço e refaço. Persigo o que intuo. Nesse garimpar sem pausa encontro minhas gemas. Às vezes, sujo a cor no desespero de me expressar, achando sempre que a obra ainda não está bastante forte e livre. Tenho ojeriza pelo efeminado da forma. Quero arte brutal, violenta, suja se necessário for, mas veementemente livre.[275]

226-27 Iberê Camargo em palestra na Escola de Belas Artes da UFRJ [Iberê Camargo giving a presentation at the Fine Arts School of the Federal University of Rio de Janeiro], 1984
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

228 *Mulher de chapéu preto* (homenagem a Maria Leontina), 1984
óleo sobre tela [oil on canvas] | 130 × 184 cm
col. particular [private coll.]

229 Iberê Camargo com a estatueta do Golfinho de Ouro, prêmio do Governo do Estado do Rio de Janeiro [Iberê Camargo with the statuette of Golfinho de Ouro, award of the Government of the State of Rio de Janeiro], 1985
Na foto [In the photo]: o crítico de arte [the art critic], Wilson Coutinho, Bernadete Cavalcanti, Maria e Iberê Camargo e a artista plástica [and the visual artist] Fayga Ostrower
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

227

226

228

Maria Leontina foi uma pessoa muito íntegra, muito talentosa, um grande caráter. Quando ela morreu, em 1984, fiquei tão chocado que realizei, no calor da emoção, uma pintura em sua memória. Chamei-a de *Mulher do chapéu preto*.[278]

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.

É criado o Museu de Arte de Brasília, por iniciativa da Secretaria da Educação e Cultura do Distrito Federal, tendo João Evangelista de Andrade Filho como responsável técnico. O museu conserva *Gravura* (5) [G131], de Iberê.

A Imprensa Oficial de São Paulo lança calendário para divulgar o acervo do Estado (obras conservadas nos Palácios do Governo, na Pinacoteca do Estado, no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo e no Museu de Arte Contemporânea da USP). Na publicação consta a reprodução da obra *Expansão*, de Iberê, conservada no MAC/USP.

Iberê passa por sessões de radioterapia e, com os boatos sobre seu estado de saúde, o preço de suas obras dispara. O sucesso comercial, no entanto, não o comove:

> **Eu digo o seguinte: o mundo é cheio de tentações, e o sucesso é muito perigoso. Pode ter filas de pessoas querendo comprar meus quadros. O que eu não vou fazer é obras de proveta. Elas têm de ser geradas dentro de mim. Não vou fazer inseminação artificial. Não vendo minha liberdade e não penso em lucro. [...] É uma profunda estupidez. Tanto o investidor quanto os pintores morrem um dia.[277]**

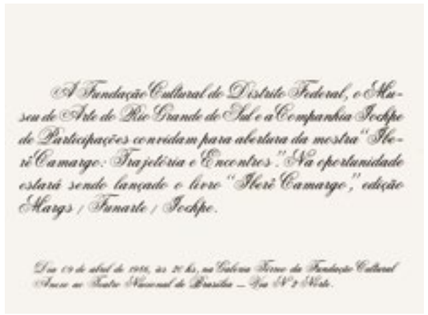
Iberê inicia a série ecológica, em protesto contra os agrotóxicos.

Em janeiro, participa da coletiva "Brasil desenho", na Galeria Sérgio Milliet da Funarte, Rio de Janeiro, com curadoria de Maria do Carmo Secco.

Entre julho e agosto, integra a coletiva "Encontros", homenagem da Petite Galerie a Maria Leontina, no Rio de Janeiro. O catálogo traz texto de Lélia Coelho Frota.

229

[273] Madura e verdadeira: é a pintura de Iberê Camargo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 6 out. 1984.
[274] Iberê Camargo, pinturas. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 30 ago. 1984.
[275] Vasco Prado e Iberê Camargo, arte que transpôs as fronteiras do Sul. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 11 set. 1984.
[276] ROSA, Celso. Iberê: "Quero a arte brutal, viva". *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 set. 1984.
[277] COUTINHO, Wilson. Iberê dispara no mercado de arte. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13 nov. 1985.
[278] MORAES, Angélica de. Iberê Camargo anuncia o fim da arte. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 7 maio 1994.



230

230 Convite da exposição [Invitation of the exhibition] "Iberê Camargo: trajetórias e encontros", organizada pela [organized by the] Fundação Cultural do Distrito Federal e pelo [and by the] Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, 1986
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

231 O artista autografando o livro *Iberê Camargo*, o primeiro lançado sobre sua vida e obra [The artist autographing the book *Iberê Camargo*, the first publication about his life and his work] São Paulo, 1985
Acervo Documental Iberê Camargo

Também entre julho e agosto, a Galeria do Arco, em Porto Alegre, apresenta a I Mostra de Ovais, expondo óleos, aquarelas, desenhos, gravuras, esculturas, tapeçarias, cerâmicas, cartazes, objetos e artesanato.

Ainda em julho, integra a I Mostra Cultural Capemi de Artes Plásticas, no Espaço Cultural Capemi, Rio de Janeiro.

Antes da abertura da Bienal de São Paulo, Tina Presser apresenta, em sua galeria, a coletiva "Pré-visão: gaúchos na Bienal", em Porto Alegre.

Em outubro, Iberê integra a sala especial "Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades", na 18ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal. A curadoria da sala especial é de Ivo Mesquita e Stella Teixeira de Barros. Iberê funciona como uma espécie de ponte entre os dois núcleos principais da mostra: o "moderno" e o "pós-moderno". "O expressionismo abstrato de Iberê Camargo é, de fato, a referência imediata do neoexpressionismo", diz o curador.[279]

Entre novembro e dezembro, o Paço Imperial, no Rio de Janeiro, realiza a exposição "Seis décadas de arte moderna na Coleção Roberto Marinho", coordenada por Carlos Roberto Maciel Levy. São apresentadas três telas de Iberê: *Homem, carretéis e pássaro* (1971), *Vórtice I* (1973) e *Andamento III* (1973).[280]

Entre 26 de novembro de 1985 e 24 de abril de 1986, ocorre a grande retrospectiva "Iberê Camargo: trajetória e encontros", apresentada inicialmente no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – Margs, Porto Alegre. A exposição é organizada pelo Museu, com curadoria de Evelyn Berg Ioschpe e Icleia Borsa Cattani. Na ocasião, é lançado o primeiro livro sobre a vida e a obra do artista, *Iberê Camargo*, editado conjuntamente pelo Margs e pela Funarte, com projeto gráfico de Amílcar de Castro. No ano seguinte, a retrospectiva é apresentada no Museu de Arte de São Paulo, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e na Galeria do Teatro Nacional de Brasília.

A exposição reúne cerca de 120 obras, divididas em dois núcleos: Trajetória (*Pátio*, *Construção I e II* e *Semeadura*), com 40 obras de Iberê; e Encontros, com obras dos mestres (*Construção I*) — João Fahrion, Augusto Bracet, Alberto da Veiga Guignard, Giorgio de Chirico, Carlo Alberto Petrucci, André Lhote e Maurice Utrillo; dos amigos (*Construção II*) — Amílcar de Castro, Djanira, Francisco Rebolo, Geza Heller, Glauco Rodrigues, Jacintho Moraes, José Rasgado Filho, Maria Leontina, Milton Dacosta, Misabel Pedrosa, Oswaldo Goeldi, Santa Rosa, Vasco Prado e Xico Stockinger; e dos alunos (*Semeadura*), no Brasil, Anna Letycia, Anísio Dantas, Antônio Gutierrez, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Eduardo Sued, Ênio Lippmann, Maria Inês Rodrigues, Maria Tomaselli Cirne Lima, Mário Carneiro, Mariza Carpes Barros, Regina Silveira, Suely Anna Kelling, Vera Chaves Barcellos e Vera Mindlin, e no Uruguai, José Gamarra, Margarita Mortarotti, Nelson Ramos, Noelia Fierro e Raul Cattelani.

Por ocasião da exposição em São Paulo, Casimiro Xavier de Mendonça reproduz, em matéria para a revista *Veja*, a opinião de dois pintores da chamada Geração 80, o paulista Fábio Miguez, da Casa 7 — "Hoje, Iberê é o pintor vivo mais importante do país" —, e o carioca Jorge Guinle: "O que Iberê propõe como pintura tem os traços marcantes da pintura internacional dos anos 80. Ele usa a superfície da tela, toda burilada, e de repente esses rostos parecem entrar casualmente".

O artista comenta:

> **Hoje eles estão "peixando" comigo, como dizem os gaúchos. Se agora nos encontramos, puro acaso. Caminho pelo centro do rio, não vim de afluentes.**[281]

Em 13 de dezembro, inaugura-se o VIII Salão Nacional de Artes Plásticas, nas salas da Funarte, Rio de Janeiro, com a sala especial "Arte e seus materiais", e a remontagem do Salão Preto e Branco, de 1954. A sala especial tem curadoria de Glória Ferreira.

Entre 1985 e 1986, a coletiva "Gravura no Rio Grande do Sul: atualidade" é apresentada no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, no Solar Grandjean de Montigny/Centro Cultural da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre. O catálogo traz texto de Vera Chaves Barcellos.

A capa do programa da temporada de 1986 da Orquestra Sinfônica Brasileira é de autoria de Iberê. É a primeira vez que pinta um trabalho tendo a música como tema.

231

1986

Concluído um quadro, vejo-me desamparado e só, como um anjo caído que ronda o paraíso sem lembrar a entrada secreta.[282]

Inicia a construção de seu ateliê, na rua Alcebíades Antônio dos Santos, no bairro Nonoai, Porto Alegre.

Por ocasião da retrospectiva "Trajetória e encontros no Rio de Janeiro", Iberê doa ao MAM carioca a serigrafia *Manequins* (1986) [imagem n. 233], feita especialmente para o Museu.

Também concede um depoimento de 40 minutos à jornalista Teresa Cristina Rodrigues "sob estrito compromisso de honra, de acordo com o qual seu conteúdo só poderá ser divulgado após a morte do artista". A gravação ficou sob a guarda da TV Manchete e uma cópia foi encaminhada ao Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, sob as mesmas condições.[283]

Entre 8 e 31 de março, realiza-se a individual "Iberê Camargo: desenhos e pinturas, 1985/1986", na Galeria Tina Presser, Porto Alegre. Olívio Tavares de Araújo escreve o texto do catálogo:

> O interesse de Iberê pelo desenho como linguagem autônoma é coisa da maturidade [...] desenhou muito na fase de aprendizado — embora fosse, aí, um desenho exercício, propedêutico ou auxiliar da pintura. Desenhou ainda, *lato sensu*, ao fazer sua vasta e importante obra gravada. No todo, a tardia descoberta do desenho como obra se harmoniza bem com sua personalidade de Prometeu e com sua nunca acomodada trajetória anterior.

[279] GONÇALVES, Marcos Augusto. Os jovens pintores chegam à Bienal. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 5 set. 1985.
[280] A Coleção Roberto Marinho conserva ainda *Garrafas* (1957) e um desenho do período em que o artista esteve preso, *Regimento Caetano de Farias* (1981).
[281] Vasco Prado e Iberê Camargo, arte que transpôs as fronteiras do Sul. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 set. 1984.
[282] MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Mestre expressionista. *Veja*, 903, p. 88. São Paulo, 25 dez. 1985.
[283] *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1986.

Primeiro, porque mesmo na mais pictórica de suas pinturas — quer as abstratas, quer as figurativas —, sempre houve espaço para o gráfico, para o gesto nervoso, para as inscrições feitas com esguichos diretos do tubo de tinta, sem pincel. Como ser visceralmente pictórica — repito —, a sua sempre foi uma pintura com grafismos, linhas contornos e formas espontâneas, e com característicos toques incisivos que depositavam na superfície da tela pontos inquietantes como olhos. Segundo, porque seu processo criador sempre conservou algo de transe, da imediata captação de um momento, para a qual o desenho é idealmente apropriado. [...]

Dramáticos, trágicos, e irônicos, mordazes, tudo a um só tempo, os desenhos resumem, como sempre, a tormenta do autor. Foi ele mesmo quem disse há muitos anos: "Não pinto modelos, pinto emoções". Assim é que a eterna garra de Iberê Camargo, sua vontade, sua gana, sua fúria de pintura saltam para a obra desenhada. Como todos, observo excitado os rituais por cujo intermédio ele elude (ou apenas ilude transitoriamente?) seus demônios, apaixonado e indomável.[284]

Em abril, trabalha dois dias no estúdio do fotógrafo Martin Streibel realizando uma tela por encomenda do grupo de moda Vanguarda Sul. A pintura é apresentada no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, no dia 7 de abril, no desfile das coleções de outono-inverno do grupo.

Também em abril, integra a coletiva "Manuel Bandeira 1886-1986", em homenagem ao centenário de nascimento do poeta, no Centro Cultural Itaipava, Rio de Janeiro. Com curadoria de Jorge de Salles, a mostra reúne obras de 37 artistas. O catálogo traz a reprodução de *Vórtice* [G285].

Ainda em abril, a coletiva "Gravura brasileira contemporânea" inaugura o espaço cultural Cenart – Centro de Artes da Companhia das Docas do Rio de Janeiro, no prédio do antigo Touring Clube.

Em junho, a Funarte, no Rio de Janeiro, apresenta o módulo introdutório do Projeto Arte Brasileira, sob a coordenação de Lígia Canongia. Em setembro do ano seguinte, obra do artista integra também o módulo Abstracionismo Geométrico e Informal: Aspectos da Vanguarda Brasileira nos Anos 50, marcando o lançamento do livro de mesmo nome, de Anna Bella Geiger e Fernando Cocchiarale.

233

232

234

232 *Manequins*, 1985 | serigrafia [screen print] | 36,5 × 55,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

233 Cartaz da exposição [Poster of the exhibition] "Iberê Camargo: desenhos da série *As criadas*, de Jean Genet", Galeria Usina, Vitória, 1986
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

234 Iberê desenhando manequins diante de vitrine comercial
[Iberê drawing manikins in front of a store window]
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

235 Iberê, ao receber o título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal de Santa Maria [Iberê being awarded the title of Doctor *Honoris Causa* from the Federal University of Santa Maria], 1986
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

236 *Suíte Manequins 1*, 1986 | serigrafia [screen print] | 69,2 × 47 cm
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Também em junho, a mostra "Cine-video-ato" exibe os filmes *Iberê Camargo: pintura, pintura*, de Mário Carneiro; *Volpi*, de Olívio Tavares de Araújo; *Di Cavalcanti*, de Glauber Rocha, e *Autorretrato de Bakun*, de Sílvio Back, no Centro Cultural Municipal de Santa Teresa, Rio de Janeiro.

Entre 17 de setembro e 6 de outubro, a Galeria Usina, em Vitória, organiza a individual "Iberê Camargo: desenhos da série *As criadas*, de Jean Genet". A série é inspirada na montagem de Genet pelo grupo gaúcho Oi Nóis Aqui Traveiz, de Paulo Flores, apresentada no Teatro Terreira da Tribo, em Porto Alegre.[285]

Ainda em setembro, integra a Mostra de Arte Contemporânea – Pintura/ 1ª Mostra Christian Dior, no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

De setembro a outubro, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre, apresenta a exposição "Guardados de uma coleção: acervo Lauro Sturm", no Espaço Colecionadores.

Em outubro, inaugura-se a mostra "Sete décadas da presença italiana na arte brasileira", no Paço Imperial, Rio de Janeiro.

Também em outubro, Iberê participa de homenagem ao cartunista J. Carlos, em coletiva no Bar People, Rio de Janeiro.

Em novembro, integra, ao lado de 26 artistas, o projeto "Gravura no Brasil – anos 60", no Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro. Além das obras, são disponibilizados audiovisual e material documental para pesquisa. Iberê presenteia o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com a coleção completa de suas gravuras criadas em 1986.

Em dezembro, participa de "Arte contemporânea brasileira – tendências", exposição inaugural da Galeria Montesanti, no Rio de Janeiro, ao lado de Waltercio Caldas, José Resende, Milton Machado e outros.

Entre 9 e 21 de dezembro, a Max Stolz Galerie, em Curitiba, organiza a individual do artista, com óleos, desenhos e o lançamento da *Suíte de serigrafias* (*Manequins*).

Em 16 de dezembro, recebe título de doutor *honoris causa* da Universidade Federal de Santa Maria. Iberê cede à Universidade obras de sua coleção particular.

Entre dezembro de 1986 e janeiro de 1987, integra a mostra "A Nova Flor do Abacate – Grupo Guignard (1943) e dissidentes (1942)", do Ciclo de Exposições sobre Arte no Rio de Janeiro, coordenado por Frederico Morais, na Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro. São apresentados 14 trabalhos de Iberê, produzidos entre 1942 e 1943, todos da coleção do artista, com a reprodução de *Paisagem do Rio* (desenho de 1942), *Autorretrato*, *Retrato de Maria* e *Retrato de Werner Amacher* (pinturas de 1943).

235

236

[284] O artista como Prometeu. Reproduzido no livro *O olhar amoroso*, de Tavares de Araújo (Momesso Edições de Arte, 2002).
[285] Um desenho da série foi doado ao grupo. Iberê também se inspirou no teatro de rua do grupo, *Rosa de Hiroshima*, para produzir a série *Agrotóxicos*, no ano anterior.

237

238

1987

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

O *Jornal do Brasil* traz uma série de artigos sobre "A vanguarda". Ronaldo Brito escreve:

> No momento, há uma crise cultural tão séria no país, os termos dos debates são tão estreitos, que o que me parece fundamental é defender toda e qualquer linguagem que se processe de maneira transformadora e autêntica contemporaneamente. Essa noção de contemporaneidade seria obrigatoriamente tão ampla e vigorosa que deveria abrigar em pintura, por exemplo, de Iberê Camargo a Jorge Guinle; em escultura, de Franz Weissmann, Amílcar de Castro, Sérgio Camargo até Cildo Meireles, Tunga, Waltercio Caldas e José Resende. E não esquecer que em termos de modernidade, no estrito senso, Machado de Assis, João Gilberto e o Aleijadinho continuam sendo marcas de linguagem decisivas.[286]

239

240

Em janeiro, realiza as individuais "Iberê Camargo", na Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília; e em fevereiro, "Iberê Camargo: desenhos & litografias", na Galeria Montesanti, São Paulo.

Também em janeiro, obras de Iberê, Portinari, Volpi, Augusto Rodrigues, Gerchman e outros são apresentadas por ocasião da I Mostra do Livro de Arte Brasileiro, na Fazenda Villa Riso, Rio de Janeiro, organizada por Geraldo Edson de Andrade.

Em fevereiro, participa da coletiva "Rio de Janeiro, fevereiro, março: do modernismo à Geração 80", na Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, com curadoria de Frederico Morais, reunindo 48 trabalhos de 30 artistas.

Em março, integra as mostras "Expressão serigráfica", no Escritório Paulista de Arte, São Paulo, e "Exposição coletiva", no Ribeirão Preto Promoções de Artes Plásticas, Ribeirão Preto, com obras de Darel, Evandro Carlos Jardim, Fayga Ostrower, Lívio Abramo e Siron Franco.

Em abril, realiza as individuais "Iberê Camargo: pinturas", na Galeria Luisa Strina, São Paulo, e "Iberê Camargo: obras recentes", na Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro, na qual apresenta cinco telas de sua produção mais recente, incluindo três da sua última série, as *Fantasmagorias*, todas realizadas em 1986.

O *Jornal do Brasil* faz a seguinte chamada de primeira página:

> Com a crise econômica e com o caos em que vive o país, a pintura densa e trágica de Iberê Camargo, que pode ser vista hoje na Galeria Paulo Klabin, conquistou a proeza de não ficar enclausurada nas artes plásticas. A obra do artista gaúcho tornou-se um momento revelador da cultura brasileira, como foram as de Glauber Rocha, Nelson Rodrigues, João Guimarães Rosa, Alfredo Volpi e José Celso Martinez Correa. Com isso, Iberê Camargo passa a ser o artista brasileiro mais importante do momento.[287]

Wilson Coutinho escreve:

> Como Rosa, a obra de Iberê Camargo, com o tempo, foi-se agigantando, ocupando um espaço tão dilatado, que é a própria cultura brasileira que vai se mirar nela. Nos dias atuais ela tornou-se o mais claro espelho para refletir a crise e o caos de um país. [...] Nem os escultores, nem os poetas e ainda menos os cineastas estão conseguindo impor uma obra que, próxima do final do século e na vivência cotidiana do país, estabeleça um paradigma para a cultura brasileira. Que isso tenha surgido das cenas mudas de um pintor é simplesmente notável. [...] Com a morte de Glauber Rocha, em 1981, faltava uma obra que pudesse suprir a cultura brasileira com uma indagação inquietante.

E prossegue:

> É verdade que a pintura de Iberê não é um comentário sobre o que se passa no país. Ele está longe de ser um artista literário, que esboça comentários críticos jorrando terebentina na tela como pregasse num comício. [...] Com as suas cores violentas, suas imagens fantasmagóricas, seus personagens captados de manequins de vitrinas, Iberê mergulha no trágico. A sua obra não comunica apenas um avanço da pintura. Ela fala da morte, do sexo, da destruição e empurra o espectador para qualquer coisa catastrófica. E sua atual obra pousa como um monumento assustador. São rostos quase cadavéricos, imagens de mutilação e de horror. O país está naquelas telas. [...] Na verdade, a visão trágica do mundo não era algo alheio aos nossos gênios. Apenas, Iberê retomou uma ponte estilhaçada para mostrar que é na terceira margem do rio que podemos pensar na nossa travessia. E sua obra transformou-se, hoje, na mais segura lente para se perceber o Brasil.[288]

Entre março e maio, também expõe individualmente na Galeria Soluzzione, Caxias do Sul; na MD Galeria de Arte, Uberaba; na Art-Com, Campo Grande; e na Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.

Em junho, realiza individual no Centro de Exposiciones do Palácio Municipal, Montevidéu.

Em setembro, integra a coletiva "O ofício da arte: pintura", no Sesc Pompeia, São Paulo, com obras de 67 artistas.

237-38 Exposição individual (Solo exhibition) "Iberê Camargo"
Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília, 1987
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

239 *Músicos*, 1987
litografia (lithograph) | 25,9 × 26,1 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

240 *Palhaços*, 1987
litografia (lithograph) | 24,9 × 29,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

241 *Fantasmagoria VI*, 1987
óleo sobre tela (oil on canvas) | 180 × 213 cm
col. particular (private coll.)

241

[286] Machado e Aleijadinho continuam a ser marcas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 jan. 1987.
[287] Ideias. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 maio 1987.
[288] O espelho do nosso mal-estar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 maio 1987.

Em outubro, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organiza a mostra "Ao colecionador: homenagem a Gilberto Chateaubriand". Durante a exposição, ocorre o lançamento do livro *Entre dois séculos: arte brasileira no século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*, de Roberto Pontual (Edições Jornal do Brasil).

Ainda em outubro, realiza-se a individual "Iberê Camargo: pinturas e desenhos", na Galeria Van Gogh, Pelotas.

No mês de novembro, a Universidade Federal de Santa Maria apresenta serigrafias de Iberê pertencentes ao acervo da instituição e gravuras da coleção particular do artista, na Sala de Exposições Prof. Hélios Homero Bernardi.

Também em Santa Maria, em novembro, a Galeria Matiz, em sua inauguração, apresenta a individual "Iberê Camargo: desenho, gravura, pintura", em homenagem aos 60 anos de arte de Iberê.

Em dezembro, dessa vez em Porto Alegre, a Galeria Tina Presser apresenta individual do artista, com pinturas, desenhos e litografias, em comemoração ao sexto aniversário da galeria.

Em dezembro, inaugura-se em Paris a mostra "Modernidade: l'art brésilien du XXe Siècle/Modernidade: arte brasileira do século XX", no Museé d'Art Moderne de la Ville de Paris (França), apresentada em abril do ano seguinte no Museu de Arte Moderna de São Paulo. Os curadores Aracy Amaral, Roberto Pontual e Marie-Odile Briot selecionam cerca de 170 obras de 70 artistas. De Iberê, é apresentada *Figura* (1965), da coleção de Adolpho Bloch.

242

243

1988

Iberê inaugura seu novo ateliê na rua Alcebíades Antônio dos Santos, Nonoai, em Porto Alegre.

O artista recebe uma homenagem colorida e musical de Santa Maria da Boca do Monte: é tema do enredo da escola de samba Brasil no Carnaval.

Várias galerias organizam exposições individuais para o lançamento do livro *No andar do tempo – 9 contos e um esboço autobiográfico*, de Iberê Camargo, com apresentação de Antônio Hohlfeldt (L&PM): a Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre; a Documenta Galeria de Arte, São Paulo; a Galeria Montesanti, Rio de Janeiro; e a Galeria Van Gogh, Pelotas. O volume é ilustrado com 11 desenhos feitos por Iberê em diferentes épocas, exibidos nos lançamentos.

> **Talvez por eu não ser um escritor profissional e, portanto, não ter obrigações com estilo, meus escritos tenham mais fluência e autenticidade do que se tivesse o compromisso de quem quer entrar para a Academia. A mesma coisa pode acontecer, por exemplo, se eu resolver voltar minha atenção para a escultura, o que já me foi pedido. Pode ser que eu experimente, mas não vou estar tolhido por conhecimentos anteriores. Apesar de eu ter escrito alguns dos contos em uma língua estrangeira e ter utilizado muito o dicionário, acho que eles saíram com a autenticidade que eu queria.**[289]

244

Em abril, integra a mostra "Os ilustradores de Jorge Amado", no Escritório de Arte da Bahia, Salvador. O convite traz uma das ilustrações de Iberê para *ABC de Castro Alves*, de Amado.

Em agosto, realiza-se a individual "Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras", na Galeria Multiarte, Fortaleza. O catálogo traz apresentação de Max Perlingeiro, diretor da galeria, e texto de Elmer Correa Barbosa. São apresentados 38 trabalhos recentes (1986 a 1988). A galeria também exibe os filmes *Iberê Camargo: pintura, pintura*, de Mário Carneiro, e *Litografia no Brasil* (1977), de João Carlos Parreiras Horta, com participação especial de Iberê.

Também em agosto a Casa da Cultura de Ribeirão Preto organiza a exposição "Lívio Abramo, Iberê Camargo e Amílcar de Castro".

Em setembro, Iberê participa como artista convidado, ao lado de Ado Malagoli, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado, Xico Stockinger e outros, da coletiva na Galeria de Arte Estância da Harmonia, no Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, em Porto Alegre. A exposição tem patrocínio da Prefeitura.

Em outubro, a Galeria de Arte Álvaro Santos, Aracaju, realiza a individual "Iberê Camargo: gravuras".

Em outubro, integra a coletiva "Os ritmos e as formas: arte brasileira contemporânea", no Sesc Pompeia, São Paulo; no ano seguinte, a mostra é apresentada no Kunsthal Charlottenborg, Copenhague, com curadoria de Jacob Klintowitz. De Iberê, figura a tela *Reminiscência I*.

No mês de dezembro, a Galeria de Arte Ipanema, Rio de Janeiro, reúne nove artistas gaúchos de diferentes gerações na coletiva "O tempo e o vento – arte contemporânea gaúcha": além de Iberê, Glauco Rodrigues, Vasco Prado, Ione Saldanha, Carlos Scliar, Carlos Vergara, Karin Lambrecht, Michael Chapman e Mauro Fuke.

Também em dezembro, integra como convidado especial o Salão de Arte de Uruguaiana, apresentando litografia da série *Erótica*.

245

242 Iberê Camargo pintando no ateliê da rua Lopo Gonçalves
[Iberê Camargo painting in his Studio of the Rua Lopo Gonçalves]
Porto Alegre, 1987
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

243 Capa do livro [Cover of the book] *No andar do tempo: 9 contos e um esboço autobiográfico*, 1988
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

244 Finalizações do ateliê na rua Alcebíades Antônio dos Santos, o último do artista [Finalization of the Studio of the Rua Alcebíades Antônio dos Santos, the artist's last studio], Porto Alegre, 1988
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

245 Iberê Camargo pintando a obra [Iberê Camargo painting the work] *Reminiscências I*, Porto Alegre, 1988
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

[289] ROELS JR., Reynaldo. Contos e quadros de um pintor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 jul. 1988.

1989

Entre fevereiro e abril, o Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão apresenta "Seis décadas de arte moderna brasileira: Coleção Roberto Marinho", em Lisboa (Portugal).

Em abril, integra a mostra "Coleção Banerj – 60 obras", no Paço Imperial, Rio de Janeiro, e a coletiva "Jogo da memória", na Galeria Montesanti Roesler de São Paulo, do Rio de Janeiro e do Recife, com obras de Flávio de Carvalho, Darel, Millôr Fernandes, Marcello Grassmann, Wesley Duke Lee e Flávio-Shiró, realizadas especialmente para a exposição.

Entre 9 e 31 de maio, a Biblioteca Mário de Andrade, em São Paulo, presta homenagem aos 75 anos do artista com a "Exposição de gravuras de Iberê Camargo", apresentando 22 ilustrações para o livro *O rebelde*, de Inglês de Sousa (1952) [imagem 53].

Também em maio, Franco Terranova organiza a exposição "Olhar para o futuro", na qual são apresentados 22 artistas agrupados por pares: Iberê figura ao lado de Daniel Senise, na H. Stern Ipanema, Rio de Janeiro.

Em junho, a Galeria Jean Boghici, no Rio de Janeiro, organiza exposição com a seleção de obras da coleção de Sérgio Fadel para o lançamento do livro *150 anos de pintura no Brasil*, com apresentação de Boghici e textos de Ferreira Gullar, Donato Mello Jr., Noemi Ribeiro e Rogério Faria.

Entre junho e julho, integra a exposição "Gesto e estrutura", no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo, com obras de Amílcar de Castro, Antonio Dias, Eduardo Sued, Jorge Guinle e Mira Schendel. A mostra tem curadoria e texto de Ronaldo Brito.

No mesmo período, participa da mostra "Arte brasileira dos séculos XIX e XX nas coleções cearenses: pinturas e desenhos", no Espaço Cultural Unifor, Fortaleza.

Nos dias 27 e 28 de julho, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre, organiza o Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas e a mostra Arte Sul 89.

Entre agosto e setembro, Iberê apresenta a litografia *Erótica 1* na mostra "Gravura contemporânea argentina – Rio Grande do Sul", no Espaço Cultural Banco Francês e Brasileiro, Porto Alegre.

246

247

246 *Erótica 1*, 1987
litografia – papel transporte
[lithograph – transfer paper] | 42,4 × 31 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

247 Estudo da série *Erótica*, em caderno de anotações sobre gravura do artista [Study for the serie *Erótica*, in one of the artist's notebooks about engraving], 13 maio [May] 1989
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

248 *Ciclista 12*, 1989
serigrafia [screen print] | 35,4 × 26,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

249 Iberê Camargo e [and] Eduardo Haesbaert, impressor e amigo [Pressman and friend of the artist]

O Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, em setembro, apresenta "Cada cabeça uma sentença", com curadoria de Arlindo Daibert e José Alberto Pinho Neves. A mostra integra o Seminário Comemorativo do Bicentenário da Revolução Francesa e da Inconfidência Mineira, promovido pela Fundação João Pinheiro e pela Universidade Federal de Outo Preto.

Também em setembro, a Galeria Artmão, em Cachoeira do Sul, realiza a individual "Iberê Camargo: pinturas, gravuras e desenhos".

Em 14 de outubro, inauguram-se em São Paulo a 20ª Bienal Internacional de São Paulo, na Fundação Bienal, e o Panorama de Arte Atual Brasileira/Pintura, no Museu de Arte Moderna. Na Bienal, é apresentada a pintura *Forma rompida* (1963), na sala especial "Abstração, efeito bienal, 1953-1963"; no Panorama, três óleos: *Número 64* (1986), *Gente II* (1988) e *Mulher no parque* (1988).

Ainda em outubro, integra a mostra "Rio hoje", no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A exposição marca a reabertura do Museu, depois de três anos fechado para reforma. São reunidas 140 obras de 48 artistas contemporâneos, num painel das artes plásticas cariocas desde o surgimento da instituição, no final da década de 1940. A curadoria é de Lígia Canongia, Paulo Herkenhoff, Reynaldo Roels Jr. e Viviane Matesco.

Em novembro, os artistas gaúchos da Galeria Tina Zapolli são apresentados na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, na mostra "RJ-RS", entre eles, além de Iberê, Karen Lambrecht, Lia Menna Barreto, Mauro Fuke e Xico Stockinger.

No mês de dezembro, a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, apresenta 40 gravadores na mostra "Gravura brasileira: quatro temas".

Iberê também expõe individualmente na Galeria Tina Zappoli (onde participa igualmente da coletiva de 8º aniversário da galeria), em Porto Alegre, e na Galeria Ponto D'Arte, em Santana do Livramento.

248

249

1990

O artista volta à atividade de gravura e conta com o auxílio de Eduardo Haesbaert como impressor.

Em março, integra duas exposições no Rio de Janeiro: "Anna Bella Geiger, Iberê Camargo e Katie van Scherpenberg", na Universidade Federal Fluminense, e "Armadilhas indígenas", nas galerias da Funarte, promovida pelo Movimento Nacional de Artistas pela Natureza (uma versão menor da exposição foi apresentada no Museu de Arte de São Paulo, entre janeiro e fevereiro).

Em maio, integra a IX Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea, organizada pela Fundação Brasil-Japão e apresentada no Rio de Janeiro, em Brasília e São Paulo. No início do ano, a exposição foi vista no Japão (Tóquio, Atami e Sapporo).

Também em maio, o Instituto Brasil-Estados Unidos organiza exposição comemorativa dos seus 50 anos de atividade. A mostra "Ibeu: 1940 – 1990", na Galeria de Arte Ibeu Copacabana, Rio de Janeiro, apresenta obras de Alexander Calder, Carlos Scliar, Carybé e Iberê Camargo.

Em julho, Ronaldo Brito escreve sobre a difícil recepção de certas poéticas visuais em nosso país:

As obras de fato importantes sobrevivem aos ismos, todo mundo sabe. [...] O problema crucial diz respeito ao modo de recepção das nossas grandes poéticas visuais que se encontram, a meu ver, em plena vigência criativa. Obras já com décadas atrás de si e que, pelo brilho e pela integridade do conjunto, por sua potência quântica, digamos, detêm uma lição de atualidade, que o cotidiano cultural do país não consegue assimilar. Cito os casos óbvios — não os únicos, bem entendido — de Iberê Camargo, de Franz Weissmann, de Amílcar de Castro e de Eduardo Sued, cujas obras seguem coerentemente em aberto, tendo feito tudo o que já fizeram.

Legitimadas por nossas precárias instituições, valorizadas até certo ponto por um mercado notoriamente despreparado, começando a exercer um fascínio público difuso (felizmente, aliás), tais obras não deixam de ser desmentidas enquanto tais por um consumo restrito ao nível mais elementar da Imagem — são justos os seus nexos de linguagem, a sua materialidade simbólica, que assim se perde. Fatos plásticos universais terminam diluídos publicamente por causa de uma aculturação arcaica e rarefeita, que se limita a compreendê-los e a divulgá-los como imagens *superficiais* — o que por si só constitui uma ironia ofensiva ao caráter planar, à premência moderna da superfície, que a muito custo essas obras conquistaram para nós. [...]

No país onde, inversamente, o desenvolvimento tem sido inseparável da miséria e da ignorância, nada me parece mais oportuno do que esta estratégia crítica: a urgência reflexiva.[290]

Em 23 de agosto, a Galeria Montesanti-Roesler, em São Paulo, apresenta a individual "Iberê Camargo: ciclistas no Parque da Redenção", na qual são expostas 15 pinturas e 13 desenhos, todos inéditos, realizados nos últimos dois anos. A exposição segue para a Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, e para a Galeria Arte Espaço, no Recife. O catálogo traz o texto "Ciclistas metafísicos", de Ronaldo Brito:

> Nem símbolos, muito menos caricaturas, nem mesmo personagens, os *Ciclistas* de Iberê Camargo talvez sejam finalmente *criaturas* na acepção básica e elementar do termo. É legítimo até especular se não estaríamos frente a uma das últimas grandes formulações plásticas da noção de Figura. E já que se movem obviamente no terreno da inquietude e da dissipação — estranhos por definição à ordem do Eterno — não se pode falar em arquétipos. Faltaria desde logo a essas criaturas a contrapartida do Criador. Sintomaticamente algumas delas assumem mesmo o aspecto de inscrições rupestres, a testemunhar a perplexidade primitiva da fera humana. Nada, porém, mais distante de qualquer brutalidade tosca do que esse virtuosismo pictórico, talvez inédito na história da arte brasileira. Pois toda essa atmosfera sombria, pós-hecatombe nuclear, termina prontamente redimida pela intensidade de seu brilho estético — o que quer que ainda sobre de autêntico e positivo na ideia de Beleza, encontra-se com certeza aqui.

Também em agosto, inaugura-se a exposição "Arte moderna brasileira", reunindo, no salão nobre do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 117 obras. Uma pintura de Iberê, de 1982, ocupa espaço bem no final da mostra. A decisão foi proposital: "Iberê quebra dois mitos da pintura brasileira: o do geometrismo e o da arte tropical colorida", conclui o coordenador de arte do MAM, Marcus Lontra.

250

251

252

Em setembro, participa da coletiva "Primavera 90", na Espaço Cultural H. Stern, Rio de Janeiro, organizada por Franco Terranova. Além de Iberê, figuram obras de Alexandre Dacosta, Aluísio Carvão, Angelo Venosa, Antônio Manuel, Cristina Salgado, Daniel Senise, Ernesto Neto, Hildebrando de Castro, Leonardo Tepedino, Luiz Áquila, Luiz Barata, Luiz Pizarro, Roberto Magalhães, Tunga e Wanda Pimentel.

De outubro a novembro, a Casa de Cultura Mário Quintana, em Porto Alegre, apresenta a individual "Iberê Camargo: pinturas", cujo catálogo reproduz o texto "Ciclistas metafísicos", de Ronaldo Brito.

Entre outubro e dezembro, integra IX Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, no Museu da Gravura, Curitiba, com curadoria de Olívio Tavares de Araújo.

Entre 13 de novembro de 1990 e 14 de abril de 1991, a exposição "A gravura de Iberê Camargo: uma retrospectiva" é exibida em várias cidades: em Porto Alegre, no Espaço Cultural Banco Francês e Brasileiro; no Rio de Janeiro, no Museu Nacional de Belas-Artes; e em São Paulo, no Museu de Arte Moderna. O catálogo traz textos de Carlos Martins e Marcos André Martins, responsáveis pela mostra. São apresentadas 82 gravuras, de 1943 a 1990.

Também em novembro, inaugura-se o I Salão Nacional de Arte Contemporânea da UFRGS, no Museu Universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Iberê participa como artista convidado, ao lado de Milton Kurtz, Patrício Farias e Vera Chaves Barcellos. O Salão tem curadoria de José Francisco Alves.

De dezembro de 1990 a janeiro de 1991, a Galeria de Arte Ribeirão Preto expõe "Coletiva de artistas plásticos", com obras de Alfredo Volpi, Amílcar de Castro, Evandro Carlos Jardim, Iberê Camargo, Ivald Granato e Tomie Ohtake. A exposição é coordenada por Marcelo Guarnieri.

Iberê realiza *workshop* no Centro Cultural São Paulo, a convite de Sônia Salzstein, diretora do Departamento de Artes Visuais da instituição.

Integra ainda, nesse ano, a coletiva "1990: aos nossos artistas", na Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.

250 Iberê Camargo em frente a obra *Ciclista*
[Iberê Camargo in front of the work *Ciclista*]
Porto Alegre, 1990
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

251 sem título [untitled], 1990
nanquim, lápis *stabilotone*, guache e caneta esferográfica sobre papel [China ink, stabilotone pencil, gouache and ball point pen] | 34 × 23 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

252 Tina Zappoli e Marinho Neto com a obra *Ciclistas*, de 1989, no ateliê de Iberê Camargo, em Porto Alegre [Tina Zappoli and Marinho Neto with the work Ciclistas, 1989, in Iberê Camargo's studio in Porto Alegre]
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

253 Iberê Camargo em frente ao [Iberê Camargo in front of the] Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro, 1990
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

253

[290] Para uma urgente reflexão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 jul, 1990. Ideias/Ensaios.

1991

Ilustra o livro *A idade da aurora*, de Carlos Nejar.

Carlos Nejar escreve sobre a obra do artista no caderno *Cultura*, do jornal *O Estado de S. Paulo*:

> Para Leonardo Da Vinci, "a pintura era coisa mental". Para Iberê Camargo, é visceral. Brota das entranhas do mundo, desde o caos primitivo até a construção da luz.
>
> No barroco de sua criação, liga-se às "eras imaginárias, que têm de surgir em grandes fundos temporais, já milênios, já situações excepcionais, que se tornam arquetípicas, que se congelam, onde a imagem pode prendê-las ao repetir-se" (Lezama Lima, *Introducción a los Vasos Órficos*). [...]
>
> Os clarões e a treva não possuem pátria, salvo no coração do homem.

Sobre os *Ciclistas*:

> Essas faces (que se movem sobre as outras, do abismo) retêm muito da nossa humanidade, angústias, alienações civis, ignorâncias particulares e republicanas, sonhos amarrados em candelabros (também carretéis), o amor perdido, a história de um tempo primevo, mítico entre o profano e o divino. [...]
>
> Criaturas, com todas as nossas dúvidas, sobressaltos, pedalando, vão sobre alguma irrisória, vã esperança. Mas pedalam. Não estão imunes da impaciência, nem de prováveis amores. Persistem a martelar o caos do mundo, com os implacáveis pés.
>
> E toda a atenção deve ser posta nos olhos. Mesmo que tentemos acrescentar detalhes. Ou extraviá-los. Eles nos conciliam e veem da alma. De dentro de outra história. São olhos indagadores e duros. Longos. Rasgam o vazio, têm luz no amendoado centro, luz que arrasta e move as coisas. Hipnotizam de inocência e morte. [...] Sem rancor ou medo, prenunciam um tempo mais humano e justo. O equilíbrio e a energia por detrás do universo.[291]

Adriana Calcanhotto dedica a música *Tons* a Iberê:

> Roxos / Todos / Pretos / Partes / Pratas / Andrades / Azuis / Azares / Amarras / Amar / Elos / Amargores / Calipsos / Cortesias / Cortes / Cores e / rancores / Luzes / Milagres / Lilases / Rosas / Guimarães...
>
> Mulatos / Dourados / Rubores / Castigos / Castanhos / Castores / Havanas / Avanços e / brancos / Cobranças / Cinzentos / Cimentos / Crianças / nas sarjetas / Nojentas / Imagens / Violeta / Magentas / Laranjas / Matizes / Cremes / Crimes / Cobaltos / Assaltos / Turquesas / Pérolas / aos hipócritas / Ocres / Terras / Telhas / Gelos / Gemas

Iberê declina do convite de participar como *hors-concours* da III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Equador, em protesto contra a cobrança de impostos sobre a circulação de obras de arte. Em carta enviada a Patricio Muñoz Vega, presidente do Comitê Organizador da Bienal, argumenta:

254 *Pintura*, 1989
óleo sobre tela [oil on canvas] | 42 × 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

255-56 Iberê Camargo em frente à obra da série *Ciclistas*
[Iberê Camargo in front of a piece from the serie *Ciclistas*]
Porto Alegre, 1990
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

254

255

256

> **Teria imenso prazer de apresentar minhas obras nesse importante certame, se não estivesse impedido de fazê-lo, em virtude de uma lei do meu país que, atualmente, obriga o artista plástico a pagar o imposto de circulação de mercadorias, o ICMS (17%), sobre o valor das obras de sua autoria que saiam de seus Estados.**
>
> **Como não me disponho a pagar o referido tributo por considerá-lo um agravo à criação artística, nem a pleitear do Estado uma isenção em meu favor — a concessão significaria um privilégio —, declino do convite, tornando minha ausência um protesto contra mais essa penalização do governo brasileiro aos fazedores de nossa cultura.**[292]

Em abril, Iberê e Mariza Carpes apresentam "Desenhos", no Clube Caixeiral Santamariense, Santa Maria, em mostra organizada por Antônio Carlos Machado. No dia 4, a Universidade Federal de Santa Maria promove encontro com o artista, no qual é projetado o vídeo *O processo de criação de Iberê Camargo*, de Ênio Soliani Jr.

Em maio, o Instituto Goethe de Porto Alegre apresenta guaches em individual do artista.

Em junho, integra a coletiva "Abstracionismo geométrico e informal", na Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Também em junho, participa da mostra "A árvore de cada um", na Galeria Montesanti Roesler (São Paulo), com curadoria de Casimiro Xavier de Mendonça, ao lado de outros 18 artistas. Em julho a exposição segue para o Artespaço, no Recife. Segundo a revista *Veja*:

> Para Iberê Camargo, suas telas a guache que participam da coletiva, com troncos desgalhados e retorcidos, têm sua razão de ser. Nelas está retratado o sofrimento a que está sujeita a natureza nas mãos do homem: "O grande erro de Noé foi entrar junto com os outros animais na Arca", proclama Iberê causticamente, explicando as motivações que o fizeram aceitar o convite de Casimiro. "Não gosto de coletivas, mas o tema desta foi bem escolhido".[293]

[291] A arte visceral de Iberê Camargo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 5 jan. 1991.
[292] A carta é publicada no *Jornal do Brasil*, em 28 de julho de 1991, e está reproduzida no livro *Conversações com Iberê Camargo*, de Lisette Lagnado (*Op. cit.*).
[293] NERY, Mario. Passeio na floresta. *Veja*, n. 1.186. São Paulo, 12 jun. 1991.

257

257-63 Iberê desenhando guaches a partir da peça
[Iberê producing gouaches from the play]
O homem com a flor na boca, Porto Alegre, 1992
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

De 8 a 20 de outubro, o Escritório de Arte da Bahia, em Salvador, apresenta a individual "Iberê Camargo: pinturas e guaches". O catálogo reproduz, mais uma vez, o texto "Ciclistas metafísicos", de Ronaldo Brito.

Também em outubro, o Instituto Cultural Brasileiro Norte-Americano é reinaugurado com a coletiva "Grandes artistas gaúchos", em Porto Alegre, na qual são apresentadas obras de 29 artistas.

Em novembro Iberê inicia uma série de guaches a partir da peça *O homem com a flor na boca*, de Luigi Pirandello, em cartaz em Porto Alegre naquele momento. As obras, expostas no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, são colocadas à venda em benefício da campanha de prevenção à Aids, Um Ato de Amor à Vida, lançada pelo protagonista da peça, Manoel Aranha. Os atores da peça transformaram-se em modelos enquanto representavam no ateliê de Iberê. As cenas foram gravadas em filme e integram o curta-metragem *Presságio*, dirigido por Renato Falcão e concluído em 1992. "Sempre que pinto eu me emociono, mas essa experiência foi *sui generis*. Eu não gostaria de passar por isso outra vez, ter um amigo no corredor da morte."[294]

Nos meses de novembro e dezembro, o Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, apresenta a coletiva "Mário Pedrosa: arte, revolução e reflexão", com o acervo documental e bibliográfico do crítico e obras de 46 artistas, com curadoria de Pedro Karp Vasquez. No ano seguinte, a mostra é apresentada no Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.

Ao longo de dezembro, a Galeria de Arte Design Suficiente, de Ribeirão Preto, apresenta a exposição coletiva "Dezembro 1991", em várias cidades do interior de São Paulo: Ribeirão Preto, Araraquara, Uberaba, Barretos, São José do Rio Preto e Bebedouro. São expostas 50 obras de Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Amílcar de Castro, Ivald Granato, João Rossi, Lívio Abramo, Siron Franco e Tomie Ohtake. De Iberê, figura a serigrafia *Suíte manequins 3* [G150].

Também em 1991, Iberê expõe individualmente no Espaço de Arte, em Passo Fundo.

[294] As cores da vida. *Veja*, n. 1.267. São Paulo, 23 dez. 1992.

258

259

260

261

262

263

1992

Recebe o título de Filho Ilustre da Prefeitura de Restinga Seca.

Em março, o projeto Os Amigos da Gravura, dos Museus Castro Maya, é reeditado e Iberê dele participa com uma gravura inédita.

Em abril, a galeria São Paulo organiza a coletiva "Branco dominante", com obras de 24 artistas. De Iberê, é apresentada a tela *Fantasmagoria V* (1987). A mostra tem concepção e projeto de Casimiro Xavier de Mendonça, e o catálogo traz texto de Cacilda Teixeira da Costa.

Também em abril, o Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio de Janeiro, apresenta as mostras "Natureza: quatro séculos de arte no Brasil" e "Gravura de arte no Brasil: proposta para um mapeamento".

No mesmo mês, em Porto Alegre, a Galeria Tina Zappoli abre a temporada de exposições do ano com coletiva de artistas nacionais e estrangeiros. A galeria gaúcha também organiza o lançamento do livro de Iberê, *Gravuras* (Sagra), no Centro Municipal de Cultura.

Em junho, o Museu Histórico da Cidade, no Parque da Cidade, Rio de Janeiro, é reaberto com a exposição "De Debret a Iberê".

Entre julho e agosto, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, em Porto Alegre, inaugura o projeto Históricos, apresentando "Iberê Camargo: obra sobre papel".

Em outubro, Iberê integra a "Mostra América", na X Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, na sede da Fundação Cultural de Curitiba.

Participa com duas pinturas (*Fantasmagoria*, 1986, e *Encontro*, 1989) e um desenho (*Espírito*, 1987) da coletiva "Arte contemporânea: destaques do Sul", no Espaço Cultural Edel Trade Center, Porto Alegre.

Em novembro, a revista *Novos Estudos* publica depoimento de Iberê concedido a Cecília Cotrim Martins entre 1990 e 1992:

> **A paixão é como o vendaval, e ela é que agita essa coisa que está dentro de nós, digamos... Há uma sanga dentro, e no fundo dessa sanga estão todos os segredos, toda a vida, assim, e esse vento, e esse tufão, que é justamente a paixão, é que agita isso, e que transforma, depois vai transformar isso em cor. É aí que eu digo, quando cito, e eu falo como falava o Cristo, esse é meu sangue, essa é minha carne, realmente é, aí sou eu.**[295]

Em dezembro, a Galeria Multiarte, em Fortaleza, apresenta a individual "Iberê Camargo: pinturas inéditas", na qual são exibidas 15 obras produzidas entre 1986 e 1991. Max Perlingeiro escreve a introdução do catálogo.

Entre dezembro de 1992 e março de 1993, o Paço Imperial, Rio de Janeiro, apresenta a coletiva "A caminho de Niterói: Coleção João Sattamini".

A Escola Superior de Artes de Cachoeira do Sul organiza a exposição "Francisco Stockinger e Iberê Camargo".

Obra de Iberê também integra a mostra "Arte moderna brasileira: acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo", apresentada na Casa do Médico, Araraquara; e na Casa da Cultura, Poços de Caldas.

264 Iberê Camargo desenhando no ateliê da rua Alcebíades Antônio dos Santos [Iberê Camargo drawing in the Studio of the Rua Alcebíades Antônio dos Santos], Porto Alegre, 1993
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

265 Catálogo da exposição na [Catalogue of the exhibition of the] Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, 1993
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

266 Obra *No vento e na terra I* sendo transportada para exposição [Artwork *No Vento e na Terra I* being transported to the exhibition]
Porto Alegre, 1993
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

264

1993

> O corpo a corpo com a morte trouxe para essa pintura uma atmosfera espectral: é outono no Parque da Redenção. Até mesmo as paisagens da infância se revestem de uma luminosidade terminal que tomba sobre o *Crepúsculo da Boca do Monte* (1991) e o *Crepúsculo da Restinga Seca* (1993).[296]

Em março, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, apresenta o projeto Art Collectors – Encol, com obras de Vasco Prado, Iberê Camargo e Stockinger.

No mês de abril, a Galeria Camargo Vilaça, em São Paulo, organiza a individual "Iberê Camargo", na qual são apresentadas sete pinturas, entre elas, *Crepúsculo da Boca do Monte*, da série *Ciclistas* (1991), *As idiotas* (1991), *Tudo te é falso e inútil IV* (1992), *No vento e na terra II* (1992), e oito guaches, alguns da série *O homem da flor na boca (Um ato de amor à vida)*, de 1992. No texto "Destino de pintura", Ronaldo Brito escreve:

> Sob essa inédita luz arcaica, o mundo revela-se pela primeira vez um lugar secundário, ancestral, exaurido pela repetição. A narrativa temporal retorna fatalmente a seu impasse inicial. Essas anônimas criaturas universais, paralisadas em um torpor metafísico ou movidas por uma agitação sem rumo, anunciam uma verdade humana veemente porém enigmática. Nada, em todo caso, que não esteja patente em seu drama pictórico. Ao contrário entretanto do que ocorria ao tempo de Goya, a quem esses óleos remontam mas legitimamente podem evocar, nenhuma distorção expressiva será eloquente o bastante para adjetivar o desespero cultural contemporâneo. Daí a compulsão criativa de Iberê Camargo, arriscando-se nos extremos da pintura de cavalete, de levar a cabo a concentração e a dilapidação exaustivas de todo conteúdo formal expressivo.
>
> Não há pois como decidir se contemplamos o olhar opaco da idiotia absoluta ou a fisionomia compreensiva, ironicamente implacável, da lucidez integral. Nem há garantias que o dilema seja crucial para a experiência estética dessas obras. Existe, sim, quero crer, um fato inegável: ao evidenciar com semelhante grau de virtuosismo a miséria, a demência do presente, essas telas tratam, na medida de seu alcance, de salvá-lo. E o que viéssemos a especular não passaria provavelmente de uma antecipação ociosa e pretensiosa. Todos os que se disponham a enfrentá-las terão com certeza que encontrar as suas próprias palavras para *não* conseguir defini-las.

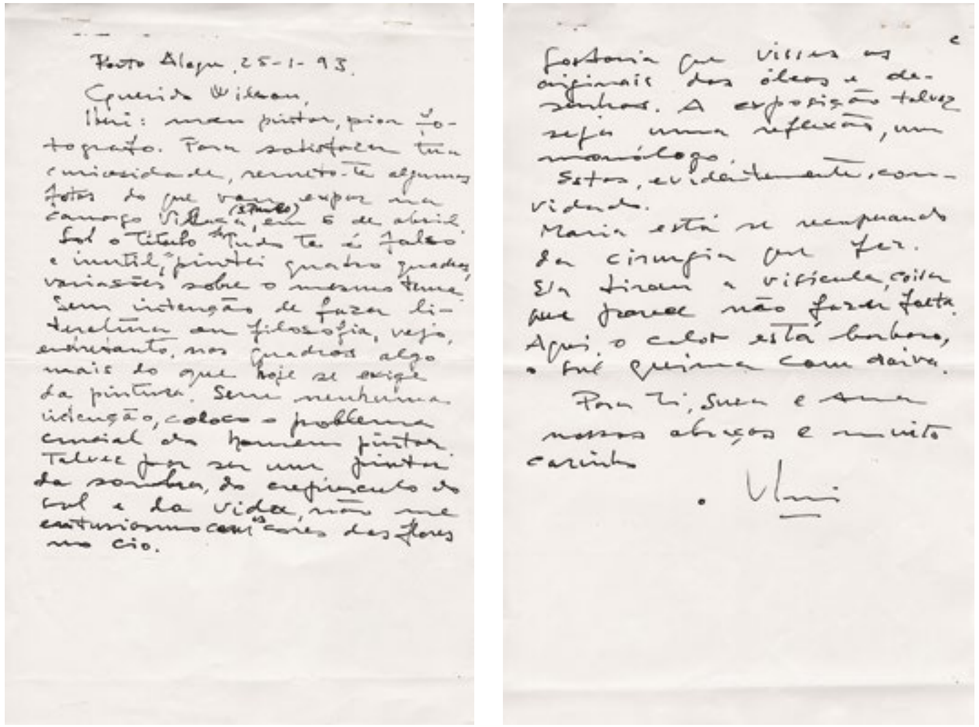
A matéria de Okky de Souza, na revista *Veja*, reproduz observação de Rodrigo Naves:

> A grandeza de seu trabalho está, em boa medida, na particularidade com que Iberê lida com o próprio material da pintura, a tinta. Em lugar de usá-la para representar dramas de ordem subjetiva ou existencial, como fazem os pintores triviais, faz da tinta seu verdadeiro campo de forças. Por meio de uso muito agudo de cores e pinceladas, transforma a tela num terreno movediço, distante de oposições fáceis.[297]

265

266

[295] COTRIM, Cecília. A paixão na pintura: ... *Op. cit.*
[296] MASSI, Augusto. Carretéis da memória. *In*: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos guardados. Op. cit.*
[297] SOUZA, Okky de. O pincel espetáculo. *Veja*, n. 1.282. São Paulo, 7 abr. 1993.



Porto Alegre, 25-1-93.

Querido Wilson,

Iberê: meu pintor, pior fotografo. Para satisfazer tua curiosidade, remeto-te algumas fotos do que vou expor na Camargo Vilaça (S. Paulo), em 5 de abril. Sol o título "Tudo te é falso e inutil", pintei quatro quadros variações sobre o mesmo tema. Sem intenção de fazer literatura ou filosofia, vejo, entretanto, nos quadros algo mais do que hoje se exige da pintura. Sem nenhuma intenção, coloco o problema crucial do homem pintor. Talvez por ser um pintor da sombra, do crepusculo do sol e da vida, não me entusiasmo com as cores das flores no cio.

Gostaria que visses os originais dos óleos e desenhos. A exposição talvez seja uma reflexão, um monólogo.

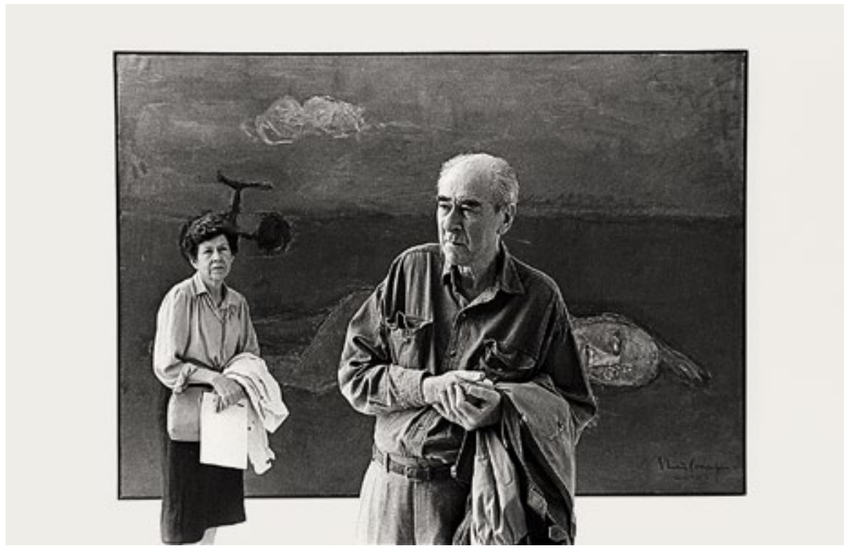
Estas, evidentemente, convidado.

Maria está se recuperando da cirurgia que fez. Ela tirou a vesícula, coisa que parece não fazer falta. Aqui o calor está barbaro, o sol queima com raiva.

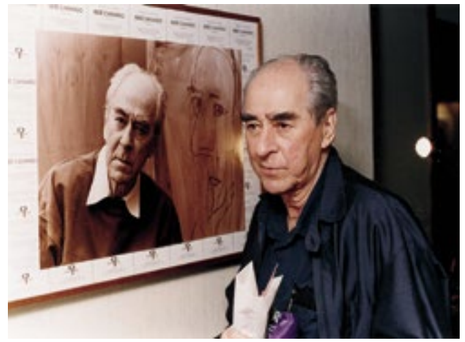
Para ti, Susa e Ana nossos abraços e muito carinho

Ubi

267



268



269

270

271

Na mesma matéria, o artista declara: "Eu não nasci para brincar com a figura, fazer berloques, enfeitar o mundo. Eu pinto porque a vida dói."

Ainda em abril, integra a coletiva "Poética", no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, na qual são apresentadas também obras de Amílcar de Castro, José Resende, Milton Dacosta, Nuno Ramos, Oswaldo Goeldi, Sérgio Camargo, Waltercio Caldas e Willys de Castro. A exposição tem curadoria conjunta de Paulo Venancio Filho, Ronaldo Brito e Waltercio Caldas. E a coletiva de 23 anos de atividade da Galeria Ignez Fiuza, Fortaleza.

São Paulo ganha, em abril, uma galeria dedicada exclusivamente às artes gráficas. A Galeria Namour apresenta, em sua exposição inaugural, obras de Iberê Camargo, Arthur Luiz Piza e Regina Silveira.

Em julho, o 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto organiza "Retrospectiva de gravuras de Iberê Camargo", apresentando obras das séries *Carretéis*, *Ciclistas*, *Manequins* e *As idiotas*, no Museu de Arte de Ribeirão Preto. O catálogo traz apresentação de Wilson Coutinho.

Em agosto, participa com sete gravuras da mostra "Gravuras de Amílcar de Castro, Antonio Dias, Iberê Camargo e Sérgio Fingermann", na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, com curadoria de Carlos Martins.

Em setembro, inaugura-se a última individual do artista, no Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis, na qual é apresentada a série *O homem da flor na boca*.

Entre setembro e outubro, integra duas coletivas no Rio de Janeiro: "Arte erótica", no Museu de Arte Moderna, e "Emblemas do corpo: o nu na arte moderna brasileira", no Centro Cultural Banco do Brasil (curadoria de Franklin Pedroso).

Em 26 de outubro, inaugura-se coletiva no Instituto Brasileiro de Arte Contemporânea – Ibac/Funarte, Rio de Janeiro, para o lançamento da revista *Piracema*.

Em novembro, em Porto Alegre, a Usina do Gasômetro apresenta guaches do artista, em mostra de inauguração da galeria que passa a levar seu nome. No mesmo período, o Center Park Hotel organiza mostra retrospectiva de retratos de amigos, por Iberê.

Também em novembro, sua obra figura nas coletivas "Brasil: 100 anos de arte moderna", no Museu Nacional de Belas-Artes, e na "Mostra de gravuras", no Anexo II da Câmara dos Deputados, ambas no Rio de Janeiro.

267 Correspondência de Iberê Camargo para Wilson Coutinho
[Correspondence between Iberê Camargo and Wilson Coutinho]
Porto Alegre, 25 jan. [Jan] 1993
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

268 Maria e Iberê diante da tela *No vento e na terra II*
[Maria and Iberê in front of the painting *No vento e na terra II*]
Galeria Camargo Vilaça, São Paulo, 1993
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

269 Exposição no [Exhibition at the] Center Park Hotel
Porto Alegre, 1993
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

270 Iberê retrata seu amigo, o escultor austro-gaúcho Xico Stockinger
[Iberê portraying his friend, the Austro-Gaúcho sculptor Xico Stockinger], Porto Alegre, 1984
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

271 Iberê pintando o retrato de Igea [Iberê portraying Igea]
Porto Alegre, década de 1990 [1990s]
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

1994

Registra suas memórias em caderno de capa dura e dedica-se a fazer charges políticas, sob o pseudônimo Maqui: "Acho que a charge é um excelente veículo para expressar problemas do momento, comentar coisas que não teriam lugar na minha pintura, onde as questões são mais essenciais e menos factuais."[298]

Em janeiro, a Usina do Gasômetro apresenta a coletiva "Amigos de Iberê: Amílcar de Castro, Fayga Ostrower, Marcello Grassmann", em Porto Alegre.

No mês seguinte, Iberê recebe Diploma de Personalidade Cultural Internacional, da União Brasileira de Escritores, na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.

Também em fevereiro é anunciada a lista dos brasileiros que integrarão a 22ª Bienal Internacional de São Paulo, a ser inaugurada em outubro. Nelson Aguilar, curador da exposição, convida Iberê para integrar a exposição como homenageado. Em abril, o curador organiza a exposição Bienal Brasil Século XX, na Fundação Bienal de São Paulo, grande panorama da arte brasileira produzida no século XX, reunindo 950 obras. De Iberê, são apresentadas: *Estrutura dinâmica* (1961), *Expansão* (1964), *Figura* (1965) e *Objeto em tensão I* (1967).

Em 6 de março, o jornal *Folha de S. Paulo* publica entrevista concedida pelo artista a Mário César Carvalho e Augusto Massi, e publica o texto, ainda inédito, "Hiroshima", escrito no ano anterior:

> Iberê vem ao longo dos últimos dez anos escrevendo as suas memórias. O real e a ficção se equivalem. Através de pequenos fragmentos, contos, recordações, conversas, Iberê desenrola os seus carretéis do tempo. "Hiroshima" [...] faz parte desse livro em processo. Nele o pintor aproxima aspectos biográficos e artísticos.
>
> Para que se possa compreender "Hiroshima" em sua totalidade é preciso vislumbrar como a tragédia coletiva (bomba de Hiroshima) se mescla à tragédia individual (o câncer real do pintor). Alguns sintomas da doença e efeitos colaterais do tratamento de radioterapia são aproximados por ele às consequências da bomba, como a secura na boca. Uma outra aproximação extrapola o terreno propriamente literário e remete para a tela *No vento e na terra I*. A figura da tela parece ouvir as mesmas palavras escutadas pelo homem-pintor de "Hiroshima": dorme, dorme.[299]

Em março, o Museu de Arte de São Paulo apresenta a exposição "Arte moderna brasileira: uma seleção da Coleção Roberto Marinho".

272

272 "Iberê Camargo inédito: os carturns políticos de Maqui"
Zero Hora, Porto Alegre, 2 abr. [Apr.] 1994
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

273-74 Iberê trabalhando em seu ateliê de pintura na rua Alcebíades Antônio dos Santos [Iberê working in his painting Studio of the Rua Alcebíades Antônio dos Santos], Porto Alegre, 1994
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

275 Cartaz da exposição [Poster of the exhibition]
"Iberê Camargo: mestre moderno"
Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, 1994

273

274

Em maio, suas obras integram a coletiva "Metal – gravuras", no Center Park Hotel, Porto Alegre, com curadoria e textos de Maria Lúcia Cattani, Carlos Martins e Eliane dos Santos Rocha.

Também em maio, a jornalista Angélica de Moraes visita o artista em seu ateliê em Porto Alegre, para entrevistá-lo. "Encostada na parede, um esqueleto de tela — uma estrutura de chassis de 2 x 4 metros — aguarda seu pintor. [...] Seu olho brilha quando fala de projetos. A enorme tela? 'Penso submergir nela com todas as forças que me restam. Se não conseguir acabá-la, não importa. Terei sucumbido de armas na mão'".[300]

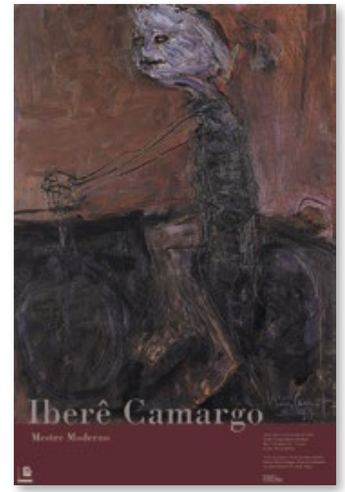
De 13 de maio a 12 de junho, o Centro Cultural São Paulo organiza individual do artista, apresentando 12 guaches inéditos, quatro telas e três gravuras (obras produzidas entre 1992 e 1993).

A pedido do artista, a abertura da retrospectiva "Iberê Camargo: mestre moderno", no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro, programada para outubro, é antecipada, inaugurando-se em 27 de julho. A exposição, com curadoria de Ronaldo Brito e organização da Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, reúne 40 telas que ilustram as principais fases da obra de Iberê. Sem tempo de fazer um levantamento mais rigoroso das gravuras e desenhos devido à antecipação da data de abertura, o curador opta por não apresentar essa produção. "Iberê Camargo: mestre moderno". Essa exposição é a mais abrangente do artista desde "Trajetória e encontros" (1984-1985). Devido ao tratamento contra o câncer, Iberê não pode deixar Porto Alegre: "Infelizmente, não vou poder ir até o Rio ver meus amigos. Estou em tratamento e não posso interrompê-lo agora. Quero ficar bom para voltar a pintar".[301]

No dia da abertura da exposição, o *Jornal do Brasil* publica artigo de Carlos Zilio:

> Não tenho a pretensão de fazer, aqui, neste espaço, uma análise da obra de Iberê, mas apenas de enfatizar sua importância para a constituição de nossa cultura [...] A obra de Iberê Camargo demarca-se na cultura brasileira como uma contribuição decisiva do pensamento visual nesta relação entre passado e presente. Isto o distingue como um dos mais destacados intelectuais brasileiros deste século. Por meio de uma rara capacidade de apreensão produtiva dos grandes mestres da pintura, trouxe para a nossa cultura um vínculo definitivo com a tradição. [...]
>
> A obra de Iberê trata essa noção de passado e presente com permanente tensão. A História possui um sentido negativo, a saber, é tomada como um dado que leva a existência a ser uma eterna afirmação e luta. O confronto gera a consciência crítica contra todas as imposições, seja a do passado como paralisador, seja a do presente, como alienação. Não há, pois, como superar vida e obra. Ambas, no tumulto e na superação da angústia, revelam todas as potencialidade e carências da aventura humana. A força da obra de Iberê Camargo, que possui a mesma intensidade do gesto do homem pré-histórico deixando na caverna o perfil da sua mão, é expressão de um brasileiro que saiu de Restinga Seca, no interior do Rio Grande do Sul, para realizar o seu destino de fazer arte.[302]

No dia 28 de julho, o Centro Cultural Banco do Brasil organiza mesa-redonda sobre a obra do artista, com a participação de Ronaldo Brito, Blanca Brites e Rodrigo Naves.



275

[298] MORAES, Angélica de. Iberê Camargo anuncia o fim da arte. *Op. cit.* Quatro charges são publicadas no jornal *Zero Hora*, em 2 de abril de 1994.
[299] MASSI, Augusto. Texto introdutório de Hiroshima. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 6 mar. 1994. Mais!
[300] MORAES, Angélica de. Iberê Camargo anuncia o fim da arte. *Op. cit.* Quanto à tela mencionada, trata-se de *Solidão*, seu último óleo.
[301] REIS, Paulo. Iberê em exposição e debate. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 jul. 1994.
[302] Iberê Camargo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 jul. 1994.

Finaliza a tela *Solidão* no dia 2 de agosto.

Eu não posso dizer o que está na curva do caminho, mas tenho no meu coração essa fé, essa crença, essa paixão, e vivo com a minha paixão. Porque eu me extinguirei como tudo o que é vivo, tudo que é fogo, tudo o que arde se extingue, e eu me extinguirei com essa fé e com esse amor. Agora, o resto são todos esses destroços, o resto é vaidade, pois tudo foi passado, tudo foi sucateado... como aquele quadro que o Ronaldo Brito tão bem intitulou (*Tudo te é falso e inútil).* Mas o importante é o homem que anda, e eu sou um homem que anda. Então, não importa que os outros tenham parado, que não acreditem mais, ou que acreditem em outras coisas... as pessoas podem muito bem acreditar em outras coisas, procurar outras justificativas para a vida. Mas eu busco o cerne das coisas, no meu ser, na minha fé, nesse meu trabalho. Eu faço da pintura a minha carne, o meu sangue, é tudo uma consubstanciação, como no mistério da eucaristia dos religiosos.[303]

276 Maria em frente à tela [Maria in front of the painting] *Tudo te é falso e inútil II* Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

277 Tela *Solidão*, último quadro pintado pelo artista, no ateliê da rua Alcebíades Antônio dos Santos [The painting *Solidão*, the artist's last creation, in the Studio of the Rua Alcebíades Antônio dos Santos], Porto Alegre, 1994 Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

278 Maria, já viúva de Iberê Camargo, posa junto com um dos autorretratos do artista e, ao fundo, a tela *Solidão* [Maria, already Iberê Camargo's widow, poses with one of the artist's self-portraits and the painting *Solidão* in the background] Porto Alegre, 2008

276

277

Iberê Camargo falece no dia 9 de agosto, em Porto Alegre. É velado no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. Está enterrado no Cemitério da Santa Casa de Misericórdia.

Quando você quiser se lembrar de mim, [...] leve uns gravetos secos, uma erva de bicho, umas coisas assim, disso eu gosto muito... Porque flor... eu não sou muito sensível a flor.[304]

Em 9 de agosto, inaugura-se a exposição "Iberê Camargo: desenhos e gravuras", no Espaço Cultural Fiat, São Paulo, apresentada no ano seguinte na Fundação Edson Queiroz, Fortaleza. No dia 25 de agosto, são entregues os troféus Homens e Mulheres de Ouro 1993/1994, em Porto Alegre, um deles concedido a Iberê. Em setembro, o Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, realiza homenagem a Iberê Camargo. Na ocasião é lançado o livro *Iberê Camargo, mestre moderno*, com textos de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Décio Freitas (editado pela Gerdau). Em outubro, a Galeria Tina Zappoli, em Porto Alegre, realiza a exposição com obras do artista para o lançamento do livro *Conversações com Iberê Camargo*, de Lisette Lagnado (Iluminuras), do qual a galerista é coeditora. Também em outubro, é inaugurada a 22ª Bienal Internacional de São Paulo, na qual figura a tela *Solidão*. Em 18 de novembro, data em que Iberê completaria 80 anos, o artista é homenageado com uma exposição de fotografias de Luiz Eduardo Achutti, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli e mostra na Usina do Gasômetro, em Porto Alegre.

278

[303] COTRIM, Cecília. A paixão na pintura: ... *Op. cit.*
[304] *Idem.*

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

A ideia da Fundação nasceu com Iberê ainda vivo, mas só foi criada um ano depois de sua morte. Institucionalizada em 3 de outubro de 1995, com o objetivo de preservar, estudar e divulgar a obra do artista, o projeto se concretizou por vontade de sua viúva, Maria Coussirat, a partir do acervo guardado ao longo de mais de 50 anos de convivência juntos. A Fundação abriga hoje o acervo artístico — com mais de cinco mil obras, entre pinturas, desenhos, guaches, gravuras e matrizes — e documental — mais de 20 mil documentos, entre catálogos de exposições, recortes de jornais e revistas, fotografias, correspondências e cadernos de notas.

As primeiras atividades da Fundação ocorreram no último ateliê do artista, na rua Alcebíades Antônio dos Santos, n. 110, no bairro do Nonoai, em Porto Alegre. O projeto para a nova sede foi lançado em 2000. Em concurso aberto, o ganhador foi o arquiteto português Álvaro Siza. O projeto ganhou Leão de Ouro na Bienal de Arquitetura de Veneza em 2002, único prédio da América Latina a ganhar esse prêmio. O Museum of Modern Art, em Nova York conserva 16 esboços e uma maquete do projeto, doados em 2012, pela Gerdau. A Fundação Iberê Camargo foi inaugurada em 2008.

Desde a criação da Fundação Iberê Camargo, foram as seguintes as atividades sobre o estudo e a divulgação da obra de Iberê Camargo:

279 Residência e ateliê de Iberê Camargo na rua Alcebíades Antônio dos Santos, n. 110, no bairro do Nonoai, em Porto Alegre [Iberê Camargo's home and Studio at 110 Alcebíades Antônio dos Santos street, in the neighbourhood Nonoai, in Porto Alegre] Acervo Documental Fundação Iberê Camargo

280 Esboço do arquiteto Álvaro Siza para a Fundação Iberê Camargo [Sketch of the architect Álvaro Siza for the Fundação Iberê Camargo]

279

280

AGOSTO 1999
Lançamento do Programa Escola destinado à rede escolar privada e pública. Inauguração da primeira exposição desse programa, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Maria Amélia Bulhões.

SETEMBRO 1999
"Obra gráfica de Iberê Camargo", Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, curadoria de Eduardo Haesbaert, organização da Fundação Iberê Camargo e Centro de Arte Hélio Oiticica.
Durante a mostra, é lançado o livro *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondências.*

NOVEMBRO 1999
Mostra especial de Iberê Camargo na II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – Margs, Porto Alegre, curadoria de Lisette Lagnado.

MAIO 2000
"Iberê Camargo: caminhos de uma poética", segunda exposição do Programa Escola Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Mônica Zielinsky.

AGOSTO 2001
"Iberê Camargo: um exercício do olhar", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Flávio Gonçalves.

SETEMBRO 2002
"Retrato: um olhar além do tempo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Blanca Brites.

JUNHO > OUTUBRO 2003
"Iberê Camargo: diante da pintura", Pinacoteca do Estado de São Paulo e Paço Imperial, Rio de Janeiro, curadoria de Paulo Venancio Filho.

MARÇO 2004
"Pintura pura", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Icleia Borsa Cattan.

ABRIL > SETEMBRO 2004
"Iberê Camargo: diante da pintura", MAM Bahia, Mamam, Recife e Museu de Arte Contemporânea do Centro Dragão do Mar, Fortaleza, curadoria de Paulo Venancio Filho.

AGOSTO > SETEMBRO 2004
"Iberê Camargo: uma perspectiva documental", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, curadoria de Mônica Zielinsky.

MARÇO 2005
"Iberê Camargo: Ciclistas et autres variations", Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, França, curadoria de Mônica Zielinsky, organização do Musée des Beaux-Arts.

2006
Lançamento do primeiro volume do catálogo *raisonné*, referente às gravuras do artista, sob coordenação de Mônica Zielinsky.

2007
"Gravuras de Iberê Camargo: percursos e aproximações de uma poética", Palacete das Artes Rodin, Salvador, Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo (RS), curadoria de Mônica Zielinsky.
"A gravura de Iberê Camargo: estudos – estados – expansão". Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, curadoria de Mônica Zielinsky.

JUNHO 2007
"Iberê Camargo e as projeções de um ateliê no tempo", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – Margs, Porto Alegre, curadoria de Eduardo Haesbaert e Mônica Zielinsky.

MAIO > AGOSTO 2008
"Iberê Camargo: moderno no limite", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Paulo Sérgio Duarte, Sônia Salzstein e Mônica Zielinsky.

SETEMBRO 2008 > MARÇO 2009
"Persistência do corpo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Ana Maria Albani de Carvalho e Blanca Brites.

MARÇO > AGOSTO 2009
"Iberê Camargo: um ensaio visual", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Maria José Herrera.

SETEMBRO > NOVEMBRO 2009
"Iberê Camargo: uma experiência da pintura", Unifor, Fortaleza e Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Virgínia H. A. Aita.

DEZEMBRO 2009 > MARÇO 2010
"Cálculo da expressão: Goeldi, Segall, Iberê" Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Curadoria de Vera Beatriz Siqueira

DEZEMBRO 2009 > SETEMBRO 2010
"Paisagens de dentro", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Icleia Borsa Cattani.

OUTUBRO 2010 > ABRIL 2011
"Os meandros da memória", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Jacques Leenhardt.

ABRIL > OUTUBRO 2011
"A linha incontornável", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Eduardo Veras.

JUNHO > SETEMBRO 2011
"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).

NOVEMBRO 2011 > JUNHO 2012
"Conjuro do mundo: as figuras-cesuras de Iberê Camargo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Adolfo Montejo Navas.

JUNHO 2012 > MARÇO 2013
"O 'outro' na pintura de Iberê Camargo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Maria Alice Milliet.

SETEMBRO > NOVEMBRO 2012
"Iberê Camargo – no tempo", Museu Ruth Schneider, Passo Fundo, e Museu de Arte de Santa Maria (RS).

MARÇO 2013 > MARÇO 2014
"Iberê Camargo: o carretel – meu personagem", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Michael Asbury.

SETEMBRO > NOVEMBRO 2013
"Xico, Vasco e Iberê – o ponto de convergência", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Agnaldo Farias.

MARÇO > NOVEMBRO 2014
"Iberê Camargo: as horas [o tempo como motivo]", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curadoria de Lorenzo Mammì.

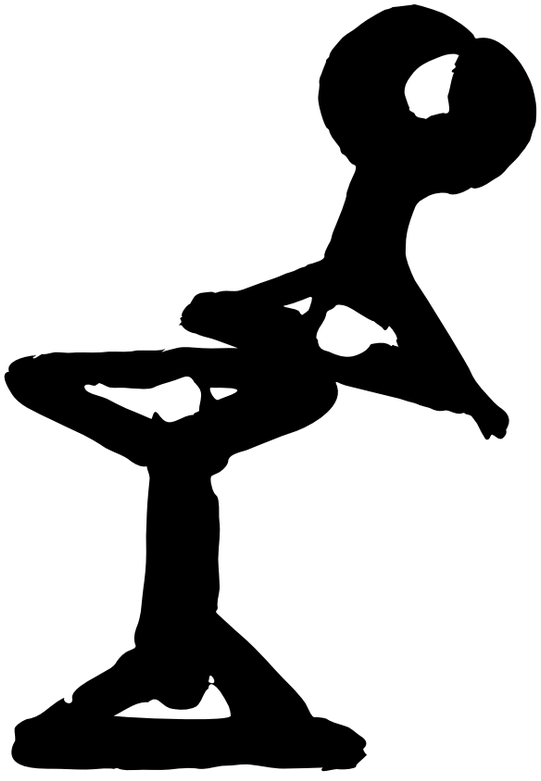
MAIO > JULHO 2014
"Iberê Camargo: um trágico nos trópicos", Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, curadoria de Luiz Camillo Osorio.

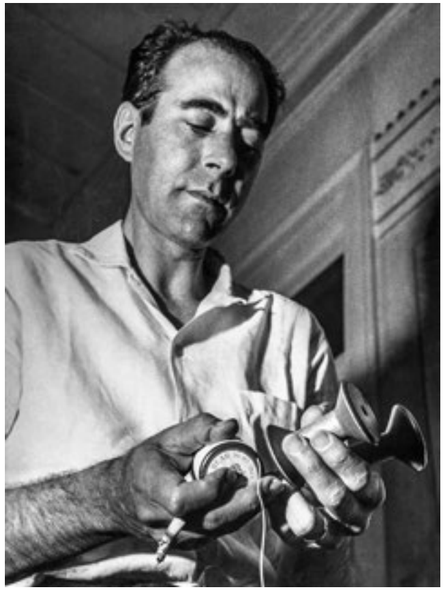
MAIO > AGOSTO 2014
"Iberê Camargo: um homem a caminho", Da Maya espaço Cultural, Bagé, e SESC, Lajeado (RS).

AGOSTO 2014 > JANEIRO 2015
"Estrutura em movimento: a gravura na obra de Iberê Camargo", Estação Pinacoteca, São Paulo, curadoria de Carlos Martins e José Augusto Ribeiro.

21 7 71
1966

ENGLISH TRANSLATION





PRESENTATION

JORGE GERDAU JOHANNPETER

PRESIDENT OF THE SENIOR BOARD OF THE FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

2014 celebrates the 100th anniversary of Iberê Camargo's birth and allows us to reinforce our acknowledgement of his inestimable contribution to the arts in Brazil. For all those who take part in and support the idea behind the Fundação Iberê Camargo, this is the most important date since the project was launched in the early 1990s.

The work that has developed since the creation of the Foundation is a source of pride and motivation, not just because of the quality of the programmes offered to the public but also because it has elevated the thinking and history of this great artist and preserved our holdings of his artworks and documents, formed mainly of works from the Maria Coussirat Camargo collection.

One of the Foundation's precepts is the pursuit of excellence in all its initiatives, inspired by Iberê Camargo himself: looking over his career and his work we can see that he was both careful and demanding, not just concerning the quality of his materials but also with the results of his work. Similarly, when the Foundation invited the award-winning Portuguese architect Álvaro Siza to design the building, we were looking for a reference of quality in the world of architecture. The constant pursuit of quality permeates all the Foundation's activities and involves all who work with it.

In our mission to preserve and maintain Iberê Camargo's work and make it available for society, we have always considered the ideal that art is something that offers people a life that is more creative and rich in opportunity. We have therefore worked to promote access to the arts and to interdisciplinary programmes in education and culture, prioritising the work of Iberê Camargo and artists who complement that work.

The many positive results of this work, undertaken with dedication and discipline, drive us onwards to ever greater dreams; dreams containing ideas of permanence and evolution, of working constantly to honour the memory of our patron artist, of increased research and investigation into his work and housing exhibitions by great modern and contemporary artists, whose contributions coincide with the questions and values of Iberê Camargo.

The exhibition commemorating Iberê Camargo's Centenary presents a series of activities that promote a rich dialogue between recognised artists and the work of Iberê, demonstrating that his thinking can find echoes in many forms of the art of today, such as sculpture, installation, photography, literature, dance and cinema. Performance, film, publications and finally a great exhibition that includes works produced especially for the space of the Foundation demonstrate that although the peak of Iberê Camargo's work occurred in the 20th century, its impact spans later generations. I would like to single out the commitment and dedication of the Curatorial Board — Icleia Cattani, Jacques Leenhardt and Agnaldo Farias, and also the enthusiasm and dedication of our team at the Foundation, together with the support of our partners and supporters, the collectors who have loaned their works and the artists taking part in this project.

In particular, I cannot fail to register my feelings and respect for Iberê Camargo. It was a special pleasure to be invited by Iberê and his wife Maria, who sadly left us earlier this year. I offer them both my eternal thanks.

ONE HUNDRED YEARS OF IBERÊ CAMARGO

AGNALDO FARIAS

THE HOME The building designed by the Portuguese architect Álvaro Siza is both imposing and reserved and has provided a fitting home for the artistic estate of Iberê Camargo since its inauguration in May 2008.

Situated on a curve of one of the busiest expressways in Porto Alegre, sandwiched between the shores of the Guaíba and the high vegetation-covered bank rising up steeply behind it, into which a slice was cut to fit the building, the white volume is as compact as a sculpture taken from a huge rock and is calculatedly ambiguous in the way that its blank monolithic façade intersects with three cantilevered bands. Three elongated rectangular shapes break free to embrace the void and then return, bounded at the top by a delicately curved line drawn against the blue sky in a strategy that softens the building's rigidity.

These rough-edged rectangular shapes, seemingly cut with a knife, seem to balance without any kind of support, just like the building as a whole, in fact, whose thick walls serve both as structure and enclosure. The rectilinear volumes are broken into three as a way of achieving the curve that closes the volume and, connected together, produce the dramatic effect of the letter "Z". The twisting line of the upper edge in turn suggests that the result has been achieved by hand rather than tool.

Ambiguous and impenetrable to the eye, Iberê Camargo's home imposes a mystery onto the landscape and mystery and indifference to the fast-moving passengers unable to make out what goes on inside.

Iberê Camargo's paintings, drawings and prints are, like the work of any artist, his public face, and when looking at this great artist from Rio Grande do Sul and analysing his work, we might imagine his inner torment, but that is all. Judging by what artists say, an artwork is born out of release, out of the impossibility of containing what is inside. As Carlos Drummond de Andrade admits in *Mundo Grande*:

No, my heart is not greater than the world.
It is much smaller.
It cannot contain even my pains.
Which is why I so like to tell things,
Which is why I reveal myself,
which is why I cry,
which is why I appear in newspapers, exposing myself cruelly
[in the bookshops:
I need them all.

Standing on a site partially dominated by water, shaped out of concrete whose brightness was obtained by extracting stones from the Guaíba riverbed, the monolithic home built by Álvaro for his colleague Iberê, which won the Golden Lion at the 2002 Venice Architecture Bienniale, does not reveal itself to the gaze and retains the impenetrability of us all, but spreads through the work of the artist. The Fundação Iberê Camargo building is a mysterious volume, whose pale stony skin is sometimes bathed in the golden sunset of which the people of Porto Alegre are so proud. It is a body with a few discrete openings, like our own eyes, noses, ears and mouths, of which the biggest is a large square window offering a close-up view of the steep hillside directly behind the building.

Unlike a large proportion of modern architecture, whose transparency revealed the interior and allowed views of the activities taking place inside, or some examples of contemporary architecture, whose inner workings are announced from the outside, you have to enter the proud and inscrutable home of Iberê Camargo, advance into the building's wonderful interior, before discovering its contents. You have to pass through the glass entrance, a horizontal sheet positioned discreetly to the left of the façade, to come into contact with the entrails and viscera of the building, with its surprising internal clarity, and also the brittle, serious and sober works of Iberê Camargo, on permanent exhibition. Álvaro Siza knew masterfully how to calculate the architecture internally. Perhaps even contradicting what might be expected from looking at its exterior: it is solar, geometric, understandable. All the activity focuses on the work of Iberê Camargo and the artists and movements selected for the Fundação Iberê Camargo programme, each conforming to the institution's mission and committed to experiment in tune with the energetic, bold approach of the artist from Rio Grande do Sul.

The architect's design of the museum space displays remarkable judgement. The elegant high-ceilinged atrium emphasises the building entrance for the visitor, while at the same time forcing the eyes upwards to notice the three levels from below, three equal groups of exhibition spaces stacked on top of each other, each with the same sequence of three interconnected rooms forming an "L". The airy rooms are partially open to the huge atrium rising to the roof, with sheets of frosted glass providing diffused lighting.

The exhibition spaces can be reached in two ways. Firstly by elevator, as in Frank Lloyd Wright's classic building for the Guggenheim Museum in New York, taking the public directly to the top floor and imposing a museum tour governed by gravity. The second uses the ramps, those bands seen on the façade which form the clearest dialogue between the expressionist-related space and the work of Iberê Camargo. Passing along them and through the truncated, irregular tunnels provides a passage from one floor to the other. A profound understanding of the effects of people's contact with artworks has produced an interesting spatial solution: leaving one floor, abandoning contact with one group of works to take a leisurely walk along a cut-off corridor to the next floor and the next group of works. Each ramp, tunnel or corridor is an isolated, meditative space whose silence is broken only by the sound of visitors' footsteps and conversation, practically with no contact with the rest of the museum or the sounds of the outside world, except for one or two small openings framing the river and the city, standing as a distant image in the distance.

All this means that the exhibitions in the museum can be visited in either direction: from the top floor downwards or from the atrium upwards. Description of this exhibition in honour of Iberê Camargo, pausing on the participating artists, analysing the works and discussing their arrangements in the rooms, will begin on the ground floor.

THE IBERÊ CAMARGO'S CENTENARY The event has the power of special ephemerides, resounding in rounded numbers and demanding commemoration of important dates. On the other hand it is worth recalling the etymological root of the term ephemeris, relating to the ephemeral, raising questions about these kinds of commemorations as a way of fixing an event that is always surrounded by oblivion. There is no risk of this

with the work of Iberê Camargo, housed in the resplendent building on the Guaíba lakeshore, in the Foundation named in his memory as a space for displaying his wide-ranging work, as a centre for investigation and systematic production of new and unforeseen facets by inviting specialists to examine the work, or displaying works governed by the same inquisitive and restless spirit as the artist's.

In considering these aspects, the Fundação Iberê Camargo curatorial board, consisting of Icleia Cattani, Jacques Leenhardt and myself, Agnaldo Farias, has chosen a tribute that does not adopt the traditional format of a retrospective exhibition, particularly since the artist has been the subject of several such exhibitions in the past, most recently on the inauguration of this building in 2008. The second reason arose out of unanimous agreement about the need to emphasise the date by pointing out direct and indirect resonances between Iberê Camargo's work and that of his contemporaries, his followers or people who watched him at his daily labours and those who accompanied the growing dissemination of his work, clearly the effect of its intrinsic quality but also in association with the growth of the Brazilian art system in the form of new galleries, museums and art fairs, together with the development of digital media.

We are also interested in bringing other work in contact with that of Iberê Camargo. More or less recent work, resulting from creative practices in tune with his own, with certain points in common, such as a sombre view of the world and of himself, glimpses of the rough side of man, as Guimarães Rosa wrote, the persistent drama of the solitude of the individual intensified by a landscape that fails to intercede on his behalf, which is felt in even the most prosaic actions, such as riding a bicycle, sitting on a chair or looking in a mirror.

This is a narrative organised in space, an exhibition that demands not just careful selection of works but also consideration of the sequence between them, care in singling out formal relationships, dense temperatures and tense situations, like the convulsive atmosphere of colour, the power of the pictorial elements and the transcendence of certain objects. The success of these connections, aimed at providing a narrative in different cadences, requires a study of the spaces offered by the building, those moments when it speaks louder, when it takes a more leading role.

Another equally important aspect in forging a narrative between the works of Iberê Camargo and those of his colleagues, some with little knowledge of his work, arose through inclusion of works using materials and processes very different from his own. So, in addition to paintings, drawings and prints, we looked for sculptures, objects, installations, photographs, films and other processes harder to classify. This procedure aims to set Iberê Camargo's work face to face with contemporary examples and also to provide the exhibition narrative with very different situations.

One of the axioms of the practice of setting up exhibitions, creating narratives with works of art, involves consideration of the space as an unstable dimension, which is not resolved in the order of the walls or the architectural, scenographic devices, which might be considered to be reciprocal. The space is relationship with at least four variables: the architecture, the exhibited works, the route of the visitor and the movements involved in such action, particularly the gestures related to and triggered by experiencing the exhibited works. Other variables might also include the lighting, colours, wall construction etc., but for the moment it will suffice to highlight and justify the choice of different types of work through the need to fit in with a contemporary overview and, secondly, with the various forms of reception that they demand from the visitor, an important resource for assembling an exhibition aimed at highlighting the high quality of material on display.

Alternating examples from Iberê Camargo's main series of works with key contributions from contemporary artists, the central aim of an exhibition focused on the artist's centenary was to establish something like a choir, putting a consistent group of voices side by side which had previously seemed distant from each other, without worrying unduly whether the convergence would produce successful relationships. The tension and surprise arising out of pure and simple proximity and interchange is interesting in itself and is capable of unleashing a plethora of different meanings.

THE EXHIBITION The first work selected for this commemorative centenary exhibition of Iberê Camargo could not fail to have been Álvaro Siza's building, which has been treated in its entirety for the first time. It is after all a masterpiece born from the inspiration of other great work. The architect's understanding of the operational programme, the need to house the legacy of Iberê Camargo together with the work of other artists, did not mean renunciation of his product as a genuine example of architecture, i.e., a product that respects the etymology of the word, according to which architecture is not just a simple construction but a "constructive principle", a construction supported thanks to its conceptual weight duly materialised in the walls defining the space.

RAMPS All the spaces in the museum have been treated as co-protagonists in the exhibition, with an emphasis on the three ramps, which have been converted into exhibition spaces, arranged by the award-winning film director Joel Pizzini, who made the 1995 film about Iberê Camargo's work, *O Pintor*, and the short film *Enigma de Um Dia*, inspired by the painting *The Enigma of a Day* by Giorgio de Chirico, Camargo's teacher when he lived in Italy in the late 1940s.

As a filmmaker particularly familiar with the world of the visual arts, Pizzini has been invited to intervene on the ramp spaces connecting the three floors which, in addition to their function in the transit of visitors, are used for the projection of moving images. The first one has been set aside for anamorphic projection of images of cyclists from the Parque da Redenção, which was the source of Iberê Camargo's images in one of his most famous series of paintings, drawings and prints.

The second ramp has been chosen for displaying some of the artist's literary work, as an admirable writer of short stories, autobiographical essays, comments on Brazilian life and, finally, writings concerning his aesthetic and existential references. Passing visitors will come across islands of sound, where excerpts from the texts are being read aloud, providing a pause in the process of physical experience of the works, in favour of contact with verbal narratives triggering different kinds of imaginative processes.

The third ramp functions as an anteroom to the series of phantoms, shadows and mannequins displayed on the top floor, spectral beings overcome by madness and stupidity when they are not dazed, exhausted and prostrate in the landscape, with a succession of extracts from film classics, almost all expressionistic in nature, from Iberê Camargo's personal archive, which he regularly showed to his students as highly valuable source material.

FAÇADE AND ATRIUM The inclusion of works establishing relationships with those of Iberê Camargo begins outside, in the basement entrance at the foot of the building, catching unsuspecting drivers and passengers by surprise. This work is a sculptural group of spools, like the commonplace object which served as a toy during the impoverished artist's childhood and which was later arranged with the seriousness of the set designer, restoring and elevating its prosaic domestic nature to become a repository of his memories, in an act of nostalgia in which the shape is also profoundly dynamic, with its cylindrical central section and acute angles imposing and rolling around the surrounding space gathering into jumbled or organised groups, upright and aligned or placed on top of each other.

Following the principles of Iberê Camargo's spool works and also the *contrarrelevos* [counter-reliefs] of Lygia Clark, the *metaesquemas* [metaschemes] of Hélio Oiticica and the *objetos ativos* [active objects] of Willys de Castro, Eduardo Frota restores this trivial object in strictly plastic terms, with work from his 2005 "Intervenção extensiva" show at the Museu Vale, in which all the spaces were occupied by spools of different sizes, from 30 cm long by 25 cm diameter to 3 metres by 1.5 metre diameter. It should be stressed that this is not an iconographical reading of the object in a literal appropriation of the series by Iberê Camargo, which is a landmark in Brazilian visual culture, but instead an investigation on a more physical level, that is to say, forged from the relationship established with the sculptures as the spectator approaches.

The choice of geometric forms — cylinders, cones, circles, rings, spools etc. — is a key feature of Eduardo Frota's work. Invariably made from thick sheets of plywood cut with power tools, the deliberate lack of finish to the sculptures provides a rough surface that reveals the density and texture of the material and at the same time clarifies the reasoning behind the production process employed.

This group of five spools, each 2.7 metres tall, with diameters ranging between 60 and 85 centimetres, exemplifies a strategy for constructing seemingly chaotic situations, a desire for organisation that comes up against the idiosyncrasies of the form and material from which the pieces are made, removing the object from its familiar everyday use in domestic chores and enlarging it to an urban scale of huge drums of wire, rope and cables on, expanding into this space laden with potential energy and infusing the atmosphere and the bodies of the spectators with movement.

On arrival at the building's monumental atrium space, the visitor will be welcomed by a reproduction of Iberê Camargo's 7 x 7 m panel for the World Health Organisation in Geneva, Switzerland, from 1966. Although the only way of exhibiting a work that cannot be removed from its site is through reproduction, the group of preparatory drawings being shown for the first time provides a valuable document of the steps taken and options chosen by the artist.

2ND FLOOR Taking the first of the ramps, passing through the intersecting corridor with its subtly irregular walls while looking at the fleeting images of cyclists, leads to the first room on the second floor, containing the *Cyclistas* [Cyclists] series. Opposite these extraordinary paintings is group of bicycles covered with wickerwork and rubber, leaning in the space or left in the expectation of being used, from Jarbas Lopes's *Cicloviaérea* [Aerialcycleway] series.

The *Cicloviaérea* grew out of 38 ballpoint pen drawings on paper, each 30 x 22.5 cm. From these individual drawings with a narrative structure resembling cartoon strips, the artist set about covering the typical objects and artefacts of industrial society with wickerwork: a record player, a mechanical orange peeler, and several bicycles. The result is less concerned with nostalgia than with a statement about the ambiguities of a country like Brazil, where high technology is fed by traditional practices, and handicraft is fed on a daily basis by the need for improvisation, with ingenious solutions and repairs born of the lack of material resources. Rather than regret and frustration caused by doubts about the future of Brazil and promises of self-sufficiency and stability, as recently became clear with the collapse of its episode as a BRIC country, Lopes's work adopts these difficulties as the driving force for the development and implementation of viable utopian plans, founded on humanity and the joy for life. This is an optimistic project, far from the heavily laden atmosphere of the Iberê Camargo's paintings, whose spirit resembled that of Graciliano Ramos, and both of whose bitterness can be compared in the writings about their respective childhoods. But Iberê Camargo and Jarbas Lopes agree about the bicycle as a machine for mobility, relishing the need for movement as an essential impulse for life. As Pascal wrote, "Our nature lies in movement; complete calm is death". While the fallen cyclist, face down on the ground in his memorable painting *No Vento e Na Terra* [In the Wind and the Earth], seems lulled into the sleep of death, in the paintings in the *Ciclistas* series Iberê Camargo seems to be questioning himself about the benefits of movement, and these sad, tragic characters seem to be forgetting their condition and fate.

Passing Lopes's bicycles and then two magnificent paintings from the *Ciclistas* series, the visitor comes to a black-and-white pastel drawing by Eduardo Haesbaert. Iberê Camargo's master printer, who assisted his printmaking during the final years, offers us one of the most extraordinary products of his experience of shadows, which "calms, like the night. An idea of silence arises". Haesbaert says that he learnt a great deal from Álvaro Siza's building, with its clear geometric shadows projected by the intense sunlight meeting the edges of the white concrete and creating a kaleidoscope of rectangular shapes which change with the passing day. The material quality of pastel is very different from oil painting and, looking at the results, one can trace the process of making the picture, the tools connected to hands and fingers in spreading the dry pigment across the wall. While Jarbas Lopes and Iberê Camargo offer us bicycles, causing us to think about their transcendent nature, Haesbaert offers narrow paths between regular shadows, the light remaining from the jostling of buildings. As Adolfo Montejo Navas has written, it is an image that fits "into a territory of shadows where the latent, the foreshown, the imperceptible acquire a presence, a physicality through unfamiliar geometry in which planes, perspectives and angles satirise their rationalising-explanatory or tranquilising nature, forcing us to take another approach and consequently to question our coordinates."

In the second room on this floor the *Núcleos* [Nucleus] and *Carretéis* [Spools] series are accompanied by a drawing/installation by Edith Derdyk, a painting by Fábio Miguez and a sculpture by José Rufino.

While the two series of paintings are concerned with the power of forms radiating into space and spreading beyond their limits, they also show the painter armed with paint, brushes and spatulas in hand-to-hand conflict with the canvas, lending it and taking from it the energy that he himself was careful to incite. Edith Derdyk has invented her own way of addressing this question, albeit not working in this case with the usual graphic procedures of drawing, of producing lines through graphic actions, with no marks, traces, directions and vectors produced in making the forms, in defining areas, in the production of shading and hatching on a painted surface or sheet of paper. Although her practice ranges from paper to installation, understanding and exploring drawing in an unexpected variety of procedures and surfaces, here she concentrates on the way in which line is materially taken up by the hand, with the fingertips.

The artist takes the light body of thin, highly sensitive thread, which tangles at the least opportunity, and using black in an explicit reference to the indentation of graphite into the paper by the hard point of the pencil, staples it to one of the walls, then moves to the wall in front or to one side, or to the ceiling, to the floor, or even to a separate plane which will be tilted due to the traction imposed on the two parts. One end of the thread is fixed to the wall, then pulled tightly towards another plane, without allowing the gentle catenary curve described by its weight, and fixed securely. Then it works its way back towards a point near to where it started. Continuing in this manner, it successively creates intersecting bands occupying a whole sector of the room with a body made from delicate capillary elements which are actually able to break down the walls to which they are fixed.

In a direct lineage from the *Carretéis*, the *Núcleos* series of darker, more abstract paintings is even more violent. In this sense the material quality of Fábio Miguez's large format painting from 1988, when the artist was still in his twenties, leads to a careful rereading, if not directly of the work of Iberê Camargo, then certainly of the artists from the 1950s and 1960s concerned with the same question. The dark, grainy materiality of the pigments applied by Miguez to his painting, the different textures and tones resulting from the uneven accumulation, create topographic variations in which raised areas alternate with shallower zones, reminiscent of Bergson's allusions of the sedimentation of experience, material and image in the memory. The large scale of the painting, 175 x 240 cm, invites closer investigation; slow and incessant scrutiny is attracted by the organic masses, the cracks opened by a dirty, misty light emanating from the ground. The gaze wanders unceasingly across the whole canvas, unlike the experience offered by the *Carretéis* and *Núcleos*, whose shapes stand out from the background, and some of which are not unreasonably titled *Figuras*, due to their resemblance to a schematic representation of the human figure. In Iberê Camargo's work the forms are a kind of recognisable subject, anchor-points for the gaze, an unstable resting place because everything seems torn apart. While Fábio Miguez does not even offer these respites, however temporary they may seem; the eye loses itself while trying to make sense of the scattered, macerated forms spreading across this territory twisting around like memory.

Memory is also material for José Rufino, as a recurrent issue that takes on a different complexion when learning of his important position as geology lecturer at the Universidade Federal da Paraíba. The artist addresses both his own memory and that of others, working in the individual and the collective arena alike, yielding concrete tangible results or collecting remains prone to invisibility. And as the lacunar fabric of memory is intensely animated by the movement of images, sensations and ideas, it is difficult if not impossible to specify what belongs to us and to separate it from the belongings of others; Rufino's sculptures, drawings and installations range from his personal experience to that of his relatives and forebears, the vicissitudes experienced by Brazilian society, entire contingents or sectors of the population, such as the people tortured and disappeared during the military dictatorship, whose letters became part of his work.

Rufino's sculpture has been placed in this second room together with examples from the *Carretéis* and *Núcleos* series, an old vertical bookshelf made from dark wood, looking as if it has been burnt, placed on a tree trunk of the same colour with roots spreading across the floor. The object is made of the same material as the tree, and here the duality of culture and nature is transformed into a wrestling match. Will there be a hidden life of objects, even those silenced by domestic utility? Or was this piece born of a recollection from the artist's childhood: amazed at watching a powerful flood, having been taken by his father to look at an overflowing river, gushing with furniture and trees in a rapid flow of trunks, leafless branches and amputated roots, dead horses and dogs, tables and beds, in an astonishing reliquary of objects and creatures.

Entering the third room on this floor reveals a group of works from the first phase of the *Carretéis* series, in an evocation of the childhood toy in a range of different layouts and organisations, placed side by side, stacked up or arranged on a table. In these paintings, reason is clearly compromised by a series of different treatments: breaking the rule of perspective, almost changing the small spools through colour treatment, reclamation of the image of the object not as a representation of it but above all as a pictorial event, the exploration of the simple and familiar object through different approaches, taking advantage of its format to exaggerate it, converted into winged, spinning forms etc. It is no accident that this series stands as a paradigmatic moment in our visual culture, containing lessons about the value of profound plastic work and demonstrating the infinite malleability of visual language. In the middle of this room, Francisco Klinger's sculpture, *Mesa Impossibilitada de Reuniões* [Impossible Meetings Table], establishes a musical counterpoint with the tensions involved in each of the paintings.

Four chairs around a table, four ordinary chairs and table made of wood, the simple, basic furniture of an ordinary house or office, the minimal, most basic arrangement, arena and setting for argument and understanding between people. It is an arrangement for a meeting, for an exchange, the precise collection of objects for performing the ritual of meetings of ideas or for meals, which the artist has made impossible by enclosing — imprisoning is perhaps a better term — each component in a rigid metal grid that suspends the chairs in the air above the table, which is similarly enclosed. It may be inappropriate to evoke regimes such as the dictatorship that Brazil experienced for too long decades, when a serpent of fear crept into people's homes to control their speech, hunting it down in its birthplace at the heart of the family. The image suggested by Francisco Klinger has the same sort of drama as Iberê Camargo in that it touches on the issue of incommunicability, resentment fed by incomprehension, the inertia of carrying on alone, because of a lack of anyone able to mediate, to agree, because, as Dalton Trevisan wrote in his short story "Apelo": *none of us knows [...] how to talk with others: angry mouths muttering*.

At the end of the route through this second floor, containing the *Ciclistas* at one end in a room set aside for movement, which is magnified by the content of the other two, concentrating on the portion of Iberê Camargo's work dealing with expansion and the arrangement of bodies in space, spools and signs as vortexes is an unfamiliar object. Is it a sculpture? Is it relief? That it is hard to classify is an indication of its complexity. The formal precision and exquisite finish of Arthur Lescher's work can provide pitfalls to the unwary. Instead of adopting that control, the aim is to suggest disturbances in apparently calm situations. According to this artist, beneath the rigid rectangularity of the walls, beneath its smothering white finish, a discreet, slow action is taking place that can unbalance it all. Contrasting with their precise refined finish, his pieces convey a sense of unease, as if the viewer is about to witness the outbreak of some gentle secret pulsation of a shift in space. The restless nature of his works appears in the *needle* selected for this exhibition, "opening" a crack in the wall of the exhibition space, in contrast to the feeling generated by architecture that is considered cohesive and static. Fixed vertically, the piece progresses from one end to the other, evolving from a sharp point that gradually widens towards the middle, where it then begins to diminish towards the other end, which is equally pointed. Glimpsed from a distance, it gives the impression of an open crack in the wall. The object pulsates as a mark announcing the existence of the other side.

3RD FLOOR On arrival at the first room on the third floor, having passed through spoken extracts of writings by Iberê Camargo, the visitor comes across a selection of works from the *Núcleos* [Nucleus] and *Espaços com Figuras* [Spaces and Figures] series, when the energy involved in producing his paintings in the mid-1960s reaches its climax.

Rodrigo Andrade was invited to join the group in this room with a painting of high colour temperature and the characteristic qualities and dimensions (190 x 220 cm, 1992) of his development as a mature artist, as evidence of his relationship with Iberê Camargo. After an early career marked by the impact of Markus Lüpertz and Philip Guston, both of whose work he saw at the 1981 São Paulo Biennial at the age of 19, by the end of the decade Rodrigo Andrade's painting featured material as dense as the gestures that handled it and began to form dialogues with the work of Julian Schnabel and Anselm Kiefer, while at the same time recognising Eduardo Sued, Mira Schendel and Iberê Camargo as the three Brazilian artists producing the most consistent painting at that time. The work chosen for this exhibition is the most abstract of all those based on an interpretation of Van Gogh. It has something of the yellow luminosity of the Dutch painter's cornfields, but without the ravens of the same group, and has been produced in a process somewhere between drawing and painting, joy and drama with all those trademark tensions of the work of Van Gogh.

The painting is structured by a framework that divides it into sectors, each of which is compromised by the vigour of short vertical and horizontal gestures, however, additions and subtractions, faced with thick masses of emphatic, overflowing colour, to produce a group in which each part clamours for the spectator's attention, dragging the eye to and fro, following the zigzags, the intersections and the syncopated rhythm of discordant marks and levels.

The sequence of paintings from the *Signos*, *Jogos* and *Imagens* [Signs, Games and Images] series occupies the second and third rooms on this floor. Without losing the vigorous timbre of the earlier series, previously concentrating on more graphic processes, with the addition of scratches and marks made by the hands, with saturated brushes, and with the dry ends of these same brushes, providing even greater freedom of result, Iberê Camargo returns to the human figure, to characters set against mirrors becoming lost in melancholic and lugubrious reverberations, in a procedure which would later lead to the series of spectres. José Bechara, Regina Silveira, Gil Vicente and Carlos Fajardo — the first two in the middle and the second two in the third room — are the artists whose works have been chosen to add further density to this atmosphere.

José Bechara's monumental painting/sculpture/drawing consists mainly of flat sheets of glass, yet its presence is much more imposing than this material might suggest, with its typical description of transparent forms. The panes of glass lean against the wall, which itself becomes part of the work as the pictorial field, and which the artist reinforces through the application of colour to large rectangular areas, such as his use of yellow. These panes of glass do not just overlap by leaning against each other, against the wall or hanging from the ceiling. They are also arranged in carefully diverging positions to obtain shuffling, overlapping reflections, variations in density and consequent increase in colour saturation, in an intersecting play of shadow and vertical, horizontal and diagonal lines cutting across the space to pull the viewer's attention from one place to another. Meanwhile sheets of shadow are added to the rectangular forms of the other panes of glass, to the boundary lines, making the whole group into a field radiating phenomena from disconnected surfaces, shifting in perpetual motion, as fast or as slow as the speed of the gaze over the work. On the floor at the bottom of this work leans a small cube of Corten steel. Not only is the suggestion of balance in itself a denial of the usual meaning of this geometric solid, it is also covered with rust. Halfway up the piece, muddied by the play of reflections, is the head of the artist cast in bronze.

The incorporeal quality of the glass at the core of José Bechara's work stands against the immateriality of the shadow, particularly the cone of black light constructed by Regina Silveira's installation *Quimera* [Chimera]. Regina Silveira is a former student of Iberê Camargo and shares his taste for shadows, an interest — to hazard a genealogy — going back to the lessons of Giorgio de Chirico teaching the Rio Grande do Sul artist during his stay in Italy from 1948 to 1950. Regina Silveira's fascination for the techniques of representation in general and geometrical representation in particular is long-standing. Her accurate studies and works about the problem of anamorphosis, the passage from three-dimensionality to two-dimensionality leads to the insolubility of problems about representation. Alongside these investigations are her meditations upon shadow, the realisation that the greater effort of knowledge, the greater light falling upon an object, the thicker is the resulting shadow. Objects, facts, people, everything in fact remains impenetrable, retaining its enigma intact. The chimera in the artist's installation refers to an insane dream, an impossible venture, a reversal of objectives: unlike the desire for enlightenment, so dear to devotees of science, which is widely rooted in contemporary life

in which the overwhelming majority of us dreams of being able to sleep with the spirit appeased by the removal of all doubt, we are presented with a light bulb that, instead of illuminating, casts shadows, enigma and mystery over everything.

Next to the mournful portraits by Iberê Camargo, including a self-portrait, is an ink drawing that Gil Vicente has titled *Homenagem a Osman Lins* [Homage to Osman Lins]. Ten sheets of paper covering an area of 152 x 280 cm, almost entirely covered in black, but for the presence of a person floating in the upper half of the rectangle overcome by darkness, a submerged body, apart from the feet and head. The artist's technique confirms the feeling of anguish, and explains it: the figures are formed by what remains of the white of the paper, everything else is produced by the ink, eating in from the edges, gradually taking over the whole atmosphere and leading us to believe that the figure floating on the night, whom we do not know to be still alive, will soon be swallowed up by it and vanish.

There is a greater night that besieges us, undermines our integrity and causes us to buckle under its weight. Gil Vicente is one of few artists to follow in Iberê Camargo's footsteps, in a respectful distant conversation, engaging deeply in the construction of psychological portrait. The light in all the drawings in this series comes from the white of the paper, but they are faded lights, dimmed by the atmosphere; the figures depicted are flickering weakly and, as such, are short-lived.

The work of Carlos Fajardo, the final guest artist in this room, has never been concerned with any kind of theme or narrative; his investigations have always been governed by anti-expressiveness, exchanging the personal component, the first-person narrative, for experiences of perception. Here he has made a kind of dark mirror, an optical instrument that, instead of moving towards the light and returning it multiplied to the surroundings as all mirrors do, repels and absorbs it almost entirely. It is an ingenious device: a rectangular wooden box painted black inside and out, covered by a pane of glass, with another pane of glass running diagonally across it inside. While one of the edges of the inner glass begins below one of the edges of the pane forming the lid, the other edge of the inner pane ends at the apex formed by the side wall and the bottom of the box. The superimposition of angled panes of glass inside a black box transforms the image of the person standing in front of it into two or three reflections, as well as expanding the inner space of its actual dimensions. If multiplication is the monstrous effect of the mirror, as Jorge Luis Borges would say, then Carlos Fajardo's mirror, with its power of attraction submerging us in darkness, concludes by vibrating with the same frequency as the sombre, disturbing paintings now hanging alongside it.

4TH FLOOR Taking the third and final access ramp to the fourth floor, passing the projection of extracts from the expressionist films that Iberê Camargo liked so much, even before crossing the threshold of the first room we can see from a distance the spectral presence of Carmela Gross's sculpture *A Negra* [Black Woman]. The work is covered with layers of black tulle, raising questions about its real contents, whether there is something underneath that veil, whether this is an article of clothing worn to hide the face and body, like a burka, or like a bride ignoring the roots of the ritual played out during religious marriages and entering the church with her face covered, only to be unveiled by the groom. Or are we looking at a shroud? Another form of clothing with an entirely different purpose. The problem is that Carmela Gross's sculpture cannot be pinned down. Indeed, having begun by calling it sculpture, it might have been better to say that is evanescent, diaphanous, and even some of the impact of its imposing scale is lost due to its mobility. For *A Negra* can soon be seen to be standing on a trolley, discretely indicated by the surreptitious appearance beneath the clothing of the handle that allows the work to be moved to any position.

And who is the black woman that the artist is referring to, after all? The anthological painting of Tarsila do Amaral, the jewel of Brazilian modernism, documenting the affective memory of the artist's black mother? Or is it black women in general, deprived of rights, still shackled the past of a country that is unable to, because it cannot, because it does not want to, release itself from the scars of its past of slavery, which continue to compromise its present and its future? Carmela Gross is a prolific producer of ambiguities and takes her place in the room alongside Iberê Camargo's equally monumental painting produced under the sign of solitude.

Uma Fotografia Que Não Fixa [A Photograph That Does Not Fix] is the title of the triptych by Cia de Foto, a group of four photographers, Rafael Jacinto, Pio Figueroa, Carol Lopes and João Khel, which disbanded in 2013 after ten years of intense activity, and whose governing principle was to produce works without individual authorship. They produced significant images like these three portraits of the same person — a woman? — in the same position, framed as in a standard 3 x 4 identity photograph, bare-breasted against a black background, with a strange skin colour from the shoulders down, contrasting with the brownish colour of the face resembling makeup, with long tangled hair falling over her forehead and around the neck, to then disappear into the background, mouth slightly open, eyes blurred. Although repeated, the image is effectively not fixed, as the title indicates, mainly because a coil of smoke hovers over the figure in the first photograph, dissolves in the second one and permanently blurs the clear image of the face in the third. While the camera is photographing the scene and the depicted figure with the aim of fixing it in the present and halting its continuous transformation, the presence of diaphanous, evanescent materials like smoke puts an end to that project. At the same time, there is something painterly about the colour of the naked body, akin the skin colours in Francis Bacon's pictures. What is it really that is not fixed in this image existing somewhere between painting and photography, between our anxious apprehension of the other and the impossibility of this due to the subtle obfuscation of the smoke, producing the same sort of mistiness as by the tulle in Carmela Gross's work?

The power of the *Fantasmagorias* [Phantasmagorias], the pathetic and horrendous figures in the works Iberê Camargo's late period, such as *A Idiota* [The Idiot] and *Tudo Te É Falso e Inútil V* [Everything Is False and Useless to You V], harmonise with Angelo Venosa's acrylic sculpture *Turdus*. This work is based on a succession of planes taken from tomography readings, and magnetic resonance images of the body, which have been transferred to pieces of acrylic and, in other works, sheets of Corten steel. This is not observation drawing and even less is it based on an expressionist process, but instead the result of an impartial reading using sophisticated technology, without the refraction brought about by any subjectivity. In this case a greatly enlarged visualisation of the skull of a simple bird from the thrush family.

Just as Iberê Camargo's spectres make extensive use of drawing, using fingers and brushes to open grooves in the thick layers of paint with his fingers and brushes, Venosa goes to the inside of creatures, to the skeleton, to the underlying framework of forms. Reassembling the tomographic drawings, putting them into the correct sequence, increasing the scale and giving the layers body, the transparent result comes up against the milky edges of the acrylic, greatly enlarging the skull to create a ghostly monster that glows mysteriously inside the dimly lit exhibition room. In an explicit reference to horror as an intrinsic dimension of man, an idea of Iberê Camargo's, Angelo Venosa raises the possibility that it might also stem from dysfunctions of scale, allowing a clearer view of the mysteries of the organism, which remain secret in smaller dimensions.

On the wall at the end of the room is Karin Lambrecht's *Morte Eu Sou Teu* [Death I Am Yours], her first work using sheep's blood collected during animal slaughter at a Rio Grande do Sul farm in 1997. The artist selected two old tablecloths brought by her grandmother when immigrating to Brazil from Russia, two objects steeped in family history, used so often as immaculate table coverings around which friends and family had sat for three generations. She positioned one on top of the other on a wooden frame and then placed them on the ground to collect the blood flowing from the slaughtered animal. The liquid fell onto the upper cloth which filtered the flow that dyed the second layer. Later, having removed the excess from the first layer and dried the blood/paint, the cloths were joined together and the second one fixed directly to the wooden frame.

The artist insists that she does not work in the realm of representation, and that the painting developed as a receptacle of life, of the blood draining from the slaughtered sheep, and her role was restricted to collecting the blood and allowing the stained fabrics to tell their own story. The death of an animal bringing life to the artist's past and updating it. With the capacity and withdrawal of someone receiving a gift, the artist also made three drawings on paper, all stained with animal blood through the direct manipulation and deliberate imprint of her hand. In addition to these procedures, with their own differences, the artist also intervened by writing and printing on the paper. The result, fixed to the wall for visitor observation, works as an activation and demarcation of two white fields laden with history and three clear white fields, in a group that works as an encounter between past and present illuminated by contact with the fluid of life.

Following the route suggested by this essay, the exhibition closes with a photograph by Daniel Acosta and a painting by Lenir de Miranda, both closing a semicircle centred on the two paintings of *No Vento* e *Na Terra*, Iberê Camargo's extraordinary pair of paintings in which an inhospitable, barren landscape is the resting place of someone whose closed eyes and half open mouth suggest helplessness, exhaustion and death.

Lenir de Miranda's painting is called *A Montanha Que o Mundo Persegue* [The Mountain the World Pursues], a collection of pieces of cut-up paintings, overlapping and mounted on top of each other to form a heavily laden landscape, a steep, precipitous mountain, whose upper limit highlights the contrasting white wall that supports it, like some wild, savage material imposed on the domestic world. Inspired by an extract from T. S. Eliot's masterpiece about the desolation of the modern world, *The Waste Land*, this painting developed out of fragments of other pictures, remnants of other works, to which copper and aluminium wire have been added as the material for transmission of energy, together with a box with an image of a lizard inside and a pulsating phrase from the poem that attracts our attention. Mountain or rubbish dump? A painting born out of other paintings, with other materials rarely associated with the now-centuries-old language of painting, together with the technical resources need for soldering and stabilising, it ruminates on how impossible it is for the artist of today to develop a single, seamless discourse. Mountain or pile of material, or even, more directly, bodies, raw flesh, the ruddy brown of muscles, the dark lines of nerves and hair? For effectively everything in this painting alludes to bodies, or at least to the body of the artist, her incisive gestures in making the work. Finally, we have to consider it as a mountain, that paradigm of motionlessness and monumentality, subject of reverential respect from so many artists, including most notably Paul Cézanne, who never tired of looking at, painting and trying to capture the grandeur and hieratic quality of *Sainte Victoire*. Now we hear the artist talking about her painting and recognition of Iberê Camargo:

> Painting is made from gestures laden with agonised material, aware of the furrows left by the charcoal, like a raw wind on the skin of reality. That is expressionism. That is what Iberê Camargo bequeathed us from the essence of his mind and his hands directing the material of his visions. Only then can the work spread its roots, essentially through contemplation of its pathos.

Daniel Acosta's photograph provides further fuel to his argument about the abstract nature of photographic language, in that changing the viewpoint, changing its syntax, replacing, deleting or subverting any one of its elements, is enough for it to take on a completely unforeseen meaning or at least one that is imbued with strangeness. If each sign has a shape, a body, then the artist's approach involves dismantling it to then reassemble it, exposing its connections like open fractures.

There is no way of avoiding the effects of these games of syntax: faced with the photograph of the fallen tree in the field, which the artist forces to remain upright by turning the camera, making the ground into a steep diagonal, you end up twisting your own body in the vain attempt at correcting the position and returning the tranquillity of the horizon to the landscape. The nodal point of Daniel Acosta's work concerns our complacent relationship with representations, which makes any of his works — photography, drawing, sculpture, installation — into a critique of the memory of those relationships embedded in our muscles and minds, guiding gestures, limiting the spectrum of perception, preventing the realisation that things are not explained by their appearances, are not just what is seen at first sight, are not mere surface phenomena. And would that not be the case with all art worthy of its name?

RUÍDO (NO) BRANCO

“The important thing is to know when you’ve found it, because you don’t know what you’re looking for. You only recognise it when you find it”.

“The only thing I don’t want to waste is time. Just think, wasting time is wasting my life. I’m very impatient. I think that things have to be done now, already, they should have been done before. So it’s always with passion. One thing begins and then it brings in the other and you start finding things. Anyone who travels, anyone who walks finds it. It’s the same thing with painting; that’s what creating is about”.

“The forms are extinguished in our hands. Things die inside of us and we have to change, because if you don’t change you die. Permanent change is a condition of life”.

“I wasn’t born to play with the figure, to decorate the world… I paint because life hurts!”

“Those cyclists moving, moving… Always looking at the disappearing horizon. But that’s the fate of everything, not just of man. The fate of Earth, the galaxies, which move and move. Where to? I don’t know…”

“I see the darker aspect of the world. I have to use these dark, sombre colours to paint it. If I were to paint in bright colours I wouldn’t be expressing what I feel. I like things reduced to their essence, or few things. If I were to write what I’m saying here, I could sum it up in one page. I’d start to cut it down until I found one word to define it all”.

“I’ve never been very cheerful in my life, not even as a child. I’ve always been alone. I’m not someone given much to walking. You create an inner landscape”.

“There’s a halo of sadness surrounding our landscape and it’s very simple. It’s sky and pampa, a straight line, a dividing line. Generally speaking that’s what the frontier is like. And there’s the colour of the sky and the colour of the earth”.

“The afternoons in the campagna, with those long, stretching shadows, can easily make you cry”.

“If Van Gogh saw those burning wheat fields, those mad skies twisting like fire, it clearly wasn’t the vision of someone selling wheat. Instead of painting the landscape, he was painting the vibration of the seeds sprouting from the earth”.

“Why choose that image? That’s the burning question. Why? That image, chosen, accepted, has firstly to play the part of painting, what we consider great painting to be, a simple form. It has to have those characteristics. It has to serve the emotional content of the artist, it has to have the features, to have an image inside it. I don’t know what kind of image. Maybe it’s the image of the mother, the lover, the world, who knows? But there’s something in that image that is accepted, since all the others have been rejected. Why chose that one? ”

“When I depict myself, I don’t carve my image in the vain hope of enduring, of escaping the time that erases all traces. The self-portrait is a look at oneself. And it’s also an interrogation whose answer is also a question”.

“It all comes from the distant past, from our own backyard, from the things we collect during childhood, in the cellars of our homes, in our toys, in all of that. It’s a fantastic world, a mythical world that resurfaces in adulthood, that is to say, it comes up from the depths and re-emerges”.

“[…] Going back now, looking back, going back over it all. You see, it’s exhausting. Then there are many aspects to childhood, and you don’t really know which is interesting. Whether it’s the punishments, my bad grades, my failures, the beatings I was given, those arts, those punishments from mother…”

Joel Pizzini | *Ruído (no) branco*, 2014
Iberê Camargo phrases and writings selected for Installation in the Tunnels.

“I think of Sisyphus, forced endlessly to roll a stone without respite. He’s a little like the painter forced to paint day and night without pause, during his whole life, without tiring. But what would Sisyphus be if he wasn’t forced to roll his stone, and the painter if he no longer felt the need to paint, to paint relentlessly? They would both be creatures without destiny. A huge void would be carved inside them. Let Sisyphus be Sisyphus and the painter be the painter”.

“I make the figure into a sign, the sign into a figure. What matters is the world of the artist. Which is the world of man […]”

“The material has to become viscera so that then it can be. Everything is born from pain”.

“In the course of time,
the real and fiction become the same.
Lies, truth:
Napoleon Bonaparte,
Pedro Malasarte”.

“– Toad, don’t you think this water’s too still? – Still? That’s the way it is, it’s a lake. I stepped back, listening to it say: – That old man, always crazy about the sea”.

“The power of the sea does not attract me, but the mystery of still water attracts me greatly. I like the dry landscape, washed with green waters, muddy waters…
I want to visit the rivers because the river is a source”.

“But then we come to the melancholy conclusion that knowledge is a problem of Sensibility. I’ve said”.

“The Spools are on the table. They are in the yard, they are the pica-pau and maragato soldiers. They spin with thread on the sewing machines, releasing the film. They stand on deck captaining ships sailing the streams. They are spinning like tops.
Might they now be stars from fantastic constellations? Are they men or creatures from ancient times spying in the dark with their Cyclopean eyes? Who can explain what happened to them and to me? We have been apart so long. They must have been buried and died in the gardens and cellars of old houses”.

**“Life hurts… My time
for asking questions is over.
I think of a large canvas opening
virgin and untouched in front of me.
The material also dreams. I am looking
for the soul of things”.**

“Still life
Midday sun. A pale glow on the wall opposite the window. The sill catches fire. A burning sheet of light penetrates the room: cuts across the table, pierces and outlines the objects on top of it. They ignite: the shells scream with whites. Black marks escape below, encircling them. The red becomes purple; the yellow, orange: there is a rainbow on the table. The iridescent bottles become unreal. There is no more weight or dimension. Just colours floating in the air. The sun climbs the wall, illuminates the mirror; it flees, enraged. It descends. It goes straight across the floor. It cannot stop. Clashing against things. It never falls in the same line. It never stumbles. It breaks and reforms on planes in an instant. It outlines the shape of a chair, touches beneath the table, measures its height, draws its plan, dragging it across the floor and leaning it against the wall.
As it moves it makes impalpable geometric drawings, figures of light, spectres that immediately disappear. Then it goes away. It leaves no trace of its course. Everything is restored. Everything is silent”.

“Rio Grande is like that, that vastness, […] it is always that solitude of the road, those long afternoons of shadows, and a passing horseman. […] I’ve always been very impressed by the figure of the wanderer, I mean that man who roams […] perhaps driven by his conflicts, I don’t know […] or his solitude, I don’t know why a man roams like that with no direction, but he roams, and we are all wanderers at heart, and at heart they are me, I am that wanderer at heart, who doesn’t know where he is going, I mean, who has paths and goes astray, you know […] that’s life, because nothing is […] that’s what I think […]”

“Even in decay, in the dark night, there is a lantern in someone’s hand. Tragedy in art is always sublimation of the tragedy of life”.

“I am a wanderer. I carry the burden of my past with me. My baggage contains my dreams. Like my cyclists, I cross deserts and follow disappearing horizons that fade away in the mists of uncertainty. Reality and mirage merge together. The pictures I paint are visions that will soon be fossils left by my trail.”

“The picture is the world at a standstill.
Its light does not come from the sun, …
the last landscape that I painted is plunged into twilight, the same light that surrounds my current work”.

“It seems to me that my painting has always sought to recover the past, to reencounter things that were lost and buried in the garden. It seems they disappeared into the ground. So that I even did some earthy pictures, as if searching and prospecting for things that are buried, perhaps. That was what I felt and the search was very stimulating. That was how I realised that the wheels of my cyclists seemed like the wheels of locomotives”.

WORK SITUATED BETWEEN TIMES

ICLEIA CATTANI

Painting, printmaking and drawing, all of Iberê Camargo's art production is essentially modern, positioned quite clearly in the *field* of modernity. The essential characteristic that produces the wealth of meanings and attests to its underlying quality is its extraordinary position in different *times*. Unlike other works of modernity it did not break with the western artistic tradition and, in contrast with many of his Brazilian contemporaries, neither did looking at the art of the past represent resistance to modernity. It resulted instead in a productive synthesis, in which elements of painting, printmaking and drawing from previous centuries and from the humanist tradition served as the qualitative substrate for the development of a new modern work.

This strategy became particularly evident after the *Carretéis* [Spools], the signs, symbols and figures of his mature work. The underlying principles of the artist's highly demanding approach can be identified in the poiesis and the final results achieved. He developed a body of work with this group that is driven beyond its own historical period. Rooted in the questions Iberê raises and even surpassing them, it opens itself to mechanisms that are part of contemporary art. The work comes into the 21st century raising issues for the field of art and questioning us through the way of seeing that it produces. Work situated between different times, operating in the tension of questions that were part of modernity and continue as part of the present.

Iberê Camargo lived intensely through most of the 20th century. His personal career and the development of his works differ in several ways, but there were times when his work was informed by his perception of life, of people and things, — which can be seen from the outset in interviews, conversation and writings — such as the feeling of solitude, self-criticism, memory and unconscious questions that he probably revealed without knowing. Some of these appear in his writings, raising questions about his way of being an artist and the making of his works. On the other hand, he learned from them and developed alongside them while producing his work. This essay aims to address some of its issues, considering firstly the work and then the poiesis which the artist developed over time to produce it and the *persona* that he created for himself.

THE MAN-PAINTER The idea of the man-painter concerns Iberê as a person and the *persona* he created as an artist. This definition of himself comes from his statement in the book *No andar do tempo*, "Life and art are mixed together for me." (p. 95).

There are many different aspects to this definition. The first included the ethics of being an artist, ranging from his involvement with learning as a student, to acting as a teacher and activist for the cause of art in all its aspects; and principally his action as an artist-creator, the centre of everything. As a young painter studying in different places at various stages, from Santa Maria to Paris, he always demonstrated a commitment both to what he was learning and to what he was seeking, and would not hesitate on more than one occasion to abandon a teacher if he did not like the teaching. His training included issues that remained central to the entire development of his work, such as profound learning of technique, pursuit of knowledge about the history of art, information about the art of his time and involvement in exchanges with other artists, love of literature and poetry, the desire for broader learning and intellectual curiosity that regularly brought him into contact with specialists from different fields, especially writers and poets; and finally an analytical rigour that he applied methodically to his own painting.

The man-painter was also someone who took an interest in and was involved in the training of young artists. Iberê would use the biblical parable of the Sower to refer to his educational activities, particularly as a teacher, but also as the author of an educational book, as studio teacher for prison inmates and as a lecturer. He said that he sowed wildly, spreading seed over all types of terrain, and when it fell on fertile ground the seed germinated. In 1955 he wrote notes for his students on the technical aspects of printmaking, which were published in book form twenty years later[1] and remain valid today in their coverage of all forms of intaglio print and in Iberê's generosity in providing beginners with detailed information, complemented by images of all the tools employed.[2]

The man-painter was also involved in the struggle for art in all its different dimensions, from preservation of its memory and history to the quality of materials and the free circulation of works, together with the creation of institutions for containing them. On issues such as these, Iberê fought with other artists, led movements and took a public stance throughout his entire life. At the centre of it all, although always based on his own work, particularly painting, were improvements to the quality of art. At the core of his self-definition was the stance he took towards his own work, lived as experience, always allowing the possibility of risk and error; but always continued until he got it right, or destroyed it, in pursuit of his best. He is thus considered as an artist who produced exemplary work, who sought to be the best or one of the best at what he did. (Despite the often well-founded criticism he may have attracted as an individual). The man-painter is above all someone who transcended the present by taking the most demanding approach to his own work with the highest degree of self-criticism, and the indispensible ethics of his role as an artist.

The life of the man-painter is marginally connected to the development of his works. Both mutually illuminate areas of shade. Ultimately, it is the work that counts. It is the work that remains through time and is always current, often taking on new dimensions. New layers of meaning are applied to it, depending on the history of the gaze, the values and interests of each moment.

THE POIESIS Poiesis is not confined solely to the artist's actions, which might be considered as his process. It is based also on previous moments, the aesthetic concerns of the artist, his deep motivation and obsessions. Poiesis involves the process of making the work, and more. It appears beforehand in the artist's motivations and choices, in the definition of materials and working surface, and the pictorial devices used in making it according to the artist's investigations and production. It reaches beyond the process, as far as the stage of preparing the work for its presentation to the world, including the existence or otherwise of a frame, glass, plinth, showcase, etc., for example, and in the case of in *situ works*, its installation in the space for which it is intended, and other issues.

Systematic reflection about poiesis began with René Passeron taking up the ideas of Paul Valéry, who coined the term in his 1937 *Discourse on Aesthetics*, defining it as "the examination and analysis of the techniques, procedures, instruments, materials, media and support for the action". Passeron's deeper approach defined poiesis "as the science and philosophy of creative behaviour", which concerns the making of the work in relation to the dynamic that connects the artist to the work.[3]

Iberê attacked the surface of his paintings with the brush or spatula. The idea had generally been worked out in drawings on paper, cardboard or sometimes other materials. It is interesting to compare the small-scale drawings with the finished painting. Despite the artist's assault on the canvas, the accumulation and removal of material, the making and remaking, overlaying and scraping, the finished painting often bore a surprising resemblance to the drawings, even though strictly speaking they may not have been preparatory studies. Rather than copying them, the painter established a relationship involving gesture and thought. This included losing control of what he was doing along the way, often seeming to go into a kind of trance. But more than once he commented that at the end of the process "his critical eye" awoke and led him to judge what he had done, to accept the result, correct it, or even more radically, to destroy it and start again.

This process, somewhere between control and lack of control, does not mean that the tensions in the works, created by the intersection of their various constitutive elements, were resolved in a harmonious fusion. Instead, they remain pulsating throughout the work, between the field of the picture and time, immobility and explosion, the formless and shadow. And finally, completing this essay and also the work of the painter, in the phantoms.

The work occurs between tensions, which involve all its elements and its situation between different times: the exchange or superimposition of different regimes of representation and the activation or reactivation of paradigms of different times. Which involves the use of pictorial mechanisms that propel it into the 21st century — and is why productive dialogues can be established between several artworks of today and the paintings of Iberê, regardless of the artist's intentions, without establishing direct relationships, but within common constitutive questions triggered by the works themselves in the diversity and openness of the contemporary setting.

The process of doing, undoing and redoing has its own duration, which is part of the creation of the painting and also of the observation of the spectator, revealing details that are only perceptible through a long period of looking, which is connected to the various different timescales connected, juxtaposed and superimposed by the works, particularly in his figurative late period. The thick layers of paint in these pictures, and the way in which they are a made, also affects their field, tensioning it without breaking the boundaries but causing it to overflow, causing the painting to advance into three-dimensional space. Here they approach the contemporary paradigm of literalness in which the two-dimensional forms of modern and traditional painting are transformed into objects or installations that occupy real space.

The paintings are always made in the full heat of the moment, in the painter's struggle with gesture, brushes, paint, canvas, form, colour, and layer, changing them and scraping them away to reveal what is underneath, like pentimenti or palimpsests.[4] Creations, destructions, re-creations, produced during the "battle", as he termed his process, when stepping back to take a critical look at what he had done, or even perhaps seeking the best solution in that fine layer between consciousness and unconsciousness.

Preparatory drawing indicated the positions of the figures, but not the body they would have in the painting, its colours, tone, nuances, flaws and excesses, flesh and viscera, produced in gestures of brush, of finger, of spatula. This is the body the painter fought in hand-to-hand combat, almost as a dance before the canvas, with his eyes and hands, his sensibility and libido, and the materialisation of his phantoms. It is a process of making that he felt to be highly personal, unrepeatable and non-communicable; a process in which he made the experience of pain and solitude absolute, which he referred to frequently.

There is no doubt that this battle was made more difficult by his self-criticism, in that he also had to fight with himself, with dissatisfaction with the results and, as he often stated, with the fear of never achieving what he was after. The man-painter was like Sisyphus, forced to repeat the same action over and over again without end.

Solitude appears in these paintings at different times, from the empty urban landscapes produced at the start of his artistic career to the solitary human figures in desolate landscapes produced at the end of his life. The paintings in the *Tudo Te É Falso e Inútil* [Everything is False and Useless to You] series are fine examples. Painting number five, from 1993, contains features common to them all: a solitary female figure, naked, positioned between a mannequin in the foreground on the far right and a bicycle in the background. The space behind them is completely empty, with the only tonal difference between the upper and lower parts being the horizon line that allows identification of earth and sky. A monochrome blue pervades everything: a nocturnal scene with no depth, in which the flesh of the world is lost.

Solitude and the fear that accompanies it are also expressed in the self-portraits, particularly from the 1980s onwards. Mingled with guilt, anger and the feeling of abandonment brought about after he shot a man whom he thought was going to attack him, many of the self-portraits show the mouth open in cry, such as the painting titled *Grito* [Scream] (1984). Here, three open-mouthed profiles without eyes are drawn simply in white on the far left of the canvas, facing inwards towards the painter's usual signs from that period. Besides the spools, there are triangles, the figure X as a sign of negation and an arrow pointing into the canvas, towards the signs and the profiles. Dominated by dark colours, only the profiles are in white, creating a dissonance, like a cry in paint. Several self-portraits from this phase centre on his *persona*, the man-painter: as if he needed to declare to himself and to others that this was more important than the public individual, who had been capable of committing such an inexcusable mistake. Many of them, therefore, show the painter with brushes in his hand, or a palette, or in front of a canvas in the painting itself, in an affirmation of his role at that profound moment of crisis. Some self-portraits unfold and multiply in line over the picture surface. In *Imagens* [Images] (1984) the painter's portrait multiplies to occupy the whole of the right side of the canvas; some features are clearer than others. Some of the figures hold brushes. The silhouettes appear as white lines on the black area of the background, scraped with the end of the brush. On the left of the painting, similarly repeated, two spool images appear on a white background in the upper half, probably suggesting a painting in progress. Below are profiles of his wife Maria, also repeated and observing the scene, as scraped silhouettes on a black background. A place of shadows, almost monochrome, it is illuminated only by the picture within the picture.

The paint is thin, with little density. Another painting from the same year, titled *Autorretrato* [Self-Portrait], depicts the image of the painter in the centre, occupying almost the whole canvas; with accumulations of many different colours of paint, the substance itself shrinks into a paroxysm to form a portrait of Iberê through accumulation. He looks for himself inside the painting and in the paint, questioning himself and the infinite possibilities of pictorial language.

Considering the process of painting as more like birth than emergence, he would transfer the characteristics of humanity to the paint, a material, concrete body existing in the world. Evidence of this can be found in his statements and writings, such as the beautiful story about a student of his who died,[5] in which he says that when scraping the canvas that he wanted to paint in her honour, unhappy with the result, he trod in paint that had once been flesh. In an interview from 1985 he stated that the material had to become viscera, so that it could later exist, concluding that "Everything is born from pain".[6] Flesh, viscera, birth, pain — painting is considered like a body and, for the artist, transformed into a body to some extent, a body that hurts but which is just as essential as his own. He sees painting as a being in the world, a *pseudo-person*, as defined by the poiesis, which the artist's ethics require him to consider and respect as such.[7] Iberê very probably adopted this principle unknowingly in his work, to which his commitment, from genesis to completion, was always his greatest concern.

In his statements he says that the process was always the same: a timid, hesitant beginning, during which he applied thin layers of paint on the canvas, which would show through later when he scraped through the thick layers applied on top. The initial colours were generally bright and light: oranges, blues and pinks. They can be seen too in the gouaches, in their initial freshness and luminosity, and in his final, unfinished, painting.

After progressively immersing himself deeper into the process, into painting itself, the pictures were painted, undone, redone, the paint accumulating or scraped away, and the artist himself recognised that one canvas might contain several paintings, one after the other, each leaving the traces of its passage, and several of these paintings may have been complete in their own right.

But alongside this involvement in the process of doing and redoing, Iberê retained surprising control over the results, probably due to his constant self-criticism and demanding approach to his work as an artist. If many possible pictures were destroyed in the process, the final one was generally completed to high quality, in a combination of control and lack of control of the tension of elements. The figures were never buried by the paint substance, nor by the brushstrokes or spatula marks; they might be transformed, disappear and reappear, but they were always there at the end: changed and metamorphosed throughout the process, having migrated in the space from one place to another, but always there. The preparatory drawings are valuable documents of the artist's poiesis — and are often finished works with their own qualities. For Iberê, who considered painting as an area of confrontation, the sketch represented a minimal but essential demarcation of the area of attack; and perhaps also a strategy employed to avoid the vertigo of the white canvas.

Iberê went further in painting than he did in life. It was in painting that the man-painter existed to the full. Hence his commitment and concern about the work's legacy to the future.

THE FIELD OF THE WORK: BOUNDARIES, DEVELOPMENT AND OVERFLOWING At several periods in Iberê's work questions concerning the specific field of painting arise, its unique two-dimensional support, defined by the edges of the loose or stretched canvas: the legacy of western painting, which Iberê used always, like many modern painters. Different from an approach in terms of the *expanded field*, the concept developed by Rosalind Krauss[8] in relation to modern sculpture, Iberê's work reveals the constitutive elements of painting within its boundaries, which allow identification and analysis of these works in their *specific field*. It is interesting to see how the painter tensions and subverts this field, keeping within its traditional boundaries or, at the most, developing it into another painting.

The field in this painting is changed by what happens within its own limits; these changes take three forms. The first occurs through the creation of developments beyond a single painting, in closed groups of two to four paintings, which operate almost through a kind of mirroring. Closely related in subject matter, form, content and titles, they might be numbered and are generally painted within short periods of time: the two paintings titled *No Vento e na Terra* [In the Wind and the Land] (1991 and 1992), for example. Here the mirroring is almost absolute in terms of form: the human figure stretched out on the ground, in the same position; on the next plane a stationary bicycle; in the background, a small tree. The horizon line appears at the same height in both pictures: towards the top, leaving a large area of ground where the figures are placed. But the difference lies in the colour range and the treatment of details. The figures in the 1991 painting are all worked in great detail, while the later painting is monochromatic and the figures more schematic; it might be the same situation at day and at night, or two doubles, the same and different at the same time, or reflections on misty reflective surfaces.

This is linked to specific repetitions that develop from transgressive difference, as Deleuze explains.[9] Iberê always sought to break his own, arbitrary, rules, which he developed as guidelines for his poiesis; he always worked with difference and approached each new work as unique an unrepeatable. The group is a kind of *persistence*: of artistic problems, specific formal issues, or subject matter. The repetitions linked to this persistence are an intrinsic part of the development, occurring like nodes of force, like the generation of intensities. Looking at the first version of *No Vento e na Terra*, from 1991, we feel its impact as a unique work. Duplicated, this impact will remain, increasing in intensity and changing our perception.

From this position, each original work by this artist will always be unique, since the work of the hand will never have the same manual quality in the different variations.

These paintings normally developed in sequence; the artist did not see them as the return to a motif over greater spans of time. They are like diptychs or polyptychs, whose parts can be considered both together or separately. It is interesting to see that the issue of the double appeared in a deeply disturbing way in the painter's life, when he panicked at seeing his double, relating, "I lacked the courage to see the other that lives outside me".[10] He attempted to resolve this disturbing situation, and others, through painting and in painting, tensioning its field according to his inner self.

The second mode occurs within the specific field of a single painting: infinite developments occur on the surface of the painting, demonstrating the real flatness of the picture plane, in which the proliferation of forms, figures, portraits and self-portraits is only interrupted by the physical boundaries of the support.

Multiplied forms are changed and transformed, spreading out until they become simple lines, suggesting the movement of concentric circles in water, breaking down as they multiply and expand. As the images unfold they affect the field of the painting, mainly because, unlike other modern works, this occurs in the space and the moment, not over time or suggesting movement, as in the works of Futurism or in Duchamp's *Nude Descending a Staircase*. The artist himself referred to these works as "mirror reflections".

As a film lover, the artist's visual world was also formed through black-and-white film, from the silent period, which was his favourite, to the cinema of the 1940s and 50s. The striking scenes of characters unfolding in facing mirrors in Orson Welles's *Citizen Kane* and *The Lady from Shanghai* may have been references for the development of figures on the surface of his paintings, which is probably why the painter referred to mirrors when talking about his pictures. The loss of boundaries to the images as they unfold and expand causes a sense of vertigo.

The third way in which the artist tensioned the field of his painting was by compressing two physical fields. These are firstly the field of classical painting, defined by the edges of the canvas. Indeed, his paintings were made to have a *parergon*, the frame that both separated the picture from the real world and also closed off its own world, creating a kind of transition between both.

The field of classical painting intersects with a modern field in which the artist does not expand beyond the support to spread onto the wall. Remaining within traditional limits, he projects it forward, into volume, within the confines of the canvas, accumulating a thickness of paint and causing it to expand, spreading forwards into the real world, creating a visible and palpable three-dimensionality. This expanding material transforms the picture into a painted body, in effect, almost like a relief. Iberê never left the canvas, he never gave up painting in favour of more contemporary languages that might better express the intrinsic tensions of his problems — it was in the specific field of painting, and through *thinking of painting* that he attempted to resolve them, through the medium of painting itself, its materials, forms and colours on a canvas with defined limits.

Iberê's paintings occupy the surface of the canvas, considering it as it is: a flat surface on which the picture is created with paint. As the artist told this writer, he did not like to suggest depth in his paintings, he wanted to keep everything on the picture plane.

Within this process he sought to find "the good form", which would emerge from beneath, in a process through which the artist would accumulate layers and layers of paint until achieving what he termed the "economy of marks". The end would not therefore reveal the means or time expended, that difficult process of doing and redoing, of using huge quantities of pigment by removing it from the canvas, of struggling for hours with the material and with himself, with his idea of painting regardless of the death of painting, based on effort, suffering and waste, to arrive at a synthesis, in a demanding approach that led him to refinement, to recommencement, seeking to go ever further and deeper to achieve the best result. The other way of expressing the tension would occur through his process of painting: accumulating and scraping away at the paint until its sheer volume of causes it to leave its traditional field. This thickness conveys tension in another way, because it cannot be dissociated from how he related to the canvas and the materials, at times painting as almost an attack on the canvas, in a trance, destroying what had just been done, doing it again and almost perforating the surface, in a movement of tension and intensity until the painting was considered finished.

The canvas becomes overloaded with accumulated layers, revealing gestures, brushstrokes and spatula marks. The traditional field of representation is tensioned as much as possible because of its thickness, its real volume, which at the same time rejects any form of three-dimensional representation. The spools, the nucleus pictures, the figures from 1964-1965 and even later, both emerge from and create these masses of paint, like clay that begins to exist as the forms emerge from it.

This sense of volume brings painting closer to the literal nature of pictorial strategies, which concerns what in the past was simulated by the resources of painting, and which is addressed today in a literal way with concrete materials — as if painting were displaying its constructive elements outside the field itself: to emphasize or reveal them, stripping back the framework of its own language. In this sense, several elements of the tradition of painting which served to represent space and three-dimensional forms on a two-dimensional surface are now used literally to address painting in works that introduce concrete, three-dimensional forms that occupy real space, generally outside their own field. Here, the spools, and to some degree the bicycles, shadows and phantoms in the paintings become material.

THE EXPERIENCE OF TIME: ANACHRONISM AND THE REMAINING PRESENT These paintings always exist at the intersection of different time frames, generating tensions that remain in the works. Iberê worked through different times, calling on the classical tradition, whose forms, problems and technical questions he always sought to learn and re-learn. He would understand and strain the memory of the materials, supports, techniques and forms to create a synthesis between the open intersections of art history, recollections and the present action.

Instead of seeking to resolve the tensions, they remain constantly active in the finished work; and so are dispatched into the future, that is, into our present, in which art constantly readdresses the tensions of intersections of different times, like overlapping fragments of strata from a non-linear history.

Artists like Iberê have addressed these issues of accumulated times since modernity, together with a return to the memories of childhood without nostalgia but as the driving force of creation within a critical process: "I fix the image that comes to me in the present and return to the things that were sleeping in the memory, which should be hidden in the garden of childhood. I'd like to be a child again so that I could rescue them with my hands. Maybe that's what I've done by painting them", he wrote.[11]

It is interesting to consider the ways in which different times appears in these works, particularly anachronism and the remaining present. They are essential in helping the artist to develop his plastic thinking

and intentions, his poiesis, the development of the work and finally its conclusion, when it is presented to the eyes and times of the spectator.

Daniel Arasse's book *Anachroniques* analyses contemporary works which the author believes operate at the intersection of several overlapping times, rejecting the "pure temporality" that many modern artists sought to establish by creating the completely new, and at the same time the unified time of classical art, creating tensions through this overlapping.[12] In the preface to this work, Catherine Bédard states that the anachronistic mechanisms that interest the author concern several contemporary works which call on the past while thinking in their own time, not to refer to it as allusion or citation but instead developing a *relationship of tension* — which, we might add, places the anachronisms and their various mechanisms in the realm of hybridisation, the underlying element of much contemporary art.

Iberê was aware of this intersection of times, stating in his book *Gaveta dos Guardardos*, that "creation occurs with the present and with receding time".[13] If his work since the initial landscapes brought with it open time frames that intersected and created tensions, which ironically led him to be considered "out of time" in relation to modern art, they would acquire their full meaning with his return to the human figure after 1980, when there would be a greater overlap between his works, despite the modern spirit and the "return to painting" which marked that decade and part of the following one, in which young artists were developing their own languages as re-readings, quotations and revivals of the art of the past.

Arasse includes remembering and memory among the different times related to anachronism, as activators of works that are structured in what Didi-Huberman terms the "reminiscent present,"[14] which is the present built upon pleasant or traumatic subjective reminiscences of the past; this concept of Didi-Huberman's seems to emerge precisely where image folds into history, and appears as a symptom. For this author, analysing the concept in relation to contemporary art, this definition assumes a sense of "release", flowing in all directions as a psychic narrative marked by intensities, in contrast to a story that can be restored in its chronological order.

In the anachronism of psychic time there would be no beginning, middle or end, but instead something experienced in nodes of force — precisely what we feel when an object, like Iberê's spool, a sound of a flavour (like Proust's *Madeleine*), activates significant cores of long-forgotten memory. In Iberê's works, and in his process itself, elements of the reminiscent present might include the spools and rubbish dumps, as subject matter and form, and his process of accumulation as foundation. In the writings from the end of his life he recalls playing with his mother's empty cotton reels, which he transformed into soldiers of the 1923 Revolution that he was following in the news that came by train. With these cotton reels and spools the boy tried to investigate and understand his experience of the present; by transforming them into the subject matter and form of his pictures he sought to create his own language as an artist.

He saw rubbish dumps as magical places where treasure could be found among discarded objects, in a process similar to the work of the memory and the unconscious, transposed as an element of his poiesis, in the process of accumulating and scraping away at the volume of paint. Contemporary art contains a range of works, paintings and objects, installations and videos that evoke elements of this reminiscent present for the spectator.

The reactivation of the pleasure of this childhood discovery, by accumulating and then scraping away layers of paint to reveal what is hidden under the surface, relates the works to the timescales underlying the process. Anachronism closely overlaps the reminiscent present, as the artist does not merely resort to memory for recreating a story, but recreates it based on the power of the sensations evoked and relived.

These paintings also addressed older theoretical issues that are still significant elements in the study of visual arts related to anachronism, which Arasse refers to in his book, such as the relations between the sexual impulse, the impulse of death and the creative impulse, which lie behind all these works; the various expressions of desire, which often appear from different directions; the self-portrait as questioning, significantly a question that appears from the start to the end of the history of this work; and the key question, already mentioned, of the experience of one time over another. This latter question is a strong presence throughout his work, and accentuates during the 1980s when the return to figuration is marked by a tense coexistence of spaces and times, reuniting older signs like the spools and dice with new human figures in the same field of the picture. If Arasse evokes components of the works by looking afresh at how contemporary art is anchored in the long duration of art history, Iberê can be considered to have developed in his own way, with his own poiesis, strategies for positioning himself simultaneously in history, in modernity and, in the final decades of his career, in the contemporaneity of the 20th and 21st centuries, which probably explains his continued position as a reference for new generations of artists.

At the conclusion of this body of work, when the artist was engaged in a long reflection about the end, together with an intense exercise of memory (in the works but also in his writings and statements), the open intersection of times might be said to gave way to the timelessness of death. The late paintings are dominated by an immobility that is the negation of life, as in the *Tudo Te É Falso e Inútil* group of paintings, in which a riderless bicycle in the middle plane seems to suggest an interruption of movement, while the presence of the mannequin suggests the inhuman, which we become after death. These elements form part of his final painting, *Solidão* [Solitude] (1984), which, unfinished, symbolically materialises the end of the painter's life.

TIMES OF LOOKING, ACTIONS OF THE HAND If the sense of sight provides the most direct relationship with life in its many dimensions, it is not the only one; our discovery of the world of beings and things also involves touch, smell, hearing and taste. So the scopic impulse, the psychoanalytical term relating to the pleasure of seeing and being seen, which has the gaze as the object of desire, but which, beyond vision, is also related to the identity of the subject, formed by the gaze of the other, is predominant throughout life, since it is related not just to seeing but also to looking, the subjective process that goes beyond vision.

Here we shall see some of the roles played by looking and touch in the constitution of Iberê's work. His work, not just painting, but perhaps mainly painting, requires time. The complexity of his material, resulting from his poiesis, demands a long period of looking from the artist and later from the spectator, corresponding to the intensity of making. It reveals the details, ranging from the immediately perceptible to the almost invisible. The material accumulates to create a form here, a colour there, a shadow between the two; scraping away reveals the underlying, buried layers, small un-painted areas where the white of the canvas shows through, with its mechanical texture before the painter has worked on it. We feel a need to step back to see the whole, or rather the entire canvas; one, two, ten paces; and then to move closer, almost touching it, to make out the slightest alterations, reliefs, colours and lights. The time and place of the spectator allows us to recreate the movements of the painter by becoming immersed in the intimacy of the canvas and then in critical distance. It allows us to retrace the gestures that produced the painting: the attacks on the canvas with brush or spatula; the stepping back; the scraping away at paint; further attacks, the accumulating material, the colour becoming progressively darker but allowing fragments of inner layers to appear, the "unpaintings" that reveal the initial colours on the weave of the fabric.

Iberê's painting forms multiple places that create new conditions for the exchange of gazes between work and spectator. It unfolds through time, involving profound questions of life and death, form and formlessness, human and inhuman. In this exchange, both are formed in their own times, differing in essence but able to interconnect in the space of a human life.

As we seek to see everything, our sense of time becomes closer to that of the painter at work, retracing the gestures of his hand; the hand that constructed the painting in a process both contradictory and tense. We do not just see with the eyes: our body employs rhythmic gestures, almost like a ritual dance, moving forwards and backwards, from side to side. The artist seems to have expected this in his poiesis; the engagement then causes us to occupy space and time by looking that mobilises us from inside, adding our gaze to his.

In the self-portraits of the 1980s, the painter connects his inquisitive eye to the hand, which appears flattened near the face or holding brushes or palette. Elements of his craft, they identify him as man-painter.

Henri Focillon says something essential about hands in the creative act: "The hand means action: it grasps, it creates, at times it would seem even to think. In repose, the hand is not a soulless tool lying on the table or hanging beside the body: habit, instinct and the will to action all reside in it. And it does not take much practice to predict the gesture it is about to make".[15]

Iberê developed this ability of the hand's action, thought and intelligence through his demanding approach and dedication to work; so much so that when immersion in the painting process made his practice almost automatic, it seemed effectively to be guided by the hand, having developed a high degree of what Focillon termed the poetics and technique of the hand, in its dual role as organ of knowledge and instrument of creation. Even the technical knowledge that Iberê valued so highly depended largely on its ability, precision and efficiency, connected to looking; not for nothing did he emphasize that Parlagrecco taught him by hand and sight — two organs that he began to develop through play and with great sensitivity from an early age. His fascination for objects, even broken and useless to anyone else, which he discovered and activated through the action of the eye and hands, accompanied him in his career as a painter. When Iberê the child played with rubbish, with the contents of drawers, he was using eyes and hands, touch and sight, to complete his perception of the world and to establish himself as subject, at the moment of learning. Hands and eye activated the brain in total perception of things; the pleasure of discovery, the libidinal pleasure in relating to the sensory and visible world, scopic impulse and touch as devices that years later would be the driving force of creation. If we recognise our differences in relation to the objects we touch through the skin and sight, the artist activates and reactivates the devices of similarity and differentiation of himself in relation to the world, re-creating it in his own way, with his own tools, repossessing the objects in an endless reinvention of the process of childhood: playing, discovering, selecting, extracting, keeping, using. So it is also necessary to recreate the rubbish dumps: layers and layers of paint, accumulating and creating a dark mass of material; then scraping away, injuring it with the end of the brush, in an infinite revival of the pleasure of discovering hidden treasure: the pleasure of the hand, the skin, the eye, the unconscious. The matter in this painting is structure and activity. It is constructed and constructs in the same action of hand and brush, in the same movement of the painter's eye and body.

The image of the rubbish dump merits further consideration. The Portuguese term *monturo* might mean a pile of discarded objects (which was the meaning that Iberê gave it when talking about the rubbish dumps near the railway) and also an accumulation of repulsive things. Iberê used the term in this sense in his story "O Relógio," in which a watch falls into an old latrine full of excrement.[16] There is also a painting from 1984 titled *Monturo,* which depicts the profile and hand of the artist amidst an accumulation of rubbish, substances and signs.

The accumulations in these works relate to the two-dimensional quality of the canvas and the material deposited upon it, and also to the expressionist quality that painting can acquire when figures emerge from paroxysms of material, where it accumulates even more, contracting and concentrating energy.

The artist stated that he was looking for himself in the material: an essential existential question that governed his poiesis. The creation of forms by cutting through the paint led to tensions between figure and ground, in which the background consisted of an accumulation of material, of what was on top. It becomes painting in negative, in which the normal order of adding elements was subverted. Iberê also compared this process to the preparation of the metal plate for intaglio printing, in which the forms appear beneath the blackened ground, revealing the shine of the copper.

Painting the other way around: developed in a process between the limits of its absence, between the noble and ignoble, between control and lack of control, in the times of looking and the actions of the hand. Work on a knife-edge.

TENSIONS, IMMOBILITY AND MOVEMENT, EXPLOSIONS AND FORMLESSNESS Once again, this painting treads a path between immobility, movement and explosion and vice-versa, as phases that coexist or succeed each other. With the explosions he arrives at the formless.

Iberê used the same canvases and materials to arrive at radically different pictorial solutions. The stasis of the early spool pictures, such as *Carretéis* (1958), reveals their formal similarity to the bottle paintings that

immediately preceded them. Derived from a synthesis between the paintings of Morandi and his own issues of painting, principally strong colours and a tendency towards darker tones, they were aligned side by side in a space with little depth, on a small table or shelf set close to the background wall. The huge step forward of the spools as activation of memory and his own original form and subject matter was taken after many years of training, research and the creation of figurative paintings. One can imagine the struggle, the questioning, the solitude of constructing this new path — the key element that was maintained in these changes was a sense of immobility and timelessness. Everything was static, structured, geometrised, symmetrical, silent and tense.

Iberê considered that immobility existed outside of himself, in his surroundings: he often recalled his childhood, where nothing happened; his youth, when evenings seemed endless over the empty landscape, in the silence of waiting for something that he could not identify. Immobility is connected to the feeling of solitude, which he carried with him throughout his life, and which would reappear in the final paintings. He himself stated that the climate of his pictures came from the solitude of the *campagna* region where grew up. But shortly after the first spool appeared — perfect organisation, those soldiers in formation (like the *maragatos* and *chimangos* of the 1923 revolution, symbols of his childhood) it took on another form: unstable, fragile, temporary, mobile, as if knocked sideways. Those paintings are beautiful, with their sensitive imbalance, as if the spools were beginning to move. They were followed by the *Fiadas de Carretéis* [Rows of Spools] (1961), in which the forms come alive, leap into space and fly. Seemingly wishing to hold them down, and creating one of the tensions of which he was master, in most of the paintings they were fixed to a dense black background, like butterflies fallen into a pond: lightness and weight, movement and immobility, beating in unison and forever. He painted the *Estruturas* [Structures] series on this same black background, paintings in which rectangular forms are organised evenly, and *Estrutura Dinâmica* [Dynamic Structure], also from 1961, in which the forms again seem to be leaning and avoiding stasis. Iberê was looking for something.

From 1963 to 1964, the *Figuras* [Figures] and *Núcleos* [Nucleus] series of paintings seem to explode into a dark viscous material, in which the masses of thick, violent, gestural paint expand from denser and more centralised centres to the edges of the canvas. The *Figuras* of 1964, both humanoid and animalistic, seem to have undergone an implosion, acquiring feet and losing the body in favour of a "formless form" — all that remains is a head and a Cyclops-like central eye.

Although the explosive effect continues with the *Núcleos,* over time these acquire bright, lively colours on a white ground, like fireworks or explosions. The preparatory drawings for the *Figuras* and for the *Núcleo* of 1966, the extraordinary picture for the World Health Organisation in Geneva, which for the first time has an impressive set of studies, show highly defined, clear structures revealing recognisable figures, which disappear in the painted explosions, buried under the materials and the painter's gestures.

From a formal kind of painting that runs through most of the spool pictures, these works slide not into the informal, but into the formless. Formless mass of accumulated material, formless colour, forming marks or fused together until figure is indistinguishable from ground.[17] Once these paintings are completed the figures are submerged. They lose their edges and mix together as if the formless were creating itself, arising from its own impulses, in the absence of the painter's desire for organisation.

The formless in these works is connected to a movement from the inside outwards and to proliferation. Which is what happened in many of the *Carretéis,* multiplying like cells in many paintings, like centripetal agglomerations produced in all directions. It is no accident that the spools in some of the paintings and drawings suggest organic forms, the driving force in the real life of proliferation. Three works from the 1970s — *Conjunto III* [Group III] (1975), *Jogo II* [Game II] (1972), and *Sem Título* [Untitled] (1977) — convey the proliferation and transformation of signs, particularly spools, into organic and even anthropomorphic forms.

The idea of uncontrolled, invasive multiplication, beyond the will and intention of the man-painter, also appears in his fiction, perhaps as a metaphor of his painting. In the story "O Colchão,"[18] Iberê tells that in order to remove a stinking mattress from the studio, belonging to a squatter who had moved in for some time, he had to open it up and remove its contents. But the form of the mattress, defined by clear limits, contained a surprising amount of straw, which became a shapeless mass, spreading everywhere as it was removed from the cover, invading the space, filling the building's bins, blocking them up and spreading along the corridor, disrupting all order and obliging him to sweep it up to hide his "blame". The control that he always sought to exert at the end of the painting process would correspond to sweeping up the excess straw, hiding or minimizing the appearance of unconscious impulses, lack of control, of boundaries of reason.

Iberê remained close to movement as an artist, writer, critic and polemicist; in the book *Gaveta dos Guardados* he described his man-painter persona as a wanderer, defining his life through walking, discovery and knowledge. A walker, and sometimes a dancer. Perhaps at some moments of his life a tightrope walker. But the man was engulfed by lack of control at some key moments, sometimes with tragic results.

Lack of control provokes the formless as disproportionate. Iberê allowed it during his working process, when he let go of the reins of making. He was fully aware of this, stating that "it is good when the unconscious is in control." If on the one hand this automatic way of working, without control, led him to destroy or redo many of his paintings, on the other hand in some works he welcomed it, partially or almost entirely, to excess. In *Núcleo* (1965)*, and Ceifadores* [Reapers] (1964), the artist allowed the forms to advance to the edges of the canvas, suggesting their expansion towards the wall beyond; this is somewhat rare in the development of these works, which even with excessive material retain a centrality of forms organised on a ground, even if this only appears in a small area near the edges of the canvas.

The formless also appears in many paintings as a kind of overflowing, which advances towards the front of the canvas, connected with the explosions. It is no coincidence that some of the paintings projecting into the three-dimensional space belong to the *Núcleos* series. But the formless also appears in other paintings, in the accumulation of material. In the story "Angela Maria,"[19] he wrote that the forms were born free and were immaterial, like feelings. Freedom and immateriality might be considered to be part of the formless; just like memories, feelings, sexuality — and the material of painting. But the painter goes on to reveal that when the dream he created ended, it had reawakened the demanding and formal critic. If the process governed by the unconscious leads to the formless and to proliferation, later analysis of the painting led him to "straighten" its direction — and perhaps his own: from this point of view, the persona of man-painter now acquires its full meaning.

This tension and oscillation between immobility, motion and explosions permeated the key decades of the development of this work, when the spools, the nuclei, the dice and other signs led to development and proliferation of forms. They remain as constitutive elements in the return to figuration, probably as the driving force of the work, but in the opposite direction. The explosions give way to different forms of movement and finally to the immobility of the final paintings.

After the movement caused by figures unfolding into space in the early 1980s, the *Ciclistas* [Cyclists] of 1989-90 restore movement in time. The body now moves, like Iberê himself immersed in the act of painting, or walking the streets and parks of Porto Alegre.

These paintings mark a new moment, restoring the movement of the *Carretéis* rolling or launching themselves at the dense surface of paint. While they continue the movement begun previously, it is now a fluid, directed movement, a movement organised and aware of the body, like the painter, always in search of something out of reach. He often stated that he never felt satisfied with his works, which was why he continued the search. Perhaps the movement of the cyclists, always urging forwards, is also related to the artist's anxiety in relation to rapidly passing time; anguish in relation to his work, to his life, the need to chase after achievement, always dissatisfied with the last painting and thinking about the next one. "Time, time…", says the character at the end of his story "O Relógio," still looking for pieces of the precious mechanism amongst the excrement. In the *Ciclistas* the anguish at the passing of time and the need for movement merge into the desire to continue making his work.

A 1990 painting from the *Ciclistas* series depicts of a solitary naked figure moving through an apocalyptic landscape. It is positioned to the extreme right of the picture, emphasising the nature of the setting, in which the ground seems to have been overcome by charred branches. While leafy trees could be seen at the start of this series, corresponding to the title *Ciclistas da Redenção* [Redenção Cyclists], which refers to one of the most popular parks in Porto Alegre, the movement gradually seems to shift from pleasant surroundings to be transformed into a kind of perpetual motion, without beginning or end, without reason. Movement by movement.

After the *Ciclistas* phase, in the final years of his life the figures and forms become motionless again: halted, seated or lying in front of a vast, desolate landscape. The 1990 painting of *Crepúsculo na Boca do Monte* [Twilight in Boca do Monte], the former name of Restinga Seca, depicts three figures in the foreground (or perhaps just one figure, three times). Two of the figures face forwards, towards the spectator. The third is seen in profile, on a bicycle, which seems to have stopped moving. The light evokes an evening like those the painter mentioned, long and solitary, seemingly endless… It is this landscape of his childhood and youth that he returns to at the end of his life, recreating it in the colours of dreams and recollections. In this painting from the final years, not only has movement ceased but so too has the human been transformed into the inhuman, more phantom than real being. They become characters somehow, like the mannequins in some of the pictures or replaced by spools. They seem symbolically to represent the synthesis of the more significant figures populating the paintings over the years. But while at other times in the development of these works they move, now they are motionless, perhaps indicating the definitive interruption of movement. At the same time, the presence of the mannequin lends an inhuman quality to the other objects portrayed, and even to the figures.

The mirrors and the repetitions on the same plane also disappear from the paintings, as do the park landscapes, to be replaced by sky and earth that are dense and opaque, or in contrast almost dematerialised, illuminated by an unreal light. They evoke the absolute immobility of the earth to which we return.

TERRITORY OF SHADOWS The colour range of these paintings, which will often be very dark, almost black, suggests a territory of shadows. This quality of colour, dark tones, obscurity, often resulted from the density of the material: layers and layers of accumulated paint mixed together and becoming darker and darker.

In the paintings from the 1980s, particularly from the start of the decade, the figures were often completely black, merging into the background like shadows. This phase returned to the blackness of earlier periods: from the nocturnal landscapes of Minas Gerais shortly before the artist retired to his studio to paint the bottles, and then the spools, the rows of spools and some of the nuclei and other signs from the different periods of his work, until the human figures of the 1980s onwards.

It would be easy to hypothesise that the black phases corresponded to moments of personal, artistic or social crisis (as in 1964). The painter himself sometimes suggested such interpretation. But it is more likely that this territory of shadows emerged from his whole engagement with the material of paint, together with dialogues with the work of other artists, such as the dark paintings that Picasso, Braque, Rouault, Fautrier and Dubuffet were exhibiting after the war, when Iberê was in Europe.[20] And also the works of Goya, such as *The Disasters of War* and the *Caprichos*. These painters were key figures in his Imaginary Museum, and left their marks on his work, with their critical and tragic aspects that were so much in tune with the Brazilian "painter of shadows". The pathos of German Expressionism similarly formed a basis for his own practice; it is not surprising that in Brazil he admired and identified with the prints of Goeldi and some aspects of the painting of Segall. He might also have sought to form a dialogue plastically with the *Divine Comedy* of Dante. It was one of his most important literary references; but Iberê's writings show that this reference was also visual, and even existential. He saw death as the inferno; and the inferno was darkness, oblivion, formless and inhuman. The figures in his work progressively resemble those created by the Italian bard, such as those in the *Circles of Hell*; the drawings and paintings from the final two years of his life, for example. The *Seventh Circle* described in Canto XII is suggested in some of the paintings through the ruddy earth, recalling the rivers of blood. And also in the drawings, and the ethereal, ghostly figures which at the same time have tortured faces, as in the *As Idiotas* [The Idiots] series of paintings.

Iberê welcomed darkness in his paintings. Both formal and existential, the shadows created dense, boggy areas, like his view of life and death as a drama. So it appears in the nocturnal paintings in the *Tudo Te É Falso e Inútil* series, with a single figure accompanied just by a bicycle or a table of spools and a mannequin, a recurrent figure in the final paintings.

The mannequin: looking like a person. What is its role here? A simulacrum of humanity? A fetish, like the mannequins of Bellmer and Kokoshka? The presence of the inhuman in the human, as in the paintings of De Chirico? A symbol of death, the shell of a body, devoid of life and soul? A shroud of a body, like the one in the final painting, *Solidão*? Perhaps in these pictures the mannequin encompasses all those meanings.

The shadows in these works, the blackness of near invisibility, coexist with light and strong, luminous colours, however, just as the tragic spirit of the painter was always tempered by a degree of distancing marked by the irony that appears in the titles and even the subject matter of some works, together with the formal tendency that always led him to change the course of the paintings.

He approached the contemporary period through a critical revision of aspects of expressionism, yet without embracing neo-expressionism. Shadows pervade contemporary art as a recurring element, not always connected to drama but as a purely formal element.

Sometimes they even take the key role, replacing the figures "in positive", and revealing a critical distancing that encompasses social issues and the art system alike. By replacing actual objects, shadows question their absence and their role as myths in a globalised society.

PHANTOMS "After the desperate gestures, the convulsions, the spasms and the agonizing, reality and nightmare mix together: a gentle sensation of peace, conciliation, reintegration and dissolution — like salt in water — takes over. The man-painter no longer feels his body, which is finally pacified. Night falls, a different night, thick, impenetrable, but light like a shroud. Sleep, sleep was the last word that he heard."[21] In this extract from "Hiroshima", Iberê reveals his thoughts about death. In the paintings and drawings he probably began to develop his own end with the *Fantasmagorias* [Phantasmagorias] series. It was not just the individual Iberê Camargo who was coming to the end, but also the man-painter and his work. The paintings became a privileged arena where the artist could express his fears and concerns, his critical spirit and the clarity that was its key feature, and could also control them. Expressing himself, creating until overcome by the denseness of night.

The nocturnal feel of these works accentuates their phantasmagorical aspect, which can be related to the silent films that Iberê often watched at home, like Murnau's Nosferatu, with its shadows and expressionist aesthetic. The time of the good guys and bad guys in the westerns of his childhood was long gone… The artist's circumstances had changed along with the spaces of the works, the figures migrated to new places, shifting and metamorphosing. The bodies begin to resemble passing phantoms: immaterial, without weight or density, with the background showing through — the immateriality of the initial layers of paint from his earlier phases affects the figures in this final phase of his work.

In relation to the final painting, it is interesting to look at the photograph of Iberê in 1994 by Luis Eduardo Achutti. In the year of his death, fighting the illness that would kill him, the man-painter stands in front of a huge white canvas. In his hands he holds the small drawing indicating the figures: three silhouettes sketched in black pencil. Although the bodies in the finished painting are only suggested by silhouettes, the features, more detailed in more concentrated shapes, allow identification of the final phantoms. They are the painter, accompanied by a mannequin covered by a shroud and by Martim, his cat. What kind of alchemy transformed the bodies in their migration from drawing to painting? How can the almost immaterial, barely a thought, such faint lines, become a painting of such force, full of colour, for which the initial sketch, becomes as always just a pretext?

If the painter's death had not cut off its poiesis in its early stages, this painting would certainly have been painted and repainted, scraped, and scratched by incisions of the brush handle or spatula. The colours would have become progressively darker, but interventions in the colour layer would allow appearance of the initial glazes which remain on the surface. It would have developed until the painter had achieved the density of the previous works, until he considered it finished or destroyed it to start over again. But this unfinished aspect, open and vibrating in permanent tension, regardless of Iberê's wishes or intentions, is perhaps what most distances this painting from his own modernity and opens out relationships with the art of the 21st century. As often happens, the work went further than the man-painter.

NOTES

1 Camargo, Iberê. *A Gravura*. São Paulo: Topal, 1975.
2 According to Maristela Salvatori, printmaker, in a statement to the author on 12/6/2014.
3 Passeron, René. *Pour une Philosophie de la Création*. Paris: Klincksieck, 1989.
4 Genette, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
5 Camargo, Iberê. Ângela Maria, In: Massi, Augusto (org.). *Gaveta dos Guardados*. São Paulo: Edusp-Imprensa Oficial de São Paulo, 1988, p. 102.
6 Statement to the author, April 16 1985. All phrases between quotation marks and without references should be considered as from this document.
7 Passeron, René. A poiética em questão. *Porto Arte*, 13(21), May 2004. Porto Alegre: Instituto de Artes/UFRGS.
8 Krauss, Rosalind. La sculpture dans le champ élargi. In: *L'Originalité de l'Avant-Garde et Autres Mythes Modernistes*. Paris: Macula, 1993.
9 Deleuze, Gilles. *Différence et Répétition*. Paris: PUF, 1968.
10 Camargo, Iberê. O Duplo. In: Massi, Augusto (org.). *Gaveta dos Guardados. Op. cit.*, p. 32.
11 *Idem, ibidem*
12 Arasse, Daniel. *Anachroniques*. (Preface by Catherine Bédard). Paris: Gallimard, 2006.
13 Camargo, Iberê. O Duplo. In: Massi, Augusto (org.). *Gaveta dos Guardados. Op. cit.*
14 Didi-Huberman. *L' Étoilement. Conversation avec Hantaï*. Paris: Minuit, 2013, p. 43.
15 Focillon, Henri. *Vie des Formes Suivi de Éloge de la Main*. Paris: PUF, 2013, p. 102.
16 Camargo, Iberê. O Relógio. In: *No Andar do Tempo*. Nove Contos e Um Esboço Autobiográfico. Porto Alegre: LPM, 1988.
17 Bois, Yve-Alain; Krauss, Rosalind. *L'Informe*: Mode d'Emploi. Paris: Centre Pompidou, 1996.
18 Camargo, Iberê. O Colchão. In: *No Andar do Tempo. Op. cit.*
19 Camargo, Iberê. Ângela Maria. In: *No Andar do Tempo. Op. cit.*
20 *L'Art en Guerre, France 1938-1947*. De Picasso à Dubuffet. Paris: MAM, 2012.
21 Camargo, Iberê. Hiroshima. In *Gaveta dos Guardados. Op. cit.*, p. 47-48.

IBERÊ CAMARGO, OR THE EXPERIENCE OF SISYPHUS

JACQUES LEENHARDT

Over the decades, Iberê Camargo has come to occupy a singular and essential place in the world of twentieth-century Brazilian art. With the hindsight now permitted us, we can ascertain better how his work — drawings, etchings, paintings — situates itself at an oblique angle to national artistic concerns, a context from which he was ever careful to maintain a respectful distance. He applied himself to his work, as a loner, with a remarkable consistency, which made of him, for those who were fortunate enough to learn from him, the epitome of a demanding, perfectionist, heavyweight artist. Yet it is in his commitment to the very medium of painting, and within his dedication to artistic technique the major importance he accorded to etching — the practice of incision and corrosion — that his true aesthetic heartland is to be found.

This close attention to craftsmanship, to the quality of materials used, has been viewed by some to be the mark of one who was resistant to industrial innovation, and attached to the know-how of the past. And so it indeed was: Iberê was cautious, even mistrustful, of any easy or undemanding novelties. He was an uncompromising, saturnine individual; but such character traits — he readily recognized them in himself — were the necessary counterpart to his absolute concern to produce authenticity, however painful this might be.

Like any great artist, Iberê took some time to find the expressive means required by his work. His years of training and research gave rise to a first period dominated by landscape painting. In this, the thickness of the colour applied could serve as an analogy to whatever he was representing: Iberê trowelled out his trees and hills; he constructed — constructed out of paint itself — a land that was forever fertile.

However, if Iberê's life was shaped by a destiny, then that destiny demanded of him several heart-wrenching re-evaluations. And so, abruptly, he gave up landscapes in order to start on a long and wonderfully creative period, focused entirely upon a singular and unique object: the reel. More precisely, reels plural, which managed to occupy him for nearly twenty years, going through infinite metamorphoses as they did so.

A fresh break in the early 1980s marks the beginning of the third period in his career. Iberê devoted himself henceforth to a theme which appeared to be new to him: the human body. I shall try to indicate how this ostensibly new theme was in fact the sequel to a long, if latent, evolution whose progression I shall try to trace.

In truth, it would be a mistake to account for the work of Iberê by tracking it through the perspective of its themes. An artist to his roots, a painter to his core, a committed etcher, and a compulsive drawer, Iberê Camargo was never illustrating a theme: he lived drawing, engraving, and painting as several means whereby he could survive in a world hostile to mankind. It is from the basis of an original suffering, and from the techniques the artist developed in his daily confrontation with this, that the inner logic of his oeuvre needs to be sought; the themes are merely ancillary. This, at least, is the angle through which I shall be exploring several essential moments in the construction of this oeuvre.

• • •

The title given to a recent Iberê Camargo exhibition was "O Carretel, o Meu Personagem" [The Reel, My Protagonist]. We know through photographic evidence that for many years Iberê played about with reels (*carretéis* in Portuguese), as if these really were characters he was putting on stage in a theatre. None the less, his choice of that object may remain somewhat mysterious. The artist was not loquacious on the subject, and chose to give different explanations, depending on who was asking and what exactly was the question.

In his autobiography, Iberê tells of how these reels reminded him of his childhood, when youngsters had only such toys as they fashioned for themselves. They belong to the objects to which a child could become attached, and which could fuel the nostalgia that an adult could feel, later, with respect to his past. The reel would thus be a sort of *transitional object*, in the sense that Winnicott gave to this term: an object serving the role of mediator between the child's body and the external objects of the world. The *transitional object* represents, for the psychoanalyst, an "intermediate area of experience [… that] constitutes the greater part of the infant's experience, and throughout life is retained in the intense experiencing that belongs to the arts and to religion and to imaginative living, and to creative scientific work".[1]

Iberê seems to bear out Winnicott's hypothesis, when he explains:

> For me, the reel was important because it had been my object, my toy in childhood. It was heavily charged with reminiscence and personal experience. It came from my "patio".[2]

In this declaration is visible an image that will remain a powerful one for Iberê, that of the "patio", a space that represents at one and the same time the house, the family, the past; in short, everything that distance in space and time wrests away from the adult. The motif of the reel is as significant to the work as it is to memory, yet the artist held back from explaining its omnipresence, and a fortiori the reasons for its sudden appearance in 1958. Iberê adds:

> "What are they?" — I'm often asked the question, almost invariably. I have no opinion. I don't wish to give a definition. They are my presence and my brand. I made them with my hands and with my heart, corroding and striking the material as did artists before me.[3] I made them simply, as the etcher's acid flows, with the patience of a potter who is baking terracotta.[4]

It is easy to understand the curiosity of those questioning Iberê, given the radical nature of the break that happens in his oeuvre with the appearance of this unforeseeable object, which subsequently becomes the emblem of this break.

> Occasionally, pressed by his interviewer, Iberê could be more precise: I suffered an accident that prevented me from pursuing my walks round the streets of Santa Teresa (I was in Santa Teresa at that time). As a result, I started working more in the studio. I had my objects (shells, oranges, little flasks, carafes, tea pots), into the company of which I introduced the reel which, through its geometrical form, offered me a route towards abstraction, when the table vanished on which the objects had been resting.[5]

Between the return of childhood memories and the transition towards abstraction that the painter says was facilitated by the motif of the reel, Iberê notes, as it were in passing, the importance of a major traumatic incident. He suffered an accident that prevented him from taking his walks, and confined him, with his work, within the four walls of his studio.

Iberê was at the outset a painter of exteriors; landscape was what he loved best. The accident which, in 1956, damaged his spine, stopped him from seeking out his preferred subject. In his enforced reclusion, he was obliged to invent a new thematic universe, since the only figurative world left to him was that of still lifes. It was at this moment, as he indicates above, that he added, in the spirit of Giorgio Morandi, the reel to the objects he habitually painted. This new presence was thus directly linked to his being confined, and to the need to give a personal twist to the world of still-life objects. All the rest — the town and landscapes — were out of his reach from this moment on.

In his comments on this turning-point in Iberê's work, Ferreira Gullar writes:

> He takes his leave of the time when he used to paint in the divine light that would filter, shadowless, into his paintings.[6]

Abandoning the spectacle of life, with its friendly sunlight, to be cloistered within the closed space of the studio, Iberê embarked on a new period in his work, from which the exterior world was in some sense precluded. Henceforth, he was to concentrate his desire to portray the world, focusing on the infinite developments and variations permitted to him through his reels. Circumstances pushed him to construct indoors the inner metaphysical theatre that previously he liked to encounter on the highways and byways. His fondness for walking, projected later into the figures of his cyclists, his whole vocabulary of wide open roads, was reduced to the space of the painting itself. Indeed, he turned this very space *into his oeuvre*.

What is termed rather too hastily the *turn towards abstraction*, that occurs at the moment when Iberê begins to paint only reels, seeks to explain the wish of the painter to draw from within himself the meaningful elements of his work, with all the pain implied in this renunciation of the exterior world. Memory and childhood came, as we have seen, to play a dominant role. It should be no surprise that, in this crucial moment when childhood memories were returning, Iberê recollected his master Giorgio De Chirico. Among the toys and biscuits that De Chirico arranged in the empty spaces of his canvases, he liked also to place reels. The strange atmosphere emanating from these works doubtless also awakened in Iberê, who had a profound grasp of classical culture, the memory of the Parcae doling out the fragile thread of time accorded to mortals. At the moment that he relinquished the delight of living in the light of god (as Ferreira Gullar says), Iberê surely had De Chirico in mind, who used to speak with such nostalgia of the piazzas of Ferrara, where he believed he could encounter, personified by statues placed on their low plinths, the presence of gods among men. De Chirico used to discover there the ancient world of his native Greece, where daily life was led in the company of the gods.

The living nature of landscape was the final refuge by which Iberê could still approach the sacred, where it was possible still to walk, to breathe, and to paint, in the spirit celebrated by the Romantics. Iberê makes this clear when he comments on the last of his landscapes, *Poços de Caldas*, painted in 1959 after his accident, where the reasons why he completely abandoned the genre are also made clear:

> This painting is a world that has been halted. Light does not reach it from the sun... the last landscape I painted is bathed in the light of dusk, that same light enveloping my current work.[7]

A gulf had opened up between the painter and his world, a gulf that he would subsequently endeavour in vain to close. A photograph published in 1961 in the journal *Manchete* appears to testify to this separation.

The photographer Carlos Kerr visited Iberê in his studio on das Palmeiras street on the occasion of Iberê's being awarded the best painter prize at the Sixth São Paulo Biennial, for his series entitled *Fiadas de Carretéis*. In the foreground the photo shows, laid out on a table, a large number of reels. In the background is a canvas from the prize-winning series, possibly *Estrutura II* (1961). So far, so conventional for this image of an artist's studio. The painter occupies the intermediate space between the reels and the painting that "represents" them. Yet a surprising element is noticeable: Iberê is holding on his knees a small canvas that he is inspecting with a look that is simultaneously concentrated and vacant. This is a landscape that Michael Asbury is confident in identifying as *Jaguari* (1941).[8] What prompted Iberê to interpose a very old landscape painting between himself and his recent work as a painter, when that recent work had just been rewarded by the Biennial and when this was what had prompted the visit from the *Manchete* photographer?

The landscape, so removed from his current style and his new manner, was patently intended to play an essential symbolic role: it was there to recall, from within the heart of Iberê's new painting, what was absent from it. His current paintings, which had just been awarded a prize, might signal his will to live, the energy and determination devoted to overcoming his trauma. But this proof of resilience could be fully meaningful only if it was recognized how much this new production was opposed to the world that had existed before and was now absent. It needed to be evident to all and sundry — hence this photographic *mise-en-scène* — that the new style drew its meaning from its relation to what was dead, from its opposition to a plenitude of which the painter was now deprived. Hence the photograph in *Manchete* indicated for the viewer the break between the two phases, a break provoked by the back injury. Everything after the physical trauma was to be painted in the light of nostalgia for the past. The open look upon the world was finished and done with; all expressiveness would henceforth be mediated by the reels, which would come to be Iberê's cast of leading characters — until a further break occurred, in the 1980s.

Before the motif of the reel became a dominant motif and, before it became "abstract" in the work, as it increasingly did, it appeared on a table amid the objects in a still life, as Iberê confided to Jorge Guinle (see note 5).

A drawing from 1959, *Sem Título* [Untitled], is surprising in several ways. It shows the still life arranged on the table, such as Iberê worked on it in the modernist tradition that itself followed on from the Spanish *bodegón* tradition. From Cézanne to Braque, the table was indeed the standard space for the presentation of objects. Iberê joined this tradition from the 1940s. Yet by contrast, the bold stress laid on the triangulation of the image by dotted lines goes against this tradition, posing as it patently does the question of its symbolic intention.

A first explanation for this difference could be derived from the associations that this triangulation prompts in the viewer. The allusion may indeed be towards those images of the human body defined by the geometrical coordinates within which it finds itself, as in the famous drawing by Leonardo da Vinci, *Vitruvian Man*. This reference invites a re-reading of Iberê's image: what initially "represents" the legs of a table becomes, from the moment one sees forming up the image of a human body, a pair of human legs supporting a torso which is itself surmounted by a head. Such an anthropomorphization should not surprise us, moreover, as regularly and variously in his subsequent work Iberê was to transform the motif of the reel into that of the human body — even of the human body dancing.

What is even more striking in the drawing is the way in which the reels transform themselves into so may vertebrae, forming a veritable spine for this body. The pictorial work that begins with this drawing consists in a reordering, a *redressing*. The reels are simulating a sort of anastylosis,[9] for which *Carretéis* (1958), the first etching depicting reels, introduces a systematic model.

The traumatic event as recounted by Iberê, the injury to the spine, appears thus as a rite of passage separating the happy times of childhood from the tribulations of adulthood. The return to the past becomes an essential moment in a strategy of re-composition, related to the work of the archaeologist who is faced with the puzzle of sparse fragments of stone that the destructive passage of time has left to him. It is hard, in this context, to avoid the association with De Chirico, and his fascination with the analogy between the artist's body and the ancient temple left to ruination. The work of the artist takes on, symbolically, a duty of reconstruction, one that naturally reaches far beyond the human body, to encompass all that has been surrendered to the past.

Like the archaeologist, the painter reconstitutes, reel upon reel, the erratic elements of his body; fragment upon fragment, he reconstitutes the sparse pieces of his past. Mônica Zielinsky has clearly established that the first engraving with reels followed hard upon the spinal injury, and this invests *Carretéis* with a huge symbolic charge:

> *Carretéis*, dating from around 1958, belongs to the period when Iberê closed himself up in his studio following his health problems.[10]

Given this, the fact that this work is not mentioned in the logs in which Iberê carefully catalogued his works, begs questions. The engraving is not signed, either, nor is it dated, nor was there any edition of it — only three prints of it exist. Everything conspires to confer upon this crucial work, this radical turning-point, a status set apart from the rest of the oeuvre.

Over time, starting from the symbolic and formal theme of the reel, other configurations emerged that brought the body and its movement into play. So, in the series of still lifes posed on the table, the equilibrium of the reels was gradually broken, suggesting the birth of a movement that in turn would transform the outline of the reel into that of a dancer.

The *pictorial stage* was thus transformed into the space of a re-birth of the martyred body: through the thousand forms adopted by this motif there passed the will to get over the accident. In the course of the motif's metamorphoses, a new symbolic network emerged, one favouring a fresh interpretation of the form of the reel as a unit in which two circles are joined. This transformation was to pave the way for the theme of the wheel, which itself is harbinger of that of the bicycle and cyclist, which in turn offers a whole stack of images that refer to the past, through the wheels of the locomotives on the railway on which Iberê's father worked.

In his conversations with Lisette Lagnado, Iberê links these interconnected elements — the archaeology of the past with the dynamics of movement:

> It seems to me that my painting is always attempting to salvage the past, to rediscover those things that have been lost and buried in the "patio". It seems as if they've disappeared underground. So much so that I was making earthy paintings, as if it was a matter of excavating, in search of what that had remained buried — or some such. That was my feeling, and I was very excited by this quest. This is how I came to grasp that the wheels of my cyclists resembled locomotive wheels.[11]

This constant unearthing of a buried past occupies a remarkable place in a further important activity of Iberê's — his writing. A propos of writing, he remarks:

> Writing could be, or is, the need to touch a reality that offers the sole assurance of our being in this world — our existence.[12]

This statement illustrates, first, that the activity of writing is in no way marginal to Iberê's work. If painting, in its immediately material and physical aspects, was his daily struggle, then writing offered him access to something not possible in painting, an assurance that he was directly touching the living reality of our being in the world, a human condition that he grasped through a term that is profoundly of its era: *existing*. But then how should the complex game be understood, that ties Iberê's writing to his painting? If there is a *lack* specific to painting, one that writing is able to fill, then where should it be situated? In what way does writing bring a necessary complement to the construction of the oeuvre?

The tales Iberê wrote are double in nature: as tales, first, they tell a story or recount an anecdote. While in the modern period painting has tended to shun representation or the illustration of a theme, tales on the contrary resolutely embrace these. And like any tale, those of Iberê, which were collected under the emblematic title *No Andar do Tempo*, piece together fragments of adventures that happen over time. They develop a situation, real and/or fictive, by following its meanderings and by organising its moments. If painting concretizes an immediate and overall perception, a tale by contrast produces its effects through developing a situation, through the surprise elicited in the reader at the moment of *catastrophe* (in the sense of denouement, or the brutal turning point of fate).

In Iberê's tales, the lives of his characters may be caught up in the march of time, but time itself suffers a sort of stuttering, causing nothing to progress as it would in a classic literary narrative. Whatever progresses is haunted by difficulty and repetition. It is as if time, catching up and determining our existences, were itself constituted by incessant loops, by doublings-back. In this, it is comparable to the action of Sisyphus who tirelessly rolls his boulder, pushing it up only for it to roll back down, rising only to fall once again. In his tale entitled "O Colchão", "O Rato", or "O Relógio", this double dimension of human time is clearly perceptible: time at first appears as a joyous effort leading towards life and light, but swiftly finds itself irremediably thwarted by an unavoidable fall — the mark of an intractable destiny that demands a fresh beginning.

"O Rato" illustrates to perfection this contradictory shifting that ultimately leads the narrative down a road to despair. The protagonist, Terêncio, does all he can to save a little animal, a rat that is stuck in a dead-end, having been trapped in a bathtub. But, having saved it, Terêncio slaughters it in a compulsive gesture that is as meaningless as

it is inevitable. Iberê's tales give onto leaden horizons that stretch repetitiously towards infinity, under a tragic and starless sky. His first tale, "O Colchão", dates precisely from 1958, the very time when his liberating peregrinations were brutally denied him. Everything subsequently occurs, for Iberê, as if his life were beating against an immense windowless wall: the rat is prisoner in the bright enamel of the bathtub just as Iberê is confined to the four walls of his studio. But the artist, like Sisyphus, will renew his course towards the light, and will do so unremittingly, hopelessly, obstinately.

Iberê regularly used to refer to the legendary figure of the king of Corinth, Sisyphus, whom Zeus accused of having locked Thanatos — death — in chains, and of having tricked Hades, the master of the underworld, in order to escape for a second time from his own mortal destiny. Without necessarily seeing a specific reference to the theory of the absurd developed by Camus[13] in *The Myth of Sisyphus*, one can still suggest that there is no figure that corresponds better to the image Iberê constructs of the incessant labour of the artist, than that of this exemplary combatant who must forever be rolling towards unattainable summits the boulder that the master of Olympus has condemned him to raise.

It is interesting to note that the character of Sisyphus is crucial to two contemporary theories: that of Camus, of course, but also that of the German artist Joseph Beuys who reworked Camus' interpretation. Camus refers to the myth in order to affirm the importance of raising consciousness, the effort required to tell the scandal of human destiny; he transforms the passivity of pain into the possibility of man's self-affirmation in the face of divine diktat. For him, "the crushing truths perish when made known"; the raising to consciousness, which is brought about through artistic endeavour — writing or painting — constitutes a victory over fatality. On this subject Camus employs metaphors that could almost have been Iberê's: "There is no sun without shadow, the night needs to be known". The artist's entire effort consists in what is in some sense a redemptive work, that serves at least to confer some meaning upon human existence within a world of suffering.

What is striking in Joseph Beuys's reworking of *The Myth of Sisyphus* is that Camus' hymn to consciousness and artistic labour gives rise to something like the opposite. Beuys indeed concludes: "The ultimate aspiration of the human soul is to become one with the earth"; while the earth "remains impenetrable to human reason". From this, he deduces the absurd.[14] It follows that the two interpretations diverge radically as to the paths open to human action. Camus chooses untrammelled consciousness of the absurdity of existence as the route towards artistic creation; for Beuys, as Sisyphus is not a worker, there is no cultural sublimation that could offer a remedy for the aboriginal wound. For the latter, no oeuvre is up to the task of effacing the scandal of suffering and death. This is the reason why, for the German artist, what man needs to do is to reach back behind or before culture with his possibilities of artistic work, in order to become one with nature, as Sisyphus becomes one with his boulder.

Iberê's position in this debate seems to be to opt for both interpretations at once. He remarks:

> Given the fact that the surplus-value of happiness does not exist, the work of Sisyphus, constrained as he is to roll his boulder eternally, is equivalent to that of the painter, who must paint ceaselessly and tirelessly.[15]

It is hard to imagine a better way of stating how impossible it is to find a happiness capable of compensating for the exorbitant quantity of pain in the world; though this does not mean that man is indeed incapable of drawing a benefit from his activity (a benefit Iberê terms "surplus-value"). This benefit is not offered by a contentment reached by the artist through his work, but by the activity of work itself. Sisyphus is no saviour, in the sense that his action offers no remedy to the world; his gesture of raising the boulder gives rise to no monument, and his labour is culturally unproductive. Similarly, the artist should not claim to be bringing solutions that he cannot deliver; he should not believe himself to be bearer of any truth or happiness. Yet, though he remains incapable of work that would offer salvation, though he is (as Beuys puts it) a proletarian more than a worker, it is none the less the case that his activity produces meaning.

> Even in decadence, in the darkness of night, there is a torch in someone's hand. In art, tragedy is always a sublimation of the tragedy of life.[16]

It is, then, a matter of turning the tragedy that darkens the world into tragedy as a form of human expression, as art. Yet this sublimation, that can be considered the surplus-value of art, resembles anything but a triumphal march.

It may be here that it is best to situate the opposition between what is proper to the manipulation of language and what is proper to the manipulation of matter in artistic production. In his reading of Sisyphus, Camus focuses his attention on the moment when the boulder, raised with such effort, has tumbled back down again: in that moment of rest prior to the recommencement of labour, Sisyphus turns inward upon himself and his thoughts, delving back into language. By contrast, Beuys focuses on the moment when Sisyphus's body is exerting itself to the maximum in the attempt to raise the boulder, in a gesture whose power derives from the fact that here the human and the mineral are fused into one. This symbiosis in some way escapes all temporal linearity: it is one hundred per cent effort and zero per cent result. In Sisyphus's martyrdom, nothing is occurring but the eternal return of the same, symbolised by his fusion with what is mineral, with the earth, with Nature. No glorious history is presenting itself to this proletarian, there will be no transformation of his labour into an accomplished *oeuvre*. Yet it is the production of the work, not the oeuvre itself, that justifies, in Beuys's eyes too, the existence of the artist. This is also why there is no fetishization of the artwork in Beuys, any more than there is in Iberê. The artwork needs to be made cleanly, as a good artisan knows how to make it, while the artist must remain conscious that it will never match his aspirations. Hence it is the artist who will forever be the first critic of his own work, never satisfied, constantly impatient to get to grips with the work again. Even if, like Sisyphus tricking Olympus, the artist may momentarily mistake himself for a god — and Iberê often plays with this idea — he is no god, and should take no comfort from any such illusions. All that matters is that he demonstrates himself capable of giving a meaning to time — time as it is lived. Camus writes:

> Sisyphus teaches a higher fidelity, one that denies the gods and lifts boulders. He too judges that all is well. This universe, henceforth masterless, appears to him neither sterile nor futile. Every grain of his sentence, every mineral shard on this dark-filled mountain, is a world unto itself. The struggle to reach the summit is enough to fill the heart of man.[17]

There exist therefore two moments, which may be said to find their most exact expression in two different orders of production: the reflexive moment that will have recourse to discursive language, and the creative moment that will have recourse to the work of the hand. With Iberê's collected stories in mind, it would be fair to say that they draw the framework of a drama that is always being begun over, in which the temporal dimension is consequently essential. As against this, his painting does not recognise the temporal. It declines to narrate, revealing everything at once, in a single gesture — image and meaning together.

It is the case that in the Middle Ages, artists composed images that, by offering the eye a journey through the space of the painting, allowed the mind to follow various scenes that happened sequentially, one after the other. In this way life could appear as a sequence of moments that made up a totality, just as certain paintings represented the twelve stations of the Cross on a single painted surface.

But after perspective reorganised pictorial space according to an optical logic that placed the eye of the viewer as the focal point, such uses of imagery became impossible. Sisyphus was thus grasped, as Joseph Beuys perceives him, in the moment of suspension when he is one with the matter that symbolizes his punishment. The endlessly rehearsed gesture to which he is condemned is the very one adopted by the painter in his relation to the painting as material. The practice of painting therefore takes the sole form of temporality accessible to the artist: the reassertion or repetition of the gesture with the pallet-knife or paintbrush that brings into play the materiality of paint.

> I don't ask myself at what moment the painting is complete, with its commas in place, its full stops too, its spelling correct, its colour fitting. It may appear that everything is mechanically just so. But at this point one starts upon another painting, because this one is not satisfying, having produced no revelation. One starts back upon the quest. If the painting had offered the answer, one would have stopped painting.[18]

The making of a painting happens, it becomes clear, under the aegis of a ceaselessly renewed gesture. The hand that returns to what it has laid down is destroying as much as it is constructing the image it has produced. The combat of the artist takes form in the very material of the painting, in the trituration of the colours rather than in the production of a final image. It is in the very thickness of the impasto that the painter inscribes the traces of his will to expression, as if this density of paint could gather up life's stigmata, the very presence of time, in the fixed immobility of mineral matter.

Here we have reached the paradox of which Iberê was so fond, by which it is of physical matter more than of ideas that art is forged. This was a view shared by Camus, who wrote that art is the geometrical place connecting man and the inhuman. This privileging of the hand with respect to art provokes the conscious abandonment of those charms integral to the mind and to reason, to the profit of what appears spontaneously when hand and body unite in expressing what is essential. Beuys formulated the resistance to such privileging in the following terms:

> There always arrives a moment, however, when the mind denies the truths that the hand can touch. There comes a moment when creation is no longer in the grip of the tragic: it is only in the grip of the serious. Man invests then in hope. But this is not his business. His business is to turn away from subterfuge.[19]

Like Iberê, whose exact contemporary he was, Beuys (1921-1968) believed that the embracing of hope was tantamount to turning away from truth. Hope was quite irrelevant to the artist, who must use no pretext, even — or especially — that of art, as an excuse to turn away from the tragic. There is, in this shared attitude, the echo of a rejection of the optimistic spirit of the avant-garde, with respect to which both artists were always suspicious. Being committed to figuration, Iberê was unable to leave it all to abstraction. He needed to find a metaphorical register that was the match for his sense of the tragic: hence his view of the world as a sinister circus. He was thereby able to remind the utopians of the avant-garde of the trivial and fleshly realities of life. Nothing characterises better the grotesque effort furnished by the circus of the world than the phenomenon of repetition. The circular space of the circus arena, so important to the work of Francis Bacon, the comical aspect of a clown's repetitive gestures and postures, the suffering put on display in the round — all this together constituted the evidence for the prosecution in the case against the recurring illusions to which the utopian mind had surrendered. The tragi-comic figures that people most of Iberê's oeuvre from 1980 onwards, his portraits as well as his *Idiotes*, are the emblems of his refusal of the seductions of the progressive world view offered by the avant-garde to the New Man of the twentieth century.

In this respect, Iberê's oeuvre links to the great expressionist tradition, for which there is no question of beauty and harmony: the world we inhabit produces absurdities and pain; the artist's job is to try to find the plastic means by which to exorcise these. The artist must seek to overcome existential suffering, through the furious battle he wages on the very ground of pictorial materiality, in one-to-one combat with the despair that the impossibility of happiness and beauty produces. Iberê says:

> I believe that every great work has its roots deep in suffering. It is born of pain.[20]

The artist's choice — when *choice* is hardly the word — obviously places the human body at the centre of artistic production. In this respect, the period of the *carretéis* makes sense from the moment that one understands how the reel comes — as if by breaking and entry — into the metaphoric pool that pertains to the suffering body.

Iberê's personal life was to be marked by a further major trauma, one that brutally interrupted the course of his oeuvre. On 5 December 1980, in strange circumstances, he was aggressed in the street by a stranger, whom he killed after a brief fight with three shots from a revolver. This tragic event, that concluded with a man dying, like in some bad version of fate or some obscure sequence of incoherent gestures, was later worked into a bitter story entitled "Cartão de Natal" [Christmas Card].[21]

The repercussions of this drama upon the painter can only be imagined. After a few months in prison and a verdict that exonerated him on the grounds of self-defence, Iberê went back to work, left Rio de Janeiro, and settled in Porto Alegre in his native Rio Grande do Sul. From his brush emerged a quite new sort of painting. No more *carretéis*, not even in their most diffuse or apparently "abstract" form (like in the large panel made for the World Health Organisation in Geneva). Henceforth, his paintings were to be peopled by enigmatic or monstrous figures, bathed in an unreal atmosphere, whose chromatic accents were violet blue or earthen, colours suggesting poorly healed or dust-incrusted scars.

The human visage became the pictorial object uniting, in the most intense manner, all the questions around painting's relation to man's suffering. Iberê multiplied the visages, suffering or inexpressive; he aligned himself with those rare painters for whom the tragic destiny of man's flesh was a constant, painters for whom painting was made to be the receptacle of lived experience, who sought expressiveness through the mediation of the very materiality of painting. In the case of Alberto Giacometti, this devotion to the materiality of paint was so strong that he turned to sculpture, a move that it is possible to imagine Iberê making as well. Another artist, Jean Fautrier, in his series entitled *Les Otages* [The Hostages], placed himself as it were on the frontier between the two domains.[22] For Fautrier, it was no longer a matter of depicting the identity of his models in so far as they were individuals — individuals bearing a proper name, that is, who existed before inhuman horror took hold of the world. The visages Fautrier painted have already divested themselves of their individualised identities, as they have shed their fragile and insignificant bodies; there remains not the least human trace of the hero in this stripping away of the skin. Tragedy has already overwhelmed the singularity of their features, turning them into universal icons of man's suffering at the violent hand of man.

Fautrier worked his blocks of colour, or his coloured impasto, into sketches of anonymous faces, and he did so rather as the torturer applies his knife to his victim, or as time destroys all that is in its path. Iberê, for his part, inflicts stigmata upon his pigmented material; his paintings from this period, made with trowel and pallet-knife, are little more than wounds; it is enough to have seen him at work to understand that painting for him was the scene of a combat. These marks of which painting is the receptacle confer full importance upon the *time* of the painter's work — the painter who returns over and over to his canvas, preoccupied by the need to submit the matter with which he is working to some ultimate outrage. The iterative gesture, which never wins over the resistance of the material to the wish to make it render up some spiritual truth, the gesture which must be repeated in full consciousness of its failure, constitutes the only victory permissible to the painterly enterprise.

Yet the metaphysical dimension of this tragic endeavour should not be allowed to mask the fact that Iberê forever situates himself on the cusp between tears and laughter, between the serious and the grotesque. His *Idiotes* may indeed be dramatic, but the painter's gaze upon this human reality frees itself up, dispensing with despair in favour of a virulent dose of sarcasm.

Here, once again, Iberê's writings help us to catch the carnivalesque laughter at the very heart of tragedy. As he says, picking up on the title of one of his own series of paintings, "Let's dare Pessoa's: 'everything is false and useless'". The way in which the Portuguese poet is referred to implies a distance from the citation, indicating a wish not to be caught up in the ponderousness of pain. It is an ambiguous position, an unstable one too, that the story "O Relógio" (1959) exemplifies to perfection.

Everything in this tale invites the reader to view the story of Savinio, its protagonist, as a metaphor of the work of the painter. The character's very name invites this parallel, when Savinio was the proper name of Giorgio de Chirico's brother, who was himself a writer and a musician. But of course any such keys are to be taken ironically, like everything else in the tragic destiny of poor Savinio, who has dropped his watch into the latrine at the end of the garden — a watch made of chiselled silver that used to belong to his grandfather. Savinio vows to recover the precious object submerged in the unspeakable cloacal effluent. He almost manages it — once, then twice. But there is nothing to be done, and the watch sinks ever deeper into the shit. What ensues is a feverish and absurd quest in which the grotesque vies with comic repetition and farce.

> He is seized by a frenzy: his face tightens, he looks up, puts his hand in the air almost as if to grasp something that is eluding his thoughts. And again he plunges his arms into the shit, that escapes between his fingers in slithers [...] Now not even night deters him. Arms raised and his chin sunk on his chest, he repeats like a madman: — The time, the time...[23]

The farcical aspects of the tale do not impede the functioning of the metaphor by which this hopeless and frenetic search comes to represent the work of the painter. The tragi-comic aspect of the tale, reinforced by the aggressive triviality, is thus transformed into a sort of self-mockery, and it is this that signals the relationship Iberê had to his own work.[24]

We have seen how the artist cannot claim to be resolving the problems that confront him. The plethora of his attempts, and the ensuing repetition of themes and images testify to this impossibility. But just as the ferocity with which Iberê creates his portraits should in the end be understood as a form of tenderness, so failure before the truth is the sign of the highest aspiration *towards* the truth. Scepticism is not tantamount to indifference, but is the product of a correct evaluation of human potentiality. The dogged repetition of the same painting bears witness to a failure; while the irony that marks this repetition compulsion conveys in itself a very particular force. In its early days, Romanticism perfectly perceived this power in irony, and, as Jean Starobinsky[25] has pointed out, the myth of the artist-as-clown developed during the Romantic era in very much this spirit, its history merging with that of the irony that was deployed at that time as a weapon against the fixed certitudes of neo-classicism.

The devastating irony contained in Iberê's images exerts itself in its turn against the illusions of mindless avant-gardism. At the heart of the elegant modernist and the Neo-Concretist theories that were being expounded while he was working, Iberê valorised the insurmountable violence of chaos, the unexpected complexity and perverse effects of all theories and technologies that claimed progress as their goal. The grotesque to which he lays claim — even the vulgarity — does not set the world at a distance, but on the contrary brings it closer. And here we are back before the incomprehensible fall in the tale "O Rato", the unforeseeable turn-about of the positive action that becomes an unpremeditated criminal massacre. It is the almost ethical obligation to render manifest human ambivalence that returns us once more to the stubbornness of the painter with respect to his painterly materials, back to the demand that from this inert matter the truth itself be extruded, in all its quintessential inchoateness and instability. What we are entering is a zone where the painter's work and technique amount in themselves to a moral stance. This is how the determination of Cézanne can be understood, as we went back over the same motif again and again in the — always frustrated — hope that some truth might emerge from it.

Every fresh attempt retains, in its materiality, the imprint of the folly that is perfection, the trace of the obsession with truth that compels the artist, this latter-day Sisyphus, to be forever starting over. This is how Iberê's febrile multiplication of canvas after canvas can also be understood: all resembling each another, one *Cyclist* after another; all of whom he situates, with a sly wink, in the garden of Porto Alegre that goes by the ironic name of Parque da Redenção [Redemption Park]. The painter's dogged determination turns into the truth of time — time as it is suffered during the very production of the *figure*.

Iberê often spoke about advertising posters, that he found so beautiful, flat, so transparent, and so alien, in their ephemeral nature, to any real inscription of time upon them. By dint of the very energy he invested on them — even if his efforts were in vain — his own pictures, upon which he worked so doggedly, become the badge of honour of his painterly work that is valorised by his endurance and obstinacy.

This is the reason why Giacometti's pencil, like Iberê's, goes over and over the outlines of a face, forever in search of that hypothetical moment when some truth might emerge from the incessant movement of the hand. Unlike the conventional portraitist or the caricaturist who is content with a short-hand vision that purposefully abolishes the effects of time on the human figure, such drawers as Giacometti and Iberê return endlessly to the task of capturing a truth that is written in by the very passing of time — however constantly this truth may elude them.

This is not to say, however, that the drawings of Giacometti or of Iberê amount to an attempt to create order, or a way of revealing a form snatched from some original magma, from a tohu-bohu stirring the chthonic confusion that reigned before the divine gesture of creation. One might even suggest the contrary: their doggedness destroys the deceptive appearance of form. Through their painterly gestures, they restore the human figure to a state prior to visible form; through their use of line, they bring what seemed to be becoming form back to an original, formless state. Iberê's drawing goes back from order to disorder, it rebels against the illusions of well-structured form, against mimetic appearances, without for all that renouncing the field of the figural, which is to say without giving up that space specific to figuration.

When he introduces his notion of the *figural*, Jean-François Lyotard is trying to get to grips with the aesthetic mode through which images provoke thoughts. What he is attempting is to go beyond a strictly figurative understanding of the art work. And this move has been obvious to modern art ever since the time of Maurice Denis: that the artist is not claiming to represent any model or anecdote. Indeed, the artist is not seeking to limit himself to what is visible, be that an object or a figure, since everything that presents itself unites at once what is present to the eyes of the artist and an entire past that is attached to it.[26] In the words of Iberê:

> The painted object is painting, it is no longer the object. It is already transmuted. It has lost its reference. You no longer see what it is, because what I have painted is not what it is, not that, as it retains no information on this object.[27]

This loss of the referent permits the opening of a path between whatever the gaze identifies (whatever the appearance of the object tends to impose), and whatever arises in the act of painting itself. Henceforth, what counts is what has been modified through the act of pictorial appropriation, a reality that belongs entirely to the realm of painting, though without its having lost its relation with the lived, known, and recollected world. The past, the present, and even the future are crystalized here, and it is this that could be termed the *figural*: an intermediate state between what is known and what has been forgotten (which returns to haunt it), between cognition and a possibility which insinuates itself beyond the mastery of consciousness. If one thinks, then, of the weight of figurative, *representational*, value in painting, one may conclude that to make manifest the *figural* it is necessary to pass by way of a gesture of *defiguration*. Iberê makes this explicit with reference to his self-portraits:

> The self-portrait is once again the meeting of the painter with himself. [...] In the succession of images of myself over time, the portrait deteriorates, like everything that is living and passing. I have often questioned myself before the mirror. In the course of time, we transform ourselves into caricatures.[28]

It should be obvious how this idea of defiguration aligns Iberê's work with that of Francis Bacon. For both of them, what is figured shows at one and the same time what the viewer identifies as *visible* and a further dimension that escapes the *readability* of the visible in order to harness a temporal dimension to it.

Fautrier, Giacometti, Beckmann, Camargo, Bacon, Dubuffet: modern artists, all, who held to the idea that the measure for all visual art was the portrait, and held to the human figure in its inextricable link to time — and thus to death. It is within this context that the movement by which the human visage regresses through defiguration makes sense, whereby the distinctive features of the human face redound to the profit of what in this is living and mortal at once: the flesh.

Speaking of Bacon, Gilles Deleuze writes, on the subject of *meat*:

> Meat is that state of the body wherein flesh and bones are locally confused rather than being structurally composed. [...] Pity the poor meat! No doubt about it, meat is the summum of pitiable objects for Bacon, his only object of pity — Anglo-Irish pity.[29]

Iberê comes close to sharing Bacon's idea, an idea more artistically stimulating than it is ethically dramatic, that any man who suffers is meat, where the frontier between the human and the animal has been eroded.

In her analysis of *Self-Portrait* (1984), Icleia Borsa Cattani notes that the relation of colour to form should be understood more from the angle of the materiality of coloured matter than of the contours of the form. She writes:

> The face does not partake of the order of representation; it is matter, reduced to that unbroken axis which vertically spans the canvas [...] The painting of this whole twenty-year period (1964-1984), material as it might be called, is marked by line, by touch, by form-pigment (rather than by form-colour).[30]

This work on the matter itself of the picture, in the search for a truer and more original expressivity, draws Iberê towards sensorial images, images that occupy a space prior to the codes of representation. His is a quest made in response to a world experienced as having been abandoned by the gods, a world where the solitary passer-by is crossing an immensity without ever finding answers to his questions. It is in fact noteworthy, just how often Iberê talks about God; not that he affirms any positive belief in him. His form of tragic world-view is close to that

of the Jansenists, for whom god is absent and silent, and is close to the view that conjures an unpredictable god whose absolute transcendence ensures that human accounts of divinity are unfruitful (since the truths are ever changing according to the point of view adopted, as in the lion's prayer in Iberê's story "Justiça de Deus").[31]

Once again, there is a close complementarity between writing and painting. Iberê constantly called himself an *andarilho*: a wanderer lost on earth with no star to guide his steps. From the time of his childhood on the pampas of Rio Grande do Sul, he was marked by such an experience of wandering, that was both visual and metaphysical. He writes:

> That's how the Rio Grande is, with that expansiveness... always the same loneliness on the roads, the twilight full of shadows, with a horseman passing... I've always been impressed by the figure of a man walking without... He's being pushed on by his own conflicts, who knows... or by his loneliness. I don't know why a man is walking like this with no goal, but there he is, and deep down we're all this sort of walker, and I am him and them deep down — deep down I'm a walker who does not know where he's going. I mean, there are paths and there are dead-ends, you know... that's life, because nothing is... That's what I think.[32]

The hesitations of speech make it even clearer than if his words were to have been more organised: a path is traced, but in dots, in ellipses, silences, hesitations. And this destiny mapped out in dots links back to the image of the table with the triangulation dots analysed above (*Sem Título,* 1959), suggesting as it does an attempt to reach clarity, to give order to the debacle of time as it is lived. The melancholic atmosphere is one that haunts Iberê's entire existence. From his childhood experiences through to his final years and the great canvas entitled *Solidão* (1994), the same hopeless aspiration sustains the artist's trajectory:

> I am a wanderer. I drag the burden of my past along with me. Dreams are my baggage. Like my cyclists, I cross deserts in search of horizons — horizons that retreat and fade into mists of uncertainty. Reality merges with mirage. The paintings I paint are visions that will soon become fossils littering the edges of my route.[33]

Iberê forged his life's work from a profound melancholy, a melancholy that occasionally invests some quixotic figure or other. But more importantly, he gave to Brazilian painting a depth of humanity — a depth that he is among the very few to have been able to translate fully into images and colours.

NOTES

1 D. W. Winnicott. *Playing and Reality.* Harmonsdsworth: Penguin Books, 1971, p. 16.

2 Statement in interview. In: Cocchiarale, Fernando and Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo Geométrico e Informal: a Vanguarda nos Anos 50*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 182 (Temas e Debates). Cited by Mônica Zielinsky. In: *Iberê Camargo, Catalogue Raisonné*, vol. 1 — Gravuras. São Paulo-Porto Alegre: Cosac Naify-Fundação Iberê Camargo, 2006, p. 81.

3 The term "corroding" refers to the action of acid used in the process of making etchings; the term "striking" (or "wounding") refers more to the violent relation that Iberê entertains with pictorial matter, with the painting as material object.

4 Camargo, Iberê. In: Massi, Augusto (org.). *Gaveta dos Guardados*. São Paulo-Porto Alegre: Cosac Naify-Fundação Iberê Camargo, 2009, p. 74.

5 Iberê Camargo, Entrevista com Jorge Guinle. In: *Belo Caos* (exhibition catalogue). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

6 Ferreira Gullar. Do Fundo da Matéria. In: Salzstein, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 15.

7 Iberê Camargo. In: Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 33.

8 Asbury, Michael. *Iberê Camargo. O Carretel, Meu Personagem* (exhibition catalogue). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2013, p. 21.

9 "Anastylosis", from the ancient Greek *anastellein*, signifies re-erecting. It is an operation which consists in re-erecting stones from a destroyed building, placing them one upon another, a technique often used in cases of collapsed columns.

10 Zielinsky, Mônica. *Iberê Camargo. Catalogue raisonné. Op. cit.*, p. 81.

11 Iberê Camargo. In: Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 40.

12 Camargo, Iberê. In: Massi, Augusto (org.). *Gaveta dos Guardados. Op. cit.* p. 30.

13 It is known that the figure of Meursault, in Camus' *L'Etranger*, was very present for Iberê when he was writing his own story (discussed below), "Cartão de Natal".

14 Beuys, Joseph. Camus-Le Mythe de Sisyphe. In: *Beuys* (exhibition catalogue). Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, p. 88.

15 Iberê Camargo. In: Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 49.

16 *Ibid.*

17 Camus, Albert. *Le Mythe de Sisyphe*. Paris: Gallimard, Folio, 1985, p. 166.

18 Iberê Camargo. In: Lagnado, Lisette.. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 34.

19 Beuys, Joseph. Camus-le Mythe de Sisyphe. In: *Beuys* (exhibition catalogue). Paris: Centre Georges Pompidou, 1994, p. 187.

20 Iberê Camargo. In: Lagnado, Lisette.. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 29.

21 Camargo, Iberê. Cartão de Natal. In: *Gaveta dos Guardados. Op. cit.*, p. 34-38. In his presentation of this volume, Augusto Massi gives the detailed sequence of these dramatic circumstances: see note 1, p. 19.

22 A series of more than twenty paintings (1943-1945) exhibited in 1945 by Jean Fautrier at the Galerie Drouin, in Paris.

23 Camargo, Iberê. O Relógio. In: *No Andar do Tempo*. *Op. cit.*, p. 78.

24 In a further story, "Acidente em Angra" (1986), Iberê uses this same devastating irony against the military of the Brazilian dictatorship and against the illusions of technological progress that they prided themselves on.

25 Starobinsky, Jean. *Portrait de L'Artiste en Saltimbanque*. Geneva: Skira, 1970.

26 Maurice Denis: "Remember that a painting, before it is a battle-horse, or a naked woman, or whatever other anecdote, is essentially a flat surface covered in colours arranged in a certain order" (1890).

27 Iberê Camargo. In: Lagnado, Lisette.. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 34.

28 *Idem*, p. 32.

29 Deleuze, Gilles. *Francis Bacon.* Logique de la Sensation. Paris: La Différence, 1984, p. 20.

30 Cattani, Icleia Borsa. Figuras e Lugares nas Pinturas de Iberê. In: Salzstein, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 88.

31 Camargo, Iberê. Justiça de Deus. In: *No Andar do Tempo*. *Op. cit.* p. 17-18.

32 Camargo, Iberê. Declaration recorded in Porto Alegre, 19 May 1990, manuscript pp. 4-5.

33 Iberê Camargo. In: Lagnado, Lisette.. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 54.

CHRONOLOGY

Art is a vain attempt to overcome death.
It is a constant search for eternity.
IBERÊ CAMARGO

1914

Iberê Bassani de Camargo was born on November 18 in the town of Restinga Seca in the Rio Grande do Sul countryside, the son of railway agent Adelino Alves de Camargo and telegrapher Doralice Bassani de Camargo. His mother already has two much older children from a previous marriage.

One of the artist's earliest memories is related to drawing: "I started drawing at the age of four. Sitting on the floor, under the table, I'd draw for hours on end."[1]

"My interest in art probably began as a child, with a passion for coloured pencils and drawing books."[2]

Iberê also recalls from his early childhood: "What I really liked was rummaging in my mother's kitchen drawers, where I found all sorts of surprises and unexpected treasures hidden at the bottom of a drawer, fabric offcuts, cotton reels, and spools, broken things."[3]

His father's job requires that they move home. In 1919-20 the family moves to Jaguari, where they remain until 1922, when they move to Canela and Iberê is sent to board at Cacequi and later to Santa Maria.

"I remember long walks as a boarder at Cacequi, hunting animals with bare hands in the fields, fishing in the rivers, football at school and everything we did together hidden from the prefect. The discipline was harsh, almost military." Catching a glimpse of one of the priests drawing, he recalls: "I wish I'd told him that I also liked to draw. Perhaps he'd have taught me."[4]

> He sometimes felt sad when seeing a passing train belching out smoke, with a sense of anxiety and dissatisfaction. He would look at the smoke drawings in the sky for a long time. He imagined the train stopped, resting silently on its hard black tracks. And his imagination would reproduce the composition, with a background of grey and yellow houses. He felt sad. But one day the sadness left, when he picked up a pencil and a sheet of wrapping paper and sketched a train, a man, a house and a tree with his own hands.[5]

1927-1928

In 1927, he joins the final year of the Escola de Artes e Ofícios of the Cooperativa da Viação Férrea de Santa Maria and begins to learn painting under Frederico Lobe and Salvador Parlagrecco [1871-1953], both with an academic background. "The first one did not speak, only responded to his students' praise with a slight tilt of the heard."[6] The art teaching involved copying prints and a brief experience of carving. He recalls Parlagrecco with affection: "A friendly teacher who stimulated me a lot [...] Watching him create the sky was revelation, the clouds, the mare's tails, the water speckled with reflections. An illuminated world."[7]

1928 is very a fertile and productive year for Iberê. Almost all of the pictures at the college end-of-year exhibition are his. The teacher predicts: "that's how you'll win the European travel prize."[8] He wins a cash prize and the promise of a trip to Rio de Janeiro, which does not happen. Little of this work remains, having been lost in a fire.

Unexpectedly he is forced to leave the school due to a disagreement with one of the Marist teachers. Cutting short his stay at his first art school, he is transferred to the Ginásio de Santa Maria. He soon gives up school and returns to live with his parents, now working at the Boca do Monte Station.

> I left school because every day when classes ended, the boys had to stand in line and walk home, nice and tidy in a line on the pavement, silent and watched over... I couldn't get along with that...[9]
>
> His soul yearned for freedom, for liberation. He could not travel like the locomotives, never leaving the tracks, always taking the same route, playing in the same landscapes. This feeling was a reflection of his revolt against the classical teaching methods, imprisoned by the preconceptions of form.[10]

His first life drawings date from this period. "I still wanted to be a painter, although it was more a daydream."[11]

> Then, during one of those endless afternoons — as a youngster in the campagna region the days seemed longer — I came across a long-haired, bearded vagrant, like a character from a children's storybook, who came up to me and took me by the hands, saying loudly: "You're a great artist, my boy, the whole world will talk about you" [...] Then like the herald of madness he was, he left on his aimless way.[12]

1932

He returns to Jaguari with his family. He takes his first job as an apprentice in the technical office of the Primeiro Batalhão Ferroviário. Shortly afterwards he is promoted to the post of technical draughtsman.

> I learnt technical drawing through practice and looking at books.[13]

1934

His daughter Gerci is born, the result of a brief romance.[14]

1936-1939

In 1936 he stops working for the railway and moves to Porto Alegre.

He works as technical draughtsman in the Rio Grande do Sul Public Works Secretariat — "with a test and all the sacraments" —, remaining there for three years.

> His life had changed completely [...] life passed quietly. Once or twice Iberê Camargo felt the same sadness of his childhood return, when the trains passed. A bittersweet nostalgia. He felt inadequate and useless. Nothing he did had any meaning. [...] Art was living inside him, but as something extinguished. Then one day, almost out of distraction, he joined an Architectural Technician Course [The Technical Architectural Drawing Course at the Instituto de Belas-Artes].

At the Instituto de Belas-Artes he meets Maria Coussirat.[15] They marry in 1939.

> It was a three-year course. Iberê put up with it for three years. And when graduation day approached he was told that the course had been extended by another year. So he gave up. [...] The course had one advantage, however. It reawakened earlier desires. [...] He felt happy again. There was only one life, after all.
>
> — When a man starts to realise that his has only one life and is still going "against the grain", he is being stupid.[16]

1940-1941

He starts painting and drawing regularly from 1940.

> At night I transformed our little room into a studio. Maria, my insuperable companion, was my ever-patient model.[17]

He dedicates the poem he writes this year, "Depois", to Maria:

> *When I am lying in the plains, indifferent to the colours and forms, you must remember me. There, at the undulation in the plains, the earth is more fertile. Open a tiny hole with your hand and hide the seed of a tree inside it. I want to grow in this tree, I want to climb with its branches to the kiss of the light. Then on the scorching days, you will look for its shade to be cool you. Then in the murmur of the leaves I will tell you what my poor human heart does not know how to say.*[18]

He meets an old companion, Vasco Prado, who is also a civil servant, and starts drawing with him. They decide to share studio together.

> My interest and passion for painting was growing. Together with Vasco Prado I drew people in the street, domestic staff, in a wooden shed that he had built near his house, patched up like an Indian dwelling. [...] I used to show my drawings to Rasgado,[19] who provided sensible criticism and talked to me about art.[20]

He worked alone without a teacher or guidance. He decided to be a painter "and feeling the need to find ways of making that happen I looked to Décio Soares de Souza, who knew my work and encouraged me to continue. Décio was educated and sensitive and called on his friends Moysés Vellinho and Vianna Moog to help me get a study grant from the State."[21]

Vellinho was a well known literary critic and showed one of Iberê's drawings to Casemiro Fernandes, the art critic for *Revista do Globo*. In an article from 1941, Fernandes calls on the State Government to help Iberê find the means for further study:

> The lines are initially hesitant, then drawn with increasing vigour, becoming almost anxious. Iberê has adopted a feverish anxiety. Secure, plastic form, sensitive volume spring forth unstoppably. Iberê has found his way! He has found himself. [...] [The drawings] have power and vigour, consistent with the studies of a modern artist. Iberê Camargo is more than a draughtsman, however: He is a painter. His drawings reveal the qualities of a painter. Colour makes itself felt through black and white. He suggests the full chromatic scale. All the nuances. His first work in colour — a recent oil painting — is proof of this. [...] And if the State government wants to help him, if it wants to enable him to study in an environment that can benefit his ability and value, then Rio Grande do Sul will be giving Brazil an artist at least as equal as the best we have.[22]

Iberê says of his first works:

> My first pictures — landscapes — were painted with an energy that foreshadowed my expressionist tendency. The forms emerged from dense material, line describing the forms and energising them. So I was concerned with expressing the irreversible fleeting moment. I felt the essence of things in the phenomenological aspect of reality. My fidelity to this representation was such that when the picture was finished — I only did it once — I never retouched it, even if technically it seemed to need it.[23]

Icleia Borsa Cattani later analysed one of these paintings — *Jaguari* (1941), now in the Fundação Iberê Camargo collection:

> Iberê tries to use colour to capture the rare quality of light which transforms the vegetation and water in that region of Rio Grande do Sul. The picture unfolds into a symphony of greens and beiges; the depiction of water allows further schematisation of form to create a space with reversible meanings of upper and lower. Almost like a non-figurative painting.[24]

1942

Casemiro Fernandes's appeal finds support in the government. General Cordeiro de Farias appoints the Secretary of Interventoria, Ibanez Verney, and suggests offering a six-month licence so that Iberê can devote himself entirely to study. During this period he receives guidance from João Fahrion [1898-1970], teacher at the Escola de Belas-Artes.

In August he holds his first solo exhibition at the Rio Grande do Sul State Government Palácio Piratini in Porto Alegre, showing more than 200 works, including crayon studies, pastels and oil paintings produced during the licence period. Pleased with the result, General Cordeiro de Farias offers the young painter a grant to study in the national capital.

On September 12, 1942, *Revista do Globo* publishes an article titled "Assim Começa a História de um Pintor" [How the story of a painter begins], with reproductions of three paintings [*Caminho de Subúrbio* [Suburban Path], *Margem de Rio* [Riverbank] and *Velho Chacareiro* [Old Farmer], and a photo of the exhibition opening.

Iberê sells his first picture, a painting titled *Paisagem* [Landscape] (1942), to his friend the doctor Nino Marsiaj.

Lorenzo Mammì analyses Iberê's painting from 1936 to 1942 and the cultural climate in which the artist worked prior to leaving for Rio de Janeiro:

> From 1936 to 1942, Iberê Camargo lived and worked in Porto Alegre. This period produced some high-quality pictures painted with spatula or generally with thick and striking brushstrokes, which allow an early glimpse of his mature style: mainly landscapes, including the excellent *Jaguari* (1941). This technique of painting was not uncommon in Brazil at that time, and often had a conservative value: spatula and thick brush were used to emphasize an impressionist-style figuration, contrasting with the linear stylisation that dominated the modernist tendencies. A close example is provided by the landscapes of Benito Castañeda [1885-1955], who became a teacher at the Instituto Livre de Belas-Artes and held his first solo exhibition in Porto Alegre, 1941, the same year of Iberê's *Jaguari*. Iberê's painting, even at this stage, is clearly more modern than that of Castañeda: the clash between gesture and paint material already prevails over the illusionism of the image. But for his art to clarify the directions it had clearly begun to take, it would be need elements that the Rio Grande do Sul climate of the time could not provide: in particular the passage from thinking of the canvas as an illusionistic space to that of a plane or screen as a support for the paint material.[25]

The move to Rio de Janeiro "meant the possibility of finding a more advanced cultural climate for the answers to his questions, which were no longer those of an inexperienced youngster. Iberê least knew what he did not want — and what he did not want was mediocre and resigned academic painting."[26]

After the exhibition opening he leaves for Rio de Janeiro with a study grant from the Rio Grande do Sul State Government.

1942 RIO DE JANEIRO

At a time when air travel was rare, *Diário da Noite* newspaper announces the arrival on August 20 of an artist in the "Travellers" note: "Among the passengers arriving in the capital yesterday on the Condor aircraft Malpo was Iberê Camargo".

> I landed in the Federal Capital [at the moment] when Brazil declared war on the Axis. That night I was taken to Portinari's house by Sarah, Augusto Meyer's wife, for whom I carried a letter of recommendation. [...] Portinari advised me against attending the Escola de Belas-Artes.[27]

Despite Portinari's recommendations, Iberê enters the Escola Nacional de Belas-Artes. But he stays there a short while, due to frustration with the prevailing academicism:

> I arrived wanting to learn something, and when you want to learn something you have to be a little humble, but I soon realised that I was wasting my time. Not that I thought I was better than my colleagues or felt myself to be above them in terms of what might be taught. [...] The strict formulas, the classical as the only theory and raison d'être, were no longer part of our century. You need to put in something of yourself. Or at least relate to the efforts of those who were vilified years ago for having tried to present something that might be a revelation in painting. Because painting is transfiguration. If I don't transmit what I am feeling to my pictures as plastic value and colour, then I'm not a painter and I should change my life.[28]

He frequents the Bar Vermelhinho, opposite the Brazilian Press Association and near the Escola de Belas-Artes, which is a meeting point for artists and intellectuals at that time:

> We'd meet in the evening at the Vermelhinho, opposite the ABI, in Rua Araújo, Porto Alegre. It used to be a meeting point. Now it's a memory point. There was a different group each hour of the day: in the morning it was employees; in the afternoon, people from sculpture. It was called Vermelhinho, because it had red cane chairs. Quirino Campofiorito went there a lot, and Labanca, Silvia Chiarelli, Solano Trindade, Santa Rosa, Adonias Filho, Landucci, everyone, in fact.[29]

Portinari also frequents the bar, and is he who suggests that Iberê go to Alberto da Veiga Guignard, who runs an informal course on the terrace of the National Union of Students (UNE) building, in the old Clube Germânia at Flamengo beach. It was a timely suggestion. The first meetings with Guignard took place in the boarding house that Iberê used as a studio in Rua Esteves Júnior, Laranjeiras.

Ruben Navarra writes about the Guignard course:

> Guignard is now in a honeymoon period with his students. Students from the Academia de Belas-Artes going to study with an anti-academic painter, is not to be believed. The artist Guignard is a simple man, offering free teaching to students on a course that is now running, and the Belas-Artes set up the studio. Guignard will have a good studio and a school at last. Much is expected from this meeting between the master and the youngsters, if the youngsters can live up to such a rare teacher.[30]

He makes his first efforts at printmaking, working in the studio of the painter Frank Schaeffer, in Rua Bulhões de Carvalho, which is where he receives his first teaching in intaglio print from the Austrian printer Hans Steiner. Iberê and Schaeffer borrow a press from the Liceu de Artes e Ofícios, via the printmaker Carlos Oswald.

Iberê says of his first prints: "They were very poor prints, because I really had to start with the copper, sanding it, cutting and everything."[31]

> I made my first prints fiercely sanding the copper smooth and improvising the press.[32]

The first prints "form the foundations, albeit fragile, of his future print works".[33]

> At that time, a particular style — he wrote with the grammar of Picasso — held forth with the arrogance of a dictator. Assimilating that style meant quality and modernity. So I occupied myself in acquiring a technique (I had little precise idea about technique), at the same time as trying to retain the personality of my first pictures. My work came under a series of influences at this stage.[34]

1943

Guignard's influence can be seen in his painting: Iberê goes for a thinner painting style, with clear outlines in portraits, landscapes and still lifes "conforming to his apprenticeship in modern planarity."[35] But there are many students and the conditions are precarious on the UNE terrace. "That was when we thought about forming a group and arranging a place to work. Elisa [Byington] rented a room at Rua Marquês de Abrantes, 4 — a former dancehall known as Flor de Abacate —, fitted out with easels, chairs, curtains and everything necessary for running a studio. Guignard was a dedicated teacher with great enthusiasm."[36]

So the Grupo Guignard is formed.[37] And it is also Elisa who helps Iberê acquire his first press: "we bought a press, with a rubber sheet [...] which took those drawings on a roll."[38]

The Rio newspaper *A Noite* visits the studio after a few months and describes the enthusiasm of the group's members:

> *A Noite* surprised the group at their work. A model was posing in one corner. Guignard ran everything amidst the students, with his lively humour and orchestral conductor's energy. He'd draw in the air with expansive gestures, suggesting forms and light. Agile brushes portrayed the brown body on canvases, standing out against the white background of the screen. Everyone was studying hard.

Iberê continues in the same tone:

> Here we are, some "men of good will" [...] Guignard is an incomparable teacher. There are no rivalries here. We recognise the value of everyone, so much that Portinari[39] and Segall are to be invited to give demonstrations in our studio, which will be of great use for our group of enthusiasts wishing to do things correctly.[40]

In May one of Iberê's drawings is reproduced in the Rio magazine *Vitrina*: *Tarde de Chuva* [Rainy Afternoon].

In August, on the suggestion of Lelio Landucci, he sends three drawings — *Composição* [Composition], *Velho Pátio* [Old Garden] and *Mulatinho* [Mulatto] — to the 49º Salão Nacional de Belas-Artes — Divisão Moderna. The exhibition opens in September and he receives an honourable mention in the drawing category. Iberê is introduced to Landucci by Portinari and writes: "Acceptance by him was a real prize for me."[41]

An exhibition by the Grupo Guignard opens on October 25, at the Academic Board of the Escola Nacional de Belas-Artes. Iberê shows 41 of the 153 works. Manuel Bandeira writes an agreeable article about the exhibition:

> About six months ago the painter Guignard opened a free course in painting, which today runs from Rua Marquês de Abrantes, n. 4, which used to be the home of the popular club "Flor do Abacate" [Avocado Flower].

> Avocado is said to be good for rheumatism: at least in the light of the number of national anti-rheumatism treatments "based on avocado". Whatever the case, Guignard, who suffers neither from physical nor artistic rheumatism, and is optimistic, euphoric, magnetic and analgesic, is offering teaching in the building which is as good as the best treatment for liver and joints. The "Nova Flor do Abacate", as I suggest we call this Guignard group, has just opened an exhibition of its works from this year in the wonderful basement of the Academic Board of the Escola Nacional de Belas-Artes. Seven students are represented in the show: Elisa Botelho Byington, Maria Campelo, Geza Heller, Alcides da Rocha Miranda, Iberê Camargo, Milton Martins Ribeiro, and Werner Amacher. [...] Iberê Camargo shows extraordinary promise, and displays equal skill in handling pencil, *fusain* and pen: some of his works are first-rate due to their vigour and breadth of line.[42]

But the party is short-lived. One day after the opening a group of fanatical students at the Escola Nacional de Belas-Artes [National School of Fine Arts] – ENBA invades the exhibition and vandalises it, claiming old rivalries. Some of the works are damaged. The exhibition reopens on the 30th of the same month in one of the Brazilian Press Association halls, "which welcomed the victims of academic terrorism".[43] *A Manhã* newspaper reports on the events in an article "A Propósito do Incidente, Que Tanta Repercussão Causou em Nossos Círculos Artísticos" [Concerning the incident that had such repercussions in the art world]. Guignard tell what might have triggered the event:

> Some time ago, one of the magazines published in this city printed an article violently attacking the teaching at the School of Fine Arts, attributing the ideas to the Grupo Guignard.[44] Some of the criticism was justified, for study at the School of Fine Arts is known to have deep underlying weaknesses. The way in which the opinions were voiced there, however, has nothing to do with us, and neither I nor any of my students have ever had anything but respect towards the teachers and students at the School of Fine Arts, which deserve equal consideration. But some of the students who read the article were irritated by our group. [...] Thinking that the incident might become more serious, I decided on the 27th to ask the Grupo Guignard to remove all their work from the exhibition. And I closed the exhibition, to reopen it later in a more suitable place.

Iberê also wrote about the incident in the same article:

> I believe it unnecessary to ponder why certain students from the National School of Fine Arts were driven to attack our exhibition, since such an incident lies beyond the power of reason. We find it lamentable that higher-education students have engaged in such contemptible and degrading actions. Against work that undeniably represents efforts in favour of our art teaching. I also consider it a sign of contempt for Guignard, an artist worthy of admiration and respect from any responsible student. The selflessness of this teacher in offering painting classes free of charge on the terrace of the National Union of Students, welcoming all with open arms, should never be forgotten. And this is quite uncommon, as we all know. I therefore believe that these "vandals" are a minority at the heart of the School, given the large number of students who have shown solidarity with us.[45]

From November 1943 to August 1944, Iberê was included in the "Exhibition of Modern Brazilian Painting," organised in support of the Royal Air Force. In an article titled "História Fotográfica de Uma Exposição em Londres" [A photographic story of an exhibition in London], *Diretrizes* magazine, December 30 1943, he tells about the development of the exhibition, devised by Augusto Rodrigues, Clóvis Graciano, and Alcides da Rocha Miranda, until its materialisation, supported by the chancellor Oswaldo Aranha and the British Ambassador Noel Charles. The exhibition was shown in London (Royal Academy of Arts/Burlington House), Norwich (Norwich Castle and Museum), Edinburgh (National Gallery of Scotland), Glasgow (Kelvingrove Art Gallery and Museum), Bath (Victory Art Gallery), Bristol (Bristol City Museum and Art Gallery), Manchester (Manchester Art Gallery) and again in London (Whitechapel Art Gallery). The catalogue has an introduction by Ruben Navarra and a preface by Sacheverell Sitwell.

Osório Borba also writes about the exhibition:

> This will be one of the most intelligent and profitable war-effort initiatives in the cultural field. A group exhibition of Brazilian art is to be shown in Britain for the first time. The pictures are intended to be sold for the benefit to the RAF. Besides the material value of this contribution, the significance of the gesture with a message of Brazilian sympathy and solidarity will also be valuable for one of the nations providing a great example of heroism in this war, to which the world will owe a debt tomorrow. [...] More than one hundred pictures are to be sent, including many of great value [...]. The project has been organised by Clóvis Graciano, Augusto Rodrigues, and Alcides da Rocha Miranda, and includes important figures such as Portinari, Guignard, Tarsila do Amaral, Segall [...] and a team of the latest and newest.[46]

1944

In February Iberê is included in the I Exposição Brasileira de Autorretratos, at the Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Organised by Oswaldo Teixeira, the exhibition includes around 150 self-portraits, from Vinet to contemporary artists.

With Guignard's departure for Belo Horizonte in March, the Grupo Guignard disbands. Iberê briefly occupies two spaces as studios: he works for one month in a room over a butcher's shop in Rua das Laranjeiras and later moves to a room in the Edifício Róseo, which he calls the Pink Palace, designed by Eduardo Pederneiras, at Largo do Machado in Catete, where he remains until the following year.

From April to May he organises a solo exhibition in the studio-workshop Os Dois, belonging to the Wickert family in Rua dos Andradas, Porto Alegre. He shows 20 oil paintings on canvas, 70 drawings and 11 etchings. Iberê says of it, "this exhibition, with many different influences, was not well received."[47]

For Aldo Obino, critic for *Correio do Povo* newspaper:

> The artist with a recognised natural élan, his own ability, which took him to the centre of Brazil, and a strong vocation for "refined" painting, was being negatively influenced by the Rio art scene, and was passing through a period of transit and indecision. As a legitimate son of this province, his art was new, virgin, discrete, clear and personal before coming into contact with the modernist school that deliberately cultivated "bad taste". In Rio de Janeiro, under the influence of "new conventions", he became "disturbed, dark, impersonal, indiscrete, improper, licentious and full of deformities and abnormalities". But he added that even in a style that was not his own or appropriate, his strong creative vein intervened, "revealing all his power of making things with art in certain modernist works".[48]

This critic believed the highlight of the exhibition to be the etchings: "the real strong point of this artist is his vocation for delicate things, fine, beautiful and noble."[49]

Fernando Corona, who taught Iberê at the Instituto de Belas-Artes in Porto Alegre, also thought, "he is going through a period of indecision [...] I see something of the Master Guignard in his paintings, I see the Cyclopean Portinari, I see the communist Indian Diego Rivera. Iberê imitates them in pursuit of his own personality. Will he become a great artist? [...] For the moment, Iberê does not seem to be an original. But he has a dissatisfied temperament, quintessentially restless, which might become something great if he continues to study as he is doing."

And he adds as a warning: "An Iberê Camargo might cost 200 or 500 cruzeiros today. They are excellent and who knows if they might not one day be worth two hundred thousand?"[50]

In May he is included in the group exhibition "Exposição de Arte Moderna," headed by Guignard. The exhibition is organised by the Prefeitura de Belo Horizonte in the Mariana building. It is the first modern-art initiative in the Minas Gerais capital and the mayor at the time, Juscelino Kubitschek, singles out the event in his opening address: "A cultural movement is being organised for the first time in the shade of the old Minas traditions, with its roots in the new and revolutionary substance of the modern spirit."[51] José Guimarães Menegale, director of Belo Horizonte Department of Education and Culture writes the catalogue introduction and Guignard, the critical essay. Iberê shows the gouache titled *Negrinha* [Black Girl] and the etching *Retrato* [Portrait] [G309].[52]

In October he shows in the 50º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, where he wins the bronze medal for painting for *Mulher de Branco* [Woman in White].

Also in October he shows in the group exhibition "A Criança na Arte," at the Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. The exhibition is organised by Oswaldo Teixeira, with 70 works (painting, sculpture and drawing) by Brazilian and foreign artists.

1945

> Isolated in a studio in the Edifício Róseo [...] I wore myself out trying to escape the influences of Portinari, Segall and Utrillo, the latter being the most striking and enduring.[53]

The influence of Portinari and Segall is indeed noticeable at this time, as seen in the reproduction of *Louco* [Mad], in Augusto de Almeida Filho's article for *Carioca* magazine, mentioning the artist's work space:

> Iberê Camargo has chosen the "Pink Palace" as his workplace. The young gaucho painter is influenced by the babble of petits-bourgeois on the verge of a compulsory proletarianisation. His painting reflects the human environment around him through the conflicts with his complex artist's soul. He is essentially restless. He suffers from that mad anxiety characteristic of the creative spirit. Dissatisfaction is a virtue for the artist. [...] Born in a humble setting, Iberê Camargo is inspired by popular subject matter. His models have no aphrodisiac perfumes: — they are ordinary working people.[54]

Augusto de Almeida Filho was a local at the Bar Amarelinho in Cinelândia, which was a famous as the Vermelhinho and also probably frequented by Iberê. The building housing the Amarelinho also contained the office of Jorge de Lima. In September, Almeida Filho writes about Iberê again, this time for *Vamos Ler* magazine, and Jorge de Lima, writes about him the following year for *A Manhã* newspaper.

> His art is his whole ideal of life. A tireless worker, he has still had no public exhibition. He has a heightened sense of self-criticism. He is possessed by the demon of dissatisfaction, a rich wellspring of artistic creation destined to become part of the heritage of the people. Only honest and strict selection leads towards the ideal. Iberê Camargo is treading that path. It is a path full of difficulties, of misunderstandings, but it is the only one that leads to the future.[55]

In June the committee for the I Congresso Brasileiro de Artistas Plásticos is selected. Alcides da Rocha Miranda is president and Iberê joins the subcommittee council, together with Frank Schaeffer, Sigaud, Santa Rosa, Lelio Landucci, Antônio Bandeira, and others.

> This was when I had the most pleasant surprise of meeting Marques Rebelo waiting for me at the door to the building where I had my studio. He soon said who he was why he was there, with that direct and rough manner of his. "You are the only thing of value I have seen recently. I want to chose one of your works for an exhibition I am taking to Argentina." [...] Marques Rebelo was our culture's great ambassador in the neighbouring counties.[56]

Iberê is referring to the exhibition "20 Artistas Brasileños," organised by Marques Rebelo[57] and showing from August at the Museo Provincial de Bellas Artes in La Plata, then moving to the Museo Nacional de Bellas Artes[58] in Buenos Aires, and later to the Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño in Montevideo. The twenty Brazilian artists are: Alberto da Veiga Guignard, Alcides da Rocha Miranda, Aldari Henriques Toledo, Cândido Portinari, Carlos Leão, Clóvis Graciano, Djanira, Emiliano Di Cavalcanti, Hilda Campofiorito, Iberê Camargo — showing three works, including *Mulher de Branco* (oil on canvas) and *Negra Sentada* [Seated Black Woman] (drypoint [G280]) —, José Pedrosa, José Cardoso Filho, José Pancetti, Milton Dacosta, Orlando Teruz, Percy Deane, Quirino Campofiorito, Roberto Burle Marx, Tarsila do Amaral, and Tomás Santa Rosa.

The exhibition yields the book by Jorge Romero Brest, *La Pintura Brasileña Contemporánea*, published in Argentina (Editorial Poseidón) — which includes a reproduction of *Mulher de Branco* and *Negra Sentada*, in the collection of the Museo de Bellas Artes de La Plata —, and *Sentido Humanista de la Pintura Brasileña Contemporánea*, by Cipriano Santiago Vitureira,[59] published in 1947 in Montevideo (Asociación Uruguaya de Profesores de Idioma Portugués). The exhibition is shown in Porto Alegre in 1947.

In September Iberê certainly visits the "Exposição de Arte e Pintura Francesa", at the Ministério da Educação e Saúde. There he sees works by Utrillo, with whom he identified so much, and also paintings by Matisse, Picasso, Léger, Jacques Vuillon and De Chirico. Germain Bazin visits Brazil on this occasion to lecture about ancient and modern French art.

In October his work is included in "Jovens Pintores Nacionais," at Galeria Askanasy,[60] in Rio de Janeiro. The exhibition includes 14 oil paintings by the young artists Carlos Scliar, Z. Orlando, Paulo Pereira and some members of the newly created Sociedade Cearense de Artes Plásticas: Inimá de Paula, Aldemir [Martins] and Antônio Bandeira. Ruben Navarra states in *Diário de Notícias* newspaper that the selection is not particularly good, but singles out the presence of Iberê:

> *Nu de Mulher* is a painting by Iberê Camargo, that I only recall from a few drawings. His nude is seated in an empty space, with legs crossed in a traditional sculptural pose. The artist is mainly concerned with the column of the figure and its geometric composition in triangles. His brush seeks to give effects to the paint, but the technique still seems a little shaky. It might be worth trying sculpture.[61]

Also in October, he is interviewed by the journalist Álvaro Gonçalves for *Revista do Globo* in Porto Alegre:

> Have you notices how large my pictures are? I don't know how to paint small things, which give the impression of slipping through your fingers. My dream is mural painting. I think it would allow me produce the kind of work I want. [...] When first I put the paint down on the canvas I start to feel another desire of doing something indefinable. So then I start to fill in the canvas with everything that comes into my head, concerned mainly with the wealth of the colour. They tend to say that this distorts the truth. And I'd like to ask: what is truth in art? For isn't it much truer for the artist to act according to his inspiration rather than slavishly sticking to the models without being able to put in anything of himself?[62]

In December he wins the silver medal for painting in the 51º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, in Rio de Janeiro. Iberê shows three paintings and one print. The silver medal is awarded for the painting *Peixes* [Fishes]. Another of the paintings — *Retrato de Mulher* [Portrait of a Woman] — is reproduced in the newspaper *A Noite* (mistakenly attributed to Gastão Worms), with the following caption: "the volume is naturally produced using a vigorous impasto treated with ease and security, and is highly consistent in treatment of it subject matter, particularly the figures."[63]

Diário Carioca marks the presence of modern artist in the Salon: "Nelson Nóbrega, Iberê Camargo, Rebolo Gonçalves, Tenreiro, Ubi Bava and Worms are the best in the modern section. [...] They are rich in material [Inimá's cashews] as also is Iberê's beautiful still-life with fish."[64]

Ruben Navarra also singles out Iberê's participation in the contest:

> Iberê is a genuine newcomer and he and Athos Bulcão are showing perhaps the two best prospects of young painters in the Salon. Camargo and Bulcão both display excellently firm approaches, with no sight of dilettantism. They are passionately involved in the material of painting. The symptom could be no better. [...] Camargo is the more sensual in his taste for material as material, using a thick approach with lighter touches [...].[65]

The artist sets up studio at Rua Joaquim Silva, in Lapa, where he will remain until 1960.

1946

Iberê starts to work as an illustrator for the *A Manhã* newspaper's literary supplement *Letras e Artes*, edited by Jorge Lacerda.

From October 8 to 16 he has a solo exhibition in the Instituto Brasil-Estados Unidos – IBEU gallery, in the Ministério da Educação e Saúde. It is the artist's first solo show in Rio de Janeiro, with 66 works: 42 oil paintings, nine drawings, seven drypoints, five etchings and three gouaches. Iberê dedicates the exhibition to Luiz Aranha, Décio Soares de Souza and Moysés Vellinho "for providing the stimulus for my artistic career". Santa Rosa writes the introductory essay:

> These urban landscapes have an admirable plastic quality. Composition, colour and material come together in a splendid harmony of sensitive expression. The sequence of these landscapes shows considerable evolution in this restless artist. Means simplify from picture to picture, and the final two are painted in an *laisser-aller*, whose charm lies in the absence of any sense of difficulty. They seem to have been in one moment, free, fresh, loose and luminous. But this increasingly affirmative painting is always based on drawing [...] The drypoints and etchings display his sensitive awareness of form and line. We are faced with a genuine artist here. The career of Iberê Camargo is on its way.[66]

A Manhã newspaper, for which Santa Rosa is a critic in the literary supplement, mentions the exhibition and reproduces one of Iberê's urban landscapes.[67] And the critic adds in his Notas de Arte, column in the Letras e Artes supplement:

> This is the first time that this new artist from Rio Grande do Sul, of few words and much work, has exhibited in Rio. The work on display reveals his restless curiosity in search of self-expression. Techniques and styles, form and colour form part of these experiences and the result is always successful, a new note in an elegant palette. Iberê's questioning spirit typifies the pure artist. Formulas for preparation, harmony and colour theory, composition lines and the whole cuisine of his metier is broken down with the precise care of the creator. A friend of friends. No more could be said of his moral structure. And that is what supports this tenacious struggle for his art, nowadays more refined and giving rise to these splendid landscapes. Which are the highlight of his exhibition.[68]

Jorge de Lima also writes in the same newspaper: "When it comes to painting, I have sincerely not seen anyone more honest than this young man Iberê Camargo".[69]

Antônio Bento analyses some of the works in *Diário Carioca*:

> All of Iberê Camargo's urban landscapes are well composed. Even the one of Outeiro da Glória, with a foreground that is hard to resolve due to the jumbled mass of green vegetation against the wall. But the colours possess a really delicious lyricism and sensuality. It is as a colourist that Iberê Camargo stands out so strongly. His greens, blues and pinks in the Cosme Velho landscapes, in *Subida para Santa Teresa* [Route to Santa Teresa], and the two *Vielas das Laranjeiras* [Laranjeiras Streets] paintings have quite a local refinement of an original interpretation of the Rio landscape with this delicious lyricism. The various phases of research that the artist has passed through since his arrival in Rio are documented in the exhibition [...] A notable example from the latest phase is the still-life with fruit, n. 39.[70]

Roberto Alvim Corrêa writes the following about the artist's latest phase:

> His present work now reveals perfect agility of hand, the demands of a rapid, penetrating eye, and other qualities closely connected to a fully evolving temperament that is not satisfied with what he paints, a temperament that is always demanding a little more of line and colour. [...] Often working in groups of pictures inspired by similar subject matter and atmosphere, such as the urban landscapes, in which all the streets are deserted, or the still-lifes of fruit and objects arranged to give a feeling of solitude — perhaps the painter's own, even when walking down the avenue.

Alvim Corrêa also mentions his influences, "still visible in our painter", noting that this does not imply reservations:

> And if his work retained attractive traces of Portinari and then others, from the nostalgic Utrillo or the great Cézanne — not to mention Picasso — and if those traces are noticeable in the Rio pictures, in the scrupulous correction of nuances handed down from Utrillo, or in still-lifes with the almost constructive obsession of Cézanne, together with the way of using oblique brushstrokes; if Iberê Camargo falls under those influences, there is still no doubt about his ability and the presence of originality.[71]

Guignard visits Rio de Janeiro and mentions the exhibition in a letter to Lasar Segall: "I went to Rio last week to see the exhibition. I very much liked the work of my former pupil Iberê Camargo (despite the influences) of Picasso, Portinari, Van Gogh e Utrillo. He is very talented and I think our painter will have a good future."[72]

In October and November he shows in an exhibition of Brazilian art in Chile, organised by Berco Udler. The exhibition was named "Exposición del Brasil en Chile" at its showing at the Camara del Comercio/Instituto Chileno-Británico in Valparaíso, and "Exposición de Pintura Contemporánea Brasileña," at the Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile in Santiago.

In November he is one of the artists involved in the foundation of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Diário Carioca* mentions the event:

> In the presence of the head of the Museum of Modern Art in New York, Nelson Rockefeller, a group of art professionals and art lovers decided to organise a meeting on November 19 at the Instituto Brasil-Estados Unidos, aimed at the foundation of a museum of contemporary art in Rio. [...] Mr Rockefeller donated a collection of pictures by the best contemporary North American and European artists, which will form the museum's first holdings.[73]

1947

In March he has a solo exhibition at Casa das Molduras,[74] in Porto Alegre, under the auspices of the Instituto Brasil-Estados Unidos.

In September Iberê joins the committee of artists responsible for decorating the Baile da Mulata, devised by Teatro Experimental do Negro, at High Life, together with Santa Rosa, Bruno Giorgi, Quirino Campofiorito, Castelo Branco, Anísio Medeiros, Nagasawa and other artists.

Also in September he is included in a group show at Galeria Muller, Buenos Aires, as noted by Quirino Campofiorito in *Diário da Noite*.[75] The exhibition of 63 paintings was organised by Paul Biró and sponsored by the Instituto Cultural Brasil-Argentina.

In October Marques Rebelo takes the exhibition "Exposição de Pintura Contemporânea" to Porto Alegre, where it is shown in the auditorium of *Correio do Povo* newspaper with the support of the Prefeitura de Porto Alegre.

> The exhibition of twenty modern Brazilian painters is coming to Porto Alegre. This exhibition has been very successful in Argentina. It is coming now to our city on the initiative of a group of art lovers wishing to offer an overview of the avant-garde painting movement [...] The celebrated writer Marques Rebelo, will be lecturing on the topic, the works and their successful visit to neighbouring countries.[76]

December sees the start of the 52º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna. Iberê shows three paintings: *Moça Sentada* [Seated Woman], *Demolição* [Demolition] and *Lapa*,[77] with which he wins the overseas travel prize. This event is a watershed in his artistic career.

1948-1950 EUROPE

He travels to Europe, where he remains until late 1950.

> The trip to Europe in 1948 suddenly brought me in contact the art of all ages. That was when I realised that art is not the style of so-and-so or his followers, but instead the permanent development of a languages that is renewed with each period.[78]

Lorenzo Mammì analyses the artistic climate of Rome at this time:

> The trend in Rome was expressionist, but quite an original one, which had been formed in the late 1920s, but was undergoing an important renaissance at the time of Iberê's arrival. It tended to be referred to as the Scuola di via Cavour (a term coined by Roberto Longhi) or, with the inclusion of other tendencies, as the Roman School.

The 1948 Venice Biennale includes retrospectives by two important members of this school, Scipione and Mario Mafai, who see De Chirico as a reference "due to preoccupation with the metier and its history, which they interpreted as a material culture imbued with ethical value, against the leap into the dark of futurist/totalitarian adventures [...]

When Iberê arrived in Rome to study with De Chirico, the *pictor optimus* was at the centre of the debate. The 1948 Venice Biennale put on a retrospective De Chirico that intentionally broke off before the 1920s, which the artist refuses to authorise. [...] Iberê arrives in the heat of this moment. Temperamentally distant from De Chirico's cynical irony, but also from the *tabula rasa* of the avant-gardes, he perhaps found in the Scuola Romana some foundation for his own ethics as a painter. But in particular the effort for a return to the metier, upheld by De Chirico, brought these artists together around the search for a moral depth for painting, in a mixture that I find significant for the direction that Iberê's art begins to take."[79]

Iberê recalls of learning from De Chirico:

> We just did copies, for he thought that if you knew how to copy well, you could achieve what you wanted... [...] That was what De Chirico's teaching preached, because he said that when you master something you can do what you want afterwards. The painter is in fact the man who wants to take possession of the images of the world. He freezes things and transforms them.

In the same interview he says of the personality of his teacher:

> He was controversial, aggressive and extremist, he accepted no companions. He was very radical. [...] Although controversial, De Chirico was a person with very clear ideas [...] Perhaps I sought out De Chirico because I am a man with an inner solitude [...] I have a spiritual affinity with De Chirico. Sometimes your bother may be distant, you know, but he's there, he thinks the same way and feels the same as you feel.[80]

In Rome he also studies printmaking with Carlo Alberto Petrucci, director of the Calcografia Nazionale;[81] materials with Leoni Augusto Rosa; and fresco with Antonio Achille.

In the middle of 1948, Iberê meets the critic Antônio Bento in Rome:

> A few months ago in Rome I had the satisfaction of seeing that Iberê Camargo was making exemplary use of his journey to Italy. We visited museums in the Vatican and the Galeria Borghese together; we talked about everything we were seeing. Iberê bought books, visited museums methodically, attended courses and made contact with Italian artists. His study programme was so busy that he almost had no time to enjoy himself. He should currently be in Paris. He will certainly waste no time in existentialist cafés, but will organise his work programme in such as way as to reap the greatest benefit from that unique laboratory of art and culture that is the French capital.[82]

Bento later goes into further detail: "Deoclesio Redig de Campos,[83] conservator at the Vatican Museums, spoke to me with great satisfaction about the intensity of Iberê Camargo's study; his only objection was that the Brazilian painter seemed to be studying too hard, as his programme seemed so full."[84]

In 1949, Iberê moves to Paris, where he studies with André Lhote in the studio in Rue de l'Odessa, Montmartre. Iberê's relationship with Lhote was different from his affinity with De Chirico: "De Chirico was, or had been, a great artist; Lhote was just an excellent teacher. Iberê was always aware of that, and repeated it on several occasions, yet without failing to recognise the importance of the French artist in educating his taste and his technique."[85]

> I'd like to read the whole Louvre in one day.[86]
>
> In the mornings he studied with André Lhote and in the afternoon he would go to the Louvre to copy the old masters of the past: Vermeer, Titian, Rubens... He learned the grammar and syntax of the language of painting from Lhote, and in the Louvre he sought to assimilate, in practice, the centuries-old wisdom that he supposed lay behind the changes experienced by painting. This dual learning on the one hand reflects Iberê's amazement as a man from the Brazilian countryside faced with the amazing legacy of European art, and also reveals the seriousness with which he took his craft as a painter, which impelled him to enter as deeply as possible into the knowledge of his metier and its secrets.[87]

Iberê covers Lhote's *Treatise on Landscape Painting* of 1943 with notes. Other sources may also have informed his ideas about art during the time he spent in Europe: tachism, the poetics of the gesture, CoBrA (which was formed in the Netherlands in 1949), Dubuffet (who claimed that painting does not represent but is instead existence in a pure state), Matisse, Picasso, Braque, Bonnard, Rouault, Chagall and the blossoming of abstract expressionism.[88]

In Paris he acquires a small Lefranc press. He meets Mário Carneiro, who is an important figure in the development of his printmaking. Mário says: "We were introduced by Vera Mindlin, trying to break my adolescent shyness. It was cold in Paris and we went out in overcoats, visiting the still poorly heated museums, accompanied by the teacher Poliakoff, André Lhote's assistant and an obsessive admirer of Cézanne."[89]

During Iberê's stay in Brazil his works are included in group exhibitions in Brazil and abroad

In March 1948 he is included in the "Exposição de Arte Contemporânea" at the Biblioteca Pública do Estado da Bahia in Salvador, organised by Marques Rebelo and devised by Anísio Teixeira, at the time Secretary of Education and Health in the State of Bahia.

In April 1948 some of the works from the previous year's Salon — including Iberê's *Lapa* — are sent to Bogotá, on the invitation of the Colombian government for an exhibition to be held during the 9th International American Conference. The exhibition does not take place, however, due to a popular uprising the same month, following the death of a liberal leader.

In May 1948, Mário Pedrosa writes that it is a scandal that Iberê is not included in the Venice Biennale, which has reopened after a break during World War II:

> They had the audacity to exclude Portinari and Segall and neither can the exclusion of Di Cavalcanti, Burle Marx, Graciano, Noêmia, Cícero Dias, Iberê and others be accepted. Iberê's case is typical. This painter won a European travel prize for the modern division. But the picture that earned him the medal is not one of those selected for Venice. Why not? It's anyone's guess. Common sense would suggest his inclusion in the list. The Biennale would give a good overview of young Brazilian painting. So the painter we should be praising is excluded.[90]

From September 30 to October 6 the "Exposição de Pintura Contemporânea" is organised by Marques Rebelo in the internal garden of the Grupo Escolar Dias Velho in Florianópolis. This event forms the embryo of the creation of the Museu de Arte Moderna de Florianópolis some months later.[91] Seventy five paintings are displayed. Rebelo managed to persuade the City Council to purchase some of them for the future Museum, including Iberê's, *No Campo* [In the Country].

> Many locals were shocked by the paintings and even more by the talks by Marques Rebelo. One farmer saw a picture of an ox by Iberê Camargo, and said: "I can see several defects in that ox!"[92]

Also in 1948 he is included in the group exhibitions "Pintores Brasileiros" in Santiago (Chile) and "Exhibition of Contemporary Brazilian Paintings" in Cape Town and Johannesburg (South Africa), sponsored by the Brazilian Consul in South Africa.

In February 1949 Iberê's work is included in a group show of contemporary painting at the Instituto de Educação do Estado de Belo Horizonte, again organised by Marques Rebelo. Works by artists from other countries are also included: Derain, Vlaminck, Dufy, Léger, Morandi, Chagall, Magnolli, Miró and others. The exhibition also includes a series of works by children from do Rio de Janeiro and Santa Catarina.

In November 1949, two works by Iberê — an ink drawing (*Menina* [Child]) and a painting (*Cosme Velho*), from private collections in Bahia — are shown in the 1º Salão Bahiano de Belas-Artes, at the Hotel da Bahia, Salvador.

In March 25, 1950, the inauguration ceremony for the Museu de Arte Moderna de Resende takes place, organised by Marques Rebelo, Macedo Miranda and Jan Zach and supported by the city council. The museum is first housed at the Grupo Escolar Olavo Bilac (later transferred to the Aeroclube de Resende). Rebelo gives an excellent opening speech:

> But there is a greater acknowledgment to be made at this time, an acknowledgement for which there are no words, acknowledgement to Brazil, so poorly equipped with museums, for one more permanent exhibition space, one more home for collecting artistic heritage, that priceless wealth that never fades, made from dreams, disinterest and suffering, which is the greatest wealth that the world can bequeath to a people.[93]

Iberê's *Rua das Laranjeiras* (1948), belonging to the institution's collection, features in the opening exhibition.[94]

In April 1950, the Museu de Belas-Artes de Cataguases, another initiative of Marques Rebelo, opens in the modern Colégio de Cataguases, commissioned from Oscar Niemeyer by Francisco Ignácio Peixoto with landscaping by Roberto Burle Marx and furnishing by Joaquim Tenreiro, which opened the year before. Flávio de Aquino tells that the opening exhibition included items from private collections in the city as well as the museum's holdings, with a total of 200 items, including work by Rembrandt, Dürer, Lautrec, De Chirico, Picasso, Utrillo, Renoir, Dufy, Bonnard and others.[95] Iberê's still life with fish (Untitled, 1947) hang in the refectory.[96]

In August, 1950, an illustration is published in issue 12 of *Revista Branca*, on its second anniversary.[97]

Iberê returns from Europe on the same ship as Portinari, the *Andes*, which docks in Rio de Janeiro on November 27.

1950 RETURN

> Returning to Brazil at the end of November 1950, I started painting and printing again, still reeling from everything I had seen and heard. I was convinced that the only way of finding myself again was to look at the world around me with simplicity, with the eyes of a child.[98]

Still affected by the journey, Iberê says in an interview for the Letras e Artes supplement:

> In Europe I was concerned with sowing. Now I hope to reap. I should stress that I don't believe in a closed path in art. The contact I had with classical painting was a great lesson for me, and at the same time confirmed several of my personal opinions. So I think that it is knowledge of the great masters and tradition that can and should be the source of evolutions, both personal and in terms of school. [...] I'm going to work forty-eight hours a day.[99]
>
> I went back to landscape and still life wanting to reencounter the vein I had sensed in the first pictures. I understood that the problem was inside me, not with others, that is to say the solution was inside not outside. From that time on my painting became conscious expression: the energy of forms in mutual relationships became the constant concern of my compositions.[100]

1951

He devotes himself to teaching drawing and painting in his studio at Rua Joaquim Silva, Rio de Janeiro.

> I returned to landscape, firstly with a Europeanised palette, which gradually readapted to local colour. The time came to return to my own path — which had begun beside the stream — without my personal expression being over affected by my hard-earned academic knowledge.[101]

In January he is interviewed by Antônio Bento, who believes that Iberê is now more aware of the problems of the *metier*:

> Having attended those two courses [with De Chirico and Lhote], Iberê Camargo has not rejected the principles of the School of Paris, but at the same time he has not ceased to reflect maturely on the decline of the *metier* of the painter nowadays, not just among the modernists but also among the academics, who themselves only seek to imitate the old masters, without entering deeper into the secrets of their art.

The article includes a reproduction of the copy of Vermeer's *The Lacemaker*, and Bento also singles out the copy of Rubens's *La Fuite de Loth*, both made from paintings in the Louvre.

> I made copies from the old masters in Rome and Paris, because I was sure that this is still the most complete study that one can do. Copying the modern is easy; but it's different with the old masters! [...] Our biggest problem is making a picture that lives on as a work of art. That's why I copied pictures by El Greco, Rubens and Vermeer. That was how the old masters perfected their craft. Everyone wants to be an artist today. And that's impossible without mastery of the craft of the painter.[102]

In March he joins a round-table discussion about the needs of the art world and the measures necessary for revitalising it. Organised by the *Jornal de Letras*, it included Álvaro Lins, Otto Maria Carpeaux, Santa Rosa, José Lins do Rego, Aníbal Machado, Aldary Toledo, Jorge Lacerda, and Flávio de Aquino. Sceptic about the invitation from the President of the Republic Getúlio Vargas, Iberê states:

> Although repugnant to many, we are not asking for any kind of beautiful literary formula or difficult social organisation, or that our work be celebrated. We just want the right not to go hungry, the certainty that our work will earn enough to allow us to continue working. This achieved, the public will appear naturally, sure of the fact that artists honestly work for professional ends that deserve some attention.[103]

When Antônio Bento visits the artist's studio, Iberê also complains about the critics:

> You demand too much of the artist. And you're often unfair. You want painters always to show perfect, well conceived and well finished works. But how can the poor artists produce works of artistic value. They don't earn a living, the poor things, or they are always living in hardship. It's impossible to do serious work in miserable conditions.[104]

In a letter to Bento (and published in *Diário Carioca* newspaper), clarifying the published article, Iberê stresses: "The contemporary artist lives on the edge of a society that seems no longer to have any use for him."[105]

In June he has his first solo exhibition since returning from Europe, at the Museu de Arte Moderna de Resende. He shows eight oil paintings — three still lifes (one of them, *Peixes*) and five landscapes (*O Quirinal* [*Quirinal*], *Lapa*, *Urca*, *Paisagem Romana* [Roman Landscape] and *Paisagem de Santa Teresa* [Santa Teresa Landscape]) —, seven drawings, including, *Mulher Sentada*, *Paisagem de Roma* [Rome Landscape], *Ruínas Romanas* [Roman Ruins], *Jardim Zoológico de Roma* [Zoological Gardens in Rome], and three lithographs: *Praça em Roma* [Roman Piazza], *O Palatino* [The Palatine], and *Jardim Romano* [Roman Garden].

Also in June he is included in "Exposição de Pintura Brasileira e Norte-Americana" in the new building of the Instituto Brasil-Estados Unidos – IBEU, (Rua Senador Vergueiro), Rio de Janeiro, alongside Burle Marx, Djanira, Guignard, Maria Leontina, Milton Dacosta, Santa Rosa, and Polly McDonnell. The catalogue has a preface by Murilo Mendes.

In July, Osório César writes about the artist in his column Artes Plásticas in the São Paulo newspaper *Folha da Tarde,* with a reproduction of a drawing done in Rome:

> Having returned from Europe, Iberê's painting is more substantial, better constructed and clearer. The young painter can now be seen to be more concerned with the material, seeking the solidity of things as required but without reproducing it photographically. All his paintings carry the marked imprint of his personality. This goes to show that, like many of his painter companions, Iberê could not fail to be impressed by the styles of the European masters. His painting his honest and consistent.[106]

In October he shows in the 56º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, Rio de Janeiro. *Diário Carioca* newspaper prints a reproduction of *Paisagem Carioca* [Rio Landscape].[107] Iberê is also a jury member for the Salon, together with Pancetti and Burle Marx.

He is included in the 1ª Bienal Hispanoamericana de Arte, in Madrid. Organised by the Instituto de Cultura Hispánica, the exhibition opens on October 12, Día de la Hispanidad, and closes on February 24 1952, moving to Barcelona, where it remains until April 27.

From October to December he shows in the 1ª Bienal Internacional de São Paulo in the Pavilhão do Trianon, São Paulo. The jury for this first edition includes Ciccillo Matarazzo, president of MAM São Paulo, Tomás Santa Rosa and Quirino Campofiorito (both chosen by the artists) and Clóvis Graciano and Luiz Martins (appointed by the Museum management). Iberê shows three paintings from 1951.

Two lithographs made in Rome are used to illustrate the November edition Letras e Artes literary supplement.

In December the President of the Republic ratifies the law creating the National Modern Art Salon and the National Fine Arts Committee under the Ministry of Education and Health, responsible for selecting and acquiring works for the Museu Nacional de Belas-Artes and for the national collection from those shown and winning awards at the Salon (Law n. 1.512, of December 19 1951).

1952

He paints in the morning and prints in the afternoon, dedicating himself to both art forms at the same time. "I use both techniques with the same love and for the same ends, which is to give form to my sensory world."[108]

A landmark for printmaking. From this year he begins to record his print output in notebooks (three of the four print notebooks refer to intaglio and one to lithography).[109]

In February the members of the National Fine Arts Committee are chosen for four years: they include Iberê, Henrique Cavalleiro, Hildegardo Leão Veloso, Bruno Giorgi, Carlos Oswald, Oswaldo Goeldi, Carlos Flexa Ribeiro, and Tomás Santa Rosa. In August Iberê is interviewed by Marc Berkowitz for Rádio Globo's "Conversa em Família" programme. Jayme Maurício mentions the broadcast and Iberê responds to the critic's comments in a letter published in *Correio da Manhã*:

> The artist is a man with the needs of man. He wants to work, to live from his work and not from hypothetical annual prizes, which are little more than larger-scale handouts. [...] As for the artist's asceticism, I'm not just referring to the integrity of artistic expression, whatever that is, but also to the necessary courage for remaining independent both of protection from criticism of narrow concepts of contemporary art and also the influence of patrons who pay to see and hear what they like to see and hear. Because the truth is that I am not worried about iron curtains any more than I am blinded by smokescreens.[110]

On April 15 the Museu de Arte Moderna de Florianópolis exhibits its collection at the opening of its new premises in the Casa de Santa Catarina.

Also in April, he is included in "Exposição de Artistas Brasileiros," at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Mário Barata writes in *A Manhã* newspaper of the origin of the exhibition, saying that the new Museum premises (now on the ground floor of the Ministry of Education and Health in Rua da Imprensa) opened with an exhibition of the "highly discussed" works selected for the São Paulo Biennial of the previous year. Niomar Moniz Sodré (the museum director), Carmen Portinho, Santiago Dantas, Castro Maya and others thought it important to show the public a significant section of the country's art, including a European travel prize (granted only to those not winning awards).[111] The opening party took place in the Hotel Ambassador in the presence of the First Lady, Darcy Vargas, which Iberê attended. Fifty seven artists took part in the exhibition, with 180 paintings and sculptures. One of Iberê's works, *Da Costa, o Sol* [From the Coast, the Sun], was highly appreciated. Another of his works — *Pátio* [Garden] — one of the most expensive in the exhibition, was sold to Manuel Ignacio Peixoto. The exhibition is a public success, visited by more than 200 people per day. After the show closes, the works are sent to Minas Gerais, for the inauguration of the Museu de Arte Moderna, in Belo Horizonte.

In the middle of the year, Iberê meets his former teacher André Lhote in Frank Schaeffer's studio. Lhote is visiting Brazil following an invitation from Rio de Janeiro city council to run a three-month course.

He is invited by the collector Raymundo Ottoni de Castro Maya to make 29 aquatint prints to illustrate Inglês de Sousa's book *O Rebelde*, published by the Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil.[112] The prints are shown at the Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro in August. In September, Iberê writes to Castro Maya, asking for the plates to be preserved together.[113]

Mario Carneiro says: "at the same time, he [Iberê] made Bible illustrations, such as the *Cavaleiros do Apocalipse* [Horsemen of the Apocalypse], using the same technique as the book."[114]

In September Iberê is included with Goeldi, Santa Rosa, Ivan Serpa and other artists in the exhibition at Teatro de Bolso, Rio de Janeiro.[115]

In October he shows in "Exposición de Pintura, Dibujos y Grabados Contemporáneos del Brasil," at the Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Chile, Santiago (Chile).

In November Iberê is included in an exhibition of ten visual artists, including Clóvis Graciano, Rebolo, Campofiorito, Inimá, Israel Pedrosa, Jordão de Oliveira, Sigaud, Deveza and José Moraes with one picture each in the exhibition space that opens in the Livraria Independência (Rua do Carmo), Rio de Janeiro.[116]

In December members of the art world meet to discuss the need for a special law to establish a percentage for artists to decorate public buildings. The meeting includes Iberê, Augusto Rodrigues, Antônio Bandeira, Edson Motta, Jordão de Oliveira, Honório Peçanha, Percy Deane, and Israel Pedrosa. Discussions on this topic continue the following year.

Iberê applies for a study grant offered by the John Simon Guggenheim Foundation (USA).

He illustrates Henriqueta Lisboa's book *Madrinha Lua* (Niterói: Hipocampo).

1953

In January, Iberê, Santa Rosa, Manezinho Araújo, Heitor dos Prazeres, Inimá, Stockinger, Rapoport and other artists join the Teatro Popular Brasileiro party, directed by Solano Trindade, in the ground floor of the Escola de Samba Duque de Caxias.

In March he is included in an auction in aid of victims of the Northeast drought. There is strong support from the artworld: Portinari, Goeldi, Djanira, Ivan Serpa, Darel, Zélia Salgado, Lygia Clark, José Pedrosa and others donate a total of 106 works. Iberê donates one oil painting and six lithographs, and joins the organising committee alongside Antônio Bandeira, Santa Rosa, Mário Pedrosa, Jayme Maurício, Flávio de Aquino, Mário Barata, Marc Berkowitz, Rubem Braga, Fernando Lobo, France Dupaty, and Antônio Maria. The works are exhibited in the exhibitions hall at the Ministério da Educação e Saúde in Rio de Janeiro, from March 16 to 23, when they are auctioned.

But the auction yields less than expected. For Antônio Bento, "this proves that the Rio art market is very poor, considering that the exhibition included work by nearly all of our best modern artists [...] Iberê Camargo was right when he said ironically that the works in the charity auction had been donated by the afflicted of the city to the afflicted in the drought regions and scrubland of the Polígono da Seca."[117]

Also in March, the *Diário de Notícias* opens the Popular Art History competition, offering selected prints to the Associação Brasileira de Desenho "Friends of Print Plan". Iberê's is the first print to be selected, in June. The draw also includes works by Goeldi, Carlos Oswald, Henrique Oswald, Darel and other artists.

On May 15 the II Salão Nacional de Arte Moderna opens at the Ministry of Education in Rio de Janeiro. Painting nº. 70 is singled out by Mário Barata as one of the best works in the salon.[118] Antônio Bento also writes a positive critique of Iberê's work:

> His works in this National Modern Art Salon show the artist at the height of his creative powers. Both the *Landscape* and the *Still Life* showing in the painting section are among the most modern paintings being made in Brazil. All the colour experiments Iberê Camargo has been making in recent years have finally yielded their results. He is a painter who can successfully be claimed as one of the few who seem to have a plastic language of undeniable quality. The same can be said of his print, the small *Cabra* [Goat] [G043] on which he has worked like a patient craftsman. But what a fine etching![119]

Mário Carneiro mentions Bento's critique in a letter to Iberê on June 19, 1953: "I have just received Antônio Bento's critique about you. I am elated. It all seemed very fair, and finally seen with real eyes. And the fact that the still life belongs to the General justifies the little praise that I can give it... Not to mention the goat, which — don't forget — I have a copy of...".[120]

Mário writes in another letter to Iberê on May 26, 1955: "I'd like to remind you that if that picture of the woman with the cow has not been sold from the Salon, I'll have it."[121]

The print *Mesa com Espelho* [Table With Mirror] was also shown at the Salon [G264-1].

> I am continuing in the same direction, painting my streets, my alleyways, the same alleys I go up with such exhaustion. And naturally I remain faithful to my concept of art. Constructing the picture without resorting to formal elements. Transforming nature into colourful rhythms and sensations. As you well know, the model subordinate to the needs of the picture, and when I talk about rhythm and colour, I don't mean abstraction in the sense that the term is generally used. I think that I have managed to achieve greater luminosity in the latest pictures, greater power of colour. But without abandoning the value that consider indispensable for giving the picture structure. I think that's a brief summary of the great effort involved in achieving something that seems so simple.[122]

In November Iberê sets up the Intaglio Print course at the Municipal Fine Arts Institute in Rio de Janeiro,[123] operating temporarily from rooms in the Museu Lucílio de Albuquerque. In a letter to Mário Carneiro, Iberê says:

> After considerable struggle I have managed to set up my print course. It is running in the Museu Lucílio with twenty students, of which few are any good. We began with etching, which I now think was a mistake. I should have begun with engraving, because it's difficult technique to learn and would have discouraged the big-bottomed old ladies who waste time stealing time from others [...] I'm sure that those who are serious and able will get something out of it. Art and knowledge were only made for them.[124]

In December, Iberê shows in the IV Salão do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul in Porto Alegre, exhibiting three prints, for which he receives the silver medal. The Jury includes Fernando Corona, Angelo Guido, and Ado Malagoli.

Also in December he serves with Murilo Miranda, Antônio Bento, Flávio de Aquino, Quirino Campofiorito, Mário Barata and Celso Kelly on the selection committee for the IV Salão de Naturezas-Mortas, organised by the Serviço de Alimentação e Previdência Social – SAPS.

This year he begins an intensive campaign for liberation of import duty on foreign paints, which will become one of the most important political movements for the visual arts in the country. It is a long and very discouraging struggle, which Iberê dubs the Hundred Years War. The press follows the movement step by step:

> On January 31, 1953, the *Diário Carioca* published a caption under a photo of Iberê, which said, "I continue to maintain that domestically produced paints do not offer the artist sufficient guarantee of the stability of their work". As a member of the National Fine Arts Committee, he managed to arrange an audience with the President of the Republic, Getúlio Vargas, and the same *Diário Carioca* prints the following headline on February 3: "Government imports paint for artists. Getúlio has seen it: our own is no good. The government, through the Ministry of Education, is to import paint and distribute it directly to artists. That was the promise yesterday from the President of the Republic to the National Fine Arts committee in a special audience at the Palácio Rio Negro." [...] The following year the *Tribuna da Imprensa* (April 13, 1954) notes: "[Oswaldo] Aranha starves Brazilian artists — He pretended to fulfil his presidential dispatch — 5th grade paints with whisky, perfume and Cadillacs — Aranha Plan (dollars more expensive)." Iberê sends a telegram to Oswaldo Aranha, Minister of Finance: "The sales value of an artwork cannot increase, due to the lack of demand in our PT climate. As Your Excellency knows, the work of art transcends its sales value, to become part of the country's cultural heritage". Then it is the turn of *O Globo* to announce on May 15, 1954, the organisation of the Black and White Salon as a sign of dissatisfaction with the Government's attitude.
>
> The *Diário de Notícias* of April 18 1954 is more explicit: "Black and White Salon, — a protest by painters from Rio and São Paulo: paintings without colour — They want paint imports and sale to professional organisations — Painters from Bahia, Pernambuco, Maranhão, Rio Grande do Sul, Santa Catarina and Paraná have also joined – "Without paint there will be no more colour in Brazilian painting," Djanira tells us. Iberê Camargo outlines the failings of domestic paints.'
>
> The movement led by Iberê and Djanira receives international recognition, with a mention in the prestigious *Time* magazine of May 3, 1954: "Colourless Strike – The National Committee of Fine Arts, headed by respected artist Iberê Camargo, had approached President Getúlio Vargas about the problem last year." In the end some 480 Brazilian artists joined the movement in one of the rare moments of mobilisation of visual artists in Brazil.
>
> *O Globo* notes that Oswaldo Aranha, the Minister of Finance, is especially invited to the Salon opening, and does attend, while the Minister of Education [Antônio Balbino], in an unusual stance, does not. The debate feeds the press and the poet Carlos Drummond de Andrade takes the side of the artists in *Correio da Manhã*, on May 18, 1954: "The fact that the entire value of imported Brazilian paint amounts at most to the price of a couple of Cadillacs and would therefore not destabilise Oswaldo Aranha's formidable plan for national salvation, is given little importance". *Diário Carioca* of May 29, 1954, reports that Iberê requests some credit and trust from Oswaldo Aranha. The issue of paints finds no solution and on May 2, 1955,

O Globo announces that the striking artists have decided to organise a Salon of Miniatures in protest at the high prices of paints. Finally, on May 31, 1955, *Diário Carioca* optimistically reports that the Minister of Education has promised direct imports for the visual arts and, later, that the director of Cacex will be responsible for resolving the issue.[125]

Also in 1953, he shows in the group exhibition 10 Kunstnere fra Brasil, at Galleri Cappelen, Oslo.

1954

He illustrates Antônio Olinto's book *Resumo* (Livraria José Olympio) and a special edition of just 150 copies of Augusto de Almeida Filho's *Rondó da Perdição*.[126] And in January issue 3 of *Revista da Semana* contains an illustration by Iberê in "Carta", by Joel Silveira, chief editor of the magazine.

In April Iberê shows in the III Mostra Internazionalde di Bianco e Nero, in Lugano (Switzerland), at which Brazil is included for the first time. The choice of works is entrusted to Simeão Leal, director of the Ministry of Education Documentation Service: "Iberê Camargo's *A Cabrita* [The Goat], a masterpiece of modern Brazilian printmaking is one of the beautiful works sent by Simeão Leal to the Bianco & Nero exhibition in Lugano."[127]

On May 5 the III Salão Nacional de Arte Moderna opens at the Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde in Rio de Janeiro. The Salon becomes known as the Salão Preto e Branco [Black and White Salon] due to the artists' protest against government restrictions on paint imports, which are included in the luxury category.

The Salon opened in a festive atmosphere of artists and public, and no one broke the protest. Iberê declares, "I am pleased with the success of the Salon. The artists displayed their unity".[128]

Almost 350 works are exhibited, of which 160 are black-and-white paintings. Iberê shows two oil paintings in the first room (with Santa Rosa and Zélia Salgado). Iberê wins a silver medal at the Salon.

In July he serves on the panel for the Salão de Pintores do Rádio, with Mário Barata and Edson Motta. The Salon is held at the Brazilian Press Association – ABI, Rio de Janeiro, and is sponsored by *Radiolândia* magazine.

In August and September he has a solo exhibition of paintings and prints — "Iberê Camargo: Pinturas e Gravuras" — at the Instituto Brasil-Estados Unidos Art Gallery in Rio de Janeiro. This is his first solo show in Rio de Janeiro since returning from Europe (he earlier had a solo show at MAM de Resende) at which he shows only works completed since his return. The catalogue reproduces *Casa Vermelha* [Red House] (oil on canvas) and *Interior* (mezzotint) [G264-1], and includes extracts from critical essays by:

Jorge de Lima: "In terms of painting, I sincerely see no one more honest than this young man Iberê Camargo, painting excellent objective landscapes, touched only by the light and shade of God."

Lélio Landucci: "The steady and secure progress of Iberê Camargo's work in paint and print demonstrates his good use of research and fine benefits from his experiments. His constantly renewed investigations of *metier* and technique are receiving favourable responses."

Flávio de Aquino: "Iberê goes from nature to the canvas and vice-versa, searching through constant correction and refinement — sometimes adding, sometimes removing — to find the equivalent between one thing and another. And then he prepares the picture and the poetic content and originality of the work is born from the power of his own visual language, without the painting having any lesser poetic intent, nor the desire to be original."

Antônio Bento: "All the colour experiments Iberê has been making in recent years have finally yielded their intended result. Here is a painter who asserts himself successfully, one of the few who seems to have a visual language of undeniable quality."

Santa Rosa: "With Iberê Camargo, Brazilian painting finds the living expression of a conscious artist. Meticulous and honest in his investigation, he has been increasingly successful in print and paint, always adding new technical and aesthetic values to his work. The evolution of his concept of painting true to the suggestions of nature now expands into beautifully transparent colour, organising the space to give us pure sensory visions, reaching a climax of visual poetry. The same excellent quality can be seen in his masterful prints, and fit into the various different processes and knowledge that result from them. Iberê Camargo's mastery of artistic creation reflects the healthiest freedom of the genuine craftsman."

Marc Berkowitz: "Iberê Camargo occupies a very special position among contemporary painters in Brazil: without affiliating himself to schools, currents or 'isms', he produces highly personal works. Iberê Camargo is a professional painter in the best sense of the word, allying a really profound knowledge of the *metier* — in both painting and print — with an artistic sensibility that creates an atmosphere, a poetic world of which we are a part. In the confusion that reins in the art world today it is refreshing and comforting to find an artist of the integrity of Iberê Camargo."

In *Diário de Notícias*, Mário Barata writes:

> Certain influences of De Chirico delayed the definitive affirmation of his own path and artistic personality. One or two works shown to friends in his studio on Rua Joaquim Silva, showed slight traces of his gradual fixing on a style in which mastery of colour — a combination of the paints, the colour balance and refinement — were essential. [...] Iberê's current show takes on a special value due to the unity and maturity of the works enriching the small room with a wide range of colours. [...] The landscapes from 1953-54, which form the larger part of the exhibition, are luminous and beautiful, with bright, penetrating colours. On occasions the material and colour he achieves are almost precious, producing rare and highly sensitive effects.[129]

One of the works singled out by Barata, a landscape with pink houses, is bought by the poet Augusto Frederico Schmidt.

Bento adds in the *Diário Carioca*:

> The value of Iberê's painting lies not just in its plastic quality. It also touches art-lovers and critics because of the emotions it triggers, through the transcendence of its lyrical message. Which is why Santa Rosa said quite objectively of Iberê Camargo that his concept of painting expands into colours of transparent beauty, "colours that organise themselves in space to offer us pure sensory visions and achieve a climax of visual poetry". [...] For those who have had enough of simple games of form and problems of geometry that are the stubborn and persistent specialisation of many non-figurative Brazilians, Iberê Camargo's painting is an oasis of genuine art. Which is definitely why Michel Simon, after looking carefully at the Santa Teresa landscapes and the very beautiful, typically Rio houses in this exhibition, lamented the absence of Iberê Camargo from the Brazilian representation at this year's Venice Biennale This painter's art is indeed well sensed and original, and thinks only of giving solidity and authenticity to his plastic view of the world."[130]

Also in 1954, he is included in a group show of Brazilian prints at the Berlin Academy in Germany.

1955

In March he recommences the print course at the Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro, now in the Passeio Público. Iberê persuades the Livraria do Globo in Porto Alegre to donate a lithography press. In November, he takes a public examination as printmaking teacher at the institution. The examination board includes Oswaldo Goeldi, Carlos Oswald, and Leopoldo Alves Campos. The subject of the written test is "Mordents and preferences"; and the oral test, "Etching". Iberê scores maximum points.

He writes a technical manual based on much of his experience as a printmaker and distributes it as a handout at the institute and on the course at the Clube de Gravura in Porto Alegre in July. The text is only published in book format in 1975.

In April he organises the first meeting in his studio for planning the Salão Miniatura — another protest against the high prices of foreign paints and art materials in general — which includes the painter Jacinto Morais (also from Rio Grande do Sul), Geza Heller, the widow of Lélio Landucci, and the painter Paulo Pimentel. The previous year artists had removed the colour from their works in the Black and White Salon, this time they reduced the size.

Iberê says to the press:

> The Miniature Salon is not a National Salon as some might think. It is instead a protest against the current conditions of painters, as the Black and White Salon was. The Miniature Salon will be organised solely by the artists who feel their interests are shared. And as I see it, in the current situation, all artists share the same interests.[131]

On May 17 Iberê takes part in the Clube da Crítica programme broadcast by Ministry of Education Radio, with other members of the Salon organising committee: Quirino Campofiorito, Vera Bocayuva, Frank Schaeffer, and Santa Rosa.

The Miniature Salon opens on May 23 at the Brazilian Press Association – ABI building in Rio de Janeiro. One of the works on display, according to *Diário Carioca* newspaper, is the print *Meninos Com Pandorgas* [Children With Kites] (negative impression of 5th state) [G221].[132]

He reports of the Salon:

> From Rio de Janeiro: All the signs show that the workers have much to learn from the visual artists. At least in the area of complaints. That's how it seemed last week when the Miniature Salon opened, organised by Rio artists in protest against the high prices of foreign paints.
>
> Last year our artists protested against the classification of artists' paints in the 5th exchange category by organising the famous Black and White Salon. Thanks to this they succeeded in having paints transferred to the second category. Now they are complaining against speculation and price instability, calling on the solution adopted in the case of newsprint, for which a fixed price was established.
>
> The issue interested the Minister of Education, who took it personally to the Minister of Finance, who in turn promised to study it seriously. It is hoped that one of the three measures suggested by the artists will be adopted soon: 1) organisation of a cooperative for direct sale of paints; 2) organisation of this cooperative to be the responsibility of the National Fine Arts Committee; 3) creation of government inspection to forbid paint speculation.
>
> Artistically, this is an original protest. While miniature painting is a genre that has been completely surpassed today, the Salon includes around 94 artists.
>
> A total of 188 works, including paintings, prints, drawings, and sculptures are being sold at reasonable prices. The main exhibitors include Cândido Portinari, Iberê Camargo (coordinator of the movement), Djanira, Deveza, Frank, Schaeffer, Izrael Szajnbrum, Sônia Ebling, Quirino Campofiorito, Tiziana Bonazzola, and Vera Bocayuva Cunha.[133]

In July he is included in the group exhibition "Aspectos Brasileiros" at the Galeria de Arte IBEU (Instituto Brasil-Estados Unidos Gallery) in Rio de Janeiro, in homage to the 36º Congresso Eucarístico Internacional. The exhibition includes six artists besides Iberê: Abelardo Zaluar, Frank Schaeffer, Georgina de Albuquerque (member of the IBEU selection committee and exhibition organiser), Henrique Cavalleiro, Joyce Blumer, and Tatiana McKinney.

In July his solo show — "Gravuras de Iberê Camargo" — presents 12 prints, ten illustrations for *O Rebelde* and three drawings at the Clube de Gravura gallery in Porto Alegre.[134] He is invited by the Club to run a course on intaglio print, and is impressed by student interest and the intense artistic activity in the city.[135]

In September, also in Porto Alegre, he shows in the group exhibition "Arte Brasileira Contemporânea," at the Casa das Molduras, the first exhibition organised by the recently created Museu de Arte do Rio Grande do Sul – Margs,[136] which attracts attention due to the fact that the Museum has begun its activities without a building. Thirty three paintings are shown, including Iberê's *Mulher Sentada*, which is the first work to enter the museum collection.

He returns to Rio de Janeiro via São Paulo: "I spent a few days in São Paulo to visit the Biennial, which is quite noteworthy this year, particularly the work by the expressionists. But I also had a good look at the abstracts, particularly the group of works by Sophie Taueber-Arp, which I was unable to see in Europe."[137]

Also in September he shows in the III Bienal Hispano-Americana de Arte, at Palácio Municipal de Exposiciones, Barcelona. The exhibition opens on September 24 and closes in January of the following year.

In this same month he is included in an exhibition (and auction, in March 1956) at the Galeria Forma (formerly Galeria Dézon) in Rio de Janeiro. The idea came from Anna Letycia, Gilda Reis Netto and Jacinto Morais and included several artists, to enable *Forma* magazine to be published more frequently.

In October he shows in I Novo Salão Carioca, which is part of the official programme for the 14ª Feira Internacional de Amostras da Cidade do Rio de Janeiro, organised by the city council. Two jury panels are formed, for the General Division and the Modern Division, of which Iberê is a member with Antônio Bento and Santa Rosa.

In November he is included in the III Exposição do Clube de Gravura do Distrito Federal in the Academic Board of the Escola Nacional de Belas-Artes. Iberê and Geza Heller are the best-known artists in the show.

1956

At the end of January, Iberê travels to visit friends in Poços de Caldas.

In February and March he shows six paintings — *Paisagem Urbana* [Urban Landscape] *I, II, III* and *IV, Rua* [Street] and *Mata* [Forest] — in "50 Anos de Paisagem Brasileira," at the Museu de Arte Moderna de São Paulo (Palácio dos Estados, Parque do Ibirapuera), organised by Sérgio Milliet.

On May 17 the "Exposição de Originais de Pintores Brasileiros," opens in the Academic Board of the Escola Nacional de Belas-Artes, as part of the III Quinzena de Cultura. The works come from the collection of Museu de Arte do Distrito Federal da Faculdade Nacional de Arquitetura, which contains works by Portinari, Di Cavalcanti, Bonadei, Djanira, Guignard, Graciano, Pancetti, Santa Rosa and Volpi as well as Iberê.

Also in May, the V Salão Nacional de Arte Moderna opens at the Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura in Rio de Janeiro. Iberê has jury exception in two categories: painting and print. The etching of *Composição* [*Homem, mulher e cabrita*, 1956 | G231] [Composition Man, Woman and Goat], selected by the jury and included in the catalogue as n. 262, is rejected by the organising committee — José Morais, Bustamente Sá, and Orlando Peruzzi —, "under the apparent pretext that it had exaggerated the depiction of a human specimen of the male sex". The print was shown in an adjacent room with other rejected works and attracted great interest. The accusation stimulates protest from a large number of artists and intellectuals, together with members of the jury. Iberê appeals to the National Fine Arts Committee and the work is transferred to the Salon.

Diário de Notícias of June 16, 1956, carries a reproduction of *Menina Com Natureza-Morta* [Girl With Still Life] [G060], possibly included in the Salon. *Figura* [Figure] (1952) [G039] is also shown, based on a study made in Paris, and *Figura* (1953) [G038].

A collaboration between the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro and the Brazilian Embassy in Uruguay leads to the group exhibition "Pintura Brasileña Contemporánea" in Montevideo in October and November, including works by Portinari, Di Cavalcanti, Dacosta, Djanira, Maria Leontina, Iberê, Heitor dos Prazeres and Grupo Frente. Half of the 40 works on display are by the Grupo Frente.

Iberê enters the Guggenheim International Award 1956, presented by the Solomon R. Guggenheim Foundation this year. The competition is in two stages. The first involves Portinari (who wins the national prize), Iberê, Milton Dacosta and Firmino Saldanha (each with honourable mentions) and Ado Malagoli. Selection and awards are the responsibility of the Associação Internacional das Artes Plásticas – AIAP, the Associação Internacional de Críticos de Arte – AICA, and Conselho Internacional dos Museus – ICOM.

The award-winning works (including those with honourable mentions) were exhibited in the Prix Guggenheim 1956, at the Musée national d'art moderne in Paris, at that time housed in the Palais de Tokyo, from November 28 to December 15. Iberê is included with two paintings (*Igreja* [Church] and *Paisagem Urbana III* [Urban Landscape III]) and two prints (*Natureza-Morta* [Still Life] and *O Ateliê* [The Studio]).

The second stage of the competition is held in 1957. Only the national prizes are shown at the Guggenheim Museum, in temporary premises on 72nd Street in Nova York, during construction of the Frank Lloyd Wright building. The international prize went to Ben Nicholson.

1957

In March he serves on the jury panels for the carnival parades (Rio Branco Av.), with the musician Mozart de Araújo, the writer Edison Carneiro, choreographer Haroldo Costa and costume designer Alceu Pena. Other jury panels include Lamartine Babo, Eneida, Augusto Rodrigues, Milton Dacosta, Inimá de Paula, and Jayme Maurício. The winner this year is Portela.

In June he is included in the Drawing and Print section of the VI Salão Nacional de Arte Moderna in the Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro — with jury exemption. According to Ferreira Gullar:

> Iberê, who did not send a painting to the Salon this year, appears with three prints, of faultless *metier*, tending towards simplification and construction, but still in the first phase of reduction, which also includes a degree of approximation of pictorial material. Greater generosity would show Iberê at full use of his creative powers.[138]

One of the prints exhibited is *Composição* [Composition], 1956 [G063-1].

On June 23, one of Iberê's works is included in the inaugural exhibition at Museu de Arte Moderna de Sagrada Família (Vassouras, RJ). Portinari, Pancetti, Di Cavalcanti, Ivan Serpa, Dacosta, Djanira, Heitor dos Prazeres, Santa Rosa, Frank Schaeffer and other artists are also included.

On June 25 the exhibition "Arte Moderno en Brasil" opens at the Museo Nacional de Bellas Artes in Buenos Aires. The exhibition is organised by Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, with the support of the Museu Nacional de Belas-Artes.[139] The works are selected by Carlos Flexa Ribeiro, who also writes the preface to the catalogue, which includes essays by the ambassadors João Carlos Muniz and Maurício Nabuco and by Jorge Romero Brest.

The curators select 163 paintings, 20 sculptures (in the segment considered to be the exhibition's weak point), 63 prints and 23 drawings, covering the 40 years of Brazilian art from 1917 to 1957. Seven large rooms on the second and top floors of the museum were used. Iberê showed three works in room 2, near the beginning of the exhibition, alongside Clóvis Graciano, Santa Rosa, Frank Schaeffer, Teresa Nicolao, Bonadei, and Bruno Giorgi.

The exhibition attracted wide attention from the Buenos Aires press, with positive critiques in *La Nación* and *Clarín*. The Rio newspaper *Correio da Manhã* reported impressive attendance figures.[140] During the year the exhibition toured to Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, Rosário (Argentina); the Museo de Arte Contemporáneo, Santiago (Chile); and the Museo de Arte de Lima (Peru).

In July Iberê donates a work to the auction for Paolo Rissone, who is seriously ill. Other artists donating works include Di Cavalcanti, Volpi, Dacosta, Maria Leontina, Fayga, Goeldi, Portinari, Darel, Serpa, Poty, Anna Letycia. Approximately 50 works are presented for auction at Mobilínea Contemporânea, Rio de Janeiro.

In September Macedo Miranda's book of short stories, *Pequeno Mundo Outrora*, is published by the MEC Documentation Service (at that time run by Simeão Leal). The cover is by Aluísio Carvão and illustrations by Hilde Weber, Frank Schaeffer, Iberê, Goeldi, Zezé and Carlos Val. Macedo Miranda says: "'A Morte do Colchão' was something that happened to Iberê Camargo more than eight years ago, which at the time I wanted to write as a poem. But it only came out in May 1956, when I wrote it on impulse. In November, 'O Colchão' is translated from the original Italian and published in *Para Todos* magazine, illustrated with an ink drawing."

In an interview with Macedo Miranda, Iberê talks about the language chosen for the stories:

> I wrote them in Italian. Not for no reason. Listen, I spent a year in Italy on my first trip. As strange as it seems, I have little graphic memory. But sound affects me deeply. Italian sang melodiously in my ears. When I returned to Brazil I decided to learn it properly. Speaking wasn't everything, as my teacher said. You need to write. What would I write, for practice? Letters, reports, meaningless nonsense? I set my self to putting down the things niggling away inside me that were inexpressible in painting. My stories are very important for me.[141]

In September Iberê is included in the group exhibition "Grabados Brasileños," at the Cultura Uruguayo-Brasileño/Subterráneo Municipal, Montevideo (Uruguay). The exhibition contains 242 works by 45 artists, with a special room of 40 lithographs by Grassmann. The catalogue essay is by Sérgio Milliet. The following year the exhibition tours to Museo de Arte Colonial de Quito (Ecuador). The exhibition includes the aquatint *Paisagem* (1956) [G059] and woodcut *Natureza-Morta* [Still life], 1940/1942 [G053], a rare work from the artist.

In October and November, the "Salão Para Todos de Gravura e Desenho" opens at the Ministério da Educação e Cultura in Rio de Janeiro. The exhibition was organised by *Para Todos* magazine, led at that time by Jorge Amado; the idea arose out of a visit of Peking Opera to Brazil in 1956, when the President of the Associação Popular Chinesa de Relações Culturais com o Estrangeiro offered to provide travel and accommodation costs for two Brazilian artists to make study visits to China, and asked the magazine to organise the competition. More than 900 works were submitted and 150 were selected to contest the award. Iberê was a member of the selection panel, with Fayga Ostrower, Joaquim Cardozo, Goeldi and Darel, and also showed in the exhibition as a guest artist alongside Portinari, Di, Fayga, Scliar, Maria Martins, Renina, and Flávio de Carvalho. The magazine devotes a special edition to the Salon, with essays by Oscar Niemeyer (president of the organising committee), Flávio de Aquino and Joaquim Cardozo, with a reproduction of Iberê's *Paisagem* (1956) [G059]. The Salon was taken the following year to China (Peking and Shanghai).

Also in October he is included in a print show at Petite Galerie, Rio de Janeiro.

> I take time to look at the humble things lit by the light of God, so that they can reveal their true face. I still paint still lifes: bottles, shells, jars, shrivelled oranges. With these things, 26 in all, I made quite a big paining. I think it came out well. I shall continue to look at humble things until I have light in my eyes and the sky.[142]
>
> Yesterday I finished a picture that took a lot of work. It's a big painting, 150 x 93 cm — a golden-section rectangle — where I lined up some cans, bottles, oranges, my usual toys in fact. I worked on this painting for more than a month, spending a small fortune on paint. Once again I went home late after working at it for hours, putting down a colour and removing it because it wouldn't work.[143]

In December, too much work had affected his back. Iberê tells Mário Carneiro about his slipped disc:

> In my last letter, [...] I told you about my latest picture, a still life. Now let me tell you what happened afterwards. I started to feel pain in my left leg. The pain got slowly worse. Then I could no longer get up without a lot of effort and great pain [...] Conclusion: slipped disc. [...] It happened when I put the painting on the easel, turning around as usual. I did it many times. I remember that at the time I felt I'd stretched too far. I didn't connect it, I only put the facts together later.[144]

Still in 1957, he shows in the group exhibition "Grafik aus Brasilien," at the Gesellschaft für Kulturelle Verbindungen mit den Ausland, Berlin, which tours the following year to Albertina Museum, Vienna.

1958

The phase of the spool works begins:

> What are we if not a walking jumble of experiences? The problem is to express them. I thought that the spools were dead and buried in backyards that no longer existed. My mistake. They were buried inside me, and alive. They pulsated in underground layers inside myself, without my knowing. When they surfaced I had to release myself from them, to transfer the painful childhood inside me into art.[145]

He illustrates the book of poetry *Poemas*, by the Angolan writer Fernando Ferreira de Loanda (União dos Escritores Angolanos).

In January *Jornal do Brasil* publishes an interview with Iberê by Cláudio de Mello e Souza — "I'd prefer to be a worm than seem like a lion"[146] —, as part of series on Brazilian printmaking, which includes figures like Oswaldo Goeldi, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Edith Behring, Darel, Grassmann, and Lívio Abramo. Iberê writes about the interview to Mário Carneiro: "I received many compliments for what I said. I don't know why. I even think that they didn't understand me..."[147]

Ferreira Gullar writes: "This radical conviction that the artist has to remain true to himself at any price is Iberê's negative response to the calls of the avant-garde that sought to drag everyone along with it. It is also a conscientious position and option that will mark his way as a painter in the future."[148] Mário Pedrosa also singles out the artist's good sense in the interview.

In April Iberê shows in the I Salão Pan-Americano de Arte, in commemoration of the fiftieth anniversary of the foundation of the Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul in Porto Alegre.

From May 23 to June 22 the solo exhibition "Iberê Camargo: Pinturas e Gravuras, 1955 a 1958" is shown at Gea Galeria de Arte,[149] in Rio de Janeiro. The celebratory opening is attended by Goeldi, Jorge Amado, Luís Aranha, and other artists.

Antônio Bento highlights Iberê latest paintings, including the *Carretéis*:

> The fact is that the artist is exhibiting a group of pictures of undeniable value, as can be seen in his landscapes and still lifes with bottles. These latest compositions are very well constructed, with a clear architectural sense. [...] His latest phase includes the composition with the *Carretéis* [Spools], which I think is his best work. This exceptional picture justifies the whole exhibition. The composition is particularly noteworthy, both for the formal problem proposed by the work and for the exceptional beauty of the painting. This is the work of a master, a mature painter, one of the greats of modern painting in Brazil.[150]

Another critique of the exhibition contextualises Iberê's work:

The emergence and success of the "tachistes", the formless and the abstract expressionists is explained by a disregard for post-Mondrian plasticism. New artists emerged from the movement against the poverty of formal solutions proposed by the concretists. And new directions as well. One of these has been the revaluing of painting.

Iberê Camargo has been working in the same direction in recent years. His aim is to achieve a painting-painting. In this sense the Brazilian painter's approach coincides with that of the "tachistes", who have been struggling to restore the dignity of painting, undervalued and even reduced to its simplest expression by so many contemporary artists, under the ingenuous pretext that new industrial techniques require the simplification or replacement of older painting by another art more attuned to current conditions.

The GEA exhibition includes several paintings by Iberê Camargo that stand out for their excellent artistic quality. One of theses is the composition titled *Carretéis,* in which the pictorial problem (optical) takes precedence over the plastic (tactile). The whole evolution of modern painting follows this direction, that is the replacement of the "plastic" by the optical or visual. Which is why the Cézanne-Mondrian tradition became academic and is fated to irrevocable decline, both in figurative art and in abstraction.[151]

Joaquim Cardozo reviews the solo exhibition for *Para Todos* magazine:

Looking at subjects more of the painter's spirit and "soul", Iberê's objects can be seen to be in that state that the notable photographer Man Ray called the "aurora of objects"; we might better call it a "twilight" state, since dilution of existence is not needed here if it comes from beginning or end: his bottles have no labels, seals or tags, which are elements of the life and maturity of bottles; his spools have no thread, they are naked, divested of the threads that clothe them in the time of their use; they emanate an evanescent, shadowy coloured light, of colours with the meaning of containers and coverings.[152]

Ferreira Gullar comments on the exhibition in the *Jornal do Brasil* Suplemento Dominical:

> The imitative process that he deliberately resorted to gradually began to collapse, the colours gradually released themselves and Iberê Camargo's urban landscapes soon acquired a touch of strange lyricism, arising from the lilac atmosphere that surrounded them: the five landscapes — 15, 16, 17, 18, and 19 — perhaps the best works in this exhibition, illustrate this metamorphosis well. [...] It is true there is a stubborn persistence in clinging to the depiction of objects, and this inner struggle takes the characteristic dramatic tone from Iberê's painting. This tone is more accentuated in the woks of his latest phase — 1957 and 1958 — when the painter seems to abandon invention for lyrical colour and enter into its intimacy in pursuit of more permanent values and structure. [...] The beauty of the prints in this show of Iberê Camargo should also be noted. Here the artist seems to be master of what he is doing, of an expression which the technical means calmly obey. As finished works, the prints are the highlight of the show, but it is as a painter that Iberê Camargo submits to the dramatic adventure to be continued without fail, taking him further than might be thought at first sight.[153]

Mário Pedrosa, talks of "a temperament that is affirmed, a painting that dissolves" about the new pictures:

> This exhibition is an artworld event. Iberê is now showing unexpected work in which explosion of temperament dominates abundant and eclectic use of pictorial means and resources. Personal experience of the like we see here is of profound human and artistic interest. [...] Iberê's strong individuality, with deep self-destructive and anarchic impulses, is in constant struggle against established preconceptions, against the order of things and particularly the timeless tyranny of objective reality. He no longer believes in a need for natural or compositional order of objects, inexorable or untouchable. [...] Like a kind of final phase of so-called figurative painting. Which is why he makes a point of choosing the least significant everyday objects for subject matter, bottles, pots, cotton reels. The quantity and huge size of the bottles puts them in a new perspective. Since this is not established through strictly pictorial means, that is, neither geometric or aerial, but simply quantitative and dimensional, it might be said that this is a hierarchical scale, representative of moral or at least psychic values. Iberê is stating in his paintings that any kind of object is worthy of his consideration in art today, or even more worthy than the image of a king, the solemnity of an historic event or anything else of equal importance.
>
> Neither is he concerned about the order of presenting things, since any way in which the objects are positioned in front of him will do. There is an anti-compositional revolt in play here. He also wishes to give the colours his own personal treatment, freeing them from the naturalist slavery of local colour. Purples, blues, greens, reds or yellows are used for objects or things that would never naturally be seen in such colours. [...] Colour shifts, irrespective of the whims of the painter, to show that it will not be moulded to his subjective will either. [...] In this dramatic assault on the natural there is not yet an integrating vision to emerge from the chaos, although here and there pieces of a plastic world yet to be born seem to a appear, still indecisive about the inner law that will control them, whether in terms of pure form or rhythm. In effect, amidst this tumult they lack the vital rhythmical law through which, by breaking with the structures of the objective, the expressionist or visionary artist recreates the world he has destroyed.
>
> Where is Iberê Camargo headed? Towards a completely de-objectified painting, like a "tachiste" painter? Whatever the case, we eagerly await this artist's development with hope and apprehension, in which a fine personality clashes with the order of things and the limitations of the technique and aesthetics of his painting itself.[154]

From May 24 to June 15 five of his prints are included in the group exhibition "A Gravura Brasileira" — including *Cabrita* (1952) [G043] and *Natureza-Morta* (1954) [G042] —, at the recently opened Museu de Arte de Belo Horizonte in the former Cassino da Pampulha.

From June 6 to August 20 he shows in the I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, in the Palacio de Bellas Artes, Mexico City, where he is a prize-winner. The Biennial is organised by the Instituto Nacional de Bellas Artes, with the support of the Foreign Office. Iberê is included among printmakers such as Goeldi, Lívio Abramo, Fayga Ostrower, Grassmann, Anna Letycia, Darel, Renina Katz, Mário Carneiro, Vera Bocayuva, Carlos Scliar, Geza Heller, Arthur Luiz Piza, and Lygia Pape. Portinari has a special room.

Also in June he serves on the selection panel for the 7º Salão Nacional de Arte Moderna, this year presented at the Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. The panel also includes Quirino Campofiorito (who serves on the National Fine Arts Committee with Iberê) and Teixeira Leite (chosen by the artists). He eventually resigns due to differences with the selection criteria adopted by the other panel members, protesting:

> My assessment criteria avoids any collusion and meets the aspirations of those who cannot speak, but have thirst and hunger for truth and justice. The person making this statement is an artist who works for the world of the spirit, where moral and aesthetic values really have a meaning, because they are essential.[155]

Several artists support Iberê's decision: Bruno Giorgi, selected to replace him, also resigns, and Djanira (entering for the foreign travel award) asks for his pictures to be removed from the Salon. Other artists, including Maria Leontina and Vera Bocayuva, ask for the other panel members to be dismissed (which does not happen). Ubi Bava is the new member.

In July he is included in the exhibition of former exhibitors at the Galeria de Arte IBEU, Rio de Janeiro.

In September a work belonging to the collection is included in a group show at Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis.

In December he is included in a group show for the first anniversary of Galeria Gea in Rio de Janeiro. Other artists include Anna Letycia, Babinski, Fayga Ostrower, Marcello Grassmann, Maria Leontina, Milton Dacosta, Mário Carneiro, Goeldi, and others.

In the same month he donates a work to another charity auction, this one for construction of the Tomás de Aquino rest home in Rio de Janeiro. The exhibition at the Brazilian Press Association – ABI includes works by Aluísio Carvão, Antônio Bandeira, Clóvis Graciano, Fayga Ostrower, Franz Weissmann, Lívio Abramo, Marcello Grassmann, Maria Leontina, Milton Dacosta, Oswaldo Goeldi and Sérgio Camargo.

Anna Letycia interviews Iberê Camargo for *Para todos* magazine, illustrated by a drawing and a print (*Composição*, 1956 [G063-1]). Iberê says that he is against the idea of the foundation of two Salons or separating off the graphic arts section. He talks about the problems of print and the need for official assistance, "there is only on way in art, alone and belonging to each artist, which closes in on itself, like the wake left by a ship on its voyage."[156]

1959

Iberê designs sets and costumes for *Rudá*, the symphonic poem and ballet written by Heitor Villa-Lobos in 1951.[157]

The artist spends the summer in Poços de Caldas. Antônio Bento receives a postcard from him announcing the exhibition in Washington and says: "In the delightful mountains of Poços de Caldas, Iberê Camargo is painting enthusiastically. He has done some landscapes and a new still life of *Mesa e Carretéis* [Table With Spools]."[158]

The Washington exhibition — "Iberê Camargo of Brazil" — takes place from March 2 to 17 in the Pan American Union. Iberê shows around 20 paintings, including *Carretéis* (1958), which is reproduced on the catalogue cover, and several prints, including, *Composição* (1956) [G063-1]. The exhibition has taken years to organise, after being invited in the mid 1950s, as Antônio Bento relates:

> When we met two years ago, working in the Pan-American Union in Washington, the writer Érico Veríssimo invited Iberê Camargo to have an exhibition of paintings in the capital. At the time the artist was unable to accept because he did not have enough work available. Only now, with around 20 paintings and 10-15 prints, is Iberê Camargo able to send them to Washington in response to the Pan-American Union cultural department.[159]

The exhibition was a critical and public success.

In June Iberê takes legal action against Novacap,[160] for a painting acquired for the Palácio da Alvorada in Brasília, which had not been paid for.

Also in June he is included in a "lighting exhibition" — "Panorama Cultural Brasileiro" —, at the Clube Ginástico Português in Rio de Janeiro. The exhibition is sponsored and organised by *Leitura* magazine and is introduced by Marc Berkowitz, with prints by Anna Letycia, Edith Behring, Fayga Ostrower, Marcello Grassmann, Maria Bonomi, Mário Carneiro, Mário Cravo, Oswaldo Goeldi, Vera Bocayuva, and other artists.

Leitura magazine also announces a deluxe edition of Menotti del Picchia's *Juca Mulato*, in commemoration of 50 years of literary activity, with illustrations by Di Cavalcanti, Anita Malfatti, Tarsila do Amaral and Iberê and a cover by Portinari. Only 150 copies were produced of this edition.

Iberê also illustrates João Emílio Falcão's short story "Anumpreto", in the Singra supplement of *Correio da Manhã*, run by Cândido Mendes.[161]

In August he shows in the inaugural group show at Galeria Macunaíma in the Academic Board of the Escola Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro: "30 Anos de Arte Brasileira" also includes works by Segall, Portinari, Guignard, Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, and other artists.

In September, commemorating the 4th anniversary of the Círculo de Amigos da Arte, the Livraria Penguin modern art gallery in Rio de Janeiro shows a group exhibition with works by Anna Letycia, Fayga Ostrower, Maciej Babinski, Roberto De Lamonica, Rossini Perez, and other artists.

From September to December he is included in the V Bienal Internacional de São Paulo, organised by the Museu de Arte Moderna de São Paulo. Iberê shows 5 paintings: *Mesa Com Sete Carretéis* [Table With Seven Spools] (1958), *Objetos* [Objects] (1958), *Mesa Com Cinco Carretéis* [Table With Five Spools] (1959), *Composição Com Carretéis* [Composition With Spools] (1959) ,and *Paisagem* (1959).

Also in September he is included in the group show at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro in honour of art critics on the occasion of the Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, organised by the Associação Internacional dos Críticos de Arte – AICA, with the participation of Mário Pedrosa.

1960

The artist writes about the spool works:

> First they were placed on a table, as a still-life painter would do. The works from this period include *Carretéis Com Três Laranjas* [Spools With Three Oranges], *Mesa Com Sete Carretéis*, *Objetos*, *Mesa Com Cinco Carretéis*, *Composição Com Carretéis*, *Mesa Verde Com Sete Carretéis* [Green table With Seven Spools], *Carretel Vermelho* [Red Spool], *Mesa Azul Com Carretéis* [Blue Table With Spools]. In the latest paintings in this series, the table, the traditional setting for a still life, is represented just by a horizontal line, which will soon disappear altogether (*Espaço Com Carretéis* [Space With Spools], 1960). The spools are now forms that float in the space of the picture.[162]

In January he shows in a group exhibition of prints at Galeria Gea (Rio de Janeiro) with Edith Behring, Rossini Perez, Arnaldo Pedroso d'Horta, Marcello Grassmann, and Anna Letycia.

From March 18 to April 10 he shows in the group exhibition "Brazilian Printmakers," first shown at the Pan-American Union in Washington (USA). The exhibition tours throughout the year to major US cities. The exhibition was organised by the Cultural Division of the Foreign Office on the invitation of the Smithsonian Institution (Washington, USA), and was selected by Wladimir Murtinho, head of the Cultural Division and advisor to MAM do Rio. 41 prints by 16 artists were exhibited, including Iberê, Anna Letycia, Arthur Luiz Piza, Edith Behring, Fayga Ostrower, Isabel Pons, Lívio Abramo, Lygia Pape, Maria Bonomi, Mário Carneiro, Oswaldo Goeldi, and Sérvulo Esmeraldo. The exhibition was opened by chancellor Horácio Lafer. It was also intended to be shown in Mexico City and Havana.

The Pan-American Union also published the essay by Luiz de Almeida Cunha — "Brazil I" —, in the series Art in Latin America Today.

Iberê sets up his studio in Rua das Palmeiras, in the Botafogo district of Rio de Janeiro.

In May Iberê donates a print to the Pró-Orós auction, organised by Jayme Maurício. The works were shown at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

On May 19 he shows in the inaugural exhibition at Galeria Bonino,[163] in Rio de Janeiro. The exhibition includes works by 12 Brazilian artists including Iberê, Portinari, Di Cavalcanti, Volpi, Lygia Clark and others — and 12 Argentine artists. Mário Pedrosa writes the catalogue introductory text.

In July and August he shows in the group exhibition "IBEU-Contemporary Arts,"[164] at the Palácio da Cultura/Ministério da Educação, Rio de Janeiro. The exhibition is organised by the Instituto Brasil-Estados Unidos – IBEU in collaboration with the Contemporary Arts and American Arts Institute. And tours to Brasília and São Paulo. 32 Brazilian artists and ten Americans are included in the show, with paintings, prints, drawings and sculptures. Iberê shows the oil painting *Carretéis*, from the collection of Dr. Décio Soares de Souza. Other participants include Antônio Bandeira, Djanira, Manabu Mabe, Maria Leontina, Milton Dacosta, Tanaka, and Yolanda Mohalyi. The organising committee consists of Antônio Bento, Augusto Rodrigues, Marc Berkowitz, Marilu Ribeiro, Mário Barata, Murilo Belchior, Neuza Wohrle, Quirino Campofiorito, Roberto Burle Marx, Vera Pacheco Jordão, and Wladimir Murtinho.

In July the performance programme is announced for the Teatro Municipal in Rio de Janeiro, forecast to begin in September. Iberê designs the set and costumes for *As Icamiabas*, with a libretto by Circe Amado and score by Cláudio Santoro.

He shows in the IX Salão Nacional de Arte Moderna, at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Ferreira Gullar says of Iberê's prints in the Salon: "he has abandoned figuration and entered into a world of abstract forms rich in material and suggestion, where his technical quality is confirmed."[165] One of the prints is purchased by the National Fine Arts Committee.

In August the solo exhibition "Iberê Camargo," with 12 oil paintings and 15 prints, is shown at Centro de Artes y Letras, Montevideo. The catalogue contains an essay by Luisa Maria Torrens. One of the sponsors is the Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño together with the Brazilian Embassy in Uruguay and the Centro de Artes y Letras. He also runs an intaglio print course in Montevideo, at the Escola Nacional de Belas-Artes, with his treatise on printmaking translated into Spanish. This is the year in which the Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño commemorates it 20th anniversary, and he also shows in a group exhibition of Brazilian paintings and drawings at the Asociación Uruguaya de Professores de Idioma Portugues, alongside Portinari, Pancetti, Goeldi, Lívio Abramo, Fayga Ostrower, Di Cavalcanti, and other artists.

Also in August, Iberê writes from Montevideo to Mário Carneiro:

> I have no subject for a letter apart from having been here almost a month. [...] We have only just begun the print classes, since the school had not organised purchase of materials. There is great interest in the course, with 38 people enrolled. [...] My show of spools, which finishes on the 21st, has been well received by the critics.[166]

Critical response to the exhibition is positive and published in the most important communication media in the Uruguayan capital: the newspaper *El País* (essay by Maria Luisa Torrens), the weekly *Marcha* (criticism by Celina Rolleri Lopez) and the magazine *Mundo Uruguayo* (Cipriano S. Vitureira, who also gave a lecture about the artist). The course is also enthusiastically received, even during a strike that paralyses the school.

In September he is awarded the print prize at the II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado at the Palacio de Bellas Artes, Mexico City. Salas Anzures, who visited Brazil, is responsible for the event which celebrates the 150th anniversary of Mexican Independence.

In October he shows in the inaugural exhibition at Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (Argentina). The show includes works by Argentine, Brazilian, Chilean, and Uruguayan artists. Five painters and nine sculptors from Brazil are invited by the Foreign Office, with one work each, including Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Djanira, Iberê Camargo, Manabu Mabe, Maria Leontina, and Milton Dacosta.

Also in October the historian and art critic Lionello Venturi visits Rio de Janeiro with Mário Pedrosa. Venturi is enthusiastic about the paintings of Volpi and Iberê, saying, "His painting is quite different from Volpi's, but it has a powerful expressive force."[167] Venturi dies almost a year later and his trip to Rio is recalled by the journalist Pedro Manuel in the newspaper *A Noite*: "He left having known Brazilian painting and pleased to have met painters like Iberê Camargo, whom he considered the best, Alfredo Volpi, Milton Dacosta, and Manabu Mabe."[168]

Returning from Montevideo, Iberê spends some time in Rio Grande do Sul. He visits a region he doesn't know and Lavras, where his father was born. But he is also working. He teaches a painting course in Porto Alegre, called "Encounters with Iberê", on the invitation of the Council Education Department, which is the origin of the Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, focused on teaching artists. He also has a solo exhibition — "Iberê Camargo: Gravura – Pintura,"at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul, sponsored by the Culture Division. The catalogue includes extracts from critical texts by AntÔnio Bento, Cipriano S. Vitureira, Mário Pedrosa, and Celina Rolleri López.

Articles about the artist written by the journalist Ruy Carlos Ostermann are published in the *Correio do Povo* newspaper in Porto Alegre: October 23 ("The artist ceases to exist when he has nothing more to say") and November 26 ("Porto Alegre audiences don't consider art of vital necessity").

In November three Iberê Camargo prints are included in the a 2nd International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo. *Carretéis Em Equilíbrio* [Spools In Balance] (1959) [G076] features on the catalogue cover. The Biennial is organised by the National Museum of Modern Art and the newspaper *Yomiuri Shimbun*, and is shown at the National Museum of Modern Art in Tokyo, and the following year at the Municipal Museum of Art, Osaka (Japan). Mário Pedrosa is responsible for the Brazilian representation and also selects work by Lívio Abramo and Oswaldo Goeldi.

Also in November, Galeria Bonino in Buenos Aires shows work by seven Brazilian artists: Aluísio Carvão, Benjamin Silva, Domenico Lazzarini, Iberê Camargo, Inimá de Paula, Loio-Pérsio, and Teresa Nicolao.

1961

> The spools, the starting point for my current phase, are in principle static and have now been energised. Inspired by the flight of birds, the undulating movement of kites, roadside fences parading dizzyingly during a car journey, provide the basis for energising the forms now stripped of any representative aspect to become realities in themselves. [...] I am concerned with the energy and balance of the structures I create. There's an energy in things and between things. Nature is not inanimate. The world is disfigured by light, creating perishable phantoms. I am happy with pigment, which is both light and colour. I feel that I am transmuted in the forms that I paint. Those dark rectangles floating in nothing are another way of being me.[169]

In January *Leitura* magazine launches a collection of ten albums of prints and drawings, introduced by art critics. The first is devoted to Orlando Dasilva, with an introduction by Flávio de Aquino. The following ones are devoted to Oswaldo Goeldi, Anna Letycia, and Iberê.

Also in January, Iberê is invited to teach a printmaking course in Buenos Aires, but declines the invitation because he does not want to leave Brazil.

In February, on the death of Goeldi, he writes an article in his honour for *Correio do Povo*: "When we lose a friend we become poorer. I sense this truth today with the disappearance of Oswaldo Goeldi. And this poverty is not just mine but also of Brazilian printmaking, which has lost its greatest exponent."[170]

On March 15 the critic Pedro Manuel, referring to the fact that Iberê had been rejected from the first group exhibition of Brazilian artists, which toured several European capitals in 1959 and 1960, writes: "Any group show should not suffer from the biases that affected previous ones, when Iberê Camargo was deliberately left out [...] Iberê is the greatest manifestation of European culture synthesized into an original solution."[171]

Also in March, he is included in the group show "O Rio na Pintura Brasileira," at the Biblioteca Estadual da Guanabara.

In April he shows in the group exhibition "O Rosto e a Obra," at the Galeria de Arte IBEU, in Rio de Janeiro. The exhibition is organised by Marc Berkowitz and aims to present the recent work of each artist together with their portraits, photographed by Max Nauenberg. The exhibition is also a special tribute to Goeldi.

Also in April, the Instituto de Belas-Artes in Porto Alegre opens its new premises with a retrospective of Rio Grande do Sul artists, from academic to contemporary, with special rooms dedicated to Iberê Camargo, Jacinto Moraes, and Carlos Scliar.

In May he shows at the VI Tokyo Biennial, in the Metropolitan Museum of Art, Tokyo. The Biennial is sponsored by Mainichi Newspapers. The artists selected by Mário Pedrosa, on the invitation of the Museu de Arte Moderna de São Paulo, are: Aloísio Carvão, Anatol Wladislaw, Djanira, Iberê Camargo and Tikashi Fukushima, each with three works.

In June he shows in the X Salão Nacional de Arte Moderna, at the Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Jury exemption.

Vera Martins says in *Jornal do Brasil* that Iberê's painting "seems to concentrate all the drama, density and dynamism of the room."[172] The same newspaper singles out Iberê's work as: "One of the best, if not the best work on display. Dense, vigorous, dynamic, it stands out for its dynamism, consistency and maturity of expression that others fail to achieve."[173]

The National Fine Arts Committee — José Roberto Teixeira Leite, Quirino Campofiorito, Zélia Salgado, and Frank Schaeffer —, responsible for acquisitions for the Museu Nacional de Belas-Artes, selects Iberê's painting *Estrutura* [Structure] (1961), for the Museum collection.

In July he shows in a group exhibition at the Gabinete de Arte, Rio de Janeiro. One of the works is *Três Carretéis* [Three Spools]. Stanislaw Barcinski organises a preview to introduce his Brazilian artists to the Mexican dealer Antonio Souza. That same year, Souza organises the group exhibition "Pintura Sudamericana," in his gallery in Mexico City with Argentine, Chilean, Colombian and Brazilian artists, including Iberê, José Paulo Moreira da Fonseca, and Juan Feitos.

In August he is included in the group show "Natureza-Morta na Pintura," at the Galeria de Arte IBEU, Rio de Janeiro. Works by 12 artists are shown.

In September he is included in the group show "Uma Escultora e Sete Pintores," at Gead, Rio de Janeiro. Dalia Antonina, the gallery's artistic director, writes the introductory text, and the catalogue layout is by Vera Tormenta. The exhibition includes sculpture by Maria Martins and paintings by Carlos Scliar, Domenico Lazzarini, Frank Schaeffer, Iberê Camargo, José Paulo Moreira da Fonseca, Manabu Mabe, and Teresa Nicolao.

According to the journalist Vera Martins of *Jornal do Brasil*, the highlight of the exhibition is *Mesa Com 7 Carretéis*, "not just because it is a beautiful painting, with the undisputed sobriety and mastery of Iberê, but also because it is a highly important picture in the painter's development. The other work is also a still life, but not so recent, and is no exception to the excellent quality we have come to expect from one of the greatest artists in Brazil."[174]

In October the President of the Republic, João Goulart, presents him with the Best National Painter award at the VI Bienal de São Paulo. He shows five paintings from 1960 and 1961 at the Biennial, from the *Fiada de Carretéis* [Row of Spools] series (number 2 is reproduced in the catalogue). Shortly after the award presentation, the director of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aloysio de Paula, suggests a retrospective of the artist at the museum. The artist says of the award: "Receiving an award or winning the lottery is very nice and useful. But anyone who paints in the hope of winning a prize is not an artist but a jockey."[175]

One telegram of congratulations for the Biennial prize is particularly moving: from the Mayor of Restinga Seca, Mr. Eugênio Gentil Müller. Macedo Miranda writes:

> Telegram in hands, he closed his eyes to see. And saw. A stormy afternoon, with zinc panels silhouetted against the sky, flying on the wind. The green car he liked. For a solitary lad, the green car was a great luxury. [...] Iberê looks at the reporter with that air that is a mixture of naiveté, animosity and sadness, complementing his appearance and soul of Don Quixote.
>
> — I wanted to reply to the telegram, telling all that. But well! What would the Mayor say? The least he'd think was that he was talking to a lunatic.[176]

Also in October, he shows in the group exhibition "Gravadores no IBEU," at the Galeria de Arte IBEU, Rio de Janeiro, with Mário Carneiro, Isabel Pons, Vera Bocayuva, Gilvan Samico, and other artists.

From December 7 to 10 he is included in the event called "Uma Rua Chamada Noel", involving 150 philanthropic organisations at the Shopping Center de Copacabana on an initiative of Lourdes Archer de Mello, of the Clube de Senhoras do Brasil. Iberê is included with Zaluar, Aldemir Martins, Djanira, Edith Behring, Ione Saldanha, Ivan Serpa, and other artists.

1962

In January he shows in "Exposição Galeria Relevo," at the recently opened gallery of Jonas Prochownik and Jean Boghici, in Rio de Janeiro. Iberê exhibits two oil paintings (a landscape from 1956 and *Estrutura Dinâmica* [Dynamic Structure], from 1961) and one print: *Formação de Carretéis* [Formation of Spools], from 1960 [G084-1]. The other participants are Cícero Dias, Di Cavalcanti, Djanira, Goeldi, Guignard, Ismael Nery, Marcier, Pancetti, Portinari, Scliar, Volpi, and Vieira da Silva.

From March to May Iberê's works *Carretéis com 3 Laranjas* [Spools With Three Oranges] and the print *Formação de Carretéis* [G084-1] are included in the exhibition "Pintura Brasileira," at the United States Embassy in Brazil (Rua São Clemente) in Rio de Janeiro, organised together with the Associação Brasileira dos Críticos de Arte, under the guidance of the ambassador Lincoln Gordon. The catalogue introduction is by Antônio Bento.

Also in March, the group show "New Art of Brazil" opens at the Walker Art Center, Minneapolis, shown also at the City Art Museum of St. Louis; San Francisco Museum of Art; and Colorado Springs Fine Arts Center, Colorado Springs (USA). The catalogue has an introduction by Roberto Campos and a critical essay by de Martin L. Friedman, director of the Walker Art Center. Friedman visited Brazil to organise the exhibition, which was supported by the Brazilian government and the São Paulo Biennial. Ninety works were chosen by 13 artists, including Iberê (with six paintings), Aloísio Magalhães, Arthur Luiz Piza, Danilo Di Prete, Fayga Ostrower, Frans Krajcberg, Ivan Serpa, Manabu Mabe, Marcello Grassmann, Mário Cravo, and Roberto De Lamonica. This is the first major show of Brazilian art in the US. Friedman's press release says:

> There is no doubt that Brazilian art today is a living manifestation that at its best relates to the most vital currents of recent international art. The influence of the São Paulo Biennial on young Brazilian artists has been dramatic and positive. The artists in this exhibition occupy their own place on the international art scene.

The Walker Art Center keeps Iberê's *Dynamic of Wheels* (1960) donated by the T. B. Walker Foundation in 1963.

In March and April Galeria Relevo shows work by artists selected for the Venice Biennale, including Iberê.

In May, Iberê and five other artists — Di Cavalcanti, Alfredo Volpi, Milton Dacosta, and Bruno Giorgi — sign a contract with the Companhia Nacional de Navegação Costeira to produce paintings and sculptures for the company's four ships. Bruno Giorgi is responsible for the creation of four busts of the ships' patrons — Princesa Isabel and Princesa Leopoldina, Ana Néri and Rosa da Fonseca — and each of the painters has an area of 40 m^2. To overcome the problem of lack of space in his studio, Iberê adopts a cunning approach of using binoculars the wrong way round.

From September 4 to 12 the panels and sculptures are shown in the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, in the Bloco de Exposições, still under construction. Installation was the responsibility of Décio Vieira. In 1965, the ships are sold abroad and most of the panels are auctioned. Drault Ernanny acquires the panel by Iberê.

From June to October the 31st Venice Biennale takes place in Italy. Iberê shows six paintings and six prints. The Brazilian representation committee consists of Francisco Matarazzo Sobrinho (president), José Roberto Teixeira Leite, Antônio Bento, and Mário Pedrosa. The selected works also include paintings by Alfredo Volpi, Ivan Serpa, and Rubem Valentim; sculpture by Fernando Jackson Ribeiro and Lygia Clark; prints by Anna Letycia, Gilvan Samico, Isabel Pons, and Rossini Perez; drawings by Marcello Grassmann. Iberê's prints are made at Mário Carneiro's studio in Rio de Janeiro.

The newspaper *O Estado de S. Paulo* has reservations about the selection of Iberê in two categories:

> Iberê's art was not, to our way of seeing, of the standard the jury should have considered the best in Brazil, however. From what we know of the artist, the "black phase" that he showed here last year is far from being a good "dimension" of his evolution. [...] We do not know Iberê Camargo's print works, which if they are better than his painting should eliminate him as a painter; if they are worse then they should of course be eliminated in favour of his eyes. Why repeat an artist in two different techniques in an important opportunity like the Venice Biennale?[177]

On July 22 *Correio da Manhã* publishes the following: "The invitation from the Conselho Nacional de Cultura for the reception at the Museu Nacional de Belas-Artes in honour of the III Festival do Escritor is most beautiful. Many people will be putting Iberê's spools in a frame."

On July 27 Iberê's panel of *A Lenda do Boitatá* [Legend of the will-o'-the-wisp], for the new premises of the Sindicato dos Corretores de Seguros e de Capitalização do Estado da Guanabara, is opened in Rua do Rosário.

The Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura – IBECC publishes the third volume on painting (*Pintura Brasileira III*) with reproductions of work by Di Cavalcanti, Tarsila do Amaral, Djanira, Pancetti, Manabu Mabe, and Iberê Camargo.

In October the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organises an "Iberê Camargo retrospective". The catalogue essay is by José Roberto Teixeira Leite, at the time director of the Museu Nacional de Belas-Artes. In *Correio da Manhã*, Jayme Maurício describes the arrangement of the works: the first room with works from 1940 to 1956 (landscapes, still life and figures); in the corridor, prints, and the most recent work, the highlight of the exhibition, in the side room.[178]

Antônio Bento writes in *Diário Carioca*:

> The "Iberê Camargo Retrospective," now open at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, allows his work to be seen as a whole and studied objectively by the critics, putting the artist in his rightful place in the current Brazilian art scene. In the preface to the catalogue our colleague José Roberto Teixeira Leite stated that the critics have ignored or were hostile to Iberê Camargo, concluding that only now has the painter been discovered. [...] There is no doubt that some critics have only begun to consider Iberê Camargo's work since his move into abstraction. This also occurred with a sizeable portion of the general public. Is there any basis for this judgement? I think not. Iberê Camargo's figurative paintings (as proven clearly in this retrospective), particularly the landscapes, are the best of their kind done in Brazil at that time. [...] The fact is that Iberê Camargo's figurative work contains notable qualities. His pictures of spools, for example, are some of the most beautiful in modern art. As well as being profound, their lyricism and formal and pictorial qualities are of the first order.[179]

For the critic Lorenzo Mammì, "the work of the 1950s is less commented upon and documented in the current monographs about Iberê's work, although it was precisely during this decade that his creative practice gradually matured to become what we identify today as his own."[180]

Also in October, the Museu de Arte Moderna de São Paulo exhibits its "Seleção de Obras de Arte Brasileira da Coleção Ernesto Wolf". The collection will also be shown in the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, in July 1964.

Still in October, Iberê joins Frank Schaeffer and Vera Tormenta on the jury for the III Salão de Alunos da Escola Nacional de Belas-Artes.

In December he donates a work to the charity auction "Help a Child to Study". Works by Portinari, Manabu Mabe, Roberto De Lamonica and other artists are shown in the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.

Iberê is the only Brazilian artist to show in the 30th Exhibition of the Japan Print Association, organised by the Japan Print Association in Tokyo, which includes 50 artists from 16 countries.

1963

> One day I went to Jaguari. I went to the cemetery where my parents are buried, near the railway station, and just at that moment a train passed, puffing out black smoke all over that blue canopy, which was the sky of a very blue day, pure blue, and that black mark covered the cemetery like a dark veil, and then dissolved, the veil faded away, expanding, which inspired me to do those expanding nucleus pictures... things that expand, you know, that expand... And so that's where the idea of the expanding nucleus came from, those expanding forms.[181]

He is asked by the Rhodia Têxtil (textile company) to create textile print and patterns for the Brazilian Fashion Look collection. The collection is shown at the VI Fenit and the Festival dos Dois Mundos, on a circuit that includes presentations in Italy, Portugal, and Lebanon. Other artists in the collection include Mabe, Di Prete, Fayga, Ivan Serpa, and Antônio Bandeira.[182]

In January, works by Brazilian artists selected for the 31st Venice Biennale are shown at Galleria d'Arte della Casa do Brasil (Palazzo Doria Pamphilj), the home of the Brazilian Embassy in Rome.

In February, he is included in a group show of works from the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro at the American Federation of Arts, in New York. The exhibition includes works by around 40 artists and is organised by the Foreign Office through its Cultural Department. But Harry Laus criticises the selection because the collection consists mostly of donations and does not represent the best of Brazilian art.

The March edition of the American magazine *Show* contains photographs of works by Antônio Bandeira, Di Cavalcanti, Iberê, Genaro de Carvalho, Manabu Mabe, and the primitive artist Agostinho.

In April he is included in the group show at Galeria Macunaíma in Rio de Janeiro, which also contains works by Fayga Ostrower, Frank Scheffer, Oswaldo Goeldi, Marcello Grassmann, Augusto Rodrigues, and other artists.

In May his print *Composição* (1956) [G063-1] is included in the group show of "Brazilian Contemporary Artists," at the Nigerian Museum in Lagos (Nigeria). The exhibition was organised by the writer Antônio Olinto, working at the time as cultural attaché to Nigeria, and Zora Seljan, with the support of the Brazilian Embassy in Lagos. 107 works were exhibited by artists such as Di Cavalcanti, Guignard, Antônio Bandeira, Carybé, Frank Schaeffer, Mário Cravo, Clóvis Graciano, and others. Olinto organises a series of "conferences with pictures".[183]

Also in May, "Iberê Camargo," solo exhibition, is held at Petite Galerie, Rio de Janeiro, occupying the two floors of the gallery with prints and paintings. Mário Pedrosa writes the catalogue essay:

> The glossy black background is attenuated, acquiring richer colour notes on top which sometimes appear as pure, direct tones, like a paradoxical carmine red that stands out from the paint mixture through its greater viscosity like some pure organic substance, blood perhaps (*Voo* [Flight], 1963). Another element as yet not fully open now expands violently: the relentless energy overwhelms it, forcing him to flout the simpler rules of the *metier* [...] So he is no longer concerned with the use of colours that should be in the lower layers rather than the upper ones, or vice-versa: with tones of without transparency serving as passages that should be translucent, with fresh paint on fresh paint, without waiting for drying etc. At a particular moment a centripetal movement is imposed that tends to escape to the edge of the canvas, creating distance and making space; at another time it might be the opposite, a centrifugal movement. The brush then excavates and stirs up the material, swirling and sweeping it (*Núcleo* [Nucleus], 1963). The artist is overcome by a strange fascination for losing himself, tangled in the rotting entrails of the inner earth. Or with strokes of the spatula causes an ascending movement to emerge that takes over most of the picture surface, defined perhaps by a tendency to reassemble the scattered forms from the phase of the spools, when the artist used them to construct a sinister but powerful plastic structure of bones and tibias. [...] Gathering glittering stones from the sludge of the material, it also displays an urge to rise up into open space, which is always tempestuous, however, with weight and gravity, as if before coming into existence or being sky, it was sea, stormy sea, waves ruffling the surface.[184]

Antônio Bento writes about the exhibition:

> Looking carefully at the oil paintings and prints on display, it is interesting to notice their differences. While the artist in the paintings appears irrational, violent, disillusioned and often pathetic, in the prints he seems more disciplined and calm, even in prints where the composition was developed into oil paintings. There is no contradiction in this diversity or duality, noting simply that the artist is more frenetic in the paintings, engaging in the boldest experiment almost without control of intelligence. While in print he moderates this impulse, appearing at times as purely rational. […] His painting is always rich in inner life or frenzied subjectivity, both in the more structured pictures and in the others dominated by a violent pathos which transforms any organised thought. The black backgrounds of course bring an air of mystery to Iberê Camargo's paintings, serving as a support for his more daring adventures while at the same time expanding their spiritual density and meaning. But I personally am pleased to see that the artist is returning to warmer colours that were almost completely abandoned during his long black phase. A richer mass of tones now emerges from the viscous blackness covering the painter's palette, is as if a new dawn is appearing after a pitch-black night.[185]

In July he is included in I Resumo de Arte do Jornal do Brasil,[186] at the *Jornal do Brasil* Art Salon in Rio de Janeiro. 34 works were shown by artists chosen by poll, including Alfredo Volpi, Antônio Bandeira, Bruno Giorgi, Djanira, Fayga Ostrower, Frans Krajcberg, Iberê Camargo, Manabu Mabe, and Milton Dacosta. Iberê shows *Carretel Azul* [Blue Spool] (1960) from Galeria Barcinski, *Movimento* [Movement] (1962) and *Estrutura* [Structure] (1962), both from the collection of Marcelo Veloso Borges. The exhibition was organised by the newspaper and coordinated by Harry Laus. Installation was by the architects Haroldo Barros and Rubem Breitman. The prizes were sponsored by H. Stern jewellers, who awarded bronze medals to Iberê, Bandeira, Dacosta, and Krajcberg. The deceased painters Portinari, Pancetti, Guignard, and Segall received special tributes.

Also in July a group exhibition of modern Brazilian prints opens in Tokyo sponsored by *Asahi* and the Brazilian Embassy in Japan. Works by 42 artists are shown, including Iberê, Anna Letycia, Arthur Luiz Piza, Edith Behring, Fayga Ostrower, Isabel Pons, Lívio Abramo, Marcello Grassmann, and Oswaldo Goeldi.

In August, Iberê is involved in a campaign to help the Uruguayan artist Margarita Mortarotti, who was a student on his print course in Montevideo and is now in hospital. He persuades several artists to donate works to be auctioned at the Petite Galerie.

In August, the Friends of Museu Nacional de Belas-Artes creates a print publisher for special editions of 110 copies, coordinated by Orlando Dasilva. Iberê produces the print *Composição Abstrata* [Abstract Composition] (1963) [G103], which is printed in Dasilva's studio.

Also in August he takes part in another charity event, at the Guanabara stand in the Feira da Providência, with Antônio Bandeira, Loio-Pérsio, Poty, Rossini Perez, Aldemir Martins, Vera Bocayuva and other artists.

From September to December he is given a special room at the VII Bienal Internacional de São Paulo, showing 37 works, which include 16 paintings from 1961-63 — *Estrutura* (1961), collection of Museu Nacional de Belas-Artes; *Estrutura Dinâmica* (1961); *Estrutura n. 1* (1962); *Estrutura em Tensão* [Structure in Tension](1962); *Formas n. 1* [Forms nº 1] (1962); *Forma Sobre Azul* [Form on Blue] (1962); *Construção* (1962); *Personagem* [Character] (1962); *Voo I* (1962); *Voo II* (1963); *Núcleo I* (1963); *Núcleo II* (1963); *Estrutura de Carretéis I* [Structure of Spools 1] (1963); *Espaço e Movimento* [Space and movement] (1963); *Ascensão* [Ascent] (1963); and *Forma Rompida* [Broken Form] (1963) —, 20 prints from 1959 to 1962 (from the *Carretéis* and *Estruturas em Movimento* [Structures in Movement] series) and a drawing from 1963 (*Imagem de Carretel* [Spool Image]). The catalogue contains an essay from Mário Pedrosa — who was on the awards panel for the previous Biennial —, written for the artist's solo show at Petite Galerie, in May. Fourteen of the 16 Iberê pictures at the Biennial were sold.[187] The following year, Mário Barata writes about the Biennial in *Módulo* magazine and expresses his disagreement with the award to César Olmos, comparing his prints to Iberê's:

> The Brazilian artist Iberê Camargo also has a room of prints which are much better — incomparably so — than the young Spanish prizewinner, protected by the diplomatic-commercial expediencies of prize adjustment, which seem to be awarded at random and increasing the scepticism of artists towards the rewards handed out by hasty or poorly informed awards panels.[188]

On a fleeting visit to Rio de Janeiro in September, the critic and curator Michel Tapié visits Iberê's studio.

Also in September he shows in the group exhibition "A Paisagem como Tema," at the Galeria de Arte IBEU, in Rio de Janeiro, coordinated by Marc Berkowitz.

In October he is again a member of the selection committee for the IV Salão de Alunos da Escola Nacional de Belas-Artes in Rio de Janeiro, this time with Frank Schaeffer and Edith Behring.

In November one of Iberê's paintings is shown in a group exhibition at the Casa de Grandjean de Montigny, in the Pontifícia Universidade Católica park in Rio de Janeiro. The exhibition contains pictures and colonial furniture from the Galeria Montmartre Jorge, and is part of the University festival.

Also in November, an exhibition is organised of prints by artists in Rio de Janeiro, in parallel with the I Salão de Artes Plásticas da Universidade do Pará, in Belém. The exhibition is organised by a committee of critics, journalists and artists, including Anna Letycia, Darel, Edith Behring, Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Isabel Pons, Marcello Grassmann, Roberto De Lamonica, and Rossini Perez.

1964

In January he visits Jaguari, where he makes a moving speech:

> My friends, Jaguari is a place on an old map in my nostalgic memory. I came to see friends, to touch things and the emptiness left by absence. […] You might think it strange that I look for traces of men and things. Let me explain: the traces are the stories of men. It is no accident that my work is also a trace, my trace, our trace? […] Deep in the garden of my memory my soldiers lie sleeping — as if absent —, my black and white spools that entertained my childhood and now feed my fantasy. […] Dear friends, I return to my work taking new colours for my pictures, whose content will always be the great love I have for this land and these people. I see that I haven't been forgotten, that absence and distance don't separate us. I shall always return, because one needs to go back to the spring to drink purer water.[189]

He illustrates Fernando Ferreira de Loanda's book *Do Amor e do Mar*. The book was republished in 1966 and 1968 with the same illustrations.

In January he publishes the article "A Gravura", originally written in 1955, in *Cadernos Brasileiros*.[190]

In February he is included in a group show at the Biblioteca do Museu Imperial de Petrópolis, which includes works by Guignard, Darel, Wesley Duke Lee, Gastão Manuel Henrique, and other artists. The exhibition is organised by Galeria Seta, São Paulo.

In March his work *Forma Rompida I* (1964) is included in the exhibition of Mr. and Mrs. Jorge de Carvalho Britto Davis collection,[191] at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. In April, the Nelson Mendes Caldeira collection is shown with one of Iberê's works at the Museu de Arte Brasileira/Fundação Armando Alvares Penteado, São Paulo. In July the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro shows 140 works by Brazilian artists from the 140 Ernesto Wolf collection. The installation was organised by Wolf's wife, the sculptor Liuba.

Also in April, he shows in the group exhibition "O Nu na Arte Contemporânea Brasileira," at the Galeria de Arte IBEU, in Rio de Janeiro. The exhibition contains works by 33 artists, and is organised with an introductory text by Marc Berkowitz.

In July he is included in the inaugural group show at Jorge Salszupin's l'Atelier gallery. In addition to the architect's new range of furniture, the exhibition includes work by seven artists: Antônio Bandeira, Darel, Iberê Camargo, Marcello Grassmann, Maria Polo, Roberto De Lamonica and Yolanda Mohalyi.

Also in July, the French magazine *Aujourd'Hui* publishes a special issue devoted to Brazilian art, with texts by Antônio Bento, Mário Barata, and José Augusto França. Barata mentions Iberê's work and also singles out works by Manabu Mabe, Ivan Serpa, Yolanda Mohalyi, Maria Bonomi, Lygia Clark, Felícia Leirner, and other artists.[192]

On July 30, Iberê attends a lunch offered by the United States Ambassador in Brazil, Lincoln Gordon, to Nancy Kefauver, who has been requested by the US government to visit artists' studios in search of new talent for exhibiting in the United States. Critics, collectors and the artists Burle Marx, Isabel Pons, Antônio Bandeira, and Frank Schaeffer also attend. According to *Jornal do Brasil*, it was at this luncheon that Iberê was contracted by the Foreign Office to paint the panel in Geneva.

On August 9, Gilberto Chateaubriand buys one of Iberê's works from an auction organised by the Petite Galerie at the Copacabana Palace. In October there is another major auction, this time organised by *O Cruzeiro* magazine, with works displayed in the Museu Nacional de Belas-Artes. At this auction Iberê's *Carretel Azul*, n. 98 was included in the well organised catalogue with a text by de José Roberto Teixeira Leite. Antônio Bento sees the art market optimistically: "Art-market transactions are intensifying month by month in Brazil, and fetching the highest prices in Rio, despite São Paulo being the richer centre, with the country's greatest financial possibilities."[193]

From September 22 to October 17 the solo exhibition "Camargo: Pinturas" is shown at Galeria Bonino, Rio de Janeiro, with 16 paintings and five drawings. "Some of the paintings are on a large scale, such as *Ceifadores* [Reapers] (2 x 2 metres) and *Semeadores* [Sowers] (2.25 x 1.30 metres), and were purchased in the last week before the show opened."[194]

A poster for the exhibition was printed in the studio of Mario de la Parra [G293]. In the catalogue, Iberê is supported by domestic and foreign critics — Antônio Bento, Pierre Courthion, Sandberg, and Donald Goodall:

Antônio Bento writes: "It was through the successive deformations of his Carretéis that Iberê Camargo finally arrived at abstraction. The decomposition of forms initially occurred within a geometric scheme. But later the artist invented new metaphors, which have since seemed to follow the impulse of an uncontrollable subjective need. Even here he remained figurative, rejecting the assumptions and ultimate consequences of complete abstraction. In this exhibition Iberê Camargo formulates a new figuration, sometimes lyrical, almost always animated with an ardent breath of drama in its vigorous assertion. The return to color, after a 'black' period of extreme austerity, is certainly one of the most alluring characteristics of the exhibition. The show has, however, other equally noteworthy aspects. No longer knowing where his adventurous journey may lead, the painter traces bold or convulsive forms, like those in the paintings Semeadores and Ceifadores, in which the broad expressionist script manifests itself in a language that is extraordinarily impulsive and at the same time rich in material and pictorial effects, the like of which have not been seen in modern Brazilian painting."[195]

Pierre Courthion writes: "I am pleased to have seen Iberê Camargo's recent works in his studio. His palette has moving luminosities in its dark tones. The painting, with its swift, vibrant brushstrokes conveys a balanced movement to our eyes that takes us away to the land of sound. The aquatints are variations on his aerial theme, in which the butterflies of fantasy take flight like kites. This new manifestation of Camargo's talent opens a window onto the future constellations of art, where the effusiveness is more direct, the space lighter and the colour brighter."[196]

Sandberg writes: "It is very hard to convey ones deepest feelings, even to a devoted companion. Sometimes the artist manages to do that. Looking at Iberê Camargo's paintings I was touched by his work's sincerity and freedom of expression — which in fact was not easy. Nonetheless, I think I have understood something of his message, for his paintings are energetic, balanced and revealing."[197]

Donald Goodall writes: "Leonardo found a magical universe in the deposits of nature on the walls. Working another way, a world of order appears in the rich impasto environment of Iberê Camargo's paintings. The colour of the earth and the forms of Rio Grande do Sul come sometimes with a feeling of underground forces, which appear in the intense gestures and movements alternating between spatial compression and extension, always controlled in a low and broad tonal range of great sensibility."[198]

Jayme Maurício writes in *Correio da Manhã* newspaper:

> The new feature from the formal viewpoint, and the one that is causing so much controversy, is the figurative aspect, so to speak, of canvases that the painter has named *Sowers* and *Reapers*. Iberê Camargo never fully disconnected himself from the images and figures of the outside world. But now he seems to be looking for something new, a participatory figuration that we might call a "new formless figuration", to satisfy the thirsts of the avant-gardes. More particularly, in the formlessness of the pictorial context of his current work the painter is trying to create images and figures that do not contradict those organic principles, and which also do not arise as merely circumstantial presence.[199]

Walmir Ayala writes in *Jornal do Brasil*:

Never has a Rio opening been so crowded as Iberê Camargo's at Galeria Bonino last Tuesday. This is an undeniable factor of the prestige afforded this artist in the artistic and intellectual climate of the city.

Iberê is an excellent draughtsman, a fine printmaker and a great painter, and is one of the most complete of Brazilian artists, fully understanding the rules and limits of each technique without the interference of any false elements in the different genres he uses. Form the world of literature a comparison could be made with the figure of Machado de Assis as an expert handler of the short story, novel and poetry. [...]

Iberê's capacity for concentration — or abstraction —, achieved by application of his technical knowledge, is notable and somewhat uncommon. The lightness and sensibility of the line in his drawings (illustrations for Fernando Ferreira de Loanda's *Do Amor e do Mar*, for example) reveal nothing of the austere printmaker and even less the vigorous painter now showing at the Bonino. [...] And it should also be added that these three independent personalities of Iberê Camargo are not, however, autonomous. Links remain to the personal characteristics of his work. [...]

It is pleasing to see that new and more vibrant colours have been added to the prevailing black and brown of the earlier phase [...] The previous impulses contained in geometric schemas have been freed to allow greater identification between the work and its creator. His paintings convey the tumult and apprehension of our contemporary crisis.[200]

In October Iberê is included in an exhibition and auction organised by the Associação Beneficente Constelação. 130 works by 89 Brazilian and international artists are shown at the Museu Nacional de Belas-Artes.

In December he shows an oil painting in the group show "Pequeno Tamanho — Máximo 40 x 50," at Galeria Bonino in Rio de Janeiro, which includes 92 works by Di Cavalcanti, Antônio Bandeira, Milton Dacosta, Guignard, Marcier, Tomie Ohtake, Maria Leontina, and other artists.

On December 6, at a dinner at the Canadian Embassy in Brazil in honour of the Foreign Minister Vasco Leitão da Cunha, the desert is served on plates painted by the artists Arcangelo Ianelli, Benjamin Silva, Domenico Lazzarini, Iberê Camargo, and Manabu Mabe. They are exhibited the same month at Galeria Barcinski. And in May 1968, at a lunch offered by Barcinski in honour of Raymundo Castro Maya, the porcelain tableware was also painted by Mabe, Iberê and Benjamin Silva.

In 1964, Pedro Manuel Gismondi publishes the book *Tentativa de uma Pequena História da Arte no Brasil* (Convívio).

1965

On January 8 he shows in a group exhibition organised for the IX Congresso Internacional de Pastagens, in the premises of the Fundação Casper Líbero in São Paulo, together with Manabu Mabe, Bruno Giorgi, Aldemir Martins, Flávio de Carvalho, Rebolo and other artists.

On January 10, the group show "Evaluación de la Pintura Latinoamericana Años 60" opens at the Museo de Bellas Artes, Caracas, with the support of Ateneo de Caracas and the Fundación Neumann.

Also in January, he is included in a group show of prints at Southampton City Art Gallery (United Kingdom).

Delay in despatch of artworks means that the important exhibition of "Brazilian Art Today," at the Royal College of Art Galleries in London only opens in February, with around 200 works by 60 artists. Three paintings by Iberê are included: *Fiada de Carretéis* (1961), *Núcleo* (1963), and *Forma Rompida* (1963). The exhibition is organised by Carel Weight of the Royal College of Art, who was invited to visit Brazil by the Cultural Department of the Foreign Office, and assisted by Marc Berkowitz, who writes the catalogue introduction. Marc Berkowitz speaks at two conferences about Art in Brazil and Architecture in Brazil at the Royal College on the 23rd and 25 of February, and *Studio International* magazine publishes an article on contemporary Brazilian painting and printmaking by the critic. In an interview with a Rio newspaper Iberê complains about the space given to Berkowitz and De Lamonica to the detriment of the other artists. The exhibition is shown in several other UK institutions — City Art Gallery (Plymouth), Cardiff Arts Council Gallery (Cardiff) and Arts Council Gallery (Cambridge) — and in Austria (Museum für Angewandte Kunst, Vienna); the following year it tours to Germany (Beethovenhalle, Bonn) and Belgium (Brussels).

From January 30 to February 16 he is included in the group show "Ocho Grabadores Brasileños," at Galería René Metras in Barcelona (Spain), which also includes prints by Dora Basílio, Edith Behring, Fayga Ostrower, Isabel Pons, Newton Cavalcanti, Roberto De Lamonica, and Roberto Magalhães. The exhibition toured to several other European cities. The *Revista Brasileira de Cultura*, published in Spanish by the Brazilian Embassy in Spain, contains an article by the poet and art critic José Corredor-Matheos, who writes about Iberê:

> His world is ruled by Geometry. This is not line but instead non-figurative forms cut from deep planes, signs of dark lines in which the light, which seems to emerge from the gently sloping direction of the planes, with the same irregular shape as the surface, is of decisive importance. There is not just one plane here [...] but in fact Camargo gives body to his forms, raising them up like bodies in motion.[201]

In March Brazil is country of honour at the 11th edition of Comparaisons: Une Selection de L'Art Contemporain, at Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. The work is selected by José Roberto Teixeira Leite, who includes ten painters and five sculptors, sent by the Foreign Office: Abraham Palatnik, Arcangelo Ianelli, Benjamim Silva, Carlos Scliar, Emeric Mercier, Felícia Leirner, Fernando Jackson Ribeiro, Frans Krajcberg, Iberê Camargo, Ivan Serpa, Lygia Clark, Mary Vieira, Raimundo de Oliveira, Teresa D'Amico, and Xico Stockinger. Iberê shows three paintings: *Núcleo III*, *Forma Aberta II* [Open Form II] and *Núcleo em Movimento* [Nucleus in Movement]. On the night of March 15, there is a *soirée brésilienne* in Paris. The works then go to the Fundação Calouste Gulbenkian in Lisbon, with the title "Pintura e Escultura de Artistas Brasileiros Contemporâneos".

The Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo acquires Iberê's *Figura*. Temporarily housed in the Pavilhão Armando Arruda Pereira in Parque do Ibirapuera, MAC/USP presents a selection of its collection. Which is considered the most complete collection of contemporary art in Latin America.

Visiting Porto Alegre, Iberê has a solo show at the Galeria de Arte do Clube de Gravura, and runs a painting course on the invitation of the state government, organised by the Museu de Arte do Rio Grande do Sul. He also makes paintings on ceramics, assisted by the ceramic artist Luiza Prado.

In September the poster made for his 1964 solo show at Galeria Bonino [G293], is shown in the I Mostra de Cartazes para Exposições de Artistas Modernos Brasileiros, at the Biblioteca Municipal Mário de Andrade, São Paulo, organised by the Library Art Service.

In December he is included in the inaugural exhibition at Galeria Cantú, Rio de Janeiro. The exhibition also includes work by Antônio Bandeira, Manabu Mabe, Ivan Serpa, Tomie Ohtake, Maria Leontina, Frans Krajcberg, and Wesley Duke Lee.

Also in December he shows in the group exhibition "Grabadores Contemporáneos de Brasil," at the Casa de la Paz (Brazilian Embassy), Mexico City, with Lívio Abramo, Marcello Grassmann, Anna Letycia, Roberto De Lamonica, Fayga Ostrower, Arnaldo Pedroso d'Horta, and other artists.

The publishing house Livraria Martins Editora launches a new collection of the illustrated complete works of Jorge Amado. The seventh volume, *ABC de Castro Alves*, has illustrations by Iberê (cover by Clóvis Graciano and portrait of the author by Carlos Scliar). The editions of 1971, 1977 (now published by Record), 1983 and 1984 also contain illustrations by Iberê.

Teixeira Leite writes the book *A Gravura Brasileira Contemporânea*, published in a luxury limited edition in 1965 by Artes Gráficas Gomes de Souza, in commemoration of its 10th anniversary in a commercial edition the following year, published by Expressão & Cultura. The book deals with Iberê's Camargo print works in the chapter "Afirmação (1945 to 1955)".

Jornal do Brasil reports that Julio Pacello intends to produce an album of Rio Grande do Sul printmakers, published in São Paulo, with works by Danúbio Golçalves, Zoravia Bettiol, Vasco Prado, Iberê Camargo, and Regina Silveira.

In the same newspaper, Iberê announces film shows in his studio on Sundays. Before the film sill be a western series, which is his favourite programme. The Fundação Iberê Camargo still has these films, in Super-8 format, mostly silent and featuring Chaplin, Tom Mix, Ken Maynard, Elmo Lincoln, John Barrymore, and other stars.

In November, at en event known as Oito do Glória,[202] Mário Carneiro is arrested when protesting with other significant intellectuals in front of the Hotel Glória, at the opening of an OAS conference in Rio. Although incommunicado, the prisoners could receive gifts. Iberê, accompanied by the architect Homero Leite, takes sandwiches, a set of paints and brushes for Mário to draw, accompanied by a note saying: "Man who creates overcomes time."

On December 30, Iberê leaves for Europe.

1966

From January to August Iberê remains in Europe, producing the 49m² panel presented by Brazil to the World Health Organisation in Geneva. On May 8, 1966, *Jornal do Brasil* publishes a letter from Iberê about the work in Geneva.

> I have just finished the WHO panel. I hope I have represented our art in a worthy manner. I think that the panel fits well with the architecture of the building,[203] adding colour to the greys of the cement and marble. It has a dynamic composition, although it is done on a square that pulls it inwards, like the Swiss banks. I shall be back in August.

The panel is a high point in the artist's work:

> In 1963, the subject matter coalesces into the nucleus pictures *Núcleo* (1963), *Núcleo em Expansão I* (1965). Then the disintegration begins, the "subject" disintegrates and explodes into blotches of colour in pictures like *Núcleo em Expansão II*, *Núcleo em Expansão III* and others. After this phase, which culminates in the Geneva panel, he returns to individualisation of the sign, the spool, to subject matter that is difficult to define, because it comes from the impenetrable workshop of creation.[204]

In Paris he returns to the old studio of André Lhote.

From April to August, Iberê's 1964 work *Expansão* [Expansion] is included in II Exposição Circulante de Obras do Acervo do Museu de Arte Contemporânea da USP: Meio Século de Arte Nova, organised by Walter Zanini, director of the Museum, which is shown at Museu de Arte da Prefeitura Municipal, Belo Horizonte; Departamento de Cultura do Estado do Paraná, Curitiba; Museu de Arte do Rio Grande do Sul, Porto Alegre; and finally at MAC/USP, São Paulo, with 50 works by 48 artists from Brazil and abroad.

In April, the exhibition "Artistas Brasileños Contemporáneos" opens at the Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, with around 140 works by 30 artists selected by the museum director, Hugo Parpagnoli, in collaboration with Carmen Portinho (of MAM Rio) and supported by the Foreign Office.

In May, the group exhibition "Pintura y Grabado del Brasil" opens at the Museo de Arte Moderno, Mexico City (Mexico), which includes prints by Iberê, Lívio Abramo and Marcello Grassmann.

In June, the Ateneum Art Museum in Helsinki shows 40 works by 9 Brazilian printmakers: Arthur Luiz Piza, Dora Basílio, Edith Behring, Fayga Ostrower, Iberê Camargo, Newton Cavalcanti, Roberto De Lamonica, Roberto Magalhães, and Rossini Perez. *Jornal do Brasil* reports that the exhibition is warmly welcomed by the local critics.

In the middle of the year he shows in the important exhibition "The Emergent Decade. Latin American Painters and Painting in the 1960s," at the Solomon R. Guggenheim Museum, New York, under the auspices of the Guggenheim Museum and Cornell University. The exhibition includes artists from Argentina, Brazil, Colombia, Mexico, Peru, Uruguay, and Venezuela. In addition to Iberê (named Sérgio Iberê Camargo in the catalogue) — with two works reproduced in the catalogue, *Figura* (1964) and *Figura III* (undated) —, the Brazilian artists include Aldemir Martins, Arcangelo Ianelli, Flávio de Carvalho, Ivan Serpa, Raimundo de Oliveira, Tikashi Fukushima, Tomoshige Kusuno, and Wesley Duke Lee. The exhibition organiser, Thomas M. Messer, visited artists' studios in Brazil, and on return to the United States corresponded with the critic Marc Berkowitz. The correspondence is reproduced in the catalogue. Messer writes to Berkowitz about Iberê:

> The few works by Iberê Camargo that I saw impressed me favorably. He is, no doubt, a painter of accomplishment who learns upon his models (de Staël and Riopelle) without aping their language. One may hope, perhaps, that in years to come his painterly content will become clearer and more substantive, so that he may become something more than a fine painter. Should this happen, then his dependence upon the "School of Paris" will lessen in favour of a style both more personal and more clearly Brazilian.

And Berkowitz replies:

> Iberê Camargo is undoubtedly one of our best painters. I have followed his career since 1945, and though he has undergone many influences, he has usually managed to shed them rather quickly. If you see his present work you will notice that de Staël and Riopelle no longer influence him. His style has become more personal, though I don't know that it has become more Brazilian. I confess that I do not quite know what you mean by a more clearly "Brazilian" style.[205]

Berkowitz also regrets that the American critic's attention is focused on painting, since Brazilian printmaking has achieved undoubted vitality.

Iberê also shows in the group exhibition "Art of Latin America Since Independence," at Archer M. Huntington Art Gallery/The University of Texas Art Museum at Austin, Austin; at Yale University Art Gallery, New Haven; the Isaac Delgado Museum of Art, New Orleans; the Museum of Contemporary Art San Diego, La Jolla; and the San Francisco Museum of Art. The catalogue includes essays by Stanton Loomis Catlin and Terence Grieder. Works by Anita Malfatti, Cândido Portinari, Fayga Ostrower, Ivan Serpa, Lygia Clark, Poty, Rugendas, Tarsila do Amaral, Vicente do Rego Monteiro, and Wesley Duke Lee are also included.

In August Iberê donates a work for auction in aid of Poli students. The 220 donated works are shown at the Museu de Arte Moderna de São Paulo.

Also in August, Cezar Tozzi's book *Jovens Contos II* is published with illustrations by Iberê. And in September an album of prints by Anna Letycia, Darel, Fayga, Roberto Magalhães, Edith Behring, Babinski, Mário Gruber, Newton Cavalcanti, Isabel Pons, Renina Katz, and Iberê is published by Gianfranco Querini's Arte Calcográfica, and launched at Galeria Meia-Pataca, Rio de Janeiro.

On October 4, the solo exhibition "Iberê Camargo" opens at Galeria Bonino in Rio de Janeiro, with 14 paintings and five drawings. Slides of the panel in Geneva are projected at the opening. The catalogue contains a text by José Roberto Teixeira Leite, in which he sums up the seven characteristics of the artist's recent work.

> 1. A predominance of texture resulting from a dense and fleshy pictorial script that appeals both to the eye and to touch;
> 2. Structure attained not through the use of line or colour but directly through texture. Without abolishing the laws of gravity, and even to some extent a sense of depth;
> 3. A profound colour interest, which is practically new in Iberê Camargo's work, and only really surfaced after exhaustion of the severe earth structures begun with the *Carretéis* series in the late 1950s;
> 4. Absence of any reference to nature, and even avoiding any allusions to the "traces of objects" so common in the nonfigurative work of several painters today;
> 5. Lively and vertiginous execution, with the artist having incorporated the best resources of gestural painting without tending to excess;
> 6. Consequent increase in picture size, in a desire to escape the limits of easel painting and achieve the monumental;
> 7. An appreciation of painting as painting, painting in itself, pure painting, with pigments revealed in all their mineral origin, skilfully connecting together to create their own music.[206]

In October, Iberê is guest artist at the III Salão de Arte Moderna de Brasília, organised by the Fundação Cultural de Brasília and coordinated by Olívio Tavares de Araújo.

In December, he wins the acquisition prize at the 21st Salão Nacional de Belas-Artes da Cidade de Belo Horizonte, at the Museu de Arte da Prefeitura Municipal de Belo Horizonte.

Also in December, he shows in the I Bienal Nacional de Artes Plásticas da Bahia, in the former Convento do Carmo, in Salvador. Iberê has a special room with eleven paintings dating from 1958 to 1965, mostly from private collections. He wins the Banco da Bahia acquisition prize. The jury includes Mário Schemberg, Mário Pedrosa, Clarival do Prado Valladares, Wilson Rocha, and Riolan Coutinho.

1967

In January, he shows in the group exhibition of "Brazilian Printmakers," at the Brazilian-American Cultural Institute – BACI, in Washington. The exhibition also contains works by Anna Letycia, Arthur Luiz Piza, Edith Behring, Evandro Carlos Jardim, Fayga Ostrower, Isabel Pons, Lívio Abramo, Luiz Chaves, Lygia Pape, Maria Bonomi, Oswaldo Goeldi, Raquel Strosberg, Roberto De Lamonica, Rossini Perez, and Vera Bocayuva.

In the V Resumo de Arte do Jornal do Brasil, at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Iberê is chosen by 15 of the 22 voters in a poll conducted by the newspaper. He shows *Forma* (1964), *Forma Rompida 1* (1964), and *Espaço com Figura 3* [Space with Figure 3] (1965). The exhibition is coordinated by Harry Laus, and takes place at the same time as the "Nova Objetividade Brasileira," and is harshly criticised, particularly by Frederico Morais in *Diário de Notícias*.

In April, he is included in the second exhibition of Brazilian modern art in the Ciclo de Estudos de Artes Plásticas no Brasil, focusing now on Brazilian expressionist artist. The exhibition at Galeria Macunaíma is organised by the Academic Board of the Escola Nacional de Belas-Artes in Rio de Janeiro.

Also in April, the Galeria de Arte IBEU, in Rio de Janeiro, organises an exhibition commemorating its 30th anniversary with work by Alexander Calder, Antônio Bandeira, Milton Dacosta, Ivan Serpa, Djanira, Carlos Scliar, Frank Schaeffer, Marcello Grassmann, Iberê Camargo and Zélia Salgado, and a tribute to Heitor dos Prazeres.

In May, he is a jury member for the III Concurso de Esculturas na Areia [Sand Sculpture Competition], promoted by *Jornal do Brasil* and Air France. He sees the contest as, "a great opportunity for attracting audiences to the visual arts and stimulating an interest in the arts in general".

In July, he shows in a group exhibition at the Instituto Italiano de Cultura's Piccola Galleria in Rio de Janeiro, with Alfredo Volpi, Bruno Giorgi, Fayga Ostrower, and Roberto De Lamonica.

At the end of the year Orlando Dasilva's book *De Colecionismo: Noções. Monografias* is launched, accompanied by an album published by Gravura de Arte Editora – GAE, with Iberê's print *Objetos* (1966) [G106-2].

1968

In January, Antônio Rangel Bandeira's *Aurora Vocabular* is published (Porta de Livraria), in an edition of 50 numbered copies signed by the author and with three illustrations by Iberê.

On March 15, Walmir Ayala's Artes column reproduces the artist's statement under the heading, "Iberê Camargo: down with a mass appeal for art":

> I fully oppose with my own creative work, which is imbued with human values, any mass appeal for art, the automation of man. I want to contribute towards a new world that is free and fair, which preserves man and his cultural values. To remain man I accept his contingency. No one wants the heavy hand of the robot on the shoulder of man saying: tonight I'll sleep with your wife… Lets not forget that material also dreams. That is also one of its dimensions.[207]

In January 1969, responding to the cultural events of 1968, Ayala writes: "The period was marked by Iberê Camargo's statement against a mass appeal for art and other contemporary art trends, reproduced in several states of the country and awakening a healthy controversy around the topic of creation."[208]

Still in March 1968, he is interviewed by Antônio Olinto for *O Globo* newspaper.[209]

In May he is included in the exhibition commemorating the 80th Anniversary of the Abolition of Slavery, at the Museu da Imagem e do Som in Rio de Janeiro. The exhibition presents the Museu de Arte Negra collection, an initiative of Abdias Nascimento and collected during 20 years of the Teatro Experimental do Negro, with work by 124 artists, including Djanira, Heitor dos Prazeres, Lygia Clark, and Maria Bonomi. A drawing by Iberê joins the collection.

Also in May, he shows in "Obras Adquiridas ou Doadas de 35 Artistas Nacionais," at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, coordinated by Walter Zanini.

Still in May, he joins the jury for the Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Iberê is elected by the artists (by an overwhelming majority of, 48 votes to 2), and serves together with Rubem Valentim and Arcangelo Ianelli.

Vera Pedrosa says in *Correio da Manhã*'s Artes Plásticas column that the Museum of Modern Art has acquired six prints by Iberê, on the recommendation of the museum's print and drawing curator who had visited Brazil. The report said that Iberê sent slides of works that were longer in his possession. When asked for them he took them back from the houses of friends and is now working to replace them.[210]

The subject of one of the classes in Elmer Barbosa's Visual Arts course at the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, is "how the work presents itself to the creator", with a statement on May 21 by Iberê Camargo.

On May 23, the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro organises a debate in its (packed) auditorium about the criteria for judging a work of contemporary art, chaired by Antônio Houaiss and with the participation of Iberê, Teixeira Leite, Walmir Ayala, Aracy Amaral, Ferreira Gullar, Wladimir Murtinho, Gustavo Dahl, Hélio Pellegrino, José Carvalho, Luiz Costa Lima, Rogério Duarte, Hélio Oiticica, and Sérgio Ferro. The debate was recorded by the Museu da Imagem e do Som. Iberê's contribution is reproduced in *Jornal do Brasil*:

> In the significant works of my time I can find the permanent form of art. The support that objectifies and is the form, materialised, consists always of figure, subject, space, time, planes, volumes, shadows, light, colours etc., which enable the concrete existence for the work. No work of visual art can be created without some of these elements. Abstracting the subject and the circumstantial implications that might accompany the objectified artwork, we find ourselves faced with the form and the inseparable content within the category of art. Every artist knows that to create a work of art it is necessary to organise the elements and reconcile the opposites. Whatever the school. […] Talking about non-art, formulating new concepts profiting from the artwork is to fail to perceive the unity of art in its multiple aspects. Anyone who senses this ebb and flow can see how the sea always remains on the seabed. Aesthetic intuition is therefore the only criterion possible for judging a work of art. It is the aesthete's task to do this. The artist is an aesthete by nature. He experiences and lives the phenomenon of creation. The criterion therefore necessarily has to be so. If art were an idea or transmission of an idea then acceptance of the work would lie with the critic's way of thinking, with his ideology. I have never felt that I am in that supposed void between art and life.[211]

From May 26 to June 9, Iberê shows five prints from 1966 and 1967 in the group exhibition "Tres Aspectos del Grabado Contemporáneo Brasileño," in the Sala Mendoza, Caracas (Venezuela: *Objetos* (1) [G106-2], *Objetos* (2) [G108-1], *Objetos* (3) [G111-1], *Objetos* (4) [G123-2], and *Objetos* (D) [G114]. The exhibition is also shown in Mexico, Panama, Dominican Republic. Colombia, Ecuador, and Peru.

In June, issue 13 of *GAM* magazine contains an interview with Iberê.

In July, the Galeria de Arte IBEU, in Rio de Janeiro, shows works by three printmakers selected for the 6th Tokyo Print Biennial: Iberê, Ruth Bess Courvoisier, and Newton Cavalcanti.

He is also included in the album commemorating the 20th anniversary of the Escolinha de Arte[212] — *10 Gravadores Brasileiros* —, containing prints by Djanira, Dacosta, Geza Heller, Fayga, Marília Rodrigues, Darel, Eduardo Sued, Edith Behring, and Orlando Dasilva. The album is launched at the Palácio do Itamaraty in Brasília.

On July 18, the Academic Board of the Escola Nacional de Belas-Artes organises another exhibition of its collection at Galeria Macunaíma, with works by Iberê, Marcello Grassmann, Mário Cravo, Fayga Ostrower, Hashimoto, and Inimá de Paula.

The Museu Nacional de Belas-Artes displays its new exhibition layout: Iberê appears in one of the last rooms.

In August, he is included in a group show at a new gallery in Brasília, Galeria Encontro, in the Hotel Nacional, under the artistic direction of Olívio Tavares de Araújo.

On September 24, Walmir Ayala publishes in *Jornal do Brasil*, "I Heard Iberê Camargo Say":

> One day Rembrandt achieved a revolution in painting. He replaced ideal figures with characters more similar to ordinary people, real situations with all their great transfigured drama. Since those days many people have joined the scheme of painting man eating porridge, and so on. Matisse simplified the image almost to the purity of notation. That was another revolution. Then everyone set to repeating that simple process, which led to a wave of impoverished and empty expression, because creators are very rare.

> The others — the majority — are like monkeys imitating man, but imitating his final gesture. A monkey can imitate a man having a shave. He does it very badly and cuts himself, but he shaves. What he cannot feel is the inner movement that formulated that gesture. Much of what is done today as modern or avant-garde is no more than the process of the monkey.[213]

In September, he is included in a group print show in Australia — "Sixteen Brazilian Artists: Brazilian Graphic Arts" — at the Crossley Gallery in Melbourne and Rudy Komon's Gallery in Sydney. The exhibition was organised by the ambassador Margarida Guedes Nogueira and was so successful in sales that the artists had to be asked to send more prints. Participants included Iberê, Fayga, Anna Letycia, Edith Behring, Isabel Pons, Sérvulo Esmeraldo, Maria Bonomi, Anna Bella Geiger and other artists.

In October, the journalist Vera Pedrosa visits Iberê's studio to see the prints being sent to the Tokyo Biennial and the work purchased by Wladimir Murtinho for the Palácio do Itamaraty in Brasília: *Estrutura de Objetos* [Structure of Objects].

Also in October, he is included in a group show of gouaches at the Hotel Copacabana Palace, in Rio de Janeiro, with Djanira and Ivan Serpa.

In November, three prints are shown at the 6th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, in the Kokusai Bunka Shinkokai/ The National Museum of Japan, Tokyo. The exhibition is promoted by the Mainichi Newspaper and organised by the Japanese Association of International Art Promotions. The artists were selected by José Roberto Teixeira Leite with the support of the Foreign Office.

Also in November, he is included in the group show "A Gravura Brasileira," at the Museu Histórico Nacional in Rio de Janeiro. The show is organised and arranged by Gean Maria Bittencourt, with the assistance of the printmakers Isa Aderne and Francisco Bezerra. One print each is displayed by a total of 152 artists. Bittencourt aims to establish the base for a print museum in Rio de Janeiro.

Iberê is member of the panel that selects the trademark for the Banco do Brasil, with Burle Marx, Celso Kelly and others. At the press event organised by Banco do Brasil to announce the choice of logo (which is still the same today) slides of the Geneva panel were shown.

In November, he prepares for a long stay in Porto Alegre, beginning construction work on his studio in Rua Lopo Gonçalves.

Also in November, the Associação Sul-Rio-Grandense, now directed by Oswaldo Aranha Filho, intends to transform itself into a cultural centre and invites Iberê to be the first exhibitor.

In December, the first print museum in Brazil officially opens at the Palácio das Artes in Belo Horizonte, organised by Maristela Tristão. The idea arose out of Inimá de Paula's donation of 35 prints by various artists, including Iberê. The museum was created in 1967.

Throughout 1968, he is included in the group painting show "Exposições Itinerantes," devised by Ana Rosa Haiat. The exhibition is shown in various towns in Rio de Janeiro: Petrópolis, Teresópolis, Nova Iguaçu, Niterói, Nova Friburgo, Campos, and at the Banco Predial premises in the state capital. The following year it tours to Teresina. Each showing has a catalogue with essays by different art critics.

1969

Iberê imports a new automatic printing press from Germany, allowing him to make larger prints.

In January the Museu de Arte Moderna de São Paulo organises the Panorama da Arte Atual Brasileira, an exhibition that marks recommencement of the museum's activities following the transfer of its collection to the Universidade de São Paulo. The exhibition is intended to remain on show for six months in the new premises under the covered way in the Parque do Ibirapuera. But several artists protest against the regulation, which seems excessive. Iberê comments:

"There are at least two unacceptable points: the one stating that packaging and transport costs should be borne by the artist, without MAM taking responsibility for any loss or damage; and that each artist will assign a work permanently to the MAM São Paulo collection. [...] The museum should instead attempt to purchase the works, with a major discount because it is a museum. And this no artist would refuse, but in a respectful relationship between artist and exhibitor. Donation of a work is unacceptable".[214]

In February, *Manchete* magazine publishes an interview with Iberê in "Possible Dialogues with Clarice Lispector",[215] It is republished in *Jornal do Brasil*[216] and included in the book of Clarice's interviews, *De Corpo Inteiro* (Siciliano, 1992). Iberê is the 28th person in the series to be interviewed, beginning in May 1968. A reduced-edition aquatint is dedicated to the writer ("To Clarice Lispector in great admiration and friendship"): *Estrutura em Movimento* [Structure in Movement], 1962 [G094-1].

He returns to Porto Alegre for the inauguration of his new studio: "Maybe it is part of the temperament and fate of great artist like Iberê Camargo to return humbly to his region of origin, to leave the focus of the major centre where he is always in the news and his word is indispensible at each stage of the crisis and reaction to the crisis. Iberê will be missed here in Rio."[217]

In May his work is included in a group show of Rio artists at Galeria Documenta, in São Paulo. The artists include Iberê, Burle Marx, Djanira, Antonio Dias, Ivan Serpa and others, selected by Frederico Melcher and Biagio Motta.

In June, he donates a work to auction in benefit of construction of Teatro Dois Mundos. The 250 donated works are shown in the Clube Atlético Paulistano, São Paulo. But the project did not happen: "The 1969 season included an initiative that was frustrated, the establishment on Brazil of Teatro Dois Mundos, from Italy, which was funded with the support of visual artists."[218]

Also in June, he visits Restinga Seca:

> It is with deep emotions that I tread this earth again, where I took my first breath of air and my eyes first saw the sun. I have come to touch things and embrace my friends who have shown at this meeting that they haven't forgotten me. I give love, and receive love. I know of no better exchange, nor wish for one. Now I can say: I am at home, I'm in my home, with my people. They were always there in absence. I offer my efforts, I offer all my best.

In July, he teaches a painting course for inmates at Porto Alegre Penitentiary, assisted by the artist Maria Tomaselli Cirne Lima. "In terms of rehabilitation, a programme is being run in Porto Alegre that offers inmates the means of making use of or discovering their artistic tendencies, with a teaching programme run by the painter Iberê Camargo."[219]

In November, Iberê assists with the exhibition of inmates' paintings in the premises of the Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, showing the work of five students from the course he ran in the penitentiary. The exhibition was very successful and money from sales enabled the former students to purchase material to allow them to continue working. Iberê says of the experience: "I was the one who gained from it. You can only help people by giving yourself, really giving yourself. That's what enriches you."[220]

The following year the *Jornal do Brasil* critic Walmir Ayala calls on the experience to be taken to prisons in Rio. Iberê replies: "I was very pleased to read your column in which you wrote of the possibility of repeating my Rio Grande do Sul experience here. Because the experience in the Porto Alegre prison was the most positive thing in the whole year that I spent there."

Ayala writes: "Iberê thinks that the prisoner is someone for whom life has fundamental and profound importance. Not like the unoccupied people who often overcrowd art courses, ladies and girls who between one cup of tea and another learn how to handle a brush so that it can later be used for decorating cushions and rugs."[221]

In August, the solo exhibition "Iberê Camargo: Gravuras e Pinturas" opens at the Biblioteca Pública Municipal in Santa Maria, promoted by the Centro do Município and the Faculdade de Belas-Artes of the Universidade Federal de Santa Maria. Iberê shows his recent work: twelve prints from the *Objetos* series, four oil paintings (*Tensão I* [Tension1] , *Tensão III*, *Figuras em Tensão* [Figures in Tension] and *Objetos em Tensão* [Objects in Tension]) and a gouache. Carlos Scarinci writes the catalogue essay:

> Iberê Camargo's world of print and painting is rooted in time, as we have seen. It is based on childhood memories, not as a chronology or autobiography, but the reconstitution of a way of seeing without the artifice accumulated by man in adulthood, in which he often loses the purest part of himself through socialising and integrating in the sameness of others. [...] he produces paintings and prints in which the laws of relationships of the various elements are metamorphosed by the creative imagination, reconstituting time and space, the rhythm of the world, even, which often goes unnoticed.[222]

During his stay in the city, he teaches an intaglio print course at the Escola de Belas-Artes da Universidade de Santa Maria.

In September, his work is included in a group show of 15 Latin American artists (from Brazil, Peru, Ecuador, Venezuela, and Colombia) at Gallery Confianza, Barnegat Light (USA).

From September 15 to November 2, four of his prints from 1967 are included in the exhibition "Gravadores Brasileiros," at the Center for Inter-American Relations Art Gallery, New York: *Objetos* (D) [G114], *Objetos* (5) [G301], *Objetos* (6) [G112-1], and *Objetos* (7) [G117-1]. The exhibition also includes work by Almir Mavignier, Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Arthur Luiz Piza, Darel, Edith Behring, Farnese de Andrade, Fayga Ostrower, Isabel Pons, José Roberto Aguilar, Lívio Abramo, Maciej Babinski, Marcello Grassmann, Roberto De Lamonica, and Rubens Gerchman. The catalogue essays are written by Stanton L. Catlin and Marc Berkowitz.

He is invited to show in a special room called "Etapas", at the 10th São Paulo Biennial. There is a boycott against the hardening of the military regime in the country, and artists, critics and intellectuals from several countries refuse to participate in the event, including Iberê.

In November, Iberê opens a solo show of paintings at the Instituto de Idiomas Yázigi gallery in Porto Alegre. The introductory text is by the artist himself:

> I work with momentum. Colour is laid down and tone created through gesture, establishing new and unexpected relationships. Metamorphoses follow one another, contrasts are accentuated and the composition acquires structure. I am looking for dynamism and balance for the figures, which open out and expand. I feel them physically, in my whole body. Contrasts harmonise into synthesis. In the excitement of working I forget accumulated knowledge, previous experiences, the solutions of pictures already painted. At this moment I perceive the invisible. Then, for a few moments, I have magical powers: the material obeys the gesture. I complete the picture, and find myself helpless and alone like a fallen angel walking around paradise, not remembering where to find the secret entrance to that invisible world. That space and time comes from the artist's intuition. The artist's truth is an insurmountable obstacle that the engaged work cannot overcome. The character follows his destiny regardless of the author. To change it would create a false work. The finished picture no longer concerns me, it's part of the past, of *before*.[223]

In December, Iberê writes an interesting article in *Correio do Povo* in Porto Alegre, summing up art in the 1960s:

> Although young art, or rather the art of young artists, is fed by the cinema screen and products of industry, that is little more than gathering images from a reality previously created by art, forgetting perhaps that the plasticity of Ivan the Terrible grew out of the work of the primitives. Art remains in its category like the sea, which despite its ebb and flow remains on the seabed. The onslaughts of anti-art do little more than affirm it. There are many heralds of the destruction of art and therefore of man, who will die with it. They also announce the end of religion and of philosophical thought. With the advent of the atom bomb, they have also proclaimed the end of the world...
>
> But in the course of the past decade I have seen another step forward in its dynamism, its dialectical process, which reveals another side of the reality of art. The folds of time always contain a demiurge ceaselessly weaving the true face of his times. [...] And now what else might be desired for us Brazilians in the 1970s, apart from everyone realising that development is independent of political systems? It only comes with the irrevocable banishment of ignorance...[224]

1970

Iberê spends considerable time in Porto Alegre preparing for a solo show in Rio de Janeiro, in October.

He runs an intaglio print course at the Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul and provides a duplicated copy of his treatise on intaglio print for his students.

In March, the Ministry of Foreign Affairs transfers its valuable collection of works by Iberê, Maria Martins, Mary Vieira, Portinari, Bruno Giorgi and other artists to Brasília, for the Palácio dos Arcos.

In April, one of Iberê's works appears at the inauguration of the premises for the Banco Crefisul de Investimentos, in the Birman building in Porto Alegre, together with works by Bruno Giorgi, Di Cavalcanti, Djanira, and Xico Stockinger.

In June, the Museu Nacional de Belas-Artes in Rio de Janeiro organises a retrospective of award-winning artists at the Salons of Belas-Artes and Arte Moderna. 44 works are shown, including *Lapa*.

On August 10, the artist is awarded the title of Citizen of Porto Alegre from the Câmara Municipal. *Correio da Manhã* newspaper reports, "it was attended by the cream of Rio Grande do Sul artists".

In September, he is guest artist at the I Salão de Artes Visuais da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, in Porto Alegre.

On his return to Rio de Janeiro, Iberê moves from the printmaking course to the painting course at the Instituto Municipal de Belas-Artes:

> When I returned from Porto Alegre I went to the Instituto de Belas-Artes and saw that all that was left was for me was chair of Painting [the chair of printmaking had been taken by Isabel Pons]. I don't agree and I'm not interested in teaching painting, because I feel that art teaching lacks a philosophy, an establishment of the principles and ends that transform this relationship of teaching into a humanly constructive process for both teacher and learner.[225]

In October, the solo show "Iberê Camargo" opens at Galeria Barcinski in Rio de Janeiro, with 13 oil paintings and six gouaches (produced in Porto Alegre in 1969 and 1970). Walmir Ayala, art critic for *Jornal do Brasil*, writes the introductory essay in the catalogue, whose conclusion is reproduced in Quirino da Silva's Notas e Artes column in *Diário de Notícias*:

> It would be idle and superficial to demonstrate here the wealth of expression contained in this new exhibition, always new, by Iberê Camargo; the impasto meticulously projected onto the surface of the canvas; the mastery of space achieved in every painting, even the smallest, the sensation of an unbroken panel; the evolution of the spool forms as huge flattened masses of colour created on a convulsive background where great generations of spirit are processes, the freedom of exploring new colour registers under the same atmosphere of pathos whose abstraction is filled with all the experience of craft and human wisdom.[226]

Ayala writes in *Jornal do Brasil*:

> Faced with Iberê Camargo's impassioned work, its sensual and dramatic impasto, more than a blindly driven gestural statement, we are led to consider the urns of memory. Memory as the repository of an emotional alphabet (aren't those the cotton reels and spools of childhood?). Memory before language: before the word was the person. […] The forms are not fixed. They move in the form. Each form has an infinite number of possibilities. The figurative and the abstract here are mere solutions for particular targets of the unconscious memory. […] That is the reality of Iberê Camargo, of feeling in each statement of his conquest of space the acceptance of a whole universal tradition, acceptance in a culture that does not change the present but expands the possibilities of always being more future. […] The overwhelming subjectivity in Iberê Camargo's work does not involve contemplative reflection for measuring the structural time from method to finished image. This dissecting reflection is not possible because the object is forged with the emotion of the artist, and all that remains is to organise (construct) this emotion through the handling of plastic material. This handling is controlled by the reins of the spirit. […] Iberê Camargo's stimulating suggestion leads towards an awareness of this landscape, which is all landscape, and which metamorphoses the more that man inhabits it.[227]

Shortly before the opening the same newspaper states:

> This exhibition confirms Iberê Camargo as the most powerful representative of abstraction in Brazilian painting. An abstraction infected by signs, particularly marked by dense gesture and a creative instinct that reveals the material of painting, in almost assemblages of texture, with a perfectly structured and balanced impetus. […] Anyone who has seen him paint knows that between the impression of the gesture and the impetus is the ungraspable instant of time that allows no greater reflection. The reflection is implicit in the *metier* which in the case of this great artist is made of rejections, meditations, returns, restraint and knowledge of the deepest reasons for his destiny and the condition of an artist in a world of distress.[228]

Jayme Maurício, critic for *Correio da Manhã* newspaper, does not consider this the artist's best phase, and asks whether "a possible excess of teaching activities might not be affecting the inventive abilities of the artist — now so unmistakably proven in recent times. His alienation from the major centres for the country, his withdrawal, certainly decided in the light of major new projects, is not meeting expectations. It is early to settle on this. But it cannot be denied that an Iberê Camargo at this wrong moment is still an extremely right Iberê."[229]

In December, a new gallery opens in Rio devoted exclusively to graphic arts, on the initiative of Mario de la Parra. Iberê is included in the opening exhibition — "Os Treze da Gravura" — together with Anna Letycia, Maria Bonomi, Darel, Fayga, Piza, Samico, Sued and other artists, at the Delaparra Gallery, in the Jardim Botânico, Rio de Janeiro. The exhibition continues until January 1971.

Also in December, he is included in the group exhibition "Natal de 1970," at Petite Galerie, and in "Em Torno do Envelope," at Galeria Grupo B, both in Rio de Janeiro.

The year 1970 sees the publication of the books *A Criação Plástica em Questão* (Vozes), by Walmir Ayala, with statements from 37 artists including Iberê, and *Contemporary Art in Latin America*, by Gilvert Chase (Free Press).

1971

In January one of Iberê's works is acquired by Banco do Brasil for its New York branch.

Also in January he is included in "Accrochage de Verão," at Galeria Barcinski, Rio de Janeiro.

In March, the English critic Sheldon Williams visits Rio and is "highly enthusiastic " about Iberê's work.

In May, he shows in the group exhibition "A Grande Década," at Galeria Barcinski, focusing on the years from 1955-1965, considered by the dealer to be the great decade of abstraction. The show also includes works by Bandeira, Mabe, Serpa, Wesley Duke Lee, Krajcberg, Rubem Valentim, Dacosta, Bradley, Volpi, Palatnik, and Lygia Clark.

In early July, "Arte Moderna nos Salões Oficiais" is shown at the Museu Nacional de Belas-Artes, an exhibition of works included in the Modern Division of the Salão Nacional de Belas-Artes and the Salão Nacional de Arte Moderna.

In June and July the IX Resumo de Arte do Jornal do Brasil takes place at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, with 50 works by the ten most popular artists in a newspaper poll: Alfredo Volpi, Frans Krajcberg, Glauco Rodrigues, Iberê Camargo, João Câmara, Joaquim Tenreiro, Marcello Grassmann, Osmar Dillon, Renina Katz, and Rubem Valentim. The catalogue has an essay by Walmir Ayala and a reproduction of the painting *Signo* [Sign].

Writing about Iberê's works in the exhibition, Jayme Maurício acknowledges that the criticism written the previous year was mistaken: "whose exhibition, at the Barcinski, had seemed so inopportune — so out of time — despite the artist's exceptional right to defend his choices and his refusal to go along with the prevailing developments of art. Iberê bravely continues to defend his choice and determination, proving how it can still be profitable in plastic terms. The force of the thick abstract oil paintings he has sent to the Resumo cannot be denied."[230]

In September and October, he shows in the special room "Vinte Anos de Bienal," at the 11th Bienal Internacional de São Paulo. With eleven works from 1965 to 1971, but the delayed despatch of the works affects their installation in the exhibition, which also means that they are not seen by the jury at the opening. Joaquim Cardozo writes about the artist's work in the general catalogue:

> One somewhat surprising feature of nearly all the phases of his painting is that the vague shape of a spool seems almost always to appear, like an hourglass marking an indeterminate time, like the summary representation of two trihedrons with opposing vertices that are equal but do not overlap […] The unexpected, even unconscious, appearance of this almost mystical, almost magical symbol, seems to irradiate all his paintings; a symbol, sign, signal that emerges every so often as a kind of link between the artist and his character, his temperament, his condition of existing in the space of this world of ours. […] Very few artists have, like Iberê, achieved a perfect correspondence between their being and the being of art.

In October, he shows in a group exhibition of Brazilian drawings for book illustration at the Galeria Delaparra in Rio de Janeiro.

Also in October, he writes an introductory essay for Mário Carneiro's solo show at the Real Galeria de Arte, in Rio de Janeiro.

In November, he is included in a group painting exhibition at the Sociedade Fluminense de Fotografia, in Niterói, organised by Ana Rosa Haiat, for the Departamento de Difusão Cultural da Secretaria de Cultura do Estado do Rio. The exhibition also includes works by Djanira, Jacinto Morais, Guima, Inimá de Paula, Carlos Scliar, Ivan Serpa, and other artists.

1972

Iberê spends the year refurbishing his Rua das Palmeiras studio in Botafogo, Rio de Janeiro, aimed at transforming the workspace into a soundproofed fortress,[231] with a design by two architects and involving an acoustics consultant :

> This is my submarine. When I hear a noise I batten down the hatches and dive.[232]
>
> I don't know if people call me alienated. Locked in my tower, watching events taking place. I really don't know what's going on in the outside world, and I don't concern myself with trifles. But I keep up with everything going on around me and I'm not left out, I think that the best form of challenging things is through my absence. I have decided to absent myself.[233]

When the tragedy involving Iberê occurred in 1980, many people spoke of the artist's isolation in his studio. Wilson Coutinho wrote:

> Iberê Camargo's studio is not really the bunker that it has been made out to be. That fantasy of retreat and military security doesn't stand the humble tests of reality. It is a two-room apartment in a Botafogo street, which has been transformed into an open space so that canvases, paint and the movement of the painter can be put to work. […] A kind of ascetic studio, common amongst painters of Iberê's generation. It is perhaps an almost religious ideology of painting. The American abstract expressionists like Rothko and Pollock, for example, also transformed their studios into altars to the great mystic moment, that obsessive religion of the eye that seeks to glimpse an archetype of the divine in each pigment and each brushstroke.[234]

During the eight months of refurbishment Iberê uses a room in the church of São João Batista da Lagoa, in Rua Voluntários da Pátria, not far from Rua das Palmeiras. The studio will be reopened with a display of recent works on December 19. The invitation with the name of the sponsors — Marechal Cordeiro de Farias and wife., Mr and Mrs Oswaldo Aranha Filho, Mr and Mrs Euclides Aranha Neto, Mr and Mrs Jorge de Carvalho Britto Davis and Mr Aloysio de Paula —, contains a poem by Cipriano Vitureira dedicated to Iberê and Maria and a reproduction of the woodcut *Ascensão de Carretéis* [Ascending Spools] (1972).

> In this exhibition, his palette rejoices in unpredicted purples, greens and reds, and the forms are freer in the space. But assurance of forms and vitality of the brushstroke are revealed in work that is at the same time intuitive and tortured. And the group as a whole contains subtleties of consummate wisdom.[235]

Throughout the year, Ricardo Miranda is directing the documentary film *Iberê Camargo – Pintor Brasileiro*, which is photographed by Marco Bottino (Melopeia).

Iberê's work is included in three group exhibitions in 1972: the first is a lighting one-day exhibition in Eduardo Sued's studio, organised by Walmir Ayala to welcome a group from the Tate Gallery in London. "Accrochage de Inverno," at the Galeria Barcinski (Rio de Janeiro) and "Arte/Brasil/Hoje: 50 Anos Depois," at Galeria Collectio (São Paulo), curated by Roberto Pontual (the book of the exhibition is published the following year during a cycle of encounters with art critics at the Collectio).

1973

Travelling to Pairs, he visits the Frélaut brothers' Lacourière studio, founded in 1929, seeking to improve his knowledge as a printer.

From June to August he is included in the 10th International Exhibition of Graphic Art, at the Moderna Galerija, Ljubljana, Yugoslavia (now Slovenia). The Brazilian representation also includes Lotus Lobo, Décio Noviello, Bethy Giudice, and Maria Bonomi. The catalogue introduction is by Zoran Kržišnik.

At the same time he also shows in the inaugural exhibition of Galeria Fernando Millan, in São Paulo, with Aldemir Martins, Anna Letycia, Cláudio Tozzi, Fernando Lemos, Frans Krajcberg, Franz Weissmann, Lothar Charoux, Marcello Grassmann, Maria Bonomi, Mira Schendel, Octávio Araújo, Roberto Magalhães, Rubens Gerchman, and Tomie Ohtake.

On July 11, the solo exhibition "Iberê Camargo" opens at Galeria Ineli, in Porto Alegre. The catalogue contains a text by Joaquim Cardozo.

Also in July, he shows in the group exhibition "A Gravura Brasileira do Século XX," at Centro Cultural Lume, Rio de Janeiro. This is the second extra-mural activity undertaken by the Museu Nacional de Belas-Artes, coordinating the initiative and presenting 50 works from the collection by Carlos Oswald, Goeldi, Raimundo Cella, Fayga, Darel, Lívio Abramo, Segall, and other artists. The exhibition is organised by Maria Lourdes Horta Barreto and Maria Elisa Carrazoni.

In September, he shows in the group exhibition commemorating "21 Anos do Salão Nacional de Arte Moderna," at the Galeria de Arte IBEU, in Rio de Janeiro. Marc Berkowitz writes the catalogue introduction. The exhibition includes the works that won the Foreign Travel award between 1944 and 1965 and recent work by each of the award-winning artists. This is the first time that the Museu Nacional de Belas-Artes has loaned the 25 prize-winning works.

Also in September, he shows in "Quatro Gravadores Brasileiros," which includes work by Darel, Eduardo Sued, Iberê Camargo and Octavio Araújo, at Galeria Grupo B in Rio de Janeiro. The gallery publishes a book — *Gravura: Darel Valença Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo e Octavio Araújo* — with reproductions of 32 prints, coordinated by Márcia Pontes and Galeria Grupo B, Rubem Breitman and Haroldo Barroso. The book is published by Nova Fronteira, with a preface by Antônio Houaiss and statements by the artists. Iberê's statement follows:

> I have chosen eight etchings and aquatints for this book, produced between 1959 and 1973, since they come from a significant period in my print production.
>
> I don't deal with concepts. I'm not concerned with definitions. These are my presence and my statement, I made them with my hands and my heart, etching and attacking the material in the same way that artists have done before me. I made them with simplicity, in the slowness of the acid, with the patience of the potter baking his clay
>
> Driven by the obscure desire for permanence — which is inherent to man — I develop and form my vision in an endless and tireless effort to leave behind me a trail that can still be seen, like the footsteps of an ox in fresh mud, like the footprint of man on the dust of the earth, or like the simple trace of the hand.
>
> The spools are there on the table. They are in the garden, they are the *pica-pau* and *maragato* soldiers. They twist and unwind in the sewing machines, releasing their thread. They stand on the deck captaining ships which ply the streams. They spin like tops.
>
> Are they now the stars of fantastic constellations? Are they men or creatures from ancient times, spying in the dark with their Cyclops eyes? Who can explain what has happened to them and to me? We've been apart for so long. They must have died and been buried in the gardens and basements of old houses.
>
> Symbol, sign, character — the spool — a childhood toy and now in this phase the subject of my work, is saturated with the contents of my world.
>
> Or might those shapes be the hectolitres and decalitres whose bizarre bulging forms so disturbed me, great flasks on the charts hanging in my classroom. How could I single things out, specify stimuli and experiences to provide material for creation?
>
> In the creative act, I am pulled by impulses that are unleashed like gales coming from I know not where. I glimpse and pursue inner mirages that I never manage to recognise in the created work
>
> Mário Quintana says: "Imagination is memory gone mad." The poet always sees the truth.

Ronaldo Brito praises the initiative for the book and writes about Iberê:

> Iberê Camargo is an artist whose concentration has not always been well rewarded. But with the spools that have obsessively populated his imagination for some years now, he has often achieved poetic work. Iberê's essential concern seems to be to record the delicate or violent trauma experienced by the material. The task of the spectator will then be to attentively question these movements in the material, in pursuit not of their occasional "beauty" but of understanding their development.[236]

In October, he has a solo show of paintings and prints at the Galerie de la Maison de France, in Rio de Janeiro, with twelve works especially loaned by Rio collectors.

In November, he has a solo show, "Oils on Canvas by the Brazilian Painter Iberê Camargo," at the O'Hanna Gallery in London (United Kingdom), on the invitation of the ambassador Sérgio Corrêa da Costa. The catalogue essay is written by Antonio Olinto, cultural attaché to the United Kingdom. Iberê takes to London fourteen paintings (of which 10 are sold, mainly to Brazilians) completed during the previous two months in a daily marathon of painting from 3 in the afternoon until 7 in the morning, which gives him a stomach ulcer.

"One of the pictures he is taking is a study of geometric forms, a little like an hourglass, which has recently become the basic theme of his paintings ", writes *Jornal do Brasil*.

> It suggests a spool, doesn't it? The spool was a childhood toy, and an image that remained with me, rotating on my mother's sewing machine. This new series of 14 pictures was based around that memory, each one with its own individuality.[237]

The pictures painted for London represent a new approach, along the same line of gestural painting. The colours tend towards relatively dark lilac tones. The spool-shaped structures that provide the optical sensation of elements balanced in virtual motion with the impassioned and dense material of each picture have given way to more compact, vaguely figurative compositions.[238]

The exhibition is well received by the local critics. Iberê says, "there were two positive articles (by George Sorley Whittet and Max Wykes-Joyce]. They are not eulogistic or reverent, for the English don't inflate their words."[239]

Also in November, he shows in the group exhibition "Síntese da Pintura no Brasil," at the Tijuca Tênis Clube, organised by the director of the Museu Nacional de Belas-Artes, Maria Elisa Carrazzoni, with works from the museum collection.

1974

March sees the book launch of *Expoentes da Pintura Brasileira*, published by Clube de Arte, with essays by Antônio Bento and the reproduction of works by 17 artists.

Also in March, he is included in the group print show "Artistas Gráficos Brasileiros," at Escola Alemã Corcovado (Instituto Goethe), in Rio de Janeiro. The exhibition also includes work by Anna Bella Geiger, Anna Letycia, Anna Maria Maiolino, Darel, Edith Behring, Eduardo Sued, Thereza Miranda, and other artists.

On March 31, the Museu de Arte Moderna de Resende reopens with 24 recently restored works from its initial collection, including Iberê's *Rua das Laranjeiras*. Roberto Pontual gives a talk on the reopening of the institution.

From April to June, the group show "Arte Grafico Brasileño de Hoy," of 200 works by 40 printmakers, is shown in Europe, at the Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Madrid; the Palau de la Virreina, Barcelona; the Museo de Bellas Artes de Valencia, Valencia (Spain); titled "Brasilianische Graphik der Gegenwart," at Graphische Sammlung Albertina, Vienna (Austria); "Graphique Brésilien," at the Musée Galliera, Paris; and "Arte Gráfica Brasileira de Hoje," at the Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon. The catalogue essay for each different showing is written by José Roberto Teixeira Leite.

In June, the Galeria Iberê Camargo opens in a tribute to the artist at the Academic Board of the Universidade Federal de Santa Maria (RS). His recent works are also shown on the occasion.

From August 8 to 28, he has a solo show of gouaches at Galeria Aliança Francesa, in Botafogo, Rio de Janeiro, on the invitation of Ana Rosa Haiat. Marinho de Azevedo of *Veja* magazine writes about the artist's choice of gouache:

> Iberê Camargo imports all the material for his oil paintings from abroad, and one day, for legal reasons, he found himself without a single tube left. And as he was not overjoyed by the thought of enforced inactivity, he decided to resort to gouache, which he had only used sporadically. The result is a small but significant show of the work Iberê has made this year within the restrictions imposed by the whims of customs office. The pictures suddenly take on a lightness that contrasts with the vigour of his often severe oil paintings. [...] The brushstrokes overlap without losing their transparency. The violent gesture has been softened by the gouache to become more visible and also more joyful.

To the journalist's statement — "It's like the appearance of a new Iberê" —, the artist replies: "The material is not that important, as long as the quality is good. What I'm seeking is expression. It matters little if it's oil, gouache or print."[240]

Roberto Pontual writes about the new work in *Jornal do Brasil*:

> About eighteen months ago I saw some recently finished paintings in the artist's studio. I was surprised to see how the signs of a return to figuration were beginning to appear, referring to realities beyond the picture itself. [...] The current gouaches show that this new direction is developing and becoming clearer, with an inexorable appearance of various other configurations of the real, like a sky that is beginning to become blue and starry after a long period of stormclouds.[241]

Also in August, 65 printmakers are invited to show in the "Mostra de Gravura Brasileira," alongside the Bienal Nacional 74, at the Fundação Bienal in São Paulo. The artists are selected by a committee of art critics: Walmir Ayala, Lisetta Levi, Wolfgang Pfeiffer, Carmen Portinho, Donato Ferrari, and Radha Abramo.

From September 27 to October 20, 87 works from the collection of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo are shown in the exhibition "Aquisições e Doações Recentes," coordinated by Walter Zanini, the museum director.

At the end of the year, Iberê is included in group shows of collections at Marte 21 and Domus galleries, both in Rio de Janeiro.

1975

A Gravura, originally written in 1955, is published by Topal (São Paulo).

He joins a committee to raise awareness of the authorities to the poor quality of art materials produced in Brazil and for better conditions for imports.

In April, he is included in II Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão in São Paulo (Salão da Assembleia Legislativa do Estado), Rio de Janeiro (Centro Lume), and Japão (Tokyo, Atami, Kyoto, and Osaka). The exhibition is organised by the Fundação Messiânica do Brasil and Shimbun newspapers. Iberê shows the painting *Rotação* [Rotation]. The exhibition also includes Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Arcangelo Ianelli, Carybé, Danilo Di Prete, Inimá de Paula, Manabu Mabe, Maria Leontina, Rubem Valentim, Siron Franco, and other artists.

In May, he has a solo exhibition of tapestries at Galeria Contorno in Rio de Janeiro. The artist and tapestry maker Maria Ângela de Almeida Magalhães recalls the partnership with the artist:

> One evening in the 1970s I answered a telephone call in which Iberê went straight to the point. An exhibition of tapestries was being organised at Galeria Grupo B next to his studio, and he was thinking of trying it out. He wanted to show me an erotic drawing he had done. [...] Iberê showed us a series of drawings and finally the one he had chosen. It was strong stuff, but done with talent. I made the tapestry. [...] It was produced with a mixture of pure wool, silk, cotton with rustic textures and the most delicate and thinnest embroidery threads. With no preconceptions, working on the composition in colour, since colour was the main challenge we faced. [...] Each tapestry took about six months of work. [...] Iberê's attitude towards us always showed a surprising trust and respect, making him, the complete master of his own things, a fully involved member of our team, without any discrimination about anyone's role in the project.[242]

In July, the second edition of *Vida das Artes* magazine includes an interview with Iberê. The magazine is published in Rio de Janeiro and directed by José Roberto Teixeira Leite. The same issue contains a survey of the current state of Brazilian printmaking.

In September Iberê is included in Semana de Arte da Tijuca at Shopping Tijuca, Rio de Janeiro. Thirty rooms are provided along the three galleries of the new commercial centre, and about 80 artists take part with three works each. The painters include Antônio Maia, Carlos Scliar, Djanira, Dulce Magno, Glauco Rodrigues, Milton Dacosta and Roberto Magalhães, and there are also sculptors and printmakers. The catalogue introduction is written by Jayme Maurício, who is a member of the organising committee with Anna Letycia and Dulce Magno. The event is also the occasion for a talk by Mário Barata: "A Tijuca do Amanhã".

From November 11 to 30, Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt presents a solo show "Iberê Camargo"[243] in Rio de Janeiro, with ten oil paintings, four drawings, two gouaches and an album of intaglio prints, all from 1974.

Sheila Leirner writes in *O Estado de S. Paulo*:

> The oil paintings involve generous brushstrokes, with which the artist dramatically organises his frenetic, energetic compositions with a balanced distribution of elements that he composes, decomposes, overlaps, agglutinates, indicates, scrapes, cuts and outlines with laden blacks, developing gradations over a dark background of reds and purples, which in connection with the whole arrangement becomes exuberant, joyful and lively.

The contained, almost musical movement achieves a tension in a kind of rhythmic pulsation through the spaces and distances between the figures, as if belonging to a condensed planetary system that is exploding. In this fantastic climate none of the figures is out of place. All are fixed to themselves and attracted to the central core, in perfect harmony.[244]

The Fundação Iberê Camargo has the original typed text by Antônio Bento, dated December 1975, with parts marked by Iberê himself:

Iberê Camargo's painting is highly complex. Besides being a great visual artist he also writes extremely well. He has managed to elevate the category of artists who do not just form their own ideas but also make their creations more valuable.

He is moreover a person of great moral integrity, as a man and as an artist. This helps in understanding his independence [...] The material in Iberê Camargo's paintings seem to be impregnated with some kind of cosmic convulsion. The painter's heightened subjectivity is indelibly embedded in most of the pictures on display here. It seems to emanate from the burning heart of his soul. [...] That is what appears in his current works. Colour and form, sometimes suggesting symbolic figures, emerge from his thick impasto, rich in expression and meaning. To this extent his language is unique in Brazil.

On December 23 three of Iberê's works — *Figura*, *Gravura Um* [Print One] and *Gravura Dois* [Print Two] — are hung in the refectory of the Military Police Barracks in Rua Evaristo da Veiga (formerly the Instituto Municipal de Belas-Artes print studio). The barracks also has gardens by Burle Marx.[245]

1976

In January he is included in the Sala Brasília/13rd Bienal de São Paulo at the Fundação Bienal de São Paulo. The acquisitions committee for the collection of the future Museu do Artista Brasileiro, in Brasília, includes Carlos Eduardo da Rocha, Carmen Portinho, Oscar P. Landmann, Romeu Mindlin and Wolfgang Pfeiffer. The painting *Estrutura* (1975) is reproduced in the catalogue.

In this same month, the Associação dos Profissionais Liberais Universitários do Brasil – APLUB, based in Porto Alegre, publishes a catalogue of its Pinacoteca de Arte Rio-Grandense, with an introductory text by Erico Veríssimo.

Also in January, the Museu Nacional de Belas-Artes (MNBA) opens a rehang of the collection in the Galeria Brasileira do Século XX. Iberê's work is shown in the seventh room, reserved for abstraction, with Amilcar de Castro, Domenico Lazzarini, Flávio-Shiró, Franz Weissmann, Loio-Pérsio, Manabu Mabe, Ubi Bava, and Yolanda Mohalyi. In February the MNBA shows works from its print collection in the exhibition "Carlos Oswald e Seus Discípulos," with works by Oswald and prints by Iberê, Fayga Ostrower, Edith Behring, Darel, Renina Katz, and other artists.

The April issue of the English magazine *Art and Artists* features Brazilian architecture. Roberto Pontual and Marc Berkowitz write about contemporary art.

On May 1, Roberto Pontual publishes several artists' statements about Brazilian art in *Jornal do Brasil*'s Caderno B. Iberê's statement follows:

I don't aim to define Brazilian art as one might define a triangle. In order to define it and analyse it we have to consider our cultural origins, the influence of European art, our ethnic training, which is still being forged, and many other factors, including sociological ones. But that is the task of history. As a painter, and therefore a participant in the cultural process, I am seeking, in line with contemporary trends, to express the reality flowing from the land where I was born. I believe that from an historical perspective Brazilian art reveals its own lines that will become more evident over time. To deny the result of our now-long process of acculturation in favour of the original is to contradict an always irreversible historical process. What we are lacking is self-awareness. If we were to spend fewer of our very scarce dollars on circus shows, we might seriously be able to represent ourselves with discrimination. There is no lack of values. The extraordinary J. Carlos, if shown, would be the envy of American cartoonists. Israel Pedrosa's conquest of non-existent colour would illuminate any Biennial. Fortunately for the Brazil of tomorrow, we painters without paint and with many other restrictions, will be able to restore some life to the damage.[246]

On May 10 Iberê, Anna Letycia (representing the National Fine Arts Committee), Sérgio Camargo, Jayme Maurício and the restorer Edson Motta attend a meeting at the Câmara dos Deputados in Brasília, about the need for deregulation of imported paints for artists. Iberê writes to the Ministry of Finance:

The only trace of a painter's journey through life are the pictures. It should always be remembered that for the artist art is not just a way of continuing to exist post mortem. For as a man made of flesh and feelings, as the Poet says, the artist also eats, clothes himself, pays water, refuse and electricity charges. But how can the painter fulfil such prosaic duties if he doesn't have the colours that are essential for painting?[247]

When the news spreads that Minister Mário Simonsen has signed an order exempting art materials from import duties, Iberê's telephone does not stop ringing: "Indeed the voice of the brave gaucho merits respect. The voice, the work, and the natural leader [...]."[248]

In discussion with Minister Golbery do Couto e Silva, Iberê suggests that instead of compulsory deposit of the value of the imported goods in cash, artists might do so with art works. The poet Carlos Drummond de Andrade praises the initiative:

The painter Iberê Camargo, a model of devotion to an aesthetic ideal, has a keen awareness of the duties and rights of the artist as a member of society in the conditions of Brazilian life. Iberê has moved heaven and earth in defence of a just cause and with his creative imagination has provided the Government with a formula for reconciling the national development of art with a restrictive imports policy. The artists should support it because it serves the needs of all. Iberê is not speaking for himself but for artists as a class. And the government can only profit from showing that it has listened to his voice.[249]

Also in May, Iberê serves on the jury for the Salão Nacional de Arte Moderna in Rio de Janeiro, with Walmir Ayala and Flávio de Aquino.

On August 3, the exhibition "Arte Brasileira: Figuras e Movimentos," organised by Frederico Morais, opens at the Galeria Arte Global in São Paulo. The exhibition was planned for the inauguration of the Galeria Arte Global in Rio de Janeiro, but a fire in the television studios led to its transfer to São Paulo. Works by 22 artists are shown, together with filmed statements by some of the exhibitors.

In August and September, he is included in "Festa Brasileira," a group exhibition of 12 artists at Galeria Aliança Francesa/Tijuca in Rio de Janeiro. The catalogue introduction is written by Carlos de Laet, who is also artistic director of the gallery.

From October 26 to November 13, the solo exhibition "Iberê Camargo" is shown at Galeria Bonino in Rio de Janeiro. The catalogue has essays by Álvaro Mendes and Israel Pedrosa, a friend of the artist for more than 30 years, who writes:

In this phase of his work there is a clear predominance of violet colours, culminating in intense blues, reds or carmines. The dominant point of light is invariably the white, which contrasts with vigorous areas of black. Yet Iberê Camargo's painting is surprisingly colourful. And that is where the most dynamic elements of his extraordinary creative power can be found. In extremely clean tones, each centimetre of the canvas ostensibly plays a part in the whole, in actions of contrasting tone and colour. If one picture is dominated by blue, the wealth of intelligent modulations of passages of violet create contrasts and highly sensitive suggestions of colour from black and white to the tonal red itself. [...] The black in Iberê Camargo's work is unmistakable and significant. Black leaves the scale of colour to become part of the scale of tone.[250]

Roberto Pontual, writes in *Jornal do Brasil*:

At his solo show of a few months ago at the Luiz Buarque de Hollanda and Paulo Bittencourt's gallery it was possible to talk of the presence of the beginning of allusion to figures that might be human or animal, but in any case identifiable as such through their indications of faces, eyes, and suggestions of bodies. It was as if the open cycle based on the spools was coming to a close, in a prediction that the artist would be willing to return to figuration. But no, it wasn't, or it is not yet, judging by the current show. [...] what remains as Iberê's subject matter is above all the gesture that makes the painting possible and which is so clearly in evidence. His subject matter is the superimpositions, the accumulations, the dispersal, the drips, the furrows between the masses of paint put down almost without any intermediary between tube and canvas. His subject is the record of the act of painting, which is in turn the record of a way of seeing and being in the world. [...] Israel Pedrosa correctly called it the "vertigo of supergestural painting".[251]

In November, the Pinacoteca do Estado de São Paulo receives an important donation from the collector and owner of the Ars Mobile gallery, Yara Cohen: 90 prints by 35 artists, 6 drawings and 2 albums. Among the donated works is the 1966 *Objetos*, [G106-2], included in one of the albums, and *Gravura 4*, from 1968 [G124].

In December "Arte Brasileira: Os Anos 60/70 – Coleção Gilberto Chateaubriand" is organised by Roberto Pontual, with 170 works by 56 artists at the Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador; the following year the exhibition is shown at the Casarão João Alfredo, Recife, and the Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília.

1977

From February 1st to 27, the Pinacoteca do Estado de São Paulo exhibits the "Coletiva de Gravuras do Acervo: Doação de Yara Cohen," with a selection of 25 works, including Iberê's *Gravura 4*.

On February 12, Iberê and Antônio Bento join the Programa Fim de Semana com Arte, encounters with artists and critics, organised by Frederico Morais at the Museu Nacional de Belas-Artes in Rio de Janeiro.

In March, he is included in III Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão, at the Museu Nacional de Belas-Artes in Rio de Janeiro; it is also shown in São Paulo and Brasília; in Atami, Kyoto and Tokyo, in Japan. The exhibition is sponsored by the Fundação Messiânica do Brasil on an initiative of the Brazil-Japan Foundation for Plastic Arts, based in Tokyo. In addition to Iberê, the exhibition includes Alberto Teixeira, Aldemir Martins, Carybé, Clóvis Graciano, Inimá de Paula, Manabu Mabe and Tomie Ohtake and guest critic Walmir Ayala.

On April 18, *Fatos e Fotos/Gente* magazine publishes Clarice Lispector's interview with Iberê, in the tenth interview of the series.

In May, around 50 works from the Sul América collection are shown at the Museu de Arte Brasileira/Fundação Armando Alvares Penteado in São Paulo. The exhibition is sponsored by Sul América Seguros and tours to several other cities in Brazil.

From June 9 to July 10, the X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma takes place at the Palazzo delle Esposizioni in Rome. The fifth segment in the tenth exhibition is devoted to "artists who have worked in Italy". Iberê shows the 1976 *Signo Branco*. Interviewed by Maria Lúcia S. Pinto, for *Arte* magazine, Achile Bonito Oliva talks about the Brazilian representation at the Quadriennale [Iberê Camargo, Rubem Valentim and Ione Saldanha]: "For me there's no doubt that the best is Iberê Camargo, who has already shown at the Venice Biennale. But Camargo cannot be said to be a painter who lives in Italy. Camargo's work is very simple, and it is also work that has a European culture and tradition behind it."[252]

In June, Iberê falls victim to the Censors, in an event that reveals the stupidity of the censorship, as the journalist Zózimo Barrozo do Amaral relates in his column in *Jornal do Brasil*:

The painter Iberê Camargo is the latest victim of TV Educativa's self-censorship. During the recording of an interview between the artist and Heloísa Lustosa, Iberê says that criticism of the visual arts behaves like "a bell mare," which was enough for the Censor to force a section of the statement to be recorded without the use of the forbidden term. An explanation for those watching the programme: Iberê saw criticism as behaving like a bell mare, that is, always at the head of the herd, leading the way for the artists. The TVE censors are advised to cast their eyes at the pages of the Aurelio Portuguese dictionary.[253]

On June 30, his solo show "Abstração" opens at the Galeria Oficina de Arte, in Porto Alegre, with 12 oil paintings, 12 gouaches, and 2 tapestries. The invitation contains a text written by Iberê for the occasion of his solo show at Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi in Porto Alegre; the leaflet contains a poem by Walmir Ayala.

Zeferino Paulo Freitas Fagundes writes of the exhibition: "Isolation is once again the mark of Iberê Camargo's painting, almost anti-painting. [...] The gods should be praised by the incorruptible freedom of the infinite paths of the spirit reflected in such concrete works of unsurpassed brilliance, like this."[254]

From July to November the V Salão Global de Inverno is organised with the them of The Creative Gesture, at the Palácio das Artes, Belo Horizonte; the Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília; the Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro; and the Museu de Arte de São Paulo. The Salon is organised by Frederico Morais, Márcio Sampaio and Roberto Pontual, who together write the catalogue essay. Iberê shows *Pintura I* [Painting I] and *Pintura II* [Painting II], and the publication reproduces an extract of Israel Pedrosa's essay about him. In addition to the works of 15 artists, the exhibition includes films of artists' statements, directed by Olívio Tavares de Araújo.

From August 8 to 20 the Galeria Iberê Camargo at the Universidade Federal de Santa Maria organises a solo show by the artist.

From September 2 to 7, "Centenarte," the Cataguases centenary commemorative exhibition is organised in the town's Social Club with work by 50 Brazilian artists from local private collections.

From September 29 to October 14, Iberê joins Walmir Ayala and Geraldo Edson Andrade on the selection panel for the Associação de Engenheiros da Rede Ferroviária Federal – RFFSA's I Salão da Ferrovia, in Rio de Janeiro. The event includes a tribute to the artist.

On September 30, the "Artes Gráficas" group show opens at the Instituto Brasil-Estados Unidos art gallery in Rio de Janeiro with around 50 prints and drawings by Brazilian and foreign artists in the collection of Léo Octávio da Silveira.

In November, Eugene Ashley, the director of the Archer M. Huntington Art Gallery, at the University of Texas Art Museum at Austin, in Texas, visits Iberê's studio and acquires the painting *Andamento* [Process] (1976), which is now in the collection of the Blanton Museum of Art (Austin), which conserves the Archer M. Huntington Museum Fund.

From December 23, 1977 to February 21, 1978, the Pinacoteca do Estado de São Paulo presents 25 works by 14 printmakers in the show titled "Aspectos da Gravura em Metal no Acervo".

1978

In April and May, *Expansão* (1964), from the collection of the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, is shown in the exhibition "As Bienais e a Abstração: A Década de '50,' in the Ciclo de Exposições de Pintura Brasileira Contemporânea, at Museu Lasar Segall, São Paulo, in a selection of works from Antônio Hélio Cabral. Lisbeth Rebolo Gonçalves writes the catalogue essay.

From June 6 to 26, "Gravuras Brasileiras" is shown at Galeria Saramenha in Rio de Janeiro with work by Iberê, Goeldi, Portinari, Segall, Samico, Augusto Rodrigues, João Câmara and other artists.

From June 8 to 18, he is included in the group show "Amor à Arte... Plástica," at the Centro de Pesquisa de Arte in Rio de Janeiro. Work by 50 artists, including Augusto Rodrigues, Anna Letycia, Enrico Bianco, Iberê, Maria Leontina and other artists, is sold in aid of actors, directors and dubbing translators.

From June 18 to 27, he takes part in the I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos, at the Museo de Bellas Artes de Caracas in Venezuela, with the Brazilians Antonio Dias, Antonio Henrique Amaral, Antônio Maia, Arcangelo Ianelli, João Câmara, Maria Leontina, Tomie Ohtake, and Wesley Duke Lee. But only the works by Iberê (three paintings), Maria Leontina, Antônio Maia and Antonio Henrique Amaral arrive in time for inclusion in the exhibition "Arte Iberoamricano Hoy," at the Museo de Bellas Artes de Caracas, in commemoration of 40 years of the institution. The encounter is attended by 20 critics, 15 artists, 10 museum professionals and five special guests, including Aracy Amaral, Carlos von Schmidt, Heloísa Lustosa, and Roberto Pontual.

Shortly after the fire at the Museu de Arte Moderna de São Paulo in June, Sul América invites the museum director, Heloísa Lustosa, to chose one of the works on display at their premises in Rua da Quitanda, Rio de Janeiro, including works by Alfredo Volpi, Cândido Portinari, Di Cavalcanti, Djanira, Heitor dos Prazeres, Iberê Camargo, and other artists.

From August 10 to 18, "Quem Pintou Santa Teresa?" is shown at the Galeria Santa Teresa, in Rio de Janeiro, including paintings by Iberê and Geza Heller.

Also in August, Iberê, Djanira, Frank Schaeffer and other artists are exhibited in "Brasil Arte Turismo," at the Hotel Copacabana Palace gallery, in Rio de Janeiro.

From October 18 to November 1, he has his first solo show in the city of São Paulo, at Christina Faria de Paula Galeria de Arte, exhibiting 17 gouaches. Olívio Tavares de Araújo writes the catalogue essay and also a report for *Veja* magazine:

> This is Iberê's first solo show in São Paulo and he is only exhibiting gouaches. There are two facts – and two conclusions. Firstly the extraordinary phenomenon that there really is a weighty – and sometimes mysterious – cultural curtain between Rio and São Paulo. [...] On Iberê's part the comment is concise: "I've never exhibited here because I've never been asked". But that is not the main fact. The first and second conclusion is that Iberê's gouaches – a technique that has increasingly interested him since 1974 – are not a minor example of his art. [...] Their beauty does not come from the liquidity, the well controlled or the pleasant. It comes from an internal volcano, which is channelled and made richer by Iberê's art.[255]

In the catalogue the critic writes:

> Iberê produces a miracle. Born from the deepest unconscious, or as a pagan would say, from an intimate symbiosis with the most basic forces of life. From a gesture and space conceived abstractly, forms emerge that are semi-organic and part object, which might suggest shells, hourglasses, spools, butterflies, the faces and eyes of animals. None of these images comes from a pre-defined reference. It is down to the spectator to project and create his own world of passion and fantasy upon them.[256]

In November he shows in the group exhibition "Quatro Décadas de Pintura Brasileira nas Coleções Particulares do Rio de Janeiro," at the Jockey Club Brasileiro in Rio de Janeiro, which includes 130 works from the 30 most important Rio collections. Admission charges yield funds for charity organisations.

1979

In January the Palácio da Cultura presents the I Salão Brasileiro de Arte, with 100 works by artists selected for the IV Exposição de Belas-Artes Brasil-Japão, for which Iberê is again invited, together with Aldemir Martins, Alfredo Volpi, Carybé, Clóvis Graciano, Inimá de Paula, Manabu Mabe and Tikashi Fukushima. Organised by the Fundação Messiânica do Brasil and sponsored by Shimbun newspaper and the Fundação Brasil-Japão de Artes Plásticas, the exhibition is shown in Japan (Tokyo and Atami) from March to June, and then later in São Paulo and Rio de Janeiro.

From March 7 to 30 an Iberê Camargo solo exhibition is shown at Galerie Debret, in Paris, featuring 15 paintings from the past decade belonging to private collections. The introductory text is by Pierre Courthion and critical essay by Antônio Bento. *O Estado de S. Paulo* newspaper reports on the exhibition:

> In the paintings currently showing in Paris from Brazilian collections, Iberê Camargo accepts (because he cannot fail to accept) all the risks that his dual physical and emotional commitment entails. It is these accumulated risks that form all the power of his painting, painting where, as Pierre Courthion says: "everything is movement, sign, swirling, dense material, animate and sometimes dramatic [...] where there is nothing but the thrust of heightened expression with traces of revolt... where everything is virulent, intense like an enchanted gushing dawn. [...]".[257]

In June, he has another solo show, this time at Galeria de Arte Ipanema, in Rio de Janeiro. The invitation includes a text by Iberê:

> Picasso refers to the strange profession, the strange destiny of the painter, driven to spread colour over a canvas. I think of Sisyphus, forced to roll a stone without pause or rest, resembling the painter obliged to paint day and night, uninterrupted, his whole life without discouragement. But what would Sisyphus be without being forced to roll his stone, or the painter without the urge to paint, to paint without respite? They would both be creatures of fate, a huge void would be carved inside them. The fate of each is blessed, therefore. Let it continue until their final days. Let Sisyphus be Sisyphus and let the painter be the painter.

Roberto Pontual writes about the exhibition in *Jornal do Brasil*:

> What is Iberê dealing with, in the end? He once said that he makes the painting a painful yet happy combat between the inner forces of light and darkness (Painful because of the dark; happy because able to enter the light). This leads to the finished work being above all the pure record of the act of painting, or the act of recording oneself directly through painting. [...] what we see in each picture is an accumulation of discontinuous labyrinths, at least as intricate as those in mythology, extremely difficult and disguised. Labyrinths that do not just expand on the plane but also overlap each other, in a weave whose twists can never be seen at first sight – perhaps never fully decipherable. This pulsating framework is what produces the sensation that what we are looking at is less a finished object than a work in process [...] Forms of convulsion and combustion, they carry the secret of their codes, partly violent and indecipherable, yet also partly organised and recognisable. Certain geometric, triangular, square and circular frameworks also seem to make up the structure; recognisable elements from reality seem to want to appear here and there to be reused. The artist's signature itself also plays a part in this game of pure gesture and speech. [...] Faced with work that is so coherent with everything that created it and surrounds it, there is no way of resisting its power, its rightness, its momentum and its involvement.[258]

Frederico Morais, in *O Globo* newspaper, also comments on the exhibition:

> Inverting the traditional route from figure to abstraction, Iberê arrives at the figure through abstraction. Yet without any descriptive character. The artist's eyes glow in the darkness of the canvas, opening spaces in the swamps of paint, like something emerging, still alive, after fighting for hours on end in some quagmire, in the quicksand of the picture. Iberê is more expressionist than ever, more compulsive than ever in his urgent need to paint, to make pictures. This perhaps explains not just the emergence of flat areas of black [...] but also areas left without paint. Leaving the bare canvas exposed. [...] The face of the combatant is increasingly clear and present, coming from deep regions of the picture and emerging in amazement between the remains of the old spools energetically set in motion, emerging obliquely between triangles and rectangles that sometimes manage to move but which seem increasingly fixed primordially to the surface, like flies to flypaper, ghostly. Yet the struggle continues. And hope as well.[259]

In July, the Museu de Arte do Rio Grande do Sul in Porto Alegre organises a retrospective of the artist's drawings from 1940 to 1977: "Caderno de Desenho," sponsored by the Departamento de Cultura da Secretaria de Cultura, Desporto e Turismo, with a catalogue text by Iberê:

> I am offering Porto Alegre my un-retouched portrait. Here I lay out my mistakes and my successes. I have depicted man, landscape, and objects. I have made them from light and shade [...]. Then came the feelings of the gardens, backyards and the banks of the stream in Porto Alegre. [...] Later, I unearthed the spools of the battlefield, where my cousin Nande and I waged battles between the Pica-Paus e Maragatos. Then those spools, laden with memories of the world among childhood, became mythical characters in a saga of ghostly visions, transformed in the metamorphosis of creation into signs which in the current work are the themes of the experiences of yesterday.

From October to December, the second floor of the 15th Bienal Internacional de São Paulo in the Fundação Bienal de São Paulo is reserved for prizewinners at the event since 1951, showing both the prize-winning work and the artists' recent work. The general catalogue reproduces extracts from essays about Iberê, by Walmir Ayala, João Inácio Padilha, Antônio Bento, and Pierre Courthion.

Pintura Moderna Brasileira by José Roberto Teixeira Leite is published by Record publishers.

1980

In March, he and 40 other artists exhibit in the group show "Gravura em Metal," at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage in Rio de Janeiro.

Also in March, the Museu de Arte Moderna de Resende commemorates the sixth anniversary of its reopening with an exhibition of 20th-century Brazilian prints from the Galeria Saramenha (Rio de Janeiro), including works by Segall, Goeldi, Fayga, Iberê, Lívio Abramo, Grassmann, Krajcberg, Samico, Roberto Magalhães, and other artists.

In April, Donald Goodall visits Brazilian artists' studios to acquire works for Paul Cook's Window South[260] collection, and to select works for the exhibition of Latin American at the San Francisco Museum of Modern Art planned for 1981. Iberê's is the first studio to be visited where he acquires the 1978 painting *Signos I* [Signs 1] for the collection.

From April 14 to 28, the solo show "Iberê Camargo: Pastéis" is shown at the Galeria de Arte do Centro Comercial in Porto Alegre.

From April 25 to June 30, he is included in the group exhibition "Homenagem a Mário Pedrosa," commemorating the critic's 80th birthday, at the Galeria Jean Boghici in Rio de Janeiro. Hélio Pellegrino writes the introduction to the catalogue which also includes a chronology by Mary Houston Pedrosa.

In September and October the exhibition "Iberê Camargo: Retrospectiva de Desenhos" is shown at the Museu Guido Viaro in Curitiba.

In December, after being attacked near his studio in Botafogo, he shoots and kills the engineer Sérgio Areal and is arrested at the scene. During his detention at the Regimento Caetano de Farias for almost a month, he produces a large number of drawings. He is acquitted in court, claiming self-defence. The tragedy left profound marks on the artist's life and work.

1981

He is honoured by the Casa do Poeta Rio-Grandense, as honorary member number 10.

In March, he is invited artist at the exhibition I Coletânea de Artes, at the Centro Administrativo do Estado, Porto Alegre, organised by the Sociedade dos Engenheiros e Arquitetos da Secretaria do Interior, Desenvolvimento Regional e Obras Públicas.

In May, Iberê shows paintings and drawings in the basement of Galeria Acervo, in Rio de Janeiro, on the invitation of Max Perlingeiro. The 21 drawings come from the period of his detention.

Wilson Coutinho writes of these works:

> Most of these images are scenes of the prison courtyard, hurriedly sketched drawings reminding us that before his abstract phrase, Iberê was a good figurative artist. [...] These images are also exorcising ghosts, looking closer into the harsh reality of the prison. [...] One of the oil paintings is called *Hup,* in reference to the shouts of the exercising soldiers. He has also made two drawings called *Tranca Rua*, the name of a prisoner convicted of murdering beggars. This series is the tragic comment of the man and of the artist. It seems to be parenthesis and even a nightmare in his work as an artist. This little mark of fate that man cannot control, and which surprises him by happening inevitably. And the mark remains. The drawings were also a way of controlling a disorganised reality. Iberê only saw this courtyard, his guards and the pigeons coming to feed in the morning, which he could see from his cell.[261]

"That was my field of vision. I felt like a Renaissance painter whose field of vision is restricted by a single perspective. I drew what I could see. You always need some kind of objective reality."

Aquino also points out the presence of self portraits in the paintings, and highlights one from the exhibition in particular:

> One of the best and most significant works in this exhibition is a large-scale picture containing two self-portraits. They appear (one in particular at the top of the picture) to be looking at the other vibrant elements in the group. In the self-portrait on the side, the artist seems to be in a kind of prison, with a distressed expression. Iberê told me: "It's my shroud". I don't see it as Iberê's "shroud". Its meaning seems to be more extensive. Firstly there was a need to look at himself figuratively, almost realistically. Then, it also reveals that phrase previously mentioned: "I am a broken man, I am a better man". Incarcerated in a rectangle, Iberê contemplates the vital capacity of art.[263]

In 1984, Ligia Vagc, in *Gávea* magazine, makes a similar observation about the presence of the self-portraits:

> In addition to the presence of signs in the recent works, we can often see the introduction of his own image. This particular manoeuvre, which is traditionally called the "self-portrait," is for Iberê a way of thinking, for it is no longer possible to think about painting from the edge; you have to be inside, witnessing a total absolute vision. That is why the artist is shown from the front, in profile, with two silhouettes looking at each other, in black and in white, in positive and negative, like biographical icons.[264]

In May, he is included in the group exhibition "Do Moderno ao Contemporâneo: Coleção Gilberto Chateaubriand," at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro, which includes about 400 works by 130 artists.

In July and August, the solo exhibition "Iberê Camargo: Óleos e Desenhos" is organised by the Galeria de Arte do Centro Comercial in Porto Alegre.

From October to December, his work is included in the exhibition "Arte Latinoamericano Contemporáneo y Japón," at the National Museum of Art in Osaka (Japan), with 19 other Brazilian artists including Antonio Dias, Arcangelo Ianelli, Franz Weissmann, Manabu Mabe, Norberto Nicola, Sérgio Camargo, Siron Franco, and Tomie Ohtake. The museum director, Masayoshi Homma, invited the artists personally when he was in São Paulo. The exhibition is curated by Keinosuke Murata. Iberê shows two paintings: *Desdobramento II* [Unfolding II] (1977) and *Movimento I* [Movement I] (1977). The catalogue includes an essay by Marc Berkowitz: "Notes on Latin-American Art".

Damián Bayon, author of the book *América Latina en sus Artes* (1974) is invited by UNESCO to prepare a publication about Latin American artists. More than 100 artists, including the Brazilians Alfredo Volpi, Antonio Henrique Amaral, Carlos Scliar, Hélio Oiticica, Iberê Camargo, João Câmara, Manabu Mabe, Maria Leontina, Milton Dacosta and Tomie Ohtake, are included in the book *Artistas Contemporáneos de América Latina*, published in 1981 in partnership with Ediciones de Serval.

1982

He is awarded the Diploma de Mérito Cultural by the Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

In February and March, the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo displays works from the collection in the group show "Obras Informais e Gráficas."

In the middle of the year, Iberê leaves Rio de Janeiro to live in Porto Alegre. Although he settles in Rua Lopo Gonçalves, he still maintains a studio in Botafogo.

The studio of the Rio Grande do Sul painter Iberê Camargo in Porto Alegre has been transformed since the artist moved there in 1982 into a pilgrimage site for artists, art critics, dealers and other interested people wanting to know what is happening at Rua Lopo Gonçalves 260 – and old two-storey house in the Cidade Baixa district. Or rather: wanting to know what is going on at the back of the house, where Iberê Camargo has a small studio measuring only 24 m^2. [...]

This pilgrimage to see what is going on in just 24 m^2 might be just curiosity about a striking and charismatic personality. But it is not. Critics are travelling to Porto Alegre, 1.553 km from Rio, or 1.109 km from São Paulo, because they're beginning to realise — not yet completely clearly — that they are looking at the greatest living Brazilian artist. That is to say: they are looking at work of almost monumental and unyielding power and that the feeling of greatness is undeniable.[265]

From July to September, he is included in the group exhibition "Brasil 60 Anos de Arte Moderna: Coleção Gilberto Chateaubriand," at the Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão in Lisbon.

From July 24 to August 8, the Studio de Arte Cláudio Gil, in Rio de Janeiro, organises a solo show of the artist, with 13 oil paintings, two gouaches and two drawings. The catalogue contains an essay by Flávio de Aquino.

Ferreira Gullar writes about the transformation of the spools in this current phase:

> As the spools are being transformed and losing their characteristics as a "thing", the painter's desire to integrate them into the picture leads him to increased intensity of treatment of material and form, in figure and ground, until at a particular moment the ground takes on the consistency of metal and form seems welded to it: welded electrically, leaving the burrs of the molten electrode around the figure. At the same time as this dialectic between figure and ground, another transformation is taking place in the composition of the picture: the table, which served as a base for the spools, starts to disappear, reduced to a horizontal line in the lower part of the picture, and finally vanishes. The last explicit references to the outside world have gone, and now the spools, which no longer seem like spools, float in space, released from the weight of their natural state.[266]

In September, he is included in the group show "Entre a Mancha e a Figura," at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro.

From October 9 to 17, he exhibits as invited artist in the V Salão de Artes Plásticas da Noroeste, organised by the Fundação Educacional de Penápolis, in the Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras.

In November, the Espaço Cultural Yázigi, in Porto Alegre, organises an exhibition-tribute to Iberê, with works by four artists from Santa Maria: Mariza Barros, Peciar, Roth, and Sandra Knackfuss. The exhibition is a project by Renato Rosa and has an essay by Robson Gonçalves.

The Museu de Arte do Rio Grande do Sul, in Porto Alegre, honours Iberê with a mini-retrospective of his work on paper in the Museum's Print and Drawing rooms. From now on a plaque will identify one of the rooms in the museum with the artist's name.

In December, the Max Stolz Galerie, in Curitiba, organises a solo show of the artist's work.

Also in December, the II Congresso de Artes Plásticas takes place in Recife. A committee is formed, with Iberê, Katie Schepenberg and João Camara, to look into improving the quality of materials for artists in Brazil. The result of studies carried out by the Fundação Oswaldo Cruz – Fiocruz is released in 1985, during the II Seminário Nacional de Melhoria de Materiais.

At the end of the year, Jacob Klintowitz's book *A Cor na Arte Brasileira* is published, and the Museu de Arte de São Paulo exhibits some of the artists included in the publication. Volkswagen do Brasil, the book sponsor, also publishes its calendar with reproductions of some of the works in the book.

Rio Grande do Sul art is the theme of the 1983 Sharp diary, with an essay by Luiz Ernesto Kawall. The diary includes works by Ado Malagoli, Carlos Scliar, Danúbio Gonçalves, Glauco Pinto de Moraes, Glauco Rodrigues, Iberê Camargo, Léo Fuhro, Xico Stockinger, Vasco Prado, Sonia Ebling, Tenius, and Zorávia Bettiol.

Rio Grande do Sul printmaking is also the subject of Carlos Scarinci's book *A Gravura no Rio Grande do Sul 1900-1980,* published by Mercado Aberto in Porto Alegre.

In December 1982 and January 1983, he is included in the group exhibition "Uma Coleção no Rio de Janeiro," at the Galeria Jean Boghici in Rio de Janeiro.

1983

Mário Carneiro finalises the short film *Iberê Camargo: Pintura, Pintura,*[267] filmed between 1973 and 1981. Carneiro is responsible for the script, direction and camerawork.

Iberê produces a panel for Rede Brasil Sul, exhibited in Porto Alegre.

He exhibits at the II Encontro Nacional de Artistas Plásticos Profissionais, also in Porto Alegre.

From January to March his work is included in the group exhibition "Autorretratos Brasileiros: de Visconti aos Contemporâneos," at the Galeria de Arte Banerj, in Rio de Janeiro. The exhibition is organised by Geraldo Edson de Andrade, with 40 self portraits by Di Cavalcanti, Lasar Segall, Clóvis Graciano and other artists. Wilson Coutinho writes about Iberê Camargo's self-portrait in the exhibition:

> People rightly admire Van Gogh's self-portrait, and are emotionally involved in the reactions produced by the artist's personal history. The same thing can occur in this exhibition with the self-portrait of Iberê Camargo, an artist who is conveniently described as abstract and who in the depths of a particularly tragic period of his life in 1980, painted a self-portrait. This departure to figuration has its own particular greatness. Iberê Camargo is perhaps trying to translate his distress and transfer it to the vision of his painted image. And, together with his considerable spools paintings — some of the best paintings ever made — this work and other figurative pictures from the time trace the artist's fate at this dramatic period in his life.[268]

In March, the Pinacoteca do Estado de São Paulo shows the group exhibition "A Visão Lírica e o Gesto," organised by Antônio Cabral.

Also in March, the exhibition "Do Passado ao Presente – As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul" is shown at the Cambona Centro de Arte in Porto Alegre, directed by Maria Helena Webster. The catalogue includes Claudia Lindner's investigation of the principal cultural events in Rio Grande do Sul from 1975 to 1982. The exhibition commemorates the fifth anniversary of activities at the Art Centre.

In April, the Galeria Tina Presser in Porto Alegre organises the solo show "Iberê Camargo" with paintings, drawings (1954 to 1960), and

tapestries. Mário Carneiro's short film *Iberê Camargo: Pintura, Pintura* is also shown at the exhibition. The catalogue contains extracts from Iberê's statements to the recently created Rio Grande do Sul magazine *Artis*:

> I've always been a passionate man. I'm not just impassioned by painting, but also by life; impassioned by everything. I can't imagine life that is not lived in great gasps, great gulps of air. I feel that life has to be lived generously and to the full. The worse things for me are little, insignificant things. For example when painting is not released, when it doesn't expand, it seems to be constrained by some kind of imprisonment. It's the same with life, where nothing can be fenced in, imprisoned and restricted.

In September, the group show "3 x 4 – Grandes Formatos" is shown at the Centro Empresarial Rio, in Rio de Janeiro, organised by Rubens Gerchman, who exhibits with Adriano de Aquino, Carlos Fajardo, Carlos Vergara, Dudi Maia Rosa, Eneas Valle, Iberê Camargo (showing the 1983 painting *Personagens* [Characters], measuring 150 x 260 cm), Ivald Granato, José Claudio, José Roberto Aguilar, Luiz Paulo Baravelli, Maciej Babinski, Márcia Rothstein, and Nelson Augusto. The catalogue includes essays by Frederico Morais, Carlos von Schmidt, Sheila Leirner and Roberto Pontual. Wilson Coutinho writes in *Jornal do Brasil* that Iberê was "the first Brazilian artist to consider his work within a modern idea of scale. Working in his studio, the artist often uses a mirror to reduce the scale of the canvas so that it can be seen at a glance."[269]

In November, he is included in the exhibition "Breve Roteiro das Artes Plásticas no Brasil," at the Petrobras premises in Rio de Janeiro, commemorating 30 years of the company and co-ordinated by Geraldo Edson de Andrade.

From December 2 1983 to January 6 1984, his work is shown in a special room "Arte Moderna no Salão Nacional, 1940-1982," at the VI Salão Nacional de Artes Plásticas, in the Funarte galleries, Rio de Janeiro. This is a retrospective exhibition of the works awarded the Foreign and Domestic Travel Prizes. The catalogue for this special room, published by the Instituto Nacional de Artes Plásticas, contains a survey of the Salon history by Mário Barata, and an introductory essay by Paulo Herkenhoff, the director of INAP.

1984

During his customary walks along Rua da Praia in Porto Alegre, he produces numerous sketches and drawings of mannequins in shop windows.

> The mannequins are the simulacrum, a semblance of life, which is not life [...] The mannequin is a prototype of consumer society: offering nothing. I wanted to use that emptiness of people living a fiction.[270]

He makes two panels for the Diretas Já (campaign demanding direct election for President in Brazil) — *O Grito do Ipiranga Já* [The Cry of Ipiranga Now] and *O Olho da Consciência* [The Eye of Conscience] —, which are very singular works in the artist's career, due to their political subject matter, huge dimensions and also the use of acrylic paint. The panels are shown at Funarte in Rio de Janeiro in August, during the exhibition "Intervenções no Espaço Urbano," and donated to the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro in 1986.

In the January, one of his works is shown in "Cruzeiro Colorido das Artes," an exhibition of Brazilian art organised by the Sociedade de Amigos dos Museus de São Paulo on the ship Danae. The exhibition is visited by local audiences in Mar del Plata and Buenos Aires.

From March 13 to 31, the Pinacoteca do Estado de São Paulo organises the group show "A Cidade por seus Artistas," co-ordinated by the museum director Maria Cecília França Lourenço.

From May 9 to 29, the Sala de Exposições Professor Hélios Homero Bernardi, in Santa Maria, organises a solo exhibition in honour of Iberê's 70 years. Mário Carneiro's film is projected at the opening. The exhibition includes a moving text by the artist's childhood friend Edmundo Cardoso: "I remember that one day I challenged you to paint something with the colours of sentimental memory and you told me that you could capture the colours and imprison them on a palette but that no one had a brush or spatula capable of putting them on canvas!"

It also contains the text "I Make a Figure Out of the Sign, and a Sign Out of the Figure" — by the artist himself:

> Like all artists in my days I began painting by recreating nature. I learnt from all the artists who preceded me. No one creates on their own. I wandered through the human figure, through landscape and still life until I came to abstraction. There I developed a language of symbols, which developed out of the spools I had played with as a child.
>
> The life of the painter is the life of the man. One day the life of the man-painter was shaken by the winds of disaster. Injured, I met love and hate, I appeased infinite human capacity in the sublime and the sordid. I walked down rough paths without any light apart from my conscience. And in that trance I came to know and love my friends more. I heard the roar of threats in the distance.
>
> I am different today. I'm no longer the person who knew because he had been taught. I have my own experience, an experience that leaves its mark, which is flesh and blood. That hour of misfortune galvanised me and made me as tough as the man who faces the storm, the wind.
>
> Now I have decided to do everything that responds to my feelings. And I shall do it regardless of categories, irrespective of dictionaries, independent of what others have done, established and rewarded. I make my work regardless of approval. I know that it will all be extinguished at the speed of the gesture. In this moment of awareness the contradictions have ceased. I make a figure out of the sign, and a sign out of the figure. The important thing is the world of the artist, which is the world of the man. I feel safe because I live in my world. I'm not in the world of other people. This is mine. You may not like it but it is the expression of my world. The rest does not matter. I am myself.

He is included in two group exhibitions with works from the prestigious Gilberto Chateaubriand collection: in May and June, "Coleção Gilberto Chateaubriand: Retrato e Autorretrato da Arte Brasileira," at the Museu de Arte Moderna in São Paulo (when a group of 25 works belonging to the collector is shown to the São Paulo public for the first time), and in June and August, "Portraits of a Country: Brazilian Modern Art from the Gilberto Chateaubriand Collection," at the Barbican Art Gallery, London, with texts by Roberto Pontual and John Hoole.

In the middle of the year the Centro Municipal de Cultura in Porto Alegre presents "Iberê Camargo, Aquele Abraço!," an exhibition commemorating 70 years of the artist.

In August, the exhibition "Homenagem Póstuma a Yara Forte Cohen" is organised by the Pinacoteca do Estado de São Paulo, displaying work donated to the museum by the collector, coordinated by Sônia Guarita.

In August and September, Galeria Multiarte in Fortaleza, directed by Max Perlingeiro, organises the solo show "Iberê Camargo: Desenhos, Pinturas e Gravuras." The catalogue has an introductory text by Perlingeiro and a critical essay by Elmer Correa Barbosa.

70th-birthday tributes to Iberê spread throughout the country, beginning in his home state. On September 1, the Galeria Tina Presser opens an exhibition of the artist's recent works, while the Museu de Arte do Rio Grande do Sul organises an important retrospective of 73 works from 1929 to 1984. The exhibition leaflet contains a text written by the artist on August 20:

> A painter's retrospective exhibition entails a critical view of the work. But for the artist it offers a reunion with himself. There are all the stages — starting with crawling — along the path of his life and his work. Powerful or not, it doesn't matter. The work has been woven in time, and is as incapable of retouching as the past itself. Made from emotion, it always retains in the depths of time that endlessly flowing river, his sensory view of the world.
>
> Looking again at the pictures now on display in this retrospective at Margs, the result of more than forty years of making and remaking, I don't know if I should rejoice. Don't ask me. I would only say that I made them with love and truth.

Also in September, he has solo shows at the Galeria Luisa Strina, in São Paulo; Studio de Arte Cláudio Gil, in Rio de Janeiro; and at Galeria Thomas Cohn, also in Rio. These exhibitions have a joint catalogue, with new essays by Frederico Morais ("As Horas de Iberê: A Compulsão de Pintar") and Wilson Coutinho ("Pintura/Dionísios") and republished essays by Joaquim Cardozo ("Iberê Camargo: Síntese", 1971) and Ferreira Gullar ("Gemas Arrancadas ao Caos", 1982). Iberê's recent work includes around 60 oil paintings and 20 gouaches.

Frederico Morais writes in the catalogue:

> The features of his new painting then appeared, the spools began to move again, more ghostly than ever before, and here and there can be seen crosses, arrows, signs, and diamonds, an ex-voto, a face projected into a jerky profile. The signs metamorphose themselves: dice-spool-phantom — a pure linguistic or graphic sign indicating prohibition or danger. [...] Iberê reappears at the centre of Brazilian painting with insurmountable vigour and energy. At the age of 70 he is now making the youngest painting in Brazil.

For Wilson Coutinho, in *Jornal do Brasil*: "He is in fact the only painter in Brazil who fits Merleau-Ponty's idea of painting like a glove, by the philosopher of the pre-objectivity of the world and the relationship between perception and painting. As he works, his body is all attention and movement, action and suspension of action. The model is transformed with each second."[271]

Jorge Guinle (whom Iberê would call his greatest Brazilian influence) dedicates a fine essay to the artist's painting.

> What most catches the spectator's eyes about these paintings from 1984 is the conflict between the completely carved surface of the painting — forming its first half — and the spontaneous casualness, sometimes almost caricature, of the objects and faces carved into this worked skin (tired of pictorial knowledge) which characterise a second half, overlaying the first. [...]
>
> Previously, the non-closure of the composition brought the work a finiteness through the accumulation of brushstrokes forming its structure. But there was a way in which the accumulation of brushstrokes restricted the drawn mark. In these recent pictures the composition is taken over by the mark in the negative or absolute opposite of painting-painting: it is the drawing which, in a kind of "petulant" way, will give form to the picture. The drawn mark is a way of voluntarily emphasising the spontaneous primitivism of drawing in the foreground versus the civilised aura of the background. Two different cultural tempos are being represented, as in the pictures by the young *transavanguardia*.[272]

Sheila Leirner writes about the Galeria Luisa Strina exhibition, with a backdrop of the "return to painting" of the 1980s and the debate about the *transavanguardia* in particular:[273]

> Apart from the apparent form, perhaps, there is no relationship between the work of Iberê Camargo and that of the new *transavanguardia*, which this late "rediscovery" superficially seems to wish for. [...] But the question of the *transavanguardia* is harder than one might think. In the same way as it conveys the purity and political essence of the 1960s and 70s it is radically opposed to the idealistic thinking of the generations prior the figurative or abstract Expressionism of the 1950s (to which Iberê belongs). The fact is that the conscious painter of today knows that the development of his art is due to marketing contingencies; declaring that his picture is an artefact, after all, and his outlook is generally cynical towards this structure in which we all want to consume "-isms". [...] But when it comes Iberê, we have the synthetic result of an essential, highly developed universe, yet without being paradoxical to its characteristic spontaneity, where nothing exists without reason, when there is no concession to the pleasing, beautiful or superfluous. All the plastic effects are the direct consequence of an articulation which is intellectual but emotive and perfectly readable.[274]

The artist believes that his current work basically depicts the somber side of life "this world covered with bombs that could destroy it at any moment, which is also characterised by the hunger of millions imposed by the few."[275]

> I am very demanding about what I do. That's why I do it over and over again. I pursue my intuitions. In this endless prospecting I find my gems. Sometimes I muddy the colour in the desperation to express myself, always thinking that the work is not yet strong and free enough. I detest effeminate form. I want an art that is brutal, violent, dirty if necessarily, but vehemently free.[276]
>
> I work as if I am extracting from some mysterious well inside me, everything that comes together in me and which is suddenly transformed into a picture. At heart I believe that everything we do is always a self-portrait. And that is because, to use the same metaphor, it is always being redone.[277]

In October, the Petite Galerie also presents a tribute to Iberê with the group show of 19 artists, "Viva Pintura," devised and curated by Rubens Gerchman.

In November, his work is included in the group exhibition "Tradição e Ruptura: Síntese de Arte e Cultura Brasileiras," at the Fundação Bienal de São Paulo, co-ordinated by João Marino.

December 7 sees the opening of the VII Salão Nacional de Artes Plásticas, at the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro, with a tribute to Iberê, Manabu Mabe, Franz Weissmann and Maria Leontina.

Also in December the first issue of *Gávea* is published, with articles by students from the postgraduate Art and Architecture course at the Pontifícia Universidade Católica, including one by Ligia Vagc, which analyses Iberê's work and contains an interview.

In December 1984 and January 1985, he is included with 31 artists in the group exhibition "Pintura Brasileira Atuante," at the Petrobras premises in Rio de Janeiro and at the Fundação Cultural do Distrito Federal in Brasília, co-ordinated by Jayme Maurício.

In 1984, he is a jury member for the Salão de Arte de Santa Maria and is also included in two group shows concerned with the graphic arts: "Gravuras: Uma Trajetória no Tempo," at Cambona Centro de Arte in Porto Alegre, and "Gravadores Brasileiros Anos 50/60," at the Galeria Campus USP-São Carlos in Ribeirão Preto.

1985

He is awarded the Golfinho de Ouro prize from the State government of Rio de Janeiro in recognition of his activity as a visual artist in 1984, and the Cultural Merit medal from the Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

The Museu de Arte de Brasília is founded by the Secretaria da Educação e Cultura do Distrito Federal, headed by João Evangelista de Andrade Filho. The museum contains Iberê's *Gravura (5)* [G131].

The Imprensa Oficial de São Paulo produces a calendar publicising the State's collection (works in the Government Palaces, Pinacoteca do Estado, the Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, and the Museu de Arte Contemporânea/USP). The publication includes a reproduction of Iberê's *Expansão*, in the MAC/USP collection.

Iberê undergoes radiotherapy treatment and rumours about his health cause the price of his works to soar. Market success does not move him, however:

> What I say is this: the world is full of temptations and success is very dangerous. There might be queues of people wanting to buy my pictures. What I'm not going to do is make test-tube works. They have to be created inside me. I'm not going to do any artificial insemination. I'm not selling my freedom and I don't think about profit. [...] That is really stupid. Investors and painters alike all die one day.[278]

Iberê begins the ecological series in protest against agrochemicals.

In January, he shows in the group exhibition "Brasil Desenho," at the Funarte Sérgio Milliet Gallery in Rio de Janeiro, curated by Maria do Carmo Secco.

In July and August, he is included in the group show "Encontros," a tribute to Maria Leontina, at Petite Galerie in Rio de Janeiro. The catalogue has an essay by Lélia Coelho Frota.

> Maria Leontina was a very honest, very talented person of great character. When she died in 1984 I was so shocked that in the heat of the emotion I made the painting in her memory. I called it *Mulher do Chapéu Preto* [Woman in a Black Hat].[279]

Also in July and August the Galeria do Arco in Porto Alegre presents the 1ª Mostra de Ovais, with an exhibition of oil paintings, watercolours, drawings, prints, sculptures, tapestry, ceramics, posters, objects and craft.

Still in July, his work is included in I Mostra Cultural Capemi de Artes Plásticas, at the Espaço Cultural Capemi in Rio de Janeiro.

Prior to the opening of the São Paulo Biennial, Tina Presser shows the group exhibition "Pré-Visão: Gaúchos na Bienal," at her Porto Alegre gallery.

In October, Iberê is included in the special room "Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades," at the 18th São Paulo Biennial in the Fundação Bienal. This room is curated by Ivo Mesquita and Stella Teixeira de Barros. Iberê forms a kind of bridge between the two main cores of the exhibition: the "modern" and the "post-modern". "Iberê Camargo's abstract expressionism is in fact the immediate reference for neo-expressionism", says the curator.[280]

In November and December the exhibition "Seis Décadas de Arte Moderna na Coleção Roberto Marinho" is shown at the Paço Imperial in Rio de Janeiro, co-ordinated by Carlos Roberto Maciel Levy. Three works by Iberê are included: *Homem, Carretéis e Pássaro* [Man, Spools and Bird] (1971), *Vórtice I* [Vortex I] (1973) and *Andamento III* [Process III] (1973).[281]

From November 26 1985 to April 24 1986 a major retrospective exhibition "Iberê Camargo: Trajetória e Encontros" is shown initially at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, in Porto Alegre. The exhibition is organised by the museum and curated by Evelyn Berg Ioschpe and Icleia Borsa Cattani. At the same time the first book about the artist's life and work is published jointly by Margs and Funarte, with graphic design by Amílcar de Castro. The following year the retrospective is shown at the Museu de Arte de São Paulo, the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro and the Galeria do Teatro Nacional de Brasília.

The exhibition includes around 120 works, divided into two core areas: Trajectory (*Pátio* [Garden], *Construção* I and II [Construction I and II] and *Semeadura* [Sowing]), with 40 works by Iberê; and Encounters, with works by the masters (*Construção I*) — João Fahrion, Augusto Bracet, Alberto da Veiga Guignard, Giorgio de Chirico, Carlo Alberto Petrucci, André Lhote and Maurice Utrillo; friends (*Construção II*) — Amílcar de Castro, Djanira, Francisco Rebolo, Geza Heller, Glauco Rodrigues, Jacintho Moraes, José Rasgado Filho, Maria Leontina, Milton Dacosta, Misabel Pedrosa, Oswaldo Goeldi, Santa Rosa, Vasco Prado and Xico Stockinger; and students (*Semeadura*), Anna Letycia, Anísio Dantas, Antônio Gutierrez, Carlos Vergara, Carlos Zilio, Eduardo Sued, Enio Lippmann, Maria Inês Rodrigues, Maria Tomaselli Cirne Lima, Mário Carneiro, Mariza Carpes Barros, Regina Silveira, Suely Anna Kelling, Vera Chaves Barcellos and Vera Mindllin, in Brasil; and José Gamarra, Margarita Mortarotti, Nelson Ramos, Noelia Fierro and Raul Cattelani, in Uruguay.

For the São Paulo exhibition, Casimiro Xavier de Mendonça reproduces the opinion of two painters from the so-called Generation 80 in an article for *Veja* magazine; the São Paulo artist Fábio Miguez, of Casa 7 — "Iberê is the most important living painter in the Brazil today " —, and the Rio artist Jorge Guinle: "Iberê's idea of painting has striking marks of the international painting of the 1980s. He uses a painting surface that is all churned up, and suddenly those faces seem to come in quite casually."

The artist says:

> Today they are "fishing" with me, as they say in Rio Grande do Sul. If we do happen to come together now it is pure chance. I walk in the middle of the stream, I don't come from tributaries.[282]

December 13 sees the opening of the VIII Salão Nacional de Artes Plásticas, at Funarte in Rio de Janeiro, with a special room called "Arte e seus Materiais" curated by Glória Ferreira, and re-exhibition of the 1954 Salão Preto e Branco.

In 1985 and 1986, the group exhibition "Gravura no Rio Grande do Sul: Atualidade" is shown at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, at the Solar Grandjean de Montigny/ Cultural Center of the Pontifícia Universidade Católica in Rio de Janeiro and at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli in Porto Alegre. The catalogue includes an essay by Vera Chaves Barcellos.

Iberê designs the programme cover for the 1986 season of the Brazilian Symphony Orchestra. It is the first time that he paints a picture with the theme of music.

1986

> When I finish a picture I feel helpless and alone, like a fallen angel wandering around paradise having forgotten the secret entrance.[283]

Work begins on his studio at Rua Alcebíades Antônio dos Santos in the Nonoai district of Porto Alegre.

On the occasion of his retrospective exhibition, "Trajetória e Encontros," in Rio de Janeiro, Iberê donates the screen print *Manequins* [Mannequins] (1986) [G145], made especially for the museum, to MAM Rio.

He also gives a 40-minute interview to the journalist Teresa Cristina Rodrigues "under strict oath and understanding that its content may only be released after the artist's death". The recording is kept by TV Manchete and a copy sent to the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, under the same conditions.[284]

From March 8-31 the solo exhibition "Iberê Camargo: Desenhos e Pinturas, 1985/1986" is shown at Galeria Tina Presser in Porto Alegre. Olívio Tavares de Araújo writes the catalogue essay:

> Iberê's interest in drawing as an autonomous language is something he has come to in maturity [...] he did much drawing while he was learning — although at that time it was a preparatory or auxiliary exercise for painting. He still drew, strictly speaking, when producing his extensive and important print work. Overall, the late discovery of drawing-as-work goes well with his Promethean personality and with his never completed earlier career.
>
> Firstly, this is because even in the most painterly of his paintings — be they abstract or figurative —, there was always still space for the graphic, for the nervous gesture, for inscriptions made with marks directly from the paint tube, without a brush. As a viscerally painterly person — I repeat — his was always painting with drawn marks, outlines and spontaneous shapes, and with the characteristic incisive touches which deposited points on the picture surface that disturb the eyes. Secondly, it is because his creative process always retained something of the trance, of the immediate capturing of a moment for which drawing is ideal. [...]
>
> Dramatic, tragic, ironic and poignant at the same time, the drawings, as always, sum up the turbulence of their maker. It was he who said many years ago: "I don't paint models, I paint emotions". That is the eternal character of Iberê Camargo, his will, his hunger, his fury for painting carries over to the drawing works. Like everyone, I excitedly watch the rituals through which he passionately and indomitably eludes (or only temporarily eludes?) his demons.[285]

In April he works for two days in the studio of the photographer Martin Streibel producing a commissioned painting for the Vanguarda Sul fashion group. The painting is shown at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, on April 7 during the fashion show of the group's autumn-winter collections.

Also in April, he is included in the group show "Manuel Bandeira 1886-1986," in honour of the centenary of the poet's birth, at Centro Cultural Itaipava in Rio de Janeiro. The exhibition is curated by Jorge de Salles and includes the work of 37 artists. The catalogue contains a reproduction of *Vórtice* [G285].

Still in April, the group show "Gravura Brasileira Contemporânea" opens the cultural space at CENART – Centro de Artes da Companhia das Docas do Rio de Janeiro, in the old Touring Clube building.

In June the introductory module for the Arte Brasileira Project is exhibited at Funarte in Rio de Janeiro, curated by Ligia Canongia. In September of the following year the artist's work is also included in the module Abstracionismo Geométrico e Informal: Aspectos da Vanguarda Brasileira nos Anos 50, marking publication of the book of the same name by Anna Bella Geiger and Fernando Cocchiarale.

Also in June, the exhibition "Cine-Video-Ato" displays Mário Carneiro's film *Iberê Camargo: Pintura, Pintura*; Olívio Tavares de Araújo's *Volpi*; Glauber Rocha's *Di Cavalcanti*, and Silvio Back's *Autorretrato de Bakun* at the Centro Cultural Municipal de Santa Teresa in Rio de Janeiro.

From September 17 to October 6, the Galeria Usina in Vitória organises the solo show "Iberê Camargo: Desenhos da Série *As Criadas*, de Jean Genet." The series is inspired by Paulo Flores's setting for Genet by the Rio Grande do Sul group Oi Nóis Aqui Traveiz, shown at the Teatro Terreira da Tribo in Porto Alegre.[286]

Still in September, his work is included in the Mostra de Arte Contemporânea – Pintura/I Mostra Christian Dior, at the Paço Imperial in Rio de Janeiro.

In September and October, "Guardados de uma Coleção: Acervo Lauro Sturm" is shown in the Espaço Colecionadores at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli in Porto Alegre.

In October the exhibition of "Sete Décadas da Presença Italiana na Arte Brasileira" opens at the Paço Imperial in Rio de Janeiro.

In this same month, Iberê takes part in a group show in homage to the cartoonist J. Carlos, at the Bar People in Rio de Janeiro.

In November he is included with 26 artists in the "Gravura no Brasil – Anos 60" project at the Espaço Cultural Sérgio Porto/Funarte in Rio de Janeiro, which also includes, audio-visual and other documentary material for research. Iberê donates his entire collection of prints made in 1986 to the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro.

On December 7 he shows in "Arte Contemporânea Brasileira – Tendências," the inaugural exhibition of Galeria Montesanti in Rio de Janeiro, together with Waltercio Caldas, José Resende, Milton Machado, and other artists.

From December 9 to 21 the Max Stolz Galerie, in Curitiba, organises a solo show by the artist with oil paintings, drawings and the launch of the *Manequins* suite of screen prints.

On December 16 he is awarded the title of Doctor *Honoris Causa* from the Universidade Federal de Santa Maria. Iberê donates works from his private collection to the University.

From December 1986 to January 1987 he is included in the exhibition "A Nova Flor do Abacate – Grupo Guignard (1943) e Dissidentes (1942)", in the Exhibition Cycle about Art in Rio de Janeiro coordinated by Frederico Morais at the Galeria de Arte Banerj in Rio de Janeiro. 14 works by Iberê are shown, from 1942 and 1943, all from the artist's collection, with reproductions of *Paisagem do Rio* [Rio Landscape] (a drawing from 1942), *Autorretrato* [Self-Portrait], *Retrato de Maria* [Portrait of Maria] and *Retrato de Werner Amacher* [Portrait of Werner Amacher] (paintings from 1943).

1987

He produces a significant number of lithographs depicting characters from the Parque da Redenção.

Jornal do Brasil publishes a series of articles about "The Avant-Garde". Ronaldo Brito writes:

> There is currently such a serious cultural crisis in Brazil, in which the terms of debate are so narrow, that I find it essential to defend each and every language being used in a transformative and genuine way today. That idea of contemporaneity would necessarily be so broad and vigorous as to include the painting from Iberê Camargo to Jorge Guinle, for example; sculpture from Franz Weissmann, Amilcar de Castro, Sérgio Camargo to Cildo Meireles, Tunga, Waltércio Caldas and José Resende. Which is not to forget that in terms of modernity, in the strict sense, Machado de Assis, João Gilberto and Aleijadinho continue to provide landmarks of decisive language.[287]

In January the solo exhibition "Iberê Camargo" is shown at Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, in Brasília; and in February, "Iberê Camargo: Desenhos & Litografias" is shown at Galeria Montesanti, in São Paulo.

Also in January, works by Iberê, Portinari, Volpi, Augusto Rodrigues, Gerchaman and other artists are shown on the occasion of the I Mostra do Livro de Arte Brasileiro, at the Fazenda Villa Riso in Rio de Janeiro, organised by Geraldo Edson de Andrade.

In February, he is included in the group show "Rio de Janeiro, Fevereiro, Março: Do Modernismo à Geração 80," at the Galeria de Arte Banerj in Rio de Janeiro, curated by Frederico Morais, with 48 works by 30 artists.

In March, he is included in "Expressão Serigráfica," at the Escritório Paulista de Arte, São Paulo, and "Exposição Coletiva," at Ribeirão Preto Promoções de Artes Plásticas in Ribeirão Preto, together with works by Darel, Evandro Carlos Jardim, Fayga Ostrower, Lívio Abramo, and Siron Franco.

In April, the solo exhibition "Iberê Camargo: Pinturas" is shown at Galeria Luisa Strina in São Paulo, and "Iberê Camargo: Obras Recentes" is presented at Galeria Paulo Klabin, in Rio de Janeiro, where he shows five of his most recent paintings including three from his latest *Fantasmagorias* series, all made in 1986.

> *Jornal do Brasil*, runs the following statement on the front page:
> With the economic crisis and the chaos being experienced by Brazil, the dense and tragic painting of Iberê Camargo, which can be seen today at the Galeria Paulo Klabin has successfully managed not to remain enclosed in the world of visual arts. The work of the Rio Grande do Sul artist has become a revealing event in Brazilian culture, as also was the work of Glauber Rocha, Nelson Rodrigues, João Guimarães Rosa, Alfredo Volpi and José Celso Martinez Correa. Iberê Camargo has therefore become the most important Brazilian artist today.[288]
> Wilson Coutinho writes:
> Like Rosa, the work of Iberê Camargo has enlarged itself over time, occupying such an expanded space that Brazilian culture will see itself in it. Nowadays it has become the clearest mirror for reflecting the crisis and chaos of the country. […] Neither the sculptors or the poets, and even less the filmmakers are managing to produce work which towards the end of the century and in the everyday experience of the country establishes a paradigm for Brazilian culture. That this should have emerged from the silent scenes of a painter is quite simply remarkable. […] with the death of Glauber Rocha in 1981 Brazilian culture lacked work which could provide it with disturbing questions.
>
> And continues:
> It is true that Iberê's painting is not a comment on what is going on in Brazil. He is far from being a literary artist, sketching critical comments and pouring turpentine onto the canvas as if preaching at a demonstration. […] With his violent colours, phantasmagorical images and characters taken from shop-window mannequins Iberê immerses himself in the tragic. His work does not just communicate a step forward for painting. It speaks of death, of sex, of destruction and pushes the viewer towards any kind of catastrophe. And his current work appears as a disturbing monument. Faces which are almost cadaverous, images of mutilation and horror. Brazil is there in those paintings. […] In fact, the tragic vision of the world was not something alien to our geniuses. It is just that Iberê returned to a shattered bridge to show us that it is on the third shore of the river that we might think about our crossing. And his work has today transformed itself into the most reliable lens for looking at Brazil.[289]

From March to May, he also has a solo exhibition at Galeria Soluzzione, Caxias do Sul; MD Galeria de Arte, Uberaba; Art-Com, Campo Grande; and Galeria Espaço de Arte in Florianópolis.

In June a solo exhibition is held at the Palácio Municipal Centro de Exposiciones in Montevideo (Uruguay).

In September he is included in the group show "O Ofício da Arte: Pintura," at Sesc Pompeia in São Paulo, which includes the work of 67 artists.

In October the Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro organises the exhibition "Ao Colecionador: Homenagem a Gilberto Chateaubriand," during which Roberto Pontual's book *Entre Dois Séculos: Arte Brasileira no Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand* is published (Edições Jornal do Brasil).

Also in October, the solo exhibition "Iberê Camargo: Pinturas e Desenhos" is shown at Galeria Van Gogh in Pelotas.

In November the Universidade Federal de Santa Maria shows screen prints by Iberê from the university collection and prints from the artist's private collection in the Sala de Exposições Prof. Hélios Homero Bernardi.

Also in Santa Maria, in November the Galeria Matiz opens with a solo exhibition Iberê Camargo's drawings, prints and paintings, in a tribute to 60 years of the art of Iberê.

In December the Galeria Tina Presser in Porto Alegre organises a solo show by the artist, with paintings, drawings and lithographs, commemorating the gallery's sixth anniversary.

December sees the opening in Paris of the exhibition "Modernidade: L'Art Brésilien du XXe Siècle/Modernidade: Arte Brasileira do Século XX," at the Museé d'Art Moderne de la Ville de Paris, shown the following April at the Museu de Arte Moderna de São Paulo. The curators Aracy Amaral, Roberto Pontual and Marie-Odile Briot select around 170 works by 70 artists. Iberê's work *Figura* (1965) is shown, from the collection of Adolpho Bloch.

1988

Iberê opens his new studio at Rua Alcebíades Antônio dos Santos, Nonoai, Porto Alegre.

The artist receives a colourful and musical tribute from Santa Maria da Boca do Monte: he is the subject of the Brasil samba school carnival song.

Several galleries organise solo shows for the publication of Iberê Camargo's *No Andar do Tempo – 9 Contos e Um Esboço Autobiográfico*, with an introduction by Antônio Hohlfeldt (L&PM): Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre; Documenta Galeria de Arte, São Paulo; Galeria Montesanti, Rio de Janeiro; and Galeria Van Gogh, Pelotas. The book is illustrated with 11 drawings by Iberê from different periods, which are displayed at the book launches.

> Maybe because I'm not a professional writer and therefore have no obligations to style, my writings have more fluency and authenticity than if they have the commitment of someone wanting to be accepted by the Academy. The same might happen if I decided to turn my attention to sculpture, for example, which I have been asked to do. I might experiment, but I'm not going to be hampered by previous knowledge. Although I have written some of the stories in a foreign language and have often resorted to the dictionary, I think they have come out with the authenticity that I wanted.[290]

In April, he is included in the exhibition "Os Ilustradores de Jorge Amado," at the Escritório de Arte da Bahia in Salvador. The invitation includes one of Iberê's illustrations for Amado's *ABC de Castro Alves*.

In August, the solo exhibition "Iberê Camargo: Desenhos, Pinturas e Gravuras" is shown at Galeria Multiarte in Fortaleza. The catalogue includes an introduction by the gallery director Max Perlingeiro, and an essay by Elmer Correa Barbosa. The exhibition contains 38 recent works (1986 to 1988). The gallery also exhibits Mário Carneiro's film *Iberê Camargo: Pintura, Pintura*, and João Carlos Parreiras Horta's *Litografia no Brasil* (1977), with the special participation of Iberê.

Also in August, the Casa da Cultura de Ribeirão Preto organises the exhibition "Lívio Abramo, Iberê Camargo e Amilcar de Castro."

In September, Iberê is invited artist, together with Ado Malagoli, Danúbio Gonçalves, Vasco Prado, Xico Stockinger and other artists in the group exhibition at Galeria de Arte Estância da Harmonia, in the Parque Maurício Sirotsky Sobrinho, Porto Alegre, sponsored by the Prefeitura Municipal.

In October the solo exhibition "Iberê Camargo: Gravuras" is organised at Galeria de Arte Álvaro Santos in Aracaju.

In October his painting *Reminiscência I* [Reminiscence I] is included in the group show "Os Ritmos e as Formas: Arte Brasileira Contemporânea," at Sesc Pompeia in São Paulo; the following year the exhibition is shown at the Kunsthal Charlottenborg in Copenhagen (Denmark), curated by Jacob Klintowitz.

In December the group show "O Tempo e o Vento – Arte Contemporânea Gaúcha," at the Galeria de Arte Ipanema in Rio de Janeiro, brings together nine Rio Grande do Sul artists of different generations: Iberê, Glauco Rodrigues, Vasco Prado, Ione Saldanha, Carlos Scliar, Carlos Vergara, Karin Lambrecht, Michael Chapman and Mauro Fuke.

Also in December he is especially invited to take part in the Salão de Arte de Uruguaiana, showing a lithograph from the Erotic Series.

1989

From February to April, the Centro de Arte Moderna José de Azeredo Perdigão shows "Seis Décadas de Arte Moderna Brasileira: Coleção Roberto Marinho," in Lisbon.

In April, he is included in the exhibition "Coleção Banerj – 60 Obras," at the Paço Imperial, in Rio de Janeiro, and the group show "Jogo da Memória," at Galeria Montesanti Roesler, in São Paulo, Rio de Janeiro and Recife, which includes work by Flávio de Carvalho, Darel, Millôr Fernandes, Marcello Grassmann, Wesley Duke Lee and Flávio-Shiró, made especially for the exhibition.

From May 9 to 31, the Biblioteca Mário de Andrade in São Paulo pays tribute to the artist's 75 years with the "Exposição de Gravuras de Iberê Camargo," showing 22 illustrations for Inglês de Sousa's book *O Rebelde* (1952).

Also in May, Franco Terranova organises the exhibition "Olhar para o Futuro," with 22 artists grouped into pairs: Iberê shows alongside Daniel Senise, at H. Stern Ipanema, in Rio de Janeiro.

In June, the Galeria Jean Boghici in Rio de Janeiro organises an exhibition with a selection of works from the collection of Sérgio Fadel for the publication of the book *150 Anos de Pintura no Brasil*, with an introduction by Boghici and essays by Ferreira Gullar, Donato Mello Jr., Noemi Ribeiro, and Rogério Faria.

In June and July, his work is included in the exhibition "Gesto e Estrutura," at the Gabinete de Arte Raquel Arnaud, in São Paulo, together with work by Amílcar de Castro, Antonio Dias, Eduardo Sued, Jorge Guinle and Mira Schendel. The exhibition is curated by Ronaldo Brito who also writes the text.

At the same time, he also shows in "Arte Brasileira dos Séculos XIX e XX nas Coleções Cearenses: Pinturas e Desenhos," at the Espaço Cultural Unifor, in Fortaleza.

On July 27 and 28, the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli in Porto Alegre, organises the Encontro Latino-Americano de Artes Plásticas and the exhibition "Arte Sul 89".

In August and September, Iberê's lithograph *Erótica I* [Erotic I] [G250] is shown in "Gravura Contemporânea Argentina – Rio Grande do Sul," at the Espaço Cultural Banco Francês e Brasileiro, in Porto Alegre.

In September, the Museu Nacional de Belas-Artes in Rio de Janeiro presents "Cada Cabeça uma Sentença," curated by Arlindo Daibert and José Alberto Pinho Neves, as part of the Bicentennial Commemoration of the French Revolution and Minas Uprising, organised by the Fundação João Pinheiro and the Universidade Federal de Ouro Preto.

Also in September, the Galeria Artmão in Cachoeira do Sul shows the solo exhibition "Iberê Camargo: Pinturas, Gravuras e Desenhos".

On October 14, the 20th Bienal Internacional de São Paulo opens at the Fundação Bienal, together with the Panorama de Arte Atual Brasileira/Pintura, at the Museu de Arte Moderna. The painting *Forma Rompida* (1963) is shown in "Abstração, Efeito Bienal, 1953-1963," at the Biennial; while the Panorama shows three oil paintings: *Número 64* [Number 64] (1986), *Gente II* [People II] (1988) and *Mulher no Parque* [Woman in the Park] (1988).

Also in October, his work is included in the exhibition "Rio Hoje," at the Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, which marks the museum's reopening after three years closure for building works. 148 works by 48 contemporary artists are included, in a display of Rio visual art since the appearance of the institution in the late 1940s. The exhibition is curated by Ligia Canongia, Paulo Herkenhoff, Reynaldo Roels Jr., and Viviane Matesco.

In November, Rio Grande do Sul artists from the Galeria Tina Zappoli are shown in the exhibition "RJ-RS," at Galeria Saramenha in Rio de Janeiro, including works by Iberê, Karen Lambrecht, Lia Menna Barreto, Mauro Fuke, and Xico Stockinger.

In December, the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, in Rio de Janeiro, shows 40 printmakers in the exhibition "Gravura Brasileira: Quatro Temas".

Iberê has a solo show at the Galeria Tina Zappoli (where he is also included in the gallery's eighth anniversary group exhibition) in Porto Alegre, and at the Galeria Ponto D'Arte, in Santana do Livramento.

1990

The artist returns to printmaking with the assistance of Eduardo Haesbaert as his printer.

In March, he is included in two exhibitions in Rio de Janeiro: "Anna Bella Geiger, Iberê Camargo e Katie van Scherpenberg," at the Universidade Federal Fluminense, and "Armadilhas Indígenas" in the Funarte galleries, organised by the Movimento Nacional de Artistas pela Natureza (a smaller version of the exhibition was shown at the Museu de Arte de São Paulo in January and February).

In May, he is included in the IX Exposição Brasil-Japão de Arte Contemporânea, organised by the Fundação Brasil-Japão and shown in Rio de Janeiro, Brasília and São Paulo. At the start of the year the exhibition was seen in Japan (Tokyo, Atami and Sapporo).

Also in May, the Instituto Brasil-Estados Unidos organises an exhibition commemorating 50 years of activities. The exhibition "Ibeu: 1940 – 1990," at Galeria de Arte Ibeu Copacabana, in Rio de Janeiro, includes work by Alexander Calder, Carlos Scliar, Carybé and Iberê Camargo.

In July, Ronaldo Brito writes about the difficult reception of certain visual art practices in Brazil:

> Really important works survive the isms, as everyone knows. [...] The crucial problem concerns how these great visual art practices, which I consider to be at the height of their creative powers, are received. These are works which now have decades behind them and yet through their brilliance and integrity as a whole, through their quantum power, let us say, still contain lessons for today which Brazil's everyday culture is unable to assimilate. To mention the obvious cases — not the only ones, it should be understood — the works of Iberê Camargo, Franz Weissmann, Amílcar de Castro and Eduardo Sued, continue to be consistently valid, in the light of everything they have already done.
>
> Legitimised by our fragile institutions, valued to a certain degree by a notoriously unprepared market, and beginning to attract the interest of wider audiences (fortunately, indeed), these works are nonetheless disavowed as such by consumption restricted to the most elementary level of the image — it is precisely their connections of language, their symbolic materiality, which is being lost. Universal visual facts become publicly diluted due to an archaic and rarefied acculturation, which is confined to understanding them and disseminating them as *superficial* images — which in itself only constitutes an offensive irony to the planar character, the modern urgency, of the surface, which many of these works have won for us. [...]
>
> In a country where, conversely, development has become inseparable from poverty and ignorance, nothing seems more fitting than this critical strategy: reflexive urgency.[291]

On August 23, the Galeria Montesanti-Roesler, in São Paulo, shows the solo exhibition "Iberê Camargo: Ciclistas no Parque da Redenção," including 15 new paintings and 13 new drawings from the past two years. The exhibition tours to the Escola de Artes Visuais do Parque Lage in Rio de Janeiro, and to the Galeria Arte Espaço in Recife. The catalogue includes Ronaldo Brito's essay "Ciclistas Metafísicos".

> Iberê Camargo's *Ciclistas* are not symbols, or caricatures, or even characters, but perhaps they are ultimately *creatures* in the most basic and elementary acceptance of the term. It is fair to wonder if we are not looking at one of the great visual formulations of the notion of the Figure. And since they now move obviously into the terrain of anxiety and dissipation — by definition alien to the order of the Eternal — it is not possible to talk about archetypes. These creatures soon lack the counterpart of a Creator. Some of them even take on the appearance of rock paintings, evidence of the primitive amazement of the human being. Yet nothing could be more distant from any rough brutality in this painterly virtuosity, perhaps hitherto unseen in the history of Brazilian art. For all its sombre, post-nuclear-holocaust atmosphere is promptly redeemed by the intensity of its aesthetic brilliance — whatever there is that is still genuine and positive about the idea of Beauty can certainly be found here.

Also in August, the exhibition "Arte Moderna Brasileira," with 117 works opens in the Great Hall of the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A 1982 painting by Iberê comes right at the end of the exhibition. The decision was deliberate: "Iberê breaks two myths of Brazilian painting: the idea of geometry and of colourful tropical art", concludes the art coordinator at MAM, Marcus Lontra.

In September, he is included in the group exhibition "Primavera 90," at the Espaço Cultural H. Stern, Rio de Janeiro, organised by Franco Terranova. The exhibition also includes work by Alexandre Dacosta, Aluísio Carvão, Angelo Venosa, Antonio Manuel, Cristina Salgado, Daniel Senise, Ernesto Neto, Hildebrando de Castro, Leonardo Tepedino, Luiz Áquila, Luiz Barata, Luiz Pizarro, Roberto Magalhães, Tunga, and Wanda Pimentel.

In October and November, the solo exhibition "Iberê Camargo: Pinturas" is shown at Casa de Cultura Mário Quintana, in Porto Alegre, with a catalogue that reproduces Ronaldo Brito's "Ciclistas Metafísicos" essay.

From October to December, he is included in the IX Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, at the Museu da Gravura in Curitiba, curated by Olívio Tavares de Araújo.

From November 13 1990 to April 14 1991, the exhibition "A Gravura de Iberê Camargo: Uma Retrospectiva" is shown: at the Espaço Cultural Banco Francês e Brasileiro, in Porto Alegre; the Museu Nacional de Belas-Artes, in Rio de Janeiro; and the Museu de Arte Moderna, in São Paulo. The catalogue includes essays by Carlos Martins and Marcos André Martins, who organised the exhibition. It includes 82 of Iberê's prints dating from 1943 to 1990.

Also in November, the I Salão Nacional de Arte Contemporânea da UFRGS is shown at the Museu Universitário da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, in Porto Alegre. Iberê is one of the invited artists, together with Milton Kurtz, Patrício Farias, and Vera Chaves Barcellos. The Salon is curated by José Francisco Alves.

From December 1990 to January 1991, the Galeria de Arte Ribeirão Preto exhibits "Coletiva de Artistas Plásticos," with works by Alfredo Volpi, Amílcar de Castro, Evandro Carlos Jardim, Iberê Camargo, Ivald Granato, and Tomie Ohtake. The exhibition is coordinated by Marcelo Guarnieri.

Iberê runs a workshop at the Centro Cultural São Paulo, on the invitation of Sônia Salzstein, director of the centre's Visual Arts Department.

Also this year, he is included in the group exhibition "1990: Aos Nossos Artistas," at the Galeria Tina Zappoli, in Porto Alegre.

1991

He illustrates Carlos Nejar's book *A Idade da Aurora*.

Carlos Nejar writes about the artist's work in the *O Estado de S. Paulo* newspaper Cultura supplement:

> For Leonardo Da Vinci, "painting was a mental thing". For Iberê Camargo, it is visceral. It emerges from the bowels of the earth, from primitive chaos to the construction of life.
>
> In its baroque creation, and it is connected to the "imaginary eras that have to emerge in great millennial depths of time. Exceptional situations that have become archetypal, which have frozen, where the image can hold them to repeat themselves" (Lezama Lima, *Introducción a los Vasos Órficos*). [...]
>
> Lighting and darkness have no country, apart from the heart of man.

About the *Cyclists*:

> Those faces (which move over the others, from the abyss) still contain much of our humanity, anxieties, civil alienation, ignorance that is private and republican, dreams tied to chandeliers (and spools), lost love, the history of a primeval, mythical time between the profane and the divine. [...]
>
> Creatures, with all our doubts and surprises, pedalling towards some vain ridiculous hope. But they keep pedalling. They are not immune to impatience, nor to probable loves. They continue pounding the chaos of the world with their relentless feet.
>
> And all the attention should go to the eyes. Even if we try to add details. Or lead them astray. They reconcile us and see from the soul. From another history. Inquisitive, hard eyes. Long. Tearing the void, they have an almond light at the centre, a light which drags and moves things. Hypnotizing with innocence and death. [...] Without rancour or fear, they foreshadow a fairer and more human time. The balance and energy behind the universe.[292]

Adriana Calcanhotto dedicates the song *Tons* to Iberê:

> Purples / All / Blacks / Parts / Silvers / Andrades / Blues / Jinxes / Moorings / Love / Links / Bitterness / Calypsos / Courtesies / Cuts / Colours and / grudges / Lights / Miracles / Lilacs / Pinks / Guimarães...
>
> Mulattos / Golden / Redness / Punishment / Browns / Beavers / Havanas / Advances and / whites / Charges / Greys / Cements / Children / in the gutters / Disgusting / Images / Violet / Magentas / Oranges / Tints / Creams / Crimes / Cobalts / Assaults / Turquoises / Pearls / to the hypocrites / Ochres / Earths / Tiles / Ices / Gemstones.

Iberê declines an invitation to take part as *hors-concours* in the III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador, in protest against taxes on the circulation of artworks, arguing in a letter to the present of the Biennial Organising Committee, Patricio Muñoz Vega:

> I would be very pleased to show my works at this important event if I were not prevented from doing so by the law in my country which currently requires visual artists to pay taxes on the circulation of goods, ICMS (17%), on the value of their works leaving the states.
>
> As I am not willing to pay the aforementioned tax because I consider it an obstacle to artistic creation, and neither am I willing to beg the state for an exemption in my favour — such a concession would imply a privilege —, I am declining the invitation and making my absence a protest against the Brazilian government penalising the makers of our culture. [293]

In April, Iberê and Mariza Carpes present "Desenhos," at the Clube Caixeiral Santamariense, in Santa Maria, an exhibition organised by Antônio Carlos Machado. On the fourth of the month the Universidade Federal de Santa Maria organises an encounter with the artist, during which Ênio Soliani Jr.'s video *O Processo de Criação de Iberê Camargo* is shown.

In May, the Instituto Goethe in Porto Alegre shows a solo exhibition of the artist's gouaches.

In June, his work is included in the group show "Abstracionismo Geométrico e Informal," at the Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Also in June, he shows with 18 other artists in "A Árvore de Cada Um," at the Galeria Montesanti Roesler (São Paulo), curated by Casimiro Xavier de Mendonça. In July the exhibition tours to Artespaço in Recife. According to *Veja* magazine:

> Iberê Camargo says that there is a reason for the twisted, branchless tree trunks in the oil paintings and gouaches in this exhibition. He is depicting the suffering of nature at the hands of man: "Noah's big mistake was to go into the ark with the other animals," he says caustically, explaining the reasons why he accepted Casimiro's invitation. "I don't like group shows, but this one had a particularly good theme".[294]

From October 8 to 20 the Escritório de Arte da Bahia in Salvador shows the solo exhibition "Iberê Camargo: Pinturas e Guaches". Once again the catalogue contains Ronaldo Brito's essay "Ciclistas Metafísicos".

Also in October, the Instituto Cultural Brasileiro Notre-Americano reopens with the group show "Grandes Artistas Gaúchos," in Porto Alegre, exhibiting the work of 29 artists.

In November, Iberê starts work on a series of gouaches based on Luigi Pirandello's play *The Man with the Flower in his Mouth*, being performed in Porto Alegre at that time. The works are exhibited in the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli in Porto Alegre and put up for sale to benefit the AIDS prevention campaign, Um Ato de Amor à Vida, launched by the actor Manoel Aranha. The actors in the play become models while performing in Iberê's studio. The scenes were recorded on film and are included in *Presságio*, a short film by Renato Falcão completed in 1992. "I always paint what moves me but this experience was *sui generis*. I wouldn't like to go through that again, to have a friend on death row."[295]

In November and December, the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro displays a group exhibition, "Mário Pedrosa: Arte, Revolução e Reflexão," from the critic's documentary and bibliographic connection with the work of 46 artists, curated by Pedro Karp Vasquez. The exhibition is shown in the following year at the Centro Municipal de Cultura, in Porto Alegre.

In December, the Galeria de Arte Design Suficiente, in Ribeirão Preto, presents "Exposição Coletiva Dezembro 1991," in several cities in São Paulo state: Ribeirão Preto, Araraquara, Uberaba, Barretos, São José do Rio Preto and Bebedouro, with 50 works by Aldo Bonadei, Alfredo Volpi, Amílcar de Castro, Ivald Granato, João Rossi, Lívio Abramo, Siron Franco, and Tomie Ohtake. Iberê exhibits the *Suíte Manequins 3* [Mannequins Suite 3] [G150] screenprint.

Also in 1991, Iberê has a solo show at the Espaço de Arte, in Passo Fundo (RS).

1992

He is awarded the title of Illustrious Son from the Restinga Seca Town Council.

In March, the Museus Castro Maya Os Amigos da Gravura project is reissued and Iberê takes part with a new print.

In April the São Paulo Gallery organises a group show "Branco Dominante," with works by 24 artists. Iberê's painting *Fantasmagoria V* (1987) is included. The exhibition is devised and organised by Casimiro Xavier de Mendonça, and the catalogue contains an essay by Cacilda Teixeira da Costa.

Also in April, the Centro Cultural Banco do Brasil, in Rio de Janeiro, shows the exhibitions "Natureza: Quatro Séculos de Arte no Brasil" and "Gravura de Arte no Brasil: Proposta para um Mapeamento".

Meanwhile in Porto Alegre, the Galeria Tina Zappoli begins its season of temporary exhibitions with a group show of artists from Brazil and abroad. The Rio Grande do Sul gallery also organises the book launch of Iberê's *Gravuras* (Sagra) at the Centro Municipal de Cultura.

In June the Museu Histórico da Cidade in the Parque da Cidade, Rio de Janeiro, reopens with an exhibition titled "De Debret a Iberê".

In July and August, the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, in Porto Alegre, opens its Históricos project with the exhibition "Iberê Camargo: Obra sobre Papel".

In October, Iberê is included in the "Mostra América," at the X Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, at the premises of the Fundação Cultural de Curitiba.

Two paintings (*Fantasmagoria*, 1986, and *Encontro* [Encounter], 1989) and one drawing (*Espírito* [Spirit], 1987) are shown in the group exhibition "Arte Contemporânea: Destaques do Sul," at the Espaço Cultural Edel Trade Center in Porto Alegre.

In November, *Novos Estudos* magazine publishes Cecília Cotrim Martins's interview with Iberê from 1990 and 1992:

> Passion is like the wind, it's what stirs up that thing inside us, let's say… There's a stream inside, and at the bottom of this stream are all the secrets, all of life, so when that wind, that typhoon, which is what passion is, stirs it all up and transforms it, then it is transformed into colour. And that's when I say, using the words of Jesus, this is my blood, this is my flesh, and it really is, it's me.[296]

In December, the Galeria Multiarte, in Fortaleza, shows a solo exhibition "Iberê Camargo: Pinturas Inéditas" of 15 works made between 1986 and 1991. Max Perlingeiro writes the catalogue introduction.

From December 1992 to March 1993, the Paço Imperial in Rio de Janeiro shows the group exhibition "A Caminho de Niterói: Coleção João Sattamini".

The Escola Superior de Artes de Cachoeira do Sul organises the exhibition "Francisco Stockinger e Iberê Camargo".

Iberê's work is also included in the exhibition "Arte Moderna Brasileira: Acervo do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo," at the Casa do Médico in Araraquara; and the Casa da Cultura, in Poços de Caldas.

1993

> Hand-to-hand conflict with death brings a ghostly atmosphere to this painting: it is Autumn in the Parque da Redenção. Even the childhood landscapes are flooded with a terminal luminosity which falls on *Crepúsculo da Boca do Monte* [Boca do Monte Twilight] (1991) and *Crepúsculo da Restinga Seca* [Restinga Seca Twilight] (1993).[297]

In March, the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, exhibits the Art Collectors – Encol project, with work by Vasco Prado, Iberê Camargo, and Stockinger.

In April, the Galeria Camargo Vilaça in São Paulo organises "Iberê Camargo," a solo show of seven paintings, including *Crepúsculo da Boca do Monte*, from the *Ciclistas* series (1991), *As Idiotas* [The Idiots] (1991), *Tudo Te É Falso e Inútil IV* [Everything Is False and Useless to You IV] (1992), *No Vento e na Terra II* [In the Wind and the Earth II] (1992), and eight gouaches, some from the 1992 series, *O Homem da Flor na Boca (Um Ato de Amor À Vida).* Ronaldo Brito writes "Destino de pintura":

> Under this new archaic light, the world is seen for the first time in second place, ancestral, drained by repetition. The temporal narrative returns fatally to its initial impasse. Those anonymous, universal creatures, paralysed in metaphysical torpor, or driven by aimless agitation, declare a powerful but enigmatic human truth. Nothing that is not evident in its pictorial drama. Yet unlike what took place in the time of Goya, which these oil paintings might reasonably evoke, no expressive distortion will be eloquent enough to describe contemporary cultural despair. Which is where Iberê Camargo's creative urge pushes itself to the extremes of easel painting, conveying the exhaustive concentration and decay of all formal expressive content.
>
> There is therefore no way of deciding if we are looking at the opaque gaze of a complete idiot or the understanding, ironically implacable physiognomy of total lucidity. Neither is there any guarantee that this dilemma is crucial to the aesthetic experience of this works. Yet I believe there is one undeniable fact: by using the same level of virtuosity to show the misery and dementia of the present these paintings also manage to save it. And our speculations are probably little more than some idle and pretentious foretaste. Anyone who is willing to look at them will doubtless find their own words which are unable to define them.

Okky de Souza's article in *Veja* magazine includes this observation from Rodrigo Naves:

> The greatness of Iberê's work lies largely in the particular way that he deals with the material of painting, the paint. Instead of using it to depict subjective or existential dramas, as more trivial painters do, he makes paint into his genuine force field. The use of highly acute colour and brushstrokes transforms the painting into shifting ground that cannot easily be opposed.[298]

In the same article the artist states: "I wasn't born to play with the figure, to make trinkets for decorating the world. I paint because life hurts."

Also in April he is included in the group show "Poética," at the Gabinete de Arte Raquel Arnaud, in São Paulo, which also contains work by Amílcar de Castro, José Resende, Milton Dacosta, Nuno Ramos, Oswaldo Goeldi, Sérgio Camargo, Waltercio Caldas and Willys de Castro. The exhibition is jointly curated by Paulo Venancio Filho, Ronaldo Brito and Waltercio Caldas. At the same time he is also included in the group show commemorating 23 years of the Galeria Ignez Fiuza, in Fortaleza.

In April, a gallery opens in São Paulo dedicated exclusively to the graphic arts. The Galeria Namour opening exhibition includes works by Iberê Camargo, Arthur Luiz Piza and Regina Silveira.

In July, the 18th Salão de Arte de Ribeirão Preto organises the "Retrospectiva de Gravuras de Iberê Camargo," showing works from the Carretéis, Ciclistas, Manequins and As Idiotas series in the Museu de Arte de Ribeirão Preto. The catalogue introduction is written by Wilson Coutinho.

In August, seven prints are included in the exhibition "Gravuras de Amílcar de Castro, Antonio Dias, Iberê Camargo e Sérgio Fingermann," at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, in Rio de Janeiro, curated by Carlos Martins.

In September the artist's final solo show opens at the Museu de Arte de Santa Catarina in Florianópolis, in which the *O Homem da Flor na Boca* [The Man with the Flower in His Mouth] series is exhibited.

In September and October, he is included in two group shows in Rio de Janeiro: "Arte Erótica," at the Museu de Arte Moderna, and "Emblemas do Corpo: O Nu na Arte Moderna Brasileira," at the Centro Cultural Banco do Brasil (curated by Franklin Pedroso).

On October 26, a group show opens at the Instituto Brasileiro de Arte Contemporânea – IBAC/FUNARTE in Rio de Janeiro for the launch of *Piracema* magazine.

In November, the Usina do Gasômetro in Porto Alegre exhibits the artist's gouaches in the inaugural show at the gallery to be named after him. At the same time, the Center Park Hotel organises a retrospective exhibition of Iberê's portraits of his friends.

Also in November, his work is included in the group shows "Brasil: 100 Anos de Arte Moderna," at the Museu Nacional de Belas-Artes, and "Mostra de Gravuras," in Anexo II of the Câmara dos Deputados, both in Rio de Janeiro.

1994

He records his memoirs in a hardback notebook and begins to make a political cartoons under the pseudonym of Maqui: "I think the cartoon is an excellent vehicle for expressing current problems, commenting on things which would find no place in my painting, where the issues are more essential and less factual."[299]

In January the Usina do Gasômetro in Porto Alegre shows the group exhibition "Amigos de Iberê: Amílcar de Castro, Fayga Ostrower, Marcello Grassmann".

In February, Iberê is awarded the International Cultural Personality Diploma from the União Brasileira de Escritores, at the Academia Brasileira de Letras in Rio de Janeiro.

Also in February, the list is announced of Brazilians included in the 22nd Bienal Internacional de São Paulo, which will open in October. The exhibition curator, Nelson Aguilar, invites Iberê to take part as artist of honour. In April, the curator organises the exhibition "Bienal Brasil Século X," at the Fundação Bienal de São Paulo, which is a major overview of Brazilian art produced in the 20th century, containing some 950 works, including Iberê's *Estrutura Dinâmica* (1961), *Expansão* (1964), *Figura* (1965) and *Objeto em Tensão* [Object in Tension] (1967).

On March 6, *Folha de S. Paulo* newspaper publishes Mário César Carvalho and Augusto Massi's interview with the artist and also his hitherto unpublished story, "Hiroshima", written the year before:

> Iberê has been writing his memoirs for the last 10 years. Fiction and reality have the same value. Using small fragments, short stories, recollections, conversations, Iberê's spools roll back in time. "Hiroshima" [...] is part of this book in progress, in which the painter addresses aspects of biography and art.
>
> In order to fully understand "Hiroshima" one has to see how a collective tragedy (the bombing of Hiroshima) merges with individual tragedy (the real cancer of the painter). He sees some of the symptoms of the disease and side-effects of the radiotherapy, such as dryness of the mouth, as similar to the consequence of the bomb. Another similarity goes beyond the strictly literary field and refers to the painting *No Vento e na Terra I*. The figure in the painting seems to be listening to the same words heard by the man-painter in "Hiroshima": sleep, sleep.[300]

In March, the exhibition "Arte Moderna Brasileira: Uma Seleção da Coleção Roberto Marinho" is shown at the Museu de Arte de São Paulo.

In May, his work is included in the group show "Metal – Gravuras," at Center Park Hotel in Porto Alegre, curated and with essays by Maria Lúcia Cattani, Carlos Martins, and Eliane dos Santos Rocha.

In May, the journalist Angélica de Moraes visits the artist in his Porto Alegre studio for an interview. Leaning against the wall, the skeleton of a painting — a stretcher 2 x 4 m — awaits the painter […] His eyes sparkle when he talks about objects. The huge canvas? "I aim to immerse myself in it with all the power I have left. If I don't manage to finish it, it doesn't matter. I will have gone down fighting".[301]

From May 13 to June 12, the Centro Cultural São Paulo organises a solo show of the artist with 12 new gouaches, four paintings and three prints (from 1992 and 1993).

On the artist's request the opening of the retrospective "Iberê Camargo: Mestre Moderno," at the Centro Cultural Banco do Brasil in Rio de Janeiro, planned for October, is brought forward to July 27. The exhibition is curated by Ronaldo Brito and organised by the Porto Alegre' Secretaria Municipal de Cultura, with 40 paintings illustrating the main phases of Iberê's work. Lacking the time for a more attentive survey of the prints and drawings due to the exhibition's the earlier date, the curator chose not to show that work. "Iberê Camargo: Mestre Moderno" is the most comprehensive exhibition of the artist since "Trajetória e Encontros" (1984-1985). Due to his cancer treatment, Iberê is unable to leave Porto Alegre: "Sadly, I won't be able to go to Rio to see my friends. I am unable to interrupt the treatment now. I want to be well enough to go back to painting."[302]

Jornal do Brasil publishes an article by Carlos Zilio on the day of the opening:

> I do not intend to analyse the work of Iberê here, only to stress his importance in the formation of Brazilian culture […] Iberê Camargo's work stands out in our Brazilian as a decisive contribution to visual thinking in the relationship between past and present. This singles him out as one

of the most prominent Brazilian intellectuals of the century. His rare capacity for productive appreciation of the great masters of painting has brought our culture a definitive link with tradition. [...]

Iberê addresses this notion of past and present in permanent tension. History has a negative meaning, in that it is taken as a fact that leads to its existence as an eternal affirmation and struggle. Confrontation leads to a critical awareness against all impositions, be it the paralysing past or the present as alienation. There is therefore no way of overcoming life and work. In the turmoil and overcoming of anxiety both reveal all the potential shortcomings of the human adventure. The power of Iberê Camargo's work, which has the same intensity of human gesture as the shape left by prehistoric man's hand in the cave, is the expression of a Brazilian who left Restinga Seca in the Rio Grande do Sul countryside to follow his destiny of making art.[303]

On July 28, the Centro Cultural Banco do Brasil organisers a round-table discussion about the artist's work with Ronaldo Brito, Blanca Brites and Rodrigo Naves.

He completes the painting *Solidão* [Solitude] on August 2.

I cannot say what is around the corner, but I live with this belief, this passion in my heart and I live with my passion. Because I will be extinguished like everything that is living, like everything that is fire, like everything that burns is extinguished, and I will be extinguished with this faith and this love. What remains now are these ruins, the rest is vanity, since everything has passed everything has been discarded... like that picture that Ronaldo Brito gave such a good title to (*Tudo Te É Falso e Inútil*). But the important thing is the man who moves, and I am a man who moves. So it doesn't matter that the others have stopped, that they no longer believe, or they believe in other things... people may well believe in other things, look for other explanations for life. But I look for the heart of things, inside me, in my faith, in my work. I make painting into my flesh and my blood, its all consubstantiation, like the mystery of the religious Eucharist.[304]

Iberê Camargo dies in Porto Alegre on August 9. The vigil is held at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli. He is buried in the Cemitério da Santa Casa de Misericórdia.

When you want to remember me, [...] take some dry sticks and some knotweed, things like that which I really like... Because flowers... I'm not very fond of flowers.[305]

On August 9 the exhibition "Iberê Camargo: Desenhos e Gravuras" opens at the Espaço Cultural Fiat in São Paulo, shown the following year at Fundação Edson Queiroz in Fortaleza. On August 25, the awards for 1993/1994 Men and Women of Gold are presented in Porto Alegre. One is awarded to Iberê. In September, the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, in Porto Alegre, organises a tribute to Iberê Camargo, at which the book *Iberê Camargo, Mestre Moderno* is launched with essays by Ronaldo Brito, Rodrigo Naves, and Décio Freitas (published by Gerdau). In October, the Galeria Tina Zappoli, in Porto Alegre, exhibits the artist's works for the launch of Lisette Lagnado's book *Conversações com Iberê Camargo* (Iluminuras), which is co-published by the art dealer. Also in October, the 22nd Bienal Intenacional de São Paulo opens and includes the painting *Solidão*. On November 18, the date when Iberê would have turned 80, the artist is honoured with an exhibition of photographs by Luiz Eduardo Achutti at the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli and an exhibition at the Usina do Gasômetro in Porto Alegre.

THE FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

The idea of creating the Foundation was developed while Iberê was still alive, but it was only founded one year after his death. Formally established on October 3, 1995 with the aim of preserving, studying and disseminating the artist's work, the project materialised through the wishes of his widow, Maria Coussirat, based on the collection assembled over more than 50 years of their life together. The Foundation today houses the artistic collection — with more than 5,000 works, including paintings, drawings, gouaches, prints and plates — and the documentary collection of more than 20,000 documents including exhibition catalogues, newspaper and magazine clippings, photographs, correspondence, and notebooks.

The Foundation's initial activities took place in the artist's final studio at Rua Alcebíades Antônio dos Santos, n. 110, in the Nonoai district of Porto Alegre. The design competition for the new premises was launched in 2000. The winner was the Portuguese architect Álvaro Siza, whose design won the Golden Lion at the Venice Architecture Biennale in 2002 and is the only building in Latin America to have won the award. 16 drawings of the design and a model are in the collection of The Museum of Modern Art in New York. The Iberê Camargo Foundation opened in 2008 and was donated by Gerdau in 2012.

The following study activities and dissemination of the work of Iberê Camargo have taken place since the Foundation was created:

AUGUST 1999
Launch of the Schools Programme aimed at the public and private school network. Inauguration of the first exhibition from this program, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Maria Amélia Bulhões.

SEPTEMBER 1999
"Iberê Camargo Graphic Works," Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro, curated by Eduardo Haesbaert, organised by the Fundação Iberê Camargo and the Centro de Arte Hélio Oiticica. The book *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondências* is launched during this exhibition.

NOVEMBER 1999
Special exhibition of Iberê Camargo at the II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, Porto Alegre, curated by Lisette Lagnado.

MAY 2000
"Iberê Camargo: Caminhos de uma Poética," 2nd exhibition of the Schools Program, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Mônica Zielinsky.

AUGUST 2001
"Iberê Camargo: Um Exercício do Olhar," FundaçãoIberê Camargo, Porto Alegre, curated by Flávio Gonçalves.

SEPTEMBER 2002
"Retrato: Um Olhar Além do Tempo," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Blanca Brites.

JUNE > OCTOBRE 2003
"Iberê Camargo: Diante da Pintura," Pinacoteca do Estado de São Paulo and Paço Imperial, Rio de Janeiro, curated by Paulo Venancio Filho.

MARCH 2004
"Pintura Pura," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Icléia Borsa Cattani.

APRIL > SEPTEMBER 2004
"Iberê Camargo: Diante da Pintura," MAM Bahia e MAMAM, Recife, and Museu de Arte Contemporânea/Centro Dragão do Mar, Fortaleza, curated by Paulo Venancio Filho.

AUGUST > SEPTEMBER 2004
"Iberê Camargo: Uma Perspectiva Documental," Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre, curated by Mônica Zielinsky.

MARCH 2005
"Iberê Camargo: Ciclistes et Autres Variations," Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, France, curated by Mônica Zielinsky; organised by the Musée des Beaux-Arts.

2006
Launch of the first volume of the *Catalogue Raisonné*, concerning the artist's prints, coordinated by Mônica Zielinsky.

2007
"Gravuras de Iberê Camargo: Percursos e Aproximações de Uma Poética," Palacete das Artes Rodin, Salvador; Pinacoteca da Feevale, Nova Hamburgo (RS), curated by Mônica Zielinsky.
"A Gravura de Iberê Camargo: Estudos – Estados – Expansão," Instituto Tomie Ohtake, São Paulo, curated by Mônica Zielinsky.

JUNE 2007
"Iberê Camargo e as Projeções de Um Ateliê no Tempo," Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli – MARGS, Porto Alegre, curated by Eduardo Haesbaert and Mônica Zielinsky.

MAY > AUGUST 2008
"Iberê Camargo: Moderno no Limite," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Paulo Sergio Duarte, Sônia Salzstein and Mônica Zielinsky.

SEPTEMBER 2008 > MARCH 2009
"Persistência do Corpo," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Ana Maria Albani de Carvalho and Blanca Brites.

MARCH > AUGUST 2009
"Iberê Camargo: Um Ensaio Visual," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Maria José Herrera.

SEPTEMBER > NOVEMBER 2009
"Iberê Camargo: Uma Experiência da Pintura," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Virgínia H. A. Aita.

DECEMBER 2009 > MARCH 2010
"Cálculo da Expressão: Goeldi, Segall, Iberê," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Vera Beatriz Siqueira.

DECEMBER 2009 > SEPTEMBER 2010
"Paisagens de Dentro," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Icleia Borsa Cattani.

OCTOBER 2010 > APRIL 2011
"Os Meandros da Memória," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Jacques Leenhardt.

APRIL > OCTOBER 2011
"A Linha Incontornável," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Eduardo Veras.

JUNE > SEPTEMBER 2011
"Linha de Partida: Gravurs 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).

NOVEMBER 2011 > JUNE 2012
"Conjuro Do Mundo: As Figuras-Cesuras de Iberê Camargo," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Adolfo Montejo Navas.

JUNE 2012 > MARCH 2013
"O 'Outro, na Pintura de Iberê Camargo," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Maria Alice Milliet

SEPTEMBER > NOVEMBER 2012
"Iberê Camargo – no Tempo," Museu Ruth Schneider, Passo Fundo and Museu de Arte de Santa Maria (RS).

MARCH 2013 > MARCH 2014
"Iberê Camargo: o Carretel – Meu personagem," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Michael Asbury.

SEPTEMBER > NOVEMBER 2013
"Xico, Vasco e Iberê – o Ponto de Convergência," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Agnaldo Farias.

MARCH > NOVEMBER 2014
"Iberê Camargo: as Horas [o Tempo como Motivo]," Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, curated by Lorenzo Mammì.

MAY > JULY 2014
"Iberê Camargo: um Trágico nos Trópicos," Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, created by Luiz Camillo Osorio.

MAY > AUGUST 2014
"Iberê Camargo: um Homem a Caminho," Da Maya Espaço Cultural, Bagé, and SESC, Lajeado (RS).

AUGUST 2014 > JANUARY 2015
"Estrutura em Movimento: a Gravura na Obra de Iberê Camargo," Estação Pinacoteca, São Paulo, curated by Carlos Martins and José Augusto Ribeiro.

NOTES

1 The essay "Um esboço autobiográfico" was first published in 1988 in the book *No Andar do Tempo: 9 Contos e Um Esboço Autobiográfico*, by Iberê Camargo (Porto Alegre, L&PM). According to the artist, "The text consists of replies to questions asked by Flávio de Aquino, for inclusion in a book he was going to write about my painting, which unfortunately was not printed." The text is republished in 1998 in the book *Gaveta dos Guardados*, a collection of Iberê's writing organised by Augusto Massi (São Paulo: Edusp), with the following observation: "Its publication was justified because of the numerous changes made by the author." The quotations in this chronology refer to this publication.

2 Minha Paixão Pelo Lápis de Cor e Cadernos de Desenho (to Pierre Courthion). Rio de Janeiro, May 1979. Reproduced in the exhibition catalogue *Iberê Camargo: Um Trágico nos Trópicos* (Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo, 2014).

3 Artist's statement to Evelyn Berg (Iberê: Medida de Espessura. In: BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo*. Rio de Janeiro-Porto Alegre: Funarte-Instituto Nacional de Artes Plásticas-Museu de Arte do Rio Grande do Sul, 1985. Col. Contemporânea, 1).

4 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* guardados. *Op. cit.*

5 O Pintor Que Tentou Fugir da Pintura... *O Globo*. Rio de Janeiro, October 7, 1946.

6 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* guardados. *Op. cit.*

7 *Idem.*

8 *Idem.*

9 O Pintor Que Tentou Fugir da Pintura. *Op. cit.*

10 *Idem.*

11 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* guardados. *Op. cit.*

12 *Idem.*

13 *Idem.*

14 Gerci is brought up by Iberê's mother. With the death of Doralice in 1950, the girl moves to live with Iberê and Maria in Rio de Janeiro. Gerci becomes a children's actress and gives Iberê two grandchildren – Carlos Iberê and Doralice – and three great-grandchildren: Roberta, Fernando and Maissa.

15 Maria Coussirat [28 Nov. 1915 – 25 Feb. 2014] trained as a teacher at Colégio Sévigné in Porto Alegre. Recognised for her drawing, she is accepted at the Instituto de Belas-Artes, where she takes a degree in painting. It is with Maria's canvas and paints that Iberê paints his first picture on the riverbank in Cidade Baixa.

16 O Pintor Que Tentou Fugir da Pintura. *Op. cit.*

17 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* guardados. *Op. cit.*

18 *Idem.*

19 José Rasgado Filho used the name Stelius to sign cartoons in newspapers and local magazines.

20 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* guardados. *Op. cit.*

21 *Idem.*

22 Um Artista Que Surge. *Revista do Globo*. Porto Alegre, 11 Oct. 1941.

23 MARTINS, Vera. Iberê Camargo, Prêmio de Pintura da Bienal. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 12 Sept. 1961.

24 Figuras e Lugares nas Pinturas de Iberê. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. São Paulo-Porto Alegre: Cosac Naify-Fundação Iberê Camargo, 2003. The author also asks: "How much did these paintings from the early 1940s, with their materiality, schematic approach to form and the developments of the figures and places already contain issues which would occupy Iberê's painting throughout his career?"

25 Iberê Camargo e a Pintura Europeia do Pós-Guerra. In: SALZSTEIN, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê Camargo. Op. cit*.

26 Do Fundo da Matéria. Text by Ferreira Gullar, originally published in issue n. 1, dedicated to Iberê, of the "Artistas Plásticos Brasileiros" collection, launched by Cultura Contemporânea in December 1982. The text was reproduced in issue four of *Piracema* magazine (Funarte) in 1995, and in the book organised by Sônia Salzstein, *Diálogos com Iberê Camargo*.

27 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* guardados. *Op. cit.*

28 GONÇALVES, Álvaro. Não Pintar Certinho... *Revista do Globo*. Porto Alegre, 13 Oct. 1945.

29 Interviewed by Jorge Guinle. Reproduced in the exhibition catalogue for *Iberê Camargo: Um Trágico nos Trópicos. Op. cit.*

30 Guignard e os Estudantes. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 29 Nov. 1942.

31 Iberê interviewed by Carlos Martins and Marcos André Martins. In: *A Gravura de Iberê Camargo: Uma Retrospectiva*. Porto Alegre: Banco Francês e Brasileiro, 1990.

32 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* guardados. *Op. cit.*

33 ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo – Catálogo raisonné: volume 1/Gravuras*. São Paulo-Porto Alegre: Cosac Naify-Fundação Iberê Camargo, 2006.

34 MARTINS, Vera. Iberê Camargo, prêmio de pintura da Bienal. *Op. cit.*

35 MAMMÌ, Lorenzo. Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo. Op. cit.*

36 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* guardados. *Op. cit.*

37 Led by Alberto da Veiga Guignard, the Group was short lived (from March 1943 to March 1944), but prolific. It began with Elisa Byington, Geza Heller, Maria Campello, and Iberê; and was later joined by Alcides da Rocha Miranda, Milton Ribeiro, Vera Bocayuva Mindlin and Werner Amacher. In March 1944, Guignard moved to Belo Horizonte on the invitation of the Mayor at the time, Juscelino Kubitschek, to run an open painting and drawing course, later known as the Escolinha do Parque. O Grupo Guignard organised a single exhibition of drawings in 1943.

38 Iberê interviewed by Carlos Martins and Marcos André Martins. *In*: *A gravura de Iberê Camargo. Op. cit.*

39 From a survey based on the newspapers of the time it is not possible to know whether Portinari visited the group's studio. But in a CV published in the catalogue for Iberê's solo show at the Museu de Arte Moderna de Resende in 1951, the artist states that he studied "under the guidance of Portinari e Guignard".

40 Uma Oficina do Renascimento em pleno Rio! *A Noite*. Rio de Janeiro, 4 May 1943.

41 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* guardados. *Op. cit.*

42 In this article Manuel Bandeira shows great enthusiasm for the work of the Grupo Guignard. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 27 Oct.

43 FERREIRA GULLAR. Do fundo da matéria. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo. Op. cit.*

44 In his autobiographical sketch, Iberê quotes: "The pretext for the attack was an interview the group gave to Dalcídio Jurandir for *Diretrizes,* criticising the old-fashioned teaching of the school." It appears in the article "Aprendi Mais Num Só Dia com Guignard do Que em Quatro Anos na Escola de Belas-Artes" (*Diretrizes*. Rio de Janeiro, 25 May 1943). One year later, an article by Joel Silveira for the same magazine ("Os Modernos Expulsos da Escola de Belas-Artes." *Diretrizes*. Rio de Janeiro, 10 Dec. 1942) attacks Augusto Bracet, whom Iberê had brief contact with at the Escola Nacional de Belas-Artes. But the article does not mention the group.

45 A Exposição do Grupo Guignard, na ENBA. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 30 Oct. 1943.

46 A Mensagem dos Pintores. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 21 Oct. 1943.

47 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* Guardados. *Op. cit.*

48 In: BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Continente Improvável: Artes Plásticas no Rio Grande do Sul do Final do Século XIX a Meados do Século XX. Doctoral thesis. Porto Alegre: Instituto de Artes/Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2005.

49 A. O. [Aldo Obino]. Os trabalhos de Iberê Camargo. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 26 Apr. 1944.

50 Iberê Camargo. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 7 May 1944.

51 Arte Moderna em Belo Horizonte. *Leitura*, n. 18, Rio de Janeiro, May 1944. Quoted by Aracy Amaral in her book *Trópico de Capricórnio: Artigos e Ensaios (1980-2005)*. São Paulo: 34, 2006. Vol. 1: Modernismo, Arte Moderna e o Compromisso Com o Lugar.

52 The codes refer to the classification in the catalogue raisonné of the artist's graphic works (*Iberê Camargo – Catálogo raisonné: ... Op. cit.*).

53 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* Guardados. *Op. cit.*

54 Iberê Camargo: Um Pintor do Povo. *Carioca*. Rio de Janeiro, n. 504, 2 June 1945.

55 ALMEIDA FILHO, Augusto de. O Pintor Imberê [sic] Camargo. *Vamos Ler*. Rio de Janeiro, 6 Sept. 1945.

56 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* Guardados. *Op. cit.*

57 One year after the "20 Artistas Brasileños" exhibition, Rebelo is contacted by the Secretaria do Instituto Brasileiro de Ciências e Cultura das Relações Exteriores – IBECC. The conditions in which this exhibition took place were analysed in Raúl Antelo's essay "Coleccionismo y Modernidad: Marques Rebelo Marchand d'Art" (*Epílogos y Prólogos para un Fin de Siglo. VIII Jornadas de Teoría e História de las Artes*. Buenos Aires: Centro Argentino de Investigadores de Arte, 1999), quoted by Patrícia Artundo in the book *Mário de Andrade e a Argentina: Um País e Sua Produção Cultural Como Espaço de Reflexão* (São Paulo: Edusp, 2004).

58 Where paintings by Cândido Portinari, Tarsila do Amaral, Roberto Burle Marx and Tomás Santa Rosa and a drypoint by Clóvis Graciano are purchased by the Argentine government, which are now part of the museum collection.

59 Art critic, poet and writer, Cipriano Santiago Vitureira became a friend of Iberê. He visited Brazil in April 1953. In 1960 he translated Iberê's textbook on printmaking into Spanish and gave a talk about his work in Montevideo during the artist's exhibition and while he was teaching a printmaking course in the city. Iberê states: "Cipriano Vitureira is Brazil's unpaid ambassador in Uruguay" (P. M. [Pedro Manuel]. Iberê Embaixador da Arte. *A Noite*. Rio de Janeiro, 20 Mar. 1961). A poem by his Uruguayan friend was chosen for the invitation to his studio reopening in December 1972.

60 The Askanazy bookshop gallery, founded in 1944 by Mércio Askanazy, from Poland, is considered to be the first Rio gallery focused exclusively on new trends. It was situated at Senador Dantas St., 55, Cinelândia in Rio de Janeiro.

61 Sete Pintores Novos. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 11 Nov. 1945.

62 GONÇALVES, Álvaro. Não Pintar Certinho... *Op. cit.*

63 No Salão Oficial. *A Noite*. Rio de Janeiro, 14 Dec. 1945.

64 Os Modernos no Salão de 1945. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 30 Dec. 1945.

65 Salão de 1945 – VI (Conclusão). *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 20 Jan. 1946.

66 Reproduced in BERG, Evelyn *et al*. *Iberê Camargo. Op. cit*.

67 Exposição de Iberê Camargo. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 6 Oct. 1946.

68 Iberê Camargo. Letras e Artes (*A Manhã*). Rio de Janeiro, 13 Oct. 1946. Notas de Arte.

69 A Propósito de Iberê Camargo. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 7 Nov. 1946.

70 Iberê Camargo. Diário Carioca, Rio de Janeiro, 15 Oct. 1946. Reproduced in BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit.*

71 Os Nossos: Iberê Camargo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 10 Nov. 1946. Reproduced in BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit.*

72 Letter from Alberto da Veiga Guignard to Lasar Segall, Belo Horizonte, 22 Oct. 1946. The letter was produced in the Folhetim supplement (*Folha de S. Paulo*. São Paulo, 9 Oct. 1987), announcing the exhibition "Arquivo Lasar Segall: Signos de uma Vida", showing since October 15 at the Museu Lasar Segall in São Paulo.

73 O Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 23 Nov. 1946.

74 In a cultural climate "in which literature was the high point of Rio Grande do Sul culture", as Iberê recalls, the Casa das Molduras stood out as one of the few exhibition spaces in the city. According to Carlos Scarinci, "it was dedicated to the promotion of academics from all quarters but also gave opportunities to young and modern artists". Quoted by Maria Cecília França Lourenço, in her book *Museus Acolhem Moderno* (São Paulo: Edusp, 1999). According to the exhibition catalogue for "Do Passado ao Presente – As Artes Plásticas no Rio Grande do Sul" (Cambona Centro de Arte, Porto Alegre, 1983), researched by Claudia Lindner, the Galeria de Arte da Casa das Molduras opened in 1945.

75 *Diário da Noite*. Rio de Janeiro, 4 Dec. 1947.

76 OBINO, Aldo. 20 Pintores Modernos do Brasil. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 30 Sept. 1947. In BOHNS, Neiva Maria Fonseca. Continente improvável: *... Op. cit.*

77 Now in the collection of the Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.

78 MARTINS, Vera. Iberê Camargo, prêmio de pintura da Bienal. *Op. cit.*

79 MAMMÌ, Lorenzo. Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo. Op. cit.*

80 PIZZINI, Joel. Iberê Camargo. *Revista de Cultura Vozes*, 88(5). Petrópolis, Sept.-Oct. 1994.

81 Two lithographs printed at Calcografia Nazionale in Rome were published in the Letras e Artes supplement of *A Manhã* newspaper on November 7, 1951: *Paisagem 4* [Landscape 4], 1948 [G137] and *Fórum Romano 1* [Roman Forum 1], 1949 [G107].

82 Prêmios de Viagem. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 16 Dec. 1948.

83 Deoclesio Redig de Campos (1905-1989) began his career at the Vatican in 1933 and occupied the post of conservator until his retirement in 1978; he lived in the Piazza di Spagna in Roma, and neighbour to his friend Giorgio de Chirico. "I met a Brazilian in Rome who was working in the Vatican, he may have been the one who introduced me to De Chirico [...] I don't remember. De Chirico received us very well." (interview with Joel Pizzini, *op. cit.*).

84 Iberê Camargo e a Volta aos Antigos. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 21 Jan. 1951.

85 MAMMÌ, Lorenzo. Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra. *In*: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo. Op. cit.* Iberê makes an important statement about his experience with Lhote in a letter to Jacqueline Tesnière, which is published in "Um Esboço Autobiográfico", in *No Andar do Tempo: ... Op. cit.*

86 FERREIRA GULLAR. Do Fundo da Matéria. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo. Op. cit.*

87 *Idem.*

88 ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo* – Catálogo raisonné: *... Op. cit.*

89 CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra-Centro de Arte Hélio Oiticica-RioArte, 1999.

90 O Brasil na Bienal de Veneza. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 21 May 1948.

91 Creation of the Museu de Arte Moderna de Florianópolis – now the Museu de Arte de Santa Catarina – was officially ratified by state decree on March 18, 1949 and occupied the Grupo Escolar Dias Velho until 1952, when it was transferred to the Casa de Santa Catarina.

92 This anecdote was originally published in *Sul* magazine (Florianópolis, n. 13, 1951), and was reproduced by Lucésia Pereira, in her doctoral thesis – "Discursos Emoldurados: Reflexões Sobre a História do Museu de Arte Moderna de Santa Catarina –, submitted at the Universidade Federal de Santa Catarina in 2003.

93 MACEDO MIRANDA, Carlos Alfredo. Telas Estragadas São O Que Resta do Museu de Resende. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 Oct. 1969.

94 In December 1952, museum activities were suspended due to lack of maintenance funds. In 1969 a survey was made of the collection and its conservation conditions. In 1969 *Jornal do Brasil*, publishes an article by Macedo Miranda (cited on note 94), one of the founders of the museum, denouncing the neglect by the local authorities and including a photograph of Iberê's work. In 1970 *Realidade* magazine published a serious complaint: *Rua das Laranjeiras* "no longer has its original plain white frame: now it is gold and with relief work" [LOBO, Luiz. O Triste Fim de Um Museu de Arte. *Realidade*, São Paulo, ano IV, n. 47, Feb. 1970]. The works, including Iberê's, were restored and the Museum reopened in the same premises that it occupied in the 1950s, the Aeroclube. Official re-inauguration took place on March 1974, less than a month after the death of Macedo Miranda.

95 O Museu de Cataguases. *Diário de Notícias*, Rio de Janeiro, 5 Feb. 1950.

96 According to the statement by Peixoto's son to Maria Cecília França Lourenço, published in her book *Museus Acolhem Moderno* (São Paulo: Edusp, 1999).

97 Founded by Saldanha Coelho in 1948, the magazine played a highly important cultural role in its day, although focused on a small group of readers. The second anniversary issue also contained illustrations by Cândido Portinari, Milton Dacosta, José Pedrosa, Clóvis Graciano, José Pancetti, Djanira, Carlos Leão, Fayga Ostrower, Oswaldo Goeldi, Guignard, and Aldo Bonadei.

98 MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos Guardados. Op. cit.*

99 A volta de Iberê Camargo. Letras e Artes (*A Manhã*). Rio de Janeiro, 3 Dec. 1950.

100 MARTINS, Vera. Iberê Camargo, Prêmio de Pintura da Bienal. *Op. cit.*

101 Minha Paixão Pelo Lápis de Cor e Cadernos de Desenho (to Pierre Courthion). *Op. cit.*

102 Iberê Camargo e a Volta aos Antigos. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 21 Jan. 1951.

103 PAULISTANO, Luís. O Que Falta às Artes Plásticas É Profissionalismo – Recebido com cepticismo o convite do Presidente para exporem seus problemas. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 14 Jul. 1951.

104 No Ateliê de Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 7 Oct. 1951.

105 No Ateliê de Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 26 Oct. 1951.

106 Iberê Camargo. *Folha da Tarde*. São Paulo, 14 Jul. 1951.

107 BENTO, Antônio. Os Modernos no Salão de 51. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 21 Oct. 1951.

108 Só Há Um Salão: o Salão Moderno (interviewed by Anna Letycia). *Para Todos*. Rio de Janeiro, 1958.

109 ZIELINSKY, Mônica. *Iberê Camargo* – Catálogo *raisonné: ... Op. cit.*

110 MAURÍCIO, Jayme. O Mau Humor de Iberê Camargo. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 20 Aug. 1952.

111 Mais de 50 Artistas Brasileiros Numa Grande Exposição. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 15 June 1952.

112 The first book of the Sociedade dos Cem Bibliófilos dates from 1943, when the society was founded – *Memórias Póstumas de Brás Cubas*, by Machado de Assis –, illustrated by Portinari. A total of 23 works of Brazilian literature illustrated by key figures in the visual arts were published. Prior to Iberê, there had also been Portinari, Santa Rosa, Lívio Abramo, Clóvis Graciano, Heloísa de Faria and Enrico Bianco. Iberê was therefore the seventh. Printing began on October 10, 1951, and was completed on August 9, 1952, under the direction of Loy (Luiz Portinari, the painter's brother) and Darel Valença Lins. The seventh publication is marked by the transfer from Loy to Darel as technical director of the collection. [MONTEIRO, Gisela Costa Pinheiro. *A Identidade Visual da Coleção dos Cem Bibliófilos do Brasil 1943/1968*. Master thesis. Rio de Janeiro: Escola Superior de Desenho Industrial/Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2008].

113 Iberê discusses the matter of conserving the plates in an interview with *Jornal do Brasil* on January 5, 1958: "I once suggested that funding for the acquisition of works from the Salão Nacional de Arte Moderna should also include the print plate, that is to say the etched plate, not just the printed image. My idea was not accepted, they complained that the artist would suffer. Well I can't see any harm in an artist since selling his plate to be kept in a museum after he has taken a certain number of copies. Morally he is forbidden from taking any more copies after the edition has been numbered. In Brazil no one thinks about the future, no one thinks about keeping and preserving this material which will become part of the national art collection". [Iberê interviewed by Claudio de Mello e Souza, in "Debate Sobre a Gravura – VI", titled "É Preferível Ser Um Verme Que Parecer Um Leão"].

114 Interviewed by Rizza Conde on August 26 1999, and published in the book *Correspondência* [CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência. Op. cit.*].

115 Conferência, Concertos e Exposições no Teatro de Bolso. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 24 Sept. 1952.

116 Exposição de 10 Artistas Plásticos. *A Manhã*. Rio de Janeiro, 30 Nov. 1952.

117 Exposição Pró-Flagelados. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 25 Mar. 1953.

[118] Os Novos no Salão de Arte Moderna. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 21 June 1953.

[119] Iberê Camargo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 13 June 1953.

[120] CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/ Mario Carneiro:* Correspondência. *Op. cit*.

[121] *Idem*.

[122] Letter from Iberê to Mário Carneiro. Rio de Janeiro, 8 Oct. 1953. In: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência. Op. cit.*

[123] The Instituto Municipal de Belas-Artes was created by the Mayor Mendes de Morais in 1950 to provide free teaching, but often with compulsory attendance and tests. In 1953 Iberê founds the printmaking course with classes in the Museu Lucílio de Albuquerque (Ribeiro de Almeida St., Laranjeiras). In 1954, the print studio is transferred to Lapa (Evaristo da Veiga St.), but still with inadequate conditions. On June 3, 1956, the title of an article in *Jornal do Brasil* sums up the problem: "Perfect prints are produced in a breathable atmosphere". In the same year, the Mayor Negrão de Lima announces that the former nightclub Casablanca (Gal. Tibúrcio Square, Praia Vermelha) will be taken over to house the Institute. In 1958, classes begin at the new address, where the Institute remains until 1966, when it is transferred to Parque Lage in the Jardim Botânico.

[124] Letter from Iberê Camargo to Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 7 Dec. 1953. In: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência. Op. cit.*

[125] BERG, Evelyn. Iberê: Medida de Espessura. In BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit.* In 1959, Iberê offers his collection of clippings and material about the Salão Preto e Branco to the Arquivos Históricos de Arte Contemporânea da Bienal de São Paulo (Museu de Arte Moderna de São Paulo). In May 1980, Iberê writes the text "A Guerra dos Cem Anos", in which he sums up his battle about paint imports which has been dragging on until then. [LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994].

[126] The commercial edition of Almeida Filho's book has a cover by Santa Rosa and illustration by Celeida.

[127] BENTO, Antônio. Branco e Preto. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 22 Apr. 1954.

[128] BENTO, Antônio. Balbino Foge ao Protesto dos Artistas. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 16 May 1954.

[129] Exposição de Iberê Camargo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 5 Sept. 1954.

[130] Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 31 Aug. 1954.

[131] Tinta Para Um Ano Pelo Preço de Apenas 2 Cadillacs. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 30 Apr. 1955

[132] Salão Miniatura, Reação Contra o Preço das Tintas. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 17 Apr. 1955

[133] Reivindicação dos Artistas – o Alto Preço das Tintas e o Salão Miniatura. Reproduced in the catalogue for the special room *A Arte e seus Materias: Salão Preto e Branco/III Salão Nacional de Arte Moderna, 1954*, published by Funarte on the occasion of the 8º Salão Nacional de Arte Moderna (1985).

[134] The Clube de Gravura de Porto Alegre is founded in 1950 by Carlos Scliar and Vasco Prado. In 1955, the Club moves to the second floor of a house in Dos Andradas St., and a gallery is also created which opens with the exhibition "As Técnicas da Gravura Através dos Tempos", at the same time as Iberê's exhibition and course.

[135] "Só Há Um Salão: o Salão Moderno". *Op. cit*.

[136] MARGS is created by state law on January 29, 1954, as part of the Divisão de Cultura under the Departamento de Artes; its first director is Ado Malagoli. The museum will only be officially inaugurated in 1957, occupying the foyer of the Teatro São Pedro, and will only have a permanent building in the 1970s. In 1997 its name is changed to the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

[137] Iberê Camargo. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 26 Aug. 1955.

[138] VI Salão Moderno – II – Gravura e Desenho. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 9 June 1957. Suplemento Dominical.

[139] In May a preview of the exhibition to be taken to Buenos Aires was displayed in Colégio Andrews (in the Rio district of Humaitá), which was visited by the Argentina ambassador.

[140] MAURÍCIO, Jayme. A Exposição de Artistas Brasileiros em Buenos Aires. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 28 June 1957.

[141] Iberê. *Manchete*. Rio de Janeiro, 14 Oct. 1961.

[142] Letter from Iberê to Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 13 Aug. 1957. In: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência. Op. cit.* The artist is referring to the work *Garrafas (Homenagem a Santa Rosa)* [Bottles (Homage to Santa Rosa)] 1957; or oil on canvas, 130 x 211 cm, now in the Banco Itaú Collection.

[143] Letter from Iberê to Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 8 Nov. 1957. In CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência. Op. cit.*

[144] Letter from Iberê to Mario Carneiro, Rio de Janeiro, 30 Dec. 1957. In CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência. Op. cit.*

[145] Interview with Macedo Miranda for *Manchete* magazine. Rio de Janeiro, 14 Oct. 1961.

[146] *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 Jan. 1958. Suplemento Dominical. Reproduced in CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência. Op. cit*.

[147] Letter from Iberê Camargo to Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 1º Mar. 1958. In CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondência. Op. cit*.

[148] FERREIRA GULLAR. Do Fundo da Matéria. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo. Op. cit.*

[149] The gallery opened in November 1957 on an initiative of the sculptor Sérgio Camargo, at Barão de Ipanema St., 59, and operated until 1961, when Sérgio Camargo moved to Paris.

[150] BENTO, Antônio. Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 1 June 1958.

[151] Iberê Camargo na 'GEA'. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 15 June 1958.

[152] A Exposição de Iberê Camargo. *Para Todos*. Rio de Janeiro, June 1958.

[153] Iberê Camargo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 8 jun. 1958. Suplemento Dominical.

[154] Iberê Camargo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 7 June 1958. Reproduced in PEDROSA, Mário. *Acadêmicos e Modernos: Textos Escolhidos III*. Org. Otília Arantes. São Paulo: Edusp, 2004.

[155] LACERDA, J. Brigas no Salão. *O Seminário*, 3(119):12, week of July 24 – 31, 1958.

[156] Só Há Um Salão: o Salão Moderno. *Op. cit.*

[157] The ballet is not staged. In 1999, 27 watercolours are auctioned by Dagmar Saboya. Before arriving in the hands of the collector who put them to auction (and preferred to remain anonymous) they belonged to an art critic.

[158] Iberê Camargo na União Pan-Americana. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 14 Feb. 1959.

[159] Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 17 Aug. 1957.

[160] Novacap [Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil **acho que aqui deveria ser traduzido**] was created in 1956 as the company that controlled the planning, urbanisation and construction of Brasília.

[161] Singra (*Correio da Manhã*). Rio de Janeiro, 13-19 Nov. 1959.

[162] Minha Paixão Pelo Lápis de Cor e Cadernos de Desenho (to Pierre Courthion). *Op. cit*.

[163] The Italian Alfredo Bonino started out in the Brazilian art market with Galeria Domus in São Paulo in 1946. In 1951, he opened the Galeria Bonino in Buenos Aires, designed by Clorindo Testa and Giancarlo Puppo. In 1960, the Galeria Bonino appeared in Copacabana, at Barata Ribeiro St., 578, designed by Sérgio Bernardes. The Rio Gallery functioned until the 1980s and was directed by Giovanna Bonino.

[164] This is the second joint exhibition in Rio de Janeiro sponsored by Contemporary Arts under the auspices of the Instituto Brasil-Estados Unidos. The first took place in 1944.

[165] IX Salão Moderno: Escultura e Gravura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 Aug. 1960. Suplemento Dominical.

[166] Letter from Iberê to Mário Carneiro. Montevideo, 16 Aug. 1960. In: CAMARGO, Iberê; CARNEIRO, Mario. *Iberê Camargo/Mario Carneiro:* correspondência. *Op. cit*.

[167] FERREIRA GULLAR. Lígia Clark Encontrou Uma Solução Extraordinariamente Nova. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 Oct. 1960.

[168] Venturi. *A Noite*. Rio de Janeiro, 19 Aug. 1961.

[169] MARTINS, Vera. Iberê Camargo, Prêmio de Pintura da Bienal. *Op. cit.*

[170] Oswaldo Goeldi. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 19 Feb. 1961. Reproduced in the book *Conversações com Iberê Camargo*, by Lisette Lagnado. *Op. cit.*

[171] P. M. [Pedro Manuel]. *A Noite*. Rio de Janeiro, 15 Mar. 1961.

[172] Nível Geral Caiu: São Poucos Os Que Se Salvam no X Salão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 11 Jul. 1961.

[173] Melhor Julgamento no X Salão Foi da Comissão de Aquisição. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 Jul. 1961.

[174] Coletivas no IBEU e na Gead. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 Sept. 1961.

[175] MARTINS, Vera. Iberê Camargo, Prêmio de Pintura da Bienal. *Op. cit.*

[176] Interviewed by Macedo Miranda for *Manchete* magazine. *Op. cit*.

[177] Nossa Representação à Bienal de Veneza. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 2 Mar. 1962.

[178] Iberê Camargo: 22 Anos de Pintura. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 5 Oct. 1962.

[179] Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 14 Oct. 1962.

[180] MAMMÌ, Lorenzo. Iberê Camargo e a Pintura Europeia do Pós-Guerra. In: SALZSTEIN, Sônia (org.). *Diálogos Com Iberê Camargo. Op. cit*.

[181] COTRIM, Cecília. A Paixão na Pintura: Depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim. *Novos Estudos*, n. 34. Cebrap, São Paulo, Nov. 1992.

[182] In 1966, Marisa Alves de Lima visits the studios of 11 painters in Rio de Janeiro. Iberê appears in the February edition of *A Cigarra*. In 1972, the Museu de Arte de São Paulo is donated clothing from the Rhodia collection and organises the "Exposição da Moda Brasileira," covering 12 years of the history of fashion in Brazil with clothing designed by famous couturiers and made with printed fabrics by the most important artists in Brazil. Iberê's print design was shown in the exhibition Consumo Cotidiano/Arte at Itaú Cultural in 1999.

[183] Adido Cultural Leva Arte do Brasil para África. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 28 Apr. 1963.

[184] Pedrosa e Iberê na Petite. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 May 1963 (Jayme Maurício's Itinerário das Artes column). Reproduced in BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit*.

[185] Iberê Camargo. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 26 May 1963.

[186] After 1963 and for ten years, the exhibition was organised by *Jornal do Brasil*. It included all artists who had had solo shows in Rio de Janeiro during the year before selection. The first two exhibitions were held in the premises of the *Jornal do Brasil* (Rio Branco Av.) and the others at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. It was coordinated by Harry Laus with juries composed of important art critics.

[187] *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 9 Nov. 1963.

[188] Cited in Harry Laus's Artes column in *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 3 May 1963.

[189] LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*

[190] *Cadernos Brasileiros*, 6(1):66-94. Rio de Janeiro, Jan.-Feb. 1964.

[191] In an interview in *Jornal do Brasil*, shortly after the death of Britto Davis, Iberê spoke affectionately about the collector: "A man who came to the studio and thought the pictures too cheap so he increased the prices. The couple, he and Dadá, had an amazing affinity with art, it wasn't a matter of buying as an investment, nor a question of decoration. It was done with feeling. We, the artists, were very pleased about that." [LUZ, Celina. Iberê Camargo: Responsabilidade da Arte e da Vida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 26 Aug. 1974].

[192] L'Art Atuel au Brésil. *Aujourd'Hhui*, 8(46). Paris, Jul. 1964.

[193] O Leilão de Arte da Próxima Semana. *Diário Carioca*. Rio de Janeiro, 18 Oct. 1964.

[194] BENTO, Antônio. Iberê Camargo na 'Galeria Bonino'. *Diário Carioca*, Rio de Janeiro, 22 Sept. 1964.

[195] The text is also reproduced in *Jornal do Brasil* ("Iberê na Bonino", 20 Sept. 1964) and *Diário Carioca*, where Bento writes a column ("Iberê Camargo na 'Galeria Bonino'", 22 Sept. 1964).

[196] The text is also reproduced in *Jornal do Brasil* ("Iberê na Bonino", 20 Sept. 1964) and *Correio da Manhã* ("Iberê Camargo e a Crítica Hoje na Bonino", 22 Sept. 1964). Pierre Courthion was a member of the International Association of Art Critics – AICA, and went to Brazil in 1963, lecturing at the Faculdade Nacional de Filosofia, witches when he visited Iberê's studio. in 1964, Courthion publishes an article about Brazil in the series "Le Tour du Monde de l'Art" in the French magazine *La Galerie des Arts*.

[197] The text is also reproduced in *Jornal do Brasil* ("Iberê na Bonino", 20 Sept. 1964) and the *Correio da Manhã* ("Iberê Camargo e a Crítica Hoje na Bonino", 22 Sept. 1964). Willem Sandberg, also a member of AICA, was director of the Stedelijk Museum in Amsterdam. He visited Brazil twice, the last occasion being in 1963 when he stayed at the home of Jorge de Carvalho Britto Davis. On this occasion he visited Iberê's studio (and Carvalho acquired one of the artist's works).

[198] The text is also reproduced in *Jornal do Brasil* ("Iberê na Bonino", 20 Sept. 1964). Donald Goodall, a specialist in Latin American art, was the director of the University of Texas Art Museum in Austin (the Museum acquires a painting by Iberê in 1977). Returning to Brazil in 1980, Goodall acquires one of the artist's paintings for the Window South Collection.

[199] Iberê Camargo na Galeria Bonino. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 26 Sept. 1964.

[200] Iberê Camargo. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 29 Sept. 1964.

[201] Quoted by Harry Laus (Oito Gravadores Brasileiros. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 13 Jul. 1965).

[202] Joaquim Pedro de Andrade, Glauber Rocha, Flávio Rangel, Márcio Moreira Alves, Carlos Heitor Cony, Antônio Callado, and Jaime Azevedo Coutinho were also arrested with Mário.

[203] Designed by the Swiss architect Jean Tschumi, winning a competition in May 1960.

[204] Minha Paixão Pelo Lápis de Cor e Cadernos de Desenho (to Pierre Courthion). *Op. cit.*

[205] Available at [https://archive.org/details/emergent-decadela00mess]; accessed in August 2014.

[206] Reproduced in BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit*.

[207] Iberê Camargo: Abaixo a Massificação da Arte. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 Mar. 1968.

[208] Ainda 68: Prêmios, Salões e Outras Histórias. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5-6 Jan. 1969.

[209] Como Age a Crítica Diante da Massificação da Arte? *O Globo*. Rio de Janeiro, 25 Mar. 1968.

[210] Iberê em Nova York. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 16 May 1968.

[211] AYALA, Walmir. A Fala de Iberê. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 28 May 1968.

[212] *Revista da Semana* (Rio de Janeiro, n. 36, 7 Sept. 1957) tells a little about this very nice initiative. It all began in 1941 with an exhibition of paintings by English children organised by the British Council in Rio. This was the initial impulse for the development of a dream for Augusto Rodrigues: child education through art. The school was founded in 1948, on the 11th floor of the building in México St., donated by the Associação de Servidores Civis do Brasil, where it ran for nine years. The *Escolinha* also ran courses for primary school teachers, taught by Darel, Poty, Vera Tormenta, Goeldi, Iberê and others. The initiative developed in many places throughout Brazil.

[213] AYALA, Walmir. Relação Criadora. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 24 Sept. 1968.

[214] AYALA, Walmir. Uma Cômoda Promoção. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 31 Jan. 1969. Iberê comes just to take part in the Panorama da Arte Atual Brasileira, organised by MAM São Paulo in 1989.

[215] *Manchete*, 16(876):44-45.

[216] Criar Um Quadro É Criar Um Mundo Novo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 Mar. 1971.

[217] AYALA, Walmir. Iberê no Sul. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 Dec. 1969.

[218] MAGALDI, Sábato; VARGAS, Maria Thereza. *Cem Anos de Teatro em São Paulo (1875-1974)*. 2nd ed. São Paulo: Senac, 2001.

[219] A Prisão Menos Desumana. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 29 Nov. 1969.

[220] AZEVEDO, Marinho de. Guerra Silenciosa. *Veja*. São Paulo, n. 225, 27 Dec. 1972.

[221] Iberê Vai à Prisão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 May 1971. In mid-1971 Iberê had a lengthy meeting with the superintendent of the Rio de Janeiro penal system. The artist would be loaned to the Secretaria de Justiça by the Instituto de Belas-Artes, through the Departamento de Cultura da Secretaria de Educação, but it is not known if the experience in Rio prisons took place.

[222] Reproduced in BERG, Evelyn *et al. Iberê Camargo. Op. cit*.

[223] AYALA, Walmir. Iberê no Sul. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 18 Dec. 1969.

[224] Reproduced in LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo. Op. cit.*

[225] AYALA, Walmir. Iberê Vai à Prisão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 14 May 1971.

[226] Iberê Camargo. *Diário de Notícias*. Rio de Janeiro, 8 Oct. 1970.

[227] O Sopro e a Imagem. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 Sept. 1970.

[228] A Confirmação de Iberê. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 Oct. 1970.

[229] O Iberê Certo no Momento Errado. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 23 Oct. 1970. Later, the critic reconsidered his opinion.

[230] Resumo JB – 1971. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro, 5 Jul. 1971.

[231] Iberê's problems with the noise of the city are long-standing and also involve appealing to government bodies, without success. Mário Carneiro tells a delightful anecdote about the time of his Lapa studio "Iberê was obsessed with the silence in his studio. The studio opened onto the service area, and one of the neighbours had a maid who used to sing. At Lapa, there was a 'girl' who sang Samba, a parrot nearby that spoke and cursed, and Iberê would go mad. One day he called the police: 'I want to complain about that girl, because I ask her to stop and she doesn't.' 'But you can't stop people from singing' […] Then I gave my statement […] 'Well to tell you the truth it doesn't disturb me but my friend gets very upset.' Iberê was furious with me and said: 'You betrayed me; why did you defend that girl instead of defending my point of view?'" He improvised a solution while still at the Lapa studio, as he tells Mário Carneiro in a letter of February 6 1957: "Our bedroom is now lined with hardboard. It's a little better, but it has not solved the problem. I even think one hears the noise of the street more, since it's quieter inside the room." In the same year of that letter, Iberê is one of the members of a Lions Club campaign for upholding the Silence Act.

[232] AZEVEDO, Marinho de. *Guerra Silenciosa. Op. cit*.

[233] AYALA, Walmir. Iberê Camargo: o Isolamento da Criação. *Jornal de Brasil*, Rio de Janeiro, 2 Jan. 1973.

[234] Imagens Vistas da Cela. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 May 1981.

[235] AZEVEDO, *Marinho de. Guerra Silenciosa. Op. cit*

[236] Sued, Darel, Iberê e Araújo. *Opinião*. Rio de Janeiro, s.d. [1973].

[237] Iberê Camargo: Viagem em Torno da Memória. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 2 Oct. 1973.

[238] AYALA, Walmir. Arte de Exportação. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 21 Nov. 1973.

[239] LUZ, Celina. Iberê Camargo: ... *Op. cit*.

[240] AZEVEDO, Marinho de. Saldos de Batalha. *Veja*, São Paulo, n. 311, 21 Aug. 1974.

[241] Evidência da Herança. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 Aug. 1974.

[242] Iberê e a Tapeçaria. *Estudos Avançados*, 7(17). São Paulo, 1993. In her studio, Artesanato Guanabara, Maria Ângela directed 70 embroiderers making tapestries based on artist's cartoons. Iberê's designs feature in Geraldo Edson de Andrade's book *Aspectos da Tapeçaria Brasileira* (Spala, 1977 and Funarte, 1979).

[243] In 1973, Luiz Buarque de Hollanda joins Paulo Bittencourt to acquire the Grupo B gallery from de Rubem Breitman and João Sattamini.

[244] Iberê Camargo, Uma Coerência Mantida Há Mais de 30 Anos. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 29 Nov. 1975.

[245] PM Decora Refeitório Com Quadros de Iberê Camargo que Custaram Cr$ 70 mil. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 23 Dec. 1975.

[246] CAMARGO, Iberê. Arte Brasileira. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1st May 1976.

[247] *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 June 1976.

[248] *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 12 Sept. 1976.

[249] Arte, Interesse Nacional. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 25 Nov. 1976.

[250] Reproduced in BERG, Evelyn *et al*. *Iberê Camargo*. *Op. cit*.

[251] Largar e Conter o Gesto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 13 Nov. 1976.

[252] Bonito Oliva: O Mercado Transforma a Arte em Espetáculo. *Arte*, 1(2). São Paulo, Aug. 1977.

[253] Expressão Proibida. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 10 June 1977.

[254] Iberê Camargo. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 13 Jul. 1977.

[255] O Maior Sobrevivente. *Veja*. São Paulo, n. 529, 25 Oct. 1978.

[256] O Fogo Sagrado dos Antigos. Reproduced in the book by Tavares de Araújo, *O Olhar Amoroso* (Momesso Edições de Arte, 2002).

[257] Os Riscos de Iberê. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 15 June 1979.

[258] Iberê Camargo: O Gesto Vital. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 June 1979. Reproduced in BERG, Evelyn *et al*. *Iberê Camargo*. *Op. cit*.

[259] Sísifo, A Esperança e o Pintor Iberê Camargo. *O Globo*. Rio de Janeiro, 20 June 1979.

[260] The Window South Collection in Glendale, California, has more than 200 works by the best-known artists in Argentina, Brazil, Colombia, Chile, Nicaragua, Uruguay and Mexico and was acquired by the FEMSA group in 1991. *Signos I* now belongs to the FEMSA collection.

[261] Imagens Vistas da Cela. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 May 1981.

[262] Extract from the text "Iberê Camargo: Quadros de Uma Tragédia." Reproduced in BERG, Evelyn *et al*. *Iberê Camargo*. *Op. cit*. (originally published in *Manchete* magazine in 1981).

[263] *Idem*.

[264] Iberê Camargo: Pulsão e Estrutura. *Gávea: Revista de História da Arte e Arquitetura*, n. 1. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 1984.

[265] COUTINHO, Wilson. O Espelho do Nosso Mal-Estar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 May, 1987.

[266] The text was written for the first edition of the collection Artistas Plásticos Brasileiros, dedicated to Iberê, and published by Cultura Contemporânea in December 1982. It is reproduced in issue 4 of *Piracema* magazine (Funarte) in 1995, and in the book organised by Sônia Salzstein, *Diálogos com Iberê Camargo*, in 2003.

[267] 16 and 35 mm, colour, sound, 12'. Produced by Embrafilme and Momento Filmes; music by Rogério Rossini; text and narration by Ferreira Gullar.

[268] A Imagem do Artista Enquanto Rosto. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 20 Feb. 1983.

[269] No Centro Empresarial Rio, 100 Metros Quadrados de Pintura. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1 Sept. 1983.

[270] ALMEIDA, Miguel de. Encontro Com o Mestre Iberê. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 23 Jan. 1986.

[271] Iberê Camargo, 70 Anos: Trágico Dançarino do Abismo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 30 Aug. 1984.

[272] Os Dois Tempos e Iberê Camargo. *Módulo*, n. 82. Rio de Janeiro, Sept. 1984.

[273] Sheila Leirner was curator of the 18th Bienal Internacional de São Paulo, known as the "Biennial of the Large Canvas", which addressed the much vaunted "return to painting". *Transavanguardia* was a term coined by the Italian art critic Achille Bonito Oliva in 1979.

[274] Madura e Verdadeira: É a Pintura de Iberê Camargo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 6 Oct. 1984.

[275] Iberê Camargo, Pinturas. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 30 Aug. 1984.

[276] Vasco Prado e Iberê Camargo, Arte Que Transpôs as Fronteiras do Sul. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 Sept. 1984.

[277] ROSA, Celso. Iberê: 'Quero a Arte Brutal, Viva'. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 23 Sept. 1984.

[278] COUTINHO, Wilson. Iberê Dispara no Mercado de Arte. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 13 Nov. 1985.

[279] MORAES, Angélica de. Iberê Camargo Anuncia o Fim da Arte. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 7 May 1994.

[280] GONÇALVES, Marcos Augusto. Os Jovens Pintores Chegam à Bienal. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 5 Sept. 1985.

[281] The Roberto Marinho collection still contains *Garrafas* (1957) and a drawing from when the artist was arrested, *Regimento Caetano de Farias* (1981).

[282] Vasco Prado e Iberê Camargo, Arte que Transpôs as Fronteiras do Sul. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 11 Sept. 1984.

[283] MENDONÇA, Casimiro Xavier de. Mestre expressionista. *Veja*, 903, p. 88. São Paulo, 25 dez. 1985.

[284] *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 15 Mar. 1986.

[285] O Artista Como Prometeu. Reproduced in Tavares de Araújo's book *O Olhar Amoroso* (Momesso Edições de Arte, 2002).

[286] A drawing from the series was donated to the group. Iberê also took inspiration from the street theatre group, *Rosa de Hiroshima*, to produce the *Agrotóxicos* series of the previous year.

[287] Machado e Aleijadinho Continuam a Ser Marcas. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 4 Jan. 1987.

[288] Ideias. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 maio 1987.

[289] O Espelho do Nosso Mal-Estar. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 16 May 1987.

[290] ROELS JR., Reynaldo. Contos e Quadros de Um Pintor. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 5 Jul. 1988.

[291] Para Uma Urgente Reflexão. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 22 July, 1990. Ideias/Ensaios.

[292] A Arte Visceral de Iberê Camargo. *O Estado de S. Paulo*. São Paulo, 5 Jan. 1991.

[293] The letter is published in *Jornal do Brasil*, on July 28 1991, and is reproduced in the book *Conversações com Iberê Camargo*, by Lisette Lagnado (*Op. cit.*).

[294] NERY, Mário. Passeio na Floresta. *Veja*, n. 1.186. São Paulo, 12 June 1991.

[295] As Cores da Vida. *Veja*, n. 1.267. São Paulo, 23 Dec. 1992.

[296] COTRIM, Cecília. A Paixão na Pintura: ...*Op. cit*.

[297] MASSI, Augusto. Carretéis da Memória. In: MASSI, Augusto (org.). *Gaveta dos* Guardados. *Op. cit*.

[298] SOUZA, Okky de. O Pincel Espetáculo. *Veja*, n. 1.282. São Paulo, 7 Apr. 1993.

[299] MORAES, Angélica de. Iberê Camargo Anuncia o Fim da Arte. *Op. cit*. four cartoons are published in *Zero Hora* newspaper on April 2, 1994.

[300] MASSI, Augusto. Texto Introdutório de Hiroshima. *Folha de S. Paulo*. São Paulo, 6 Mar. 1994. Mais!

[301] MORAES, Angélica de. Iberê Camargo Anuncia o Fim da Arte. *Op. cit*. The painting mentioned is *Solidão*, his final picture.

[302] REIS, Paulo. Iberê em Exposição e Debate. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 Jul. 1994.

[303] Iberê Camargo. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 17 Jul. 1994.

[304] COTRIM, Cecília. A Paixão na Pintura: ... *Op. cit*.

[305] *Idem*.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Presidente de Honra do Conselho Superior [President of the Honorary to the Curators]
Maria Coussirat Camargo (*in memoriam*)

Presidente do Conselho Superior [President of the Advisors to the Curators]
Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente do Conselho Superior [Vice-President of the Advisors to the Curators]
Bolívar Charneski

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

Diretor-Presidente [CEO]
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

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

Diretoria [Management]
Carlos César Pilla
José Paulo Soares Martins
Túlio Milman

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

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 Schwartsmann
Ricardo Russowski
Volmir Luiz Giglioli

Superintendente Cultural [Cultural Superintendent]
Fábio Coutinho

Gestão Cultural [Cultural Management]
Pedro Mendes

Equipe Cultural [Culture Team]
Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo
Anna Mondain-Monval

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
Bruno Salvaterra Treiguer
Jaqueline Santos Sampaio
Michel Machado Flores

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

Equipe de Catalogação e Pesquisa [Cataloguing and Research Team]
Mônica Zielinsky
Kethlen Santini
Lúcia Marques Xavier

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

Site e Redes Sociais [Website and Social Networks]
Adriana Martorano
Thaciane de Moura

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

[Equipe Administrativo-Financeira Administration and Finance Team]
José Luís Lima
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
João Marcelo Weber Onofrio
Margarida Aguiar
Maria Lunardi
Roberto Ritter
Sofia Starosta
Vinícius Gubert
William Camboim da Rosa

Gestão de Parcerias [Partnerships Management]
Michele Loreto Alves

Consultoria Jurídica [Legal Advisor]
Ruy Remy Rech

TI Informática [IT]
Márcio José Schmitt – ME

Manutenção Predial [Building Maintenance]
Newton Tomaz
TOP Service

Segurança [Security]
Élio Fleury
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

Estacionamento [Parking]
Safe Park

Cafeteria [Cafeteria]
Press Café

Loja [Shop]
D'Arte

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

Realização [Organized by]
Fundação Iberê Camargo

Curadoria [Curator]
Agnaldo Farias
Icleia Cattani
Jacques Leenhardt

Seguro [Insurance]
ACE seguradora

Corretora [Broker]
Pro Affinité Consultoria
e Corretagem de Seguros

Montagem [Installation]
André Severo
Alexandre Moreira
Marcelo Moreira
Nelson Rosa
Sandro Torquetti

Identidade Visual [Visual Identity]
Danowski Design
Sula Danowski
Carolina Müller Machado
Biatriz Barbosa

Museografia [Exhibition Designer]
Ceres Storchi
Emily Borguetti

Coordenação de Produção [Coordinating Production]
Adriana Boff
Carina Dias de Borba

PROJETOS ESPECIAIS [SPECIAL PROJECTS]

RUÍDO (NO) BRANCO

Concepção e Direção [Conception and Direction]
Joel Pizzini

Locução [Locution]
Paulo César Peréio e [and] Sandra Dani

Assistência de Direção [Assistant Director]
Sérgio Pedrosa

Efeitos e Edição de Som [Effects and Sound Edition]
Emiliano Sette

Edição e Pós-Produção de Imagem [Video Editing and Image Post-Production]
Bernardo Néder e [and] Marcelo Pedrazzi

Imagens de Arquivo [Archive Images]
Ênio Soliani Júnior, Olivio Tavares de Araújo

Estúdios de Gravação e Pós-Produção [Recording Studio and Post-Production]
Garimpo (RJ), Radioativa (RS), Afinal Filmes (RJ)

Correalização [Co-organized by]
Polofilme

Apoio [Support]
CTAV/Minc, PaleoTV, SM/Alternativa

IMAGENS E SONS [IMAGES AND SOUNDS]

O pintor (1996), Joel Pizzini | Produção [Production]: Paleo TV | Produtores [Producers]: Jurandir Muller e Kiko Goiffman
Nosferatu (1922), F. W. Murnau
Pintura, pintura (1983), Mário Carneiro

Colaboração [Colaboration]
Gianni Toyota, Valdinei Jabá, Bernardo Uzeda
Danilo Camilo Costa

Museografia [Exhibition Designer]
Ceres Storchi, Emily Borguetti

Coordenação de Produção [Coordinating Production]
Adriana Boff, Carina Dias de Borba

PERFORMANCE

Coreografia [Choreography]
Eva Schul

Bailarinos [Dancers]
Viviane Lencina, Eduardo Severino, Luciano Tavares, Alex Vidaletti, Tom Nunes, Andrea Spolaor, Renata de Lelis, Fernanda Santos

Composição Musical [Musical Composition]
Celau Moreira

Músicos [Musicians]
Celau Moreira (violoncelo [cello]), Renato Camargo (flauta [flute]), Paulo Callone (oboé e corne-inglês [oboe and English horn])

Figurinista [Costume Designer]
Élcio Rossini

Figurinista Assistente [Costume Assistant]
Mateus Walter

VÍDEO [VIDEO]

HD, 10 min, videoperformance, 2014

Roteiro e Direção [Screenplay and Directed by]
Marta Biavaschi

Diretor de Fotografia [Director of Photography]
Bruno Polidoro

Montagem [Film Editing]
Bruno Carboni

Desenho de Som, Som Direto e Mixagem [Sound Design, Direct Sound, and Sound Effects]
Tiago Bello, Marcos Lopes, Rita Zart, Gogó Conteúdo Sonoro

Direção de Produção [Production Manager]
Júlia Martin

Coordenação de Produção [Coordinating Production]
Tainá Rocha

Produção [Production]
Surreal Filmes

MAGMA

HD, 52 min, documentário [documentary film], 2014

Roteiro e Direção [Screenplay and Directed by]
Marta Biavaschi

Diretor de Fotografia [Director of Photography]
Bruno Polidoro

Montagem [Film Editing]
Bruno Carboni

Desenho de Som [Sound Design]
André Sittoni

Trilha [Sound Track]
Diego Poloni

Elenco [Cast]
Francisco Gick

Assistente de Direção [Assistant Director]
Fernanda Wagner

Produção de Arte e Cenografia [Production Designer and Cenography]
Ana Júlia Fortes

Direção de Produção [Production Manager]
Jéssica Luz

Assistente de Produção [Assistant Production]
Júlia Martin

Coordenação de Produção [Coordinating Production]
Tainá Rocha

Produção [Production]
Surreal Filme

CATÁLOGO [CATALOGUE]

Coordenação Editorial [Editorial Coordination]
Adriana Boff

Texto [Text]
Agnaldo Farias
Icleia Cattani
Jacques Leenhardt

Cronologia [Chronology]
Margarida Maria Sant'Anna de Oliveira

Pesquisa de Imagem – Cronologia [Image Research – Chronology]
Danowski Design
Sula Danowski
Carolina Müller Machado
Biatriz Barbosa

Tradução [Translation]
Dan Gunn (franc./inglês [french/eng.])
Fernanda Veríssimo (franc./port. [french/port.])
Nick Rands (port./ingl. [port./eng.])

Revisão [Proofreading]
Rosalina Gouveia

Edição e Projeto Gráfico [Edition and Graphic Design]
Danowski Design
Sula Danowski
Carolina Müller Machado
Biatriz Barbosa

Tratamento de Imagem [Image Processing]
Danowski Design

Impressão [Printing]
Gráfica Pallotti

Fotográfias [Photographs]

Carlos Kerr n. 49
Carlos Stein n. 68-71, 105
Everton Ballardin n. 109
Fábio Del Re n. 2, 26-28, 31, 34, 36-38, 40, 43, 47, 50, 51, 53, 58, 64, 65-66, 72, 75-78, 80-84, 90, 91, 94, 95, 97, 98, 100, 101, 104-108, 110-113, 116-119, 121-126, 129-142
Isabella Matheus n. 85, 87
Jaime Acioli n. 44, 55, 57, 114
Leonid Streliaev n. 92, 96, 99
Luiz Eduardo Robson Achutti n. 1, 42
Mauricio Froldi n. 54
Oliviver Zimmermann n. 4-24
Rômulo Fialdini n. 25, 29, 30, 32, 33, 35, 39, 41, 45, 46, 48, 56, 60-63, 79, 86, 93, 102, 103, 115, 120, 127, 136
Sula Danowski n. 3
Vicente de Mello n. 89, 112

Fotográfias da cronologia [Photographs of Chronology]

Cristina de Bem e Canto n. 256
Dulce Helfer n. 255, 257-263
Fábio Del Re n. 3, 7, 8, 12, 16, 18-24, 25-27, 31, 42, 44, 48-55, 56, 68, 69, 72, 76, 81, 82, 86, 89, 94, 97, 104-106, 109, 111, 116, 133, 135-137, 142, 149, 156, 161, 163, 165, 172, 174, 175, 185, 200-202, 204, 216, 230, 233, 236, 239, 240, 246-248, 278, 204, 230, 233, 236, 239, 240, 246-248, 278
Fábio Ghiverlder n. 64,73
Isabela Matheus n. 41
Jaime Acioli n. 224
Juan Esteves n. 268
Leonid Streliav n. 70, 104-106
Lia Raffainer n. 250
Luiz Eduardo Robson Achutti n. 249, 264, 273, 274
Marinho Neto n. 242, 244
Mathias Cramer n. 269
Oliver Zimmerman n.128
Pedro Oswaldo Cruz n. 10, 35, 75, 80, 102, 103, 170
Rômulo Fialdini n. 9, 28, 88, 110, 125, 178, 191-193, 194, 198, 203, 254
Vicente de Mello n. 15, 96, 101

AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGMENTS]

Ibram – Instituto Brasileiro de Museus, do Ministério da Cultura / Divisão de Acordos e Assuntos Multilaterais Culturais, do Ministério das Relações Exteriores / Missão Permanente do Brasil na ONU e demais Organismos Internacionais em Genebra / OMS – Organização Mundial da Saúde.

[The Brazilian Institute of Museums – IBRAM, Ministry of Culture / The Cultural Division of the Ministry of Multilateral Agreements and Affairs, The Ministry of Foreign Affairs Permanent /Mission to the United Nations and other International Organisations in Geneva / The World Health Organisation – WHO]

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. A Fundação Iberê Camargo agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e/ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los nas futuras reimpressões.

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa.

[Every effort has been made to acknowledge the moral rights and copyright of the images in this book. The Fundação Iberê Camargo welcomes any information concerning authorship, ownership, and/or other data that may be incomplete in this edition, and is committed to including them in future reprints]

AGNALDO FARIAS é crítico, curador e professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Atualmente é consultor do Instituto Tomie Ohtake. Foi curador da 11ª Bienal de Cuenca, Equador (2011), e dividiu, com Moacir dos Anjos, a representação brasileira da Bienal de Veneza de 2012 e a curadoria geral da 29ª Bienal de São Paulo, em 2010.

ICLEIA CATTANI é crítica de arte e professora titular do Departamento de Artes Visuais da UFRGS. Pós-doutora em filosofia da arte e doutora em história da arte pela Universidade de Paris I, Sorbonne. Foi indicada ao Prêmio Mário de Andrade da Associação Brasileira de Críticos de Arte (ABCA), em 2010, pela trajetória crítica.

JACQUES LEENHARDT é filósofo e sociólogo, diretor de estudos na Escola de Altos Estudos em Ciência Sociais, em Paris, diretor da equipe Fonctions imaginaires et sociales des arts et des littératures [funções imaginárias e sociais das artes e das literaturas]. Publicou mais de dez livros sobre literatura e sociologia. É presidente de honra da Associação Internacional dos Críticos de Arte (Aica).

AGNALDO FARIAS is a critic, curator and lecturer in the Universidade de São Paulo Faculty of Architecture and Urban Planning. He is currently consultant at the Instituto Tomie Ohtake. He curated the 11ª Bienal de Cuenca, Ecuador (2011), and with Moacir dos Anjos curated the Brazilian representation at the 2011 Venice Biennale and the 29th São Paulo Biennial (2010).

ICLEIA CATTANI is an art critic and senior lecturer in the Visual Arts Department at the Universidade Federal do Rio Grande do Sul. She undertook postdoctoral research in the philosophy of art and holds a doctorate in art history from the University of Paris I Sorbonne. She was nominated for the Brazilian Association of Art Critics (ABCA) Mário de Andrade Award in 2010 for her work as a critic.

JACQUES LEENHARDT is a philosopher and sociologist and Director of Studies at École des Hautes Études en Sciences Sociales in Paris, and runs the Fonctions imaginaires et sociales des arts et des littératures [imaginary and social functions of the arts and literature] group. He has written more than ten books on literature and sociology and is Honorary President of the International Association of Art Critics (AICA).

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

F224i
Farias, Agnaldo
Iberê Camargo: século XXI / Agnaldo Farias, Icleia Borsa Cattani, Jacques Leenhardt. – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014.
416 p.: il. color.

ISBN 978-85-89680-48-6

Catálogo em edição bilíngue: português, inglês.
Tradução Nick Rands, Fernanda Veríssimo, Dan Gunn

1. Camargo, Iberê. 2. Farias, Agnaldo. 3. Cattani, Icleia Borsa.
4. Leenhardt, Jacques. I. Título. II. Arte Moderna. III. Arte Contemporânea.

CDU 73/76 (81)

Todos os direitos reservados [All rights reserved]
© Fundação Iberê Camargo
© Agnaldo Farias
© Icleia Borsa Cattani
© Jacques Leenhardt

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

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