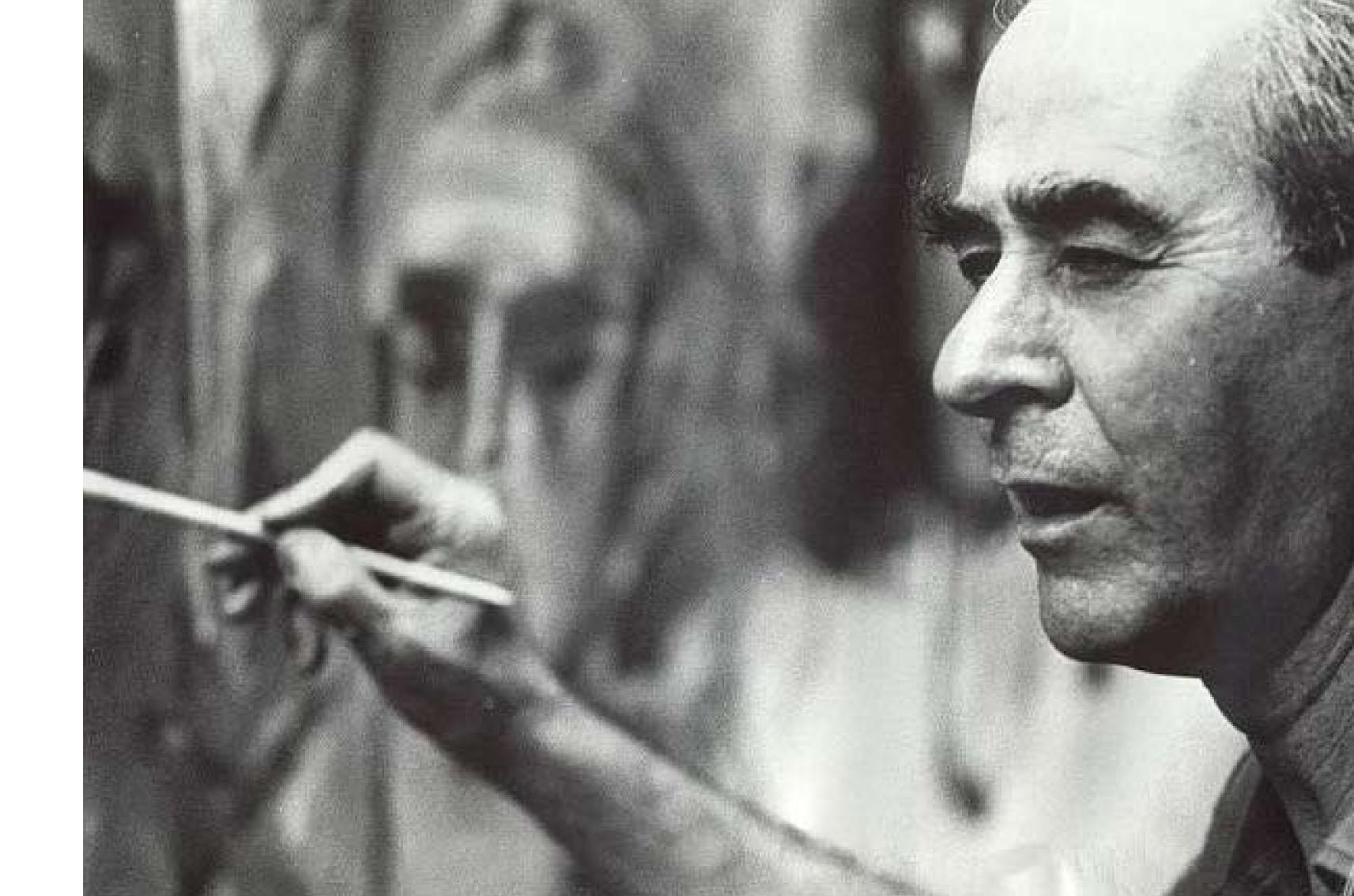
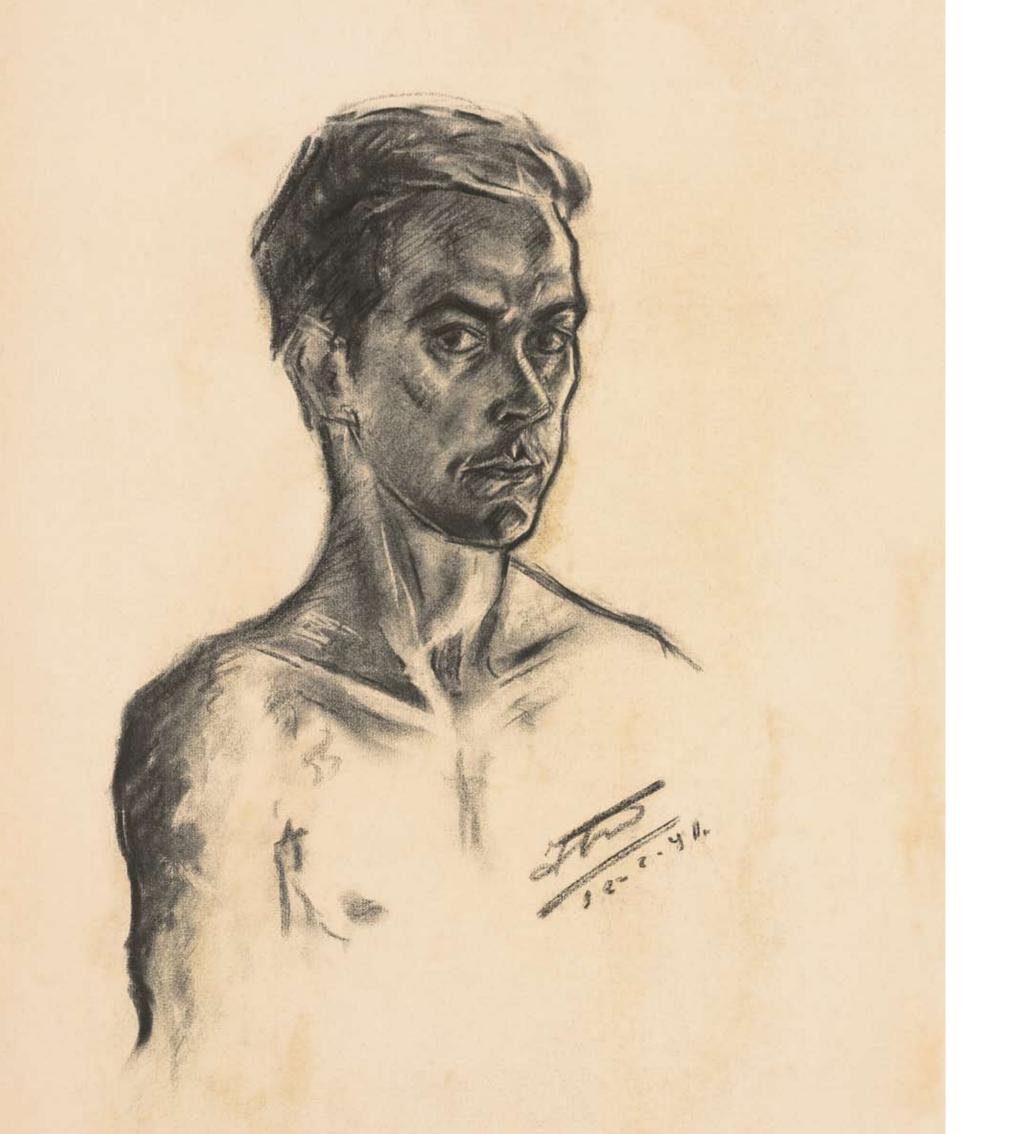


IBERÉ CAMARGO UM ENSAIO VISUAL





Neste que é o segundo ano de atividades em sua nova sede, e o décimo quarto desde a sua instituição, a Fundação Iberê Camargo dá continuidade à sua programação expositiva e a seu planejamento estratégico propondo a primeira curadoria internacional da obra de Iberê Camargo. Com isto, além de apresentar um recorte inédito do percurso do artista, a Fundação intensifica o processo de difusão internacional da obra e do pensamento de Iberê Camargo, atendendo, assim, a um de seus objetivos primordiais.

Assinada pela curadora argentina María José Herrera, a mostra *Iberê Camargo: um ensaio visual* ocupa os três andares do prédio projetado pelo arquiteto Álvaro Siza, e tem por base obras do Acervo da instituição, entre óleos, guaches, gravuras e desenhos, além de vídeos, fotografias e documentos que integram o Acervo Documental e complementam o percurso proposto pela curadora.

Dividida em três módulos interligados por um percurso biográfico, a mostra aborda as soluções dadas por Iberê Camargo no tratamento do mundo que o cercava (**O olhar para a natureza: a paisagem** e **O olhar para as formas**) e do mundo que trazia consigo (**O olhar em direção ao homem: retratos no tempo**). O resultado, uma seleção de obras representativa das questões trabalhadas por Iberê nesses três campos, dá corpo às reflexões do artista, o qual dizia procurar "fixar o instante fugidio", de modo a "captar este mistério que vejo envolver o real".

A Fundação Iberê Camargo reitera seus agradecimentos à curadora María José Herrera e a todas as equipes que estiveram envolvidas na concepção e produção da exposição. Um agradecimento especial não poderia deixar de ser dispensado à presidente de honra, Maria Coussirat Camargo, por ocasião de mais uma exposição do Acervo da Fundação Iberê Camargo.

1. Iberê Camargo pintando no ateliê da/ painting in the studio at /Rua Alcebíades Antônio dos Santos, Porto Alegre, 1990

2. sem título (untitled), 1941 Carvão sobre papel (coal on paper) 63x44,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

5

¹ Iberê Camargo. Um Esboço Autobiográfico, 1985.

Este catálogo foi realizado por ocasião da exposição IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil 22 de março a 30 de agosto de 2009

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition IBERÊ CAMARGO: A VISUAL ESSAY

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil March, 22 to august, 30, 2009

María José Herrera

Licenciada em artes pela Universidade de Buenos Aires (UBA). Diretora artística do Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) e presidente da Asociaciação Argentina de Críticos de Arte AACA-AICA. Crítica e curadora, responsável pelas coleções de arte argentina e pré-colombina da MNBA.

Qualified in Arts from the University of Buenos Aires (UBA). Artistic director of the Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) and president of the Argentina Art Critics Association AACA-AICA. A critic and curator, she is responsible for the Argentine and pre-Colombian art collections at MNBA.

Patrocínio











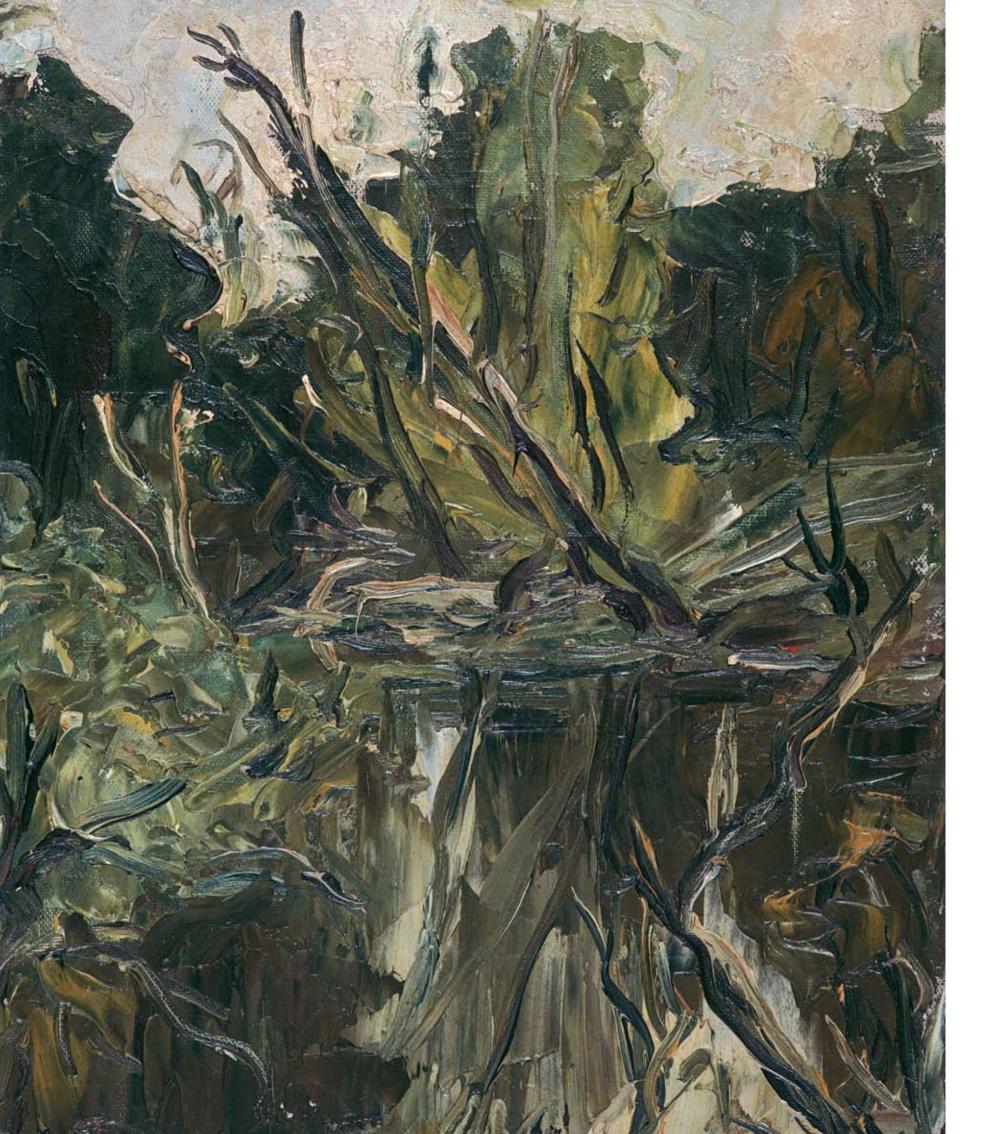
Financiamento





IBERÉ CAMARGO UM ENSAIO VISUAL





IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL

arte se expressa através de metáforas, de símbolos, que o tempo nos permite ir decifrando por meio de diversas ferramentas. A história da arte é uma delas. História que se nutre da crítica, da voz do artista, da leitura do contexto. Mas nenhuma dessas instâncias substitui o encontro com a própria obra. Nessa relação são produzidos; significados, emoções, aceitações, rejeições, que são próprios do tipo de experiência à que nos convoca a arte, a experiência estética.

Iberê Camargo: um ensaio visual é um 'convite a ver'1 certos aspectos das obras de Iberê custodiadas pela fundação que leva seu nome. Como toda coleção, faz parte de um todo, que é a produção completa do artista. Com base no fragmento que representa esse importante acervo foi realizada uma leitura que procura interpretar visualmente algumas das mensagens que Iberê deixou para todos nós.

A arte de Iberê Camargo esteve sempre diferenciada pela sua originalidade e seu afastamento das tendências de moda. Em pleno auge da chegada do *concretismo*, Iberê mudou sua linguagem em direção às antípodas do racionalismo abstrato que se impunha. Com sua série *Carretéis*, apostou em uma abstração icônica que revitalizava o expressionismo abstrato histórico.

Sua persistência na prática pictórica em momentos em que foi amplamente questionada e, inclusive, impugnada, mostra um artista atento às suas próprias pulsões mais do que às externas. Iberê experimentou sempre dentro dos limites de sua disciplina, a pintura, a qual considerava inesgotável.

As condições da existência própria e universal ficam evidenciadas em suas obras e em seu discurso. Nos últimos anos, com esses seres infelizes, nus de corpo e alma, que falam da solidão, do abandono e da morte.

Iberê inventou muitas formas e descobriu as regras que as regem no transcurso do fazer. Da massa pictórica surgiam, obsessivos, seus ícones pessoais: carretéis, cadáveres, dados, olhos... Objetos que se transformam quadro a quadro, quando contemplamos a sequência de mutações figurativas.

Iberê Camargo: um ensaio visual, reúne obras que refletem seu olhar para a natureza, para o homem e para as formas que o artista cria, em resposta à ação para a qual é impulsionado pela experiência estética.

3. Jaguari, 1941 óleo sobre tela (oil on cavas) Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

^{1 &}quot;An invitation to see" é um catálogo da coleção do MoMA, de 1974, que toma seu título da apelação que Alfred Barr Jr. fez em outro catálogo de 1954. Nesse outro, o então diretor, explicava que o acervo do MoMA é imenso e que o critério para a seleção de obras era a importância das mesmas e a intenção de produzir prazer. Assim esperava motivar o público para ver os originais no museu.



4. sem título (untitled), c.1940 Lápis conté sobre papel (conté pencil on paper) 33x23cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

O OLHAR PARA A NATUREZA: A PAISAGEM

"O clima de meus quadros vem da solidão da campanha onde fui guri e adolescente. Na velhice perde-se a nitidez da visão, e se aguça a do espírito."²

Assim opinava Iberê, aos 78 anos, quando perguntaram a ele qual era a relação que existia entre a memória e a imagem. Referia-se, sem dúvida, a obras como *Crepúsculo de Restinga Seca (img. 97)* ou *No vento e na terra*, ambas de 1991, nas quais tudo na paisagem, desde a cor dominante, a ausência de vegetação até a forma sumária de traçar o horizonte, conota uma imensa desolação. Entretanto, nem sempre suas paisagens foram assim. As primeiras imagens dos riachos e paragens como Jaguari, no seu Rio Grande do Sul natal, são paisagens sem pessoas, mas exibem uma natureza exultante na frondosa vitalidade das árvores com suas copas refletidas nas águas. Destaca-se nessas obras iniciais o modo como são prenunciadas as formas compositivas e expressivas da futura obra madura dos anos 60. Talvez porque sua formação não foi muito sistemática, a aproximação mais fresca ao modelo, no seu início, prescindiu dos códigos naturalistas de moda, transmitidos pela Academia, para colocar em jogo aqueles que respondessem mais efetivamente a sua emoção frente à natureza.³ Nessas primeiras paisagens aparece tudo: a "sensibilidade bárbara" – como a chamou Paulo Venâncio Filho – que se expressa na apoteose matérica, e a carga existencial na visão subjetiva.

Para Iberê, a autonomia da pintura e o fato das suas formas não dependerem da mimese, foi uma constatação afastada de toda teoria; uma afirmação que confirmava na prática cotidiana. "Na verdade, toda a arte é abstrata, parta ou não de formas da natureza", assinalava⁴. Assim, isso se torna evidente em obras como *Jaguari* (1941) (img. 3) e Dentro do mato (1941-42) (img. 37), nas quais os esquemas ambíguos de figura e fundo, a exaltação matérica, a diluição da linha de horizonte – condição canônica de uma paisagem – e a composição centrípeta, convertem a natureza em uma verdade pictórica, com suas próprias regras. É a emancipação do modelo em prol da procura por novos equilíbrios e harmonias. Por aqueles anos Iberê preferia as paisagens naturais que per se estimulassem a abstração. Os espelhos d'água e as galerias de vegetação permitiam duplicar a imagem em planos opostos e brincar com a não diferenciação da cor. Van Gogh e Cézanne ressoam nestas pinturas da década de 40 que, a pesar do anacrônico da influência, foram a chave para a concreção precoce de

"Eu não pinto modelos, pinto emoções", dizia Iberê. Icléia Borsa Cattani destaca que os elementos vegetais são "os corpos que a emoção cria". Esses lugares da infância e juventude estão estreitamente ligados ao afetivo. Assim, sua primeira aproximação à natureza está marcada pela *empatia*. O resultado será uma paisagem surgida das conexões entre seu interior e o exterior, o fruto de uma *experiência estética*, de um olhar novo que se *apropria* da natureza para convertê-la na construção cultural que denominamos *paisagem*. Uma paisagem erigida sobre os escombros do paradigma romântico da natureza como a eterna inspiradora. Uma paisagem moderna, na qual as formas tornam-se independentes dos seus referentes.

"Criar um quadro é criar um mundo novo. O artista é o primeiro espectador de sua obra", declarava Iberê à escritora Clarice Lispector em 1966.⁷ Realmente, a experiência estética, como a define Jauss, tem uma função de descoberta. Entretanto, quando o artista se transfere para o Rio de Janeiro, o peso da tradição o conduz a querer continuar a sua formação. Embora sempre tenha rejeitado a Academia, durante os anos com o grupo Guignard e posteriores, Camargo pareceu deixar de lado seu modo pessoal para adquirir soluções menos subjetivas, porém que lhe permitissem crescer no ofício. Suas paisagens dessa época, entre elas *Lapa* (1947) (*img. 6*), com a qual ganha o prêmio do salão que o habilita a completar sua formação na Europa, são mais convencionais, ao mesmo tempo que de impecável factura. A influência do meio se faz sentir. É no contato com as obras de Guignard, Lasar Segall e Portinari, quando aparecem esses novos traços: a composição tradicional, a matéria diluída e certa narratividade que estava ausente até agora.

Entre 1959 e finais dos anos 80, Iberê não voltou a pintar paisagens. Foi, como aponta Sônia Salzstein, na natureza morta onde "fixou o essencial de seu repertório formal".⁸



5. sem título (untitled),1941 Grafite e pastel seco sobre papel (graphite and dry soft on paper) 22x17.5cm

² LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*, Saó Paulo, Iluminuras, 1994, p. 25

³ "O que chama a atenção nas obras seminais de Iberê Camargo é a imersão delas em uma poética futura. Não quero dizer com isto que o artista já tinha descoberto a sua palheta. O que impressiona, porém, na arqueología de sua obra, é de que forma a cor é pensada como matéria pura e de que modo Iberê já está a caminho de questionar a superficie da tela, modelando-a com a massa densa da tinta. É raro um artista deter, no início de sua carreira, os meios poéticos de seu trabalho futuro e é fácil prever o quanto Iberê foi solitário em sua percepção", Wilsom Coutinho, citado por Carlos Zilio em: Sônia Salzsteim (Org), "Diálogos com Iberê Camargo", São Paulo, Cosac e Naify, 2003, p. 177.

⁴ LAGNADO, L., op. cit. p. 26.

uma visão pessoal. Poderia ser dito que cada meio traz consigo um modo expressivo. Em particular, se levarmos em conta a obra posterior de Iberê, é válido afirmar que o óleo, por sua própria e untuosa materialidade, presta-se para os empastes, e estes, à estilização com tendência à abstração. Entretanto, as paisagens com lápis dessa época evidenciam os mesmos traços estilísticos. Dois papeis, sem título (img. 4 e 22), de aproximadamente 1940, mostram uma casa no meio da floresta. As árvores de galhos nus e tortuosos quase cobrem por completo a construção confundindo as figuras. Em outro desenho de 1941 (img. 5), sua composição estabelece contato direto com o óleo Jaguari do mesmo ano.

⁵ BORSA CATTANI, Icléia. Em: SALZSTEIN, Sônia (org), *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo, Cosac e Naify, 2003, p. 84.

⁶ Como a conceitua H. R. Jauss, a *experiência estética* em seu aspecto receptivo, "se ditingue de outras funções da vida por sua peculiar temporalidade: faz ver as coisas 'de uma maneira nova', e mediante esta função descobridora procura prazer pelo objeto em si, prazer no presente, nos conduz a outros mundos da fantasia, eliminando assim a obrigação do tempo no tempo, antecipa experiências futuras e abre o leque de ações possíveis; permite reconhecer o passado ou o reprimido, conservando assim o tempo perdido." JAUSS, Hans R. *Experiencia estética y hermenéutica literaria*, Madrid, Taurus, 1986, p. 40. [tradução nossa]

⁷ LISPECTOR, Clarice. *Iberê Camargo*, São Paulo, Manchete, [s/d], 1969, p. 44-45.

⁸ SALZSTEIN, Sônia. "Ausência de carretéis". Em: ZIELINSKY, Mônica e Sônia Salzstein. Iberê Camargo: moderno no limite, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 35.



E já não houve mais verdes... o artista Mario Carneiro, que fez um filme sobre Iberê, lembra o quanto ele execrava o verde. Assim, seus *Ciclistas no Parque da Redenção (img. 43)*, nos 80, mostram-se em paisagens azuis, negras, de nocturnidade simbólica. Carneiro viu neles um retorno aos *Carretéis*. Talvez também à emaranhada natureza dos anos 40 onde assentou os princípios livres de uma expressividade que o acompanhou em toda sua trajetória.

Quando, na década de 80, retomou a figuração, o artista afirmou que nunca tinha deixado de ser figurativo, apenas tinha mudado as formas. O artista pinta aquilo que vê, ou melhor, aquilo que *experimenta* frente ao modelo e, em conseqüência, aquilo que *é*. O artista *cria mundos*, como ele tinha confiado a Lispector.¹⁰

Na pintura altamente narrativa daqueles anos, Iberê abordou a paisagem como uma breve notação. Sumária, mas com os elementos suficientes para convertê-la em uma prolongação do caráter de suas personagens. Como nas paisagens dos anos 40, em que os galhos, a água, o céu e a terra estavam em um mesmo registro expressivo, a *Mulher de bicicleta (img. 7)*, 1989 é *uma* com a natureza fantasmagórica que a contém. As formas afiadas de seus braços correspondem-se com as similares dos galhos. A linha de horizonte encontra-se insinuada pelo mínimo contraste entre o ocre do solo – repleto de reflexos azuis – e os azuis terrosos do plano superior.

"O mesmo sentimento, a mesma solidão das primeiras paisagens está nos últimos quadros", coincide com Iberê, Paulo Venâncio Filho.¹¹

"Nos meus quadros, o ontem se faz presente no agora. Lanço-me na pintura e na vida por inteiro, como um mergulhador na água. A Arte é também história. Ela expressa a nossa humanidade. A Arte é intemporal, embora guarde a fisionomia de cada época". Desse modo explicava Iberê o duplo registro do qual se nutre a criação: o interno e o externo. O interesse por *expressar a humanidade* situa o artista em uma postura existencialista que não claudicou ao ritmo das modas. A situação do homem no mundo foi sua preocupação constante e manifestou-se por diversas vias. "O artista pode usar qualquer assunto como motivo", explicava Iberê, "se for capaz de transformá-lo em arte [...] o conteúdo da obra de arte é a experiência existencial do artista objetivada na obra". 13



Como Mônica Zielinsky assinala: "a densidade da matéria em sua obra, a repetição obstinada de assuntos e soluções artísticas, a matéria revolvida, as formas expansivas até seu quase dilaceramento para fora dos planos da pintura ou da gravura, como as sombrias cores de sua paleta e de seus guaches, são um modo de referir a experiência de seu "ser no mundo". 14

Assim, em *Outono no Parque da Redenção (img. 45)*, de 1988 mostra esses ciclistas, andarilhos, seres "sem norte" – como os chamava Iberê – que não são mais do que uma alegoria do seu julgamento acerca do destino atual da humanidade. Como assinalou Lisette Lagnado, o nome da série (*Parque da Redenção*) não é apenas uma referência ao parque que efetivamente existe em Porto Alegre, aponta a uma dimensão ética. ¹⁵ Nesse parque desolado pelo outono – o outono da idade? – os homens representam sua comédia como arquétipos da vida e da morte, das pulsões primeiras. Pedalam sem descanso, esperando uma redenção que pareceria que nunca fossem alcançar.

Como em um círculo no qual passado e presente se amalgamam, as paisagens de Iberê, tanto como tema autônomo ou como suporte de outras composições, remetem a uma modalidade expressiva na qual predomina a subjetividade. "A nitidez do espírito", em detrimento da do olho, na velhice, etapa que obcecava o artista. O homem-pintor sempre está presente, é ele quem constrói o nexo entre a natureza e a cultura que define a paisagem contemporânea.

7. Mulher de bicicleta, 1989 óleo sobre tela (oil on cavas) 39,5x56,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

^{6.} Lapa, 1947 Óleo sobre tela, 70x60cm Museu Nacional de Belas-Artes. RJ

⁹ CARNEIRO, Mario. "Depoimento". Em: SALZSTEIN, Sônia (Org), *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo, Cosac e Naify, 2003, p. 40/41.

¹º Iberê declarou em 1994: "Minha volta à figura (na verdade nunca a abandonei) se debe ao esgotamento do tema e à necessidade de tocar a realidade que é a única segurança do nosso estar no mundo, ou existir". Em: LAGNADO, L., op. cit., p. 27

¹¹ VENANCIO FILHO, Paulo. *Iberê Camargo*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003, p. 105.

¹² LAGNADO, Lisette, op. cit., p. 20.

¹³ ZIELINSKY, Mônica, "A inquietude da arte". Em: *Iberê Camargo. Moderno no limite*, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2008, p.15. Em conversação com Lisette Lagnado, Camargo expressou sua visão pessimista. "Vejo o mundo, imundo, a perigo" (LAGNADO, op. cit. p. 15)

¹⁴ ZIELISNKY, M., op. cit, p. 8.

¹⁵LAGNADO, L., op. cit., p. 39.

O OLHAR EM DIREÇÃO AO HOMEM: RETRATOS NO TEMPO

"Na sucessão de minha imagem no tempo, ela 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" 16

Eternizar um momento da vida, projetá-lo ao futuro como modelo ou mera evidência do existir, fez do retrato uma prática comum desde os tempos neolíticos até a fotografia contemporânea. A observação aguda, a captação do parecido e, fundamentalmente, o reconhecimento, fazem do retrato um jogo entre dois: o retratado — que é um visto pelo outro — e o outro, o retratista. Dois que, por sua vez, se nutrem de um terceiro virtual: a sociedade de seu tempo. Evidentemente, a imagem não está apenas determinada pela percepção individual, mas por uma instância coletiva que marca de que forma nos vemos e como somos vistos. Ainda no auto-retrato, onde retratado e retratista coincidem, a dimensão pública se evidencia no modo que o artista escolhe para apresentar-se a si mesmo.

De que forma constrói esse relato para não ser um *nu* diante do espelho?

Desde muito cedo Iberê abordou o auto-retrato. No 18 de agosto de 1940 – com esta precisão consta no desenho – o artista retratou-se de meio corpo com o torso esboçado e nu (img. 2). Era muito novo, tinha 26 anos, mas apesar da sua juventude o gesto era adusto, reconcentrado. Três anos depois, dois desenhos mostram ele mesmo como apenas um rosto com seu olhar fixo no espelho (img. 88 e 89). Com a cabeça levemente inclinada para baixo, o artista parece inquirir o espectador, do outro lado do espelho.

Também de 1943 é uma ponta-seca que imprime no atelier do grupo Guignard no Rio de Janeiro. Nela, o estilo linear, influência do mestre, predomina. O rosto de Iberê ingressa na cena pela direita em um primeiro plano aumentado. O plano de fundo que mostra uma locomotiva – seu pai era agente ferroviário – e um morro como indicação da paisagem carioca. Passado e presente unidos: sua infância nos diferentes destinos aos quais chegava o trem no extenso sul e a sua juventude na capital do país, construindo uma carreira artística.

"O auto-retrato é uma introspecção, um olhar sobre si mesmo. É ainda uma interrogação, cuja resposta é também pergunta. Essa imagem que o pintor colhe na face do espelho, ou na superfície tranqüila da água (...) revela como ele se vê e como olha o mundo".¹⁷

Assim pensava Iberê para quem também o retrato, e a pintura em geral, era uma das maneiras do homem reter o tempo. A locomotiva alude à viagem, imagem que Camargo utilizava para referir-se a seu processo criativo.

Com uma composição similar, outro desenho (*img. 8*) contemporâneo mostra Iberê com os atributos de seu ofício: no plano de fundo à direita, uma vasilha com pincéis deixa clara sua ocupação. Novamente são seus olhos grandes e inquisidores que nos permitem entrar na cena. O artista veste os atributos da sua profissão.

Desafia a si mesmo com sua própria imagem diante do espelho. *Sou quem enxergo e represento o que sou*, desvelando sua alma ao contemplador. Valente, temeroso, soberbo, melancólico, a história de uma vida é contada por seu protagonista. Como se fosse um verdadeiro manifesto visual, o retratado se envolve de objetos, ambientes ou cores que aportam informação a respeito da sua identidade.

Um óleo de 1941 (*img. 56*) mostra Iberê em um entorno muito conotado. Raios e resplendores atravessam a tormentosa paisagem de suaves colinas. As árvores secas, de galhos tortos, remetem à paisagem como a metáfora de um estado da alma. Retratase de três quartos, de perfil, posição que enfatiza o prognatismo de sua queixada, evidenciando um traço de sua identidade racial: a herança mestiça.

Diferente da paisagem simbólica e fantástica daquele *Auto-retrato* de 1941, outro de 1943 *(capa)*, registra um lugar real e evidencia a influência da escola de Guignard. Os traços de Iberê e a paisagem local envolvida no "nacionalismo lírico" próprio de Guignard, falam da *brasilidade* do retratado. Paisagens, figuras e cenas de interiores daqueles anos, também mostram o interesse de Iberê por encontrar os traços de uma identidade nacional. O tema, instalado nos debates culturais da Semana do 22, projetou-se no tempo até a segunda fase modernizadora com a geração dos anos 30.

De traje impecável, aparece Iberê em um óleo de 1946 (img. 57), dois anos depois de finalizada a experiência do Grupo Guignard. A paisagem, inverossímil e exótica, de altos cumes nevados, combina com o branco da vestimenta, acrescenta um ar de enigmática sofisticação à cena. O artista, como herói boêmio, elegante ou torturado, brinca com a dinâmica do auto-retrato no tempo, de uma identidade pictórica que evidencia o momento psicológico. Até poderíamos supor que este retrato tenha sido concebido para funcionar dentro da esfera da memória privada.



8. sem título (untitled),1943 Nanquim e grafite sobre papel (graphite and china ink on paper) 32,5x23,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL O CHHAR EM DIREÇÃO AO HOMEM: RETRATOS NO TEMPO

¹⁶LAGNADO, L., op. cit. p. 32

¹⁷ LAGNADO, L., op. cit. p. 31

¹⁸ O termo foi usado por Lourival Gomes Machado em seu livro Retrato da arte moderna no Brasil. Em: RIBEIRO, Jose Augusto. Um mundo a perder de vista- Guignard, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 17. Jorge Romero Brest fala de Iberê como um artista nativista. Ver nota de rodapé número 34.



Também de 1946 é outra pintura (img. 58) onde o rosto parece oportunizar um exercício de estilo. À maneira do expressionismo, Iberê experimenta desatendendo a mímesis da cor local: vermelho intenso para as carnações em sombra e branco para sua luz. Toques de verde acentuam a escuridão das comissuras. O desenho é sintético, as formas estão dadas pela cor, em uma modalidade que definiu sua posterior maturidade artística.

Os auto-retratos de Iberê continuaram no tempo, mas foi por 1980 quando começam a ser incrementados de um modo chamativo. Como apontou Paulo Venâncio Filho, "(...) a intromissão intempestiva do artista como figura, rosto, auto-retrato vai identificar todo um conjunto de quadros desses anos, traçando uma espécie de biografia trágica". 19

Se as cavilações filosóficas de Iberê sempre apontaram à pergunta pela existência humana, as circunstâncias que em 1980 o confrontaram diretamente com a morte, acentuaram seu sentimento trágico da vida. Logo depois de uma etapa abstrata, expressionista e matérica que teve seu início em 1958 com a série *Os carretéis*, por volta de 1980 abordou uma figuração mais icônica.

De 1981 é um óleo que representa frontalmente seu rosto, como se tivesse sido pintado de memória, sem a assistência do espelho. Em uma incontestável afirmação de sua subjetividade não o intitula "auto-retrato" e sim, *Eu (img. 9)*. Os rosas que abundam em sua paleta dos primeiros anos da década de 80, tingem o rosto que flutua ocupando todo o alto da tela. As sobrancelhas negras, abundantes, e muito marcadas são um estilema de seus retratos da maturidade. Iberê tinha 68 anos e se representava com os olhos vazios, cegos, não os necessitava para retratar-se. Sem dúvida, pintava-se sob um olhar interior que o mostrava como uma máscara, como um enigma, o arquétipo da insondável natureza do homem. "Pinto porque a vida dói", costumava dizer Iberê, e nesta afirmação, Lorenzo Mammi encontra o eco da postura ética de Georges Rouault, cujo estilo esta obra lembra.²⁰

Sem título, de 1985 (img. 11), mostra o artista em um fundo de dados, aqueles ícones de seu imaginário pessoal que já não apareciam nas obras desse momento. Para Iberê as formas jazem no fundo do "rio da vida", ou seja, no inconsciente. Vêm a tona na maturidade, são a concreção de duas temporalidades diferentes, novamente: o passado e o presente.²¹ Com essas afirmações, Camargo adere ao pensamento da psicologia profunda de Carl G. Jung para quem os símbolos

9. Eu, 1981 oléo sobre madeira (oil on wood) 42x30cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundacão Iberê Camargo, Porto Alegre nascem a partir da existência de certos conceitos, aos quais a compreensão humana apenas chega de forma incompleta. Conceitos ou imagens primordiais, inatas, os arquétipos que são apreendidos de maneira inconsciente e comum a toda a humanidade. ²² O artista se expressa através desses símbolos universais, que mostram a "magia das coisas". Se assim não fosse, ao ver de Iberê, seu papel seria o de uma mera testemunha dos fenômenos.

Para a pergunta de quais são os elementos que coloca em jogo quando se retrata, Iberê respondeu: "Como modelo me transmuto em forma. Sou, então, pintura. Ao me retratar, gravo minha imagem no vão desejo de permanecer, de fugir ao tempo que apaga os rastros".²³

"Sou pintura" parece dizer o auto-retrato de 1984 (*img.* 66), no qual o óleo constrói a forma. "O rosto se reduz a um eixo contínuo que atravessa a tela no sentido vertical. Não é representação, é matéria", assinalou Icléia Borsa Cattani. Os procedimentos de pintura matérica que o artista praticou desde os anos sessenta estão reunidos neste retrato que põe em xeque as noções de abstração e figuração.²⁴ É a partir de signos, atitudes e contextos de significação, que se verifica o reconhecimento do modelo, condição canônica do retrato.

Plano, como seus carretéis, figuras, dados e vórtices, o rosto se esboça com signos reconhecíveis do passar do tempo, os rastos da idade: as sobrancelhas cheias, as narinas dilatadas. "A deformação é a expressão da forma", acreditava Iberê.

"O auto-retrato é uma auto-análise. O artista, nesse exercício, é um modelo ideal porque é paciente, mas a sua maior tortura é não poder retocar as obras do passado (...)", confiou Camargo a Lisette Lagnado.²⁵

De 1987 é o retrato, *Iberê (img. 71)*, no qual se representa com os olhos fechados em um gesto passivo, de dor, evidência de sua "biografia trágica", dos anos 80. O pintor junto com o seu modelo é um tópico amplamente abordado na história da arte. Fonte de erotismo, no caso das pinturas e gravuras de Pablo Picasso, o artista é o *voyeur* imortalizado no ato do olhar. Iberê trabalhou com modelo vivo e também com manequins. Um exemplo é

IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL

¹⁹VENANCIO FILHO, P., op. Cit., p. 64.

²⁰ O autor compara as falas de Iberê com as de Rouault. Refere: "A pintura, para mim, não é senão um meio como outro qualquer para esquecer a vida", apontava Rouault. A relação entre ambos os artistas, embora não pessoal, se estabelece a partir da passagem de Camargo no atelier parisiense de André Lhote, profundo admirador de Rouault. MAMMI, Lorenzo. "Iberê Camargo e a pintura européia de pós-guerra". Em: SALZSTEIN, Sônia (org), *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo, Cosac e Naify, 2003, p. 159.

²¹ "As coisas estão enterradas no fundo do rio da vida. Na maturidade, no acaso, elas se desprendem e sobem à tona, como bolhas de ar. Como se vê, a criação se faz com o agora e com o tempo que recua. O pintor cria imagens para expressar seus sentimentos. Estes podem ser do real ou formas abstratas, pouco importa. Creio que sua criação e duração na obra do artista é determinada pelo subconsciente (...) Em: LAGNADO, L., op. cit., p. 25.

²² Ver: El hombre y sus símbolos. [O homem e seus símbolos] Barcelona, Paidós, 1995.

²³ LAGNADO, L., op. cit. p. 31.

²⁴ Esta é a interpretação feita por Borsa Cattani em: SALZSTEIN, Sônia (org), Diálogos com Iberê Camargo, São Paulo, Cosac e Naify, 2003, p. 88.

²⁵ LAGNADO, L., op. cit., p.15



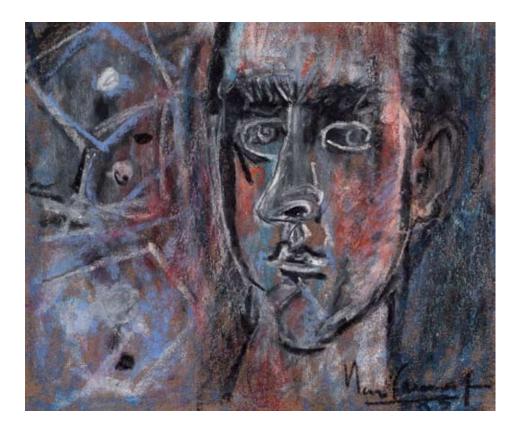
Pintor e Manequim, de 1987 (img. 72), do mesmo ano da série Fantasmagorias, onde sua musa inspiradora é uma espectral autômata, – a Olímpia do macabro Coppellius? – que foi dotada dos genitais que o anônimo fabricante a tinha privado. As figuras estão no mesmo plano. Assim, Iberê se representa pintando, ou modelando, efetivamente, o manequim, sobre seu corpo, dando-lhe vida como um Pigmalião. Nessa "parodia de Deus", o fazedorhomem-pintor, paradoxalmente, dá a luz morte, carne corrompida, a fantasmagoria de seu interior. A decepção como vivência existencial preside, desde os anos 80, a obra de Iberê, quem declarava que sua intenção ao pintar é "plasmar uma verdade", daí as formas grotescas: "(...) Não há um ideal de beleza, mas o ideal de uma verdade pungente e sofrida, que é a minha vida, e tua vida, é nossa vida nesse caminhar no mundo". 26

Velho vira caricatura, de 1993 (img. 79), faz parte de uma série de auto-retratos que Iberê faz dos seus últimos anos de vida. A caricatura é o risco de toda visão expressionista, se produz ao observar as formas e entendê-las como signos e interpretá-los. Sem dúvida, Camargo sofreu a velhice como a evidência mais extrema da tirania do tempo. O tempo que apagava seu brilho exterior deixando exposto como no retrato de Dorian Gray - o padecer da alma, seus vícios e contradições: o velho como máscara patética. No entanto, esses retratos, longe de serem impiedosos, convertem-se em catarse paródica, riso de si mesmo. É o caso de um desenho de 1994 (img. 10) no qual ao endurecimento de seus traços, excessivamente afiados, ou à calvície, Iberê opõe uns olhos intensos, vivazes, como os de seus retratos juvenis. O olhar, o que distingue sua identidade como artista.

"Acho que o pintor tem uma capacidade, digamos, de penetração além do modelo".27 E Iberê exerceu essa capacidade também para falar dos outros, de seus semelhantes. Para deixar seu testemunho – muitas vezes amargo – acerca da natureza do homem.

Tudo te é falso e inútil é o nome de uma série de obras dos anos 90 que toma seu título e inspiração de um poema de Fernando de Pessoa. Vem, Noite antiquíssima e idêntica²⁸, é o poema em que a noite, sábia e eterna, que viu nascer os deuses, sorri porque tudo lhe é falso e inútil. Da imagem desse verso tomam a sua atitude as protagonistas, mulheres como a noite, desta série e de outra relacionada à mesma, a das *Idiotas*. Também a paleta responde à cor simbólica da noite, o azul e os branco-prateados da luz lunar. Crepúsculo do dia, crepúsculo da vida, as obras aludem a uma indiferença existencial que o pintor encarna em seres abatidos que sorriem com a ingenuidade do primeiro dia do mundo. No seu sorriso não está a sabedoria da noite, mas com o gesto impávido do alienado.

10. sem título (untitled),1994



A matéria tornou-se aquosa, delgada. As figuras se desenham e apagam sobre fundos densos, como palimpsestos, abrumados de antigos traços de bicicletas, carretéis, manequins: os símbolos de Iberê. Em Tudo te é falso e inútil IV, 1992 (img. 84), a Idiota contempla a forma com que os carretéis caem da mesa, e sorri indolente.

Como assinala Paulo Venâncio Filho, nessa série, "a dissolução da figura foi acelerada e o rosto é o lugar privilegiado desse processo (...) São retratos terríveis e desfigurados do reduto último da individuação".29

Camargo coincidiu com a crítica em relação a que suas obras de finais dos 80 e início dos 90 tinham o mesmo clima de solidão que aquelas dos anos 40. Assim, apontou Lisette Lagnado, vê ressurgir na série das *Idiotas*, todos os elementos de sua iconografia pessoal. Uma atitude de coerência e ética que caracteriza a perspectiva artística de Iberê Camargo.³⁰ Como fechando um ciclo, diríamos, os extremos temporais se unem para mostrar a extensão do mundo criado pelo artista.

11. sem título (untitled),1985 Lápis stabilotone sobre papel lixa (stabilotone pencil on paper) 22,5 x 27 cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Pessoa a arte era um substituto da ação e da vida.

IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL O OLHAR EM DIREÇÃO AO HOMEM: RETRATOS NO TEMPO

Nanquim sobre papel (china ink on paper) 31x23cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

²⁶ LAGNADO, L., op. cit., p. 28.

²⁷ LAGNADO, L., op. cit., p. 28.

 $^{^{28}\}mathrm{O}$ poema é de 1914 e foi firmado com o heterônimo de Álvaro de Campos. Há muitos pontos de contato entre a poética de Iberê e seu admirado Fernando Pessoa, considerado o poeta máximo da língua portuguesa moderna. Para

^{*}A obra alude ironicamente a uma temática dos anos 60.

²⁹ VENÂNCIO FILHO, P., *Iberê Camargo*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003, p. 98

³⁰ LAGNADO, L., op. cit., p. 15.

O OLHAR PARA AS FORMAS

"Você, ao ver por primeira vez um gato, se surpreendeu? Aceita as árvores? Acostume-se com as novas formas criadas, elas enriquecem o mundo. Além do mundo de Deus existe o mundo do artista".³¹

Essa era uma das respostas de Iberê quando as pessoas se aproximavam para perguntar o que representava o gigantesco mural que pintava no hall de entrada na novíssima sede da Organização Mundial da Saúde em Genebra. Outra resposta, menos didática, e igual em auto-referência, era: "não representa, *ê*". Efetivamente, diversas correntes afirmavam a autonomia da forma abstrata.

Para fins dos anos 40, quando Camargo viaja pela primeira vez a Europa, a ortodoxia geométrica da Arte Concreta tinha cedido espaço a uma onda de diversidades poéticas denominada genericamente *réalités nouvelles*.³² As "novas formas criadas" às quais referia-se Iberê.

Seu caminho para a abstração, que lindava com o *informal*, praticada entre 1964 e 1966, tem várias etapas. De 1958 são suas primeiras composições com *carretéis*, os pequenos objetos, brinquedos de infância, com os quais iria experimentando até encontrar a linguagem pessoal com que cimentou a sua fama nacional e internacional, para tornar-se merecedor da distinção de representar seu país na Suíça.

A Organização Mundial da Saúde (OMS) foi uma das instituições criadas na segunda pós-guerra (1947), no contexto da reorganização do mapa político internacional e da reconstrução. Proposta pela Organização das Nações Unidas (ONU), no mesmo ano da sua fundação, seu segundo diretor geral (1953-1973) foi o brasileiro Marcolino Candau. Sem dúvida, um reconhecimento à importância do Brasil no "concerto das nações", como era chamado na época. A OMS recebeu donativos de todos os países membros para construir e equipar a sua moderna sede em Genebra. O Brasil, por meio de seu Ministério de Relações Exteriores, oferece à OMS um presente cultural, uma pintura original que Iberê realizaria *in situ*.

A inserção do artista nesse lugar privilegiado da comunidade internacional era estratégica para o Brasil e seu projeto de difusão da sua cultura. Com o antecedente do mural de Cândido Portinari na sede da ONU em Nova Iorque, 10 anos antes, e as exposições panorâmicas nacionais na Europa e nos Estados Unidos, era momento de afiançar a presença brasileira.

"Nos anos 60, as exposições de arte latino-americana circularam com uma abundância e dinamismo sem precedentes. O programa de exposições de arte latino-americana, que desde 1947 foi organizado na sede da OEA, as seleções que se apresentaram em diferentes museus norte-americanos e europeus, junto às iniciativas que foram articuladas em cada um dos países de América Latina, geraram um intenso tráfego de imagens que percorreram diversos espaços na procura de reconhecimento", assinalou Andrea Giunta.³³

Iberê tinha participado nesse projeto desde o início da década.³⁴ Em 1959 expôs na sede da Pan American Union de Washington DC. A exposição foi intitulada "Iberê Camargo of Brazil". Entretanto, a consagração nacional chegou em 1961 quando com *Fiada de carretéis* recebe o prêmio de Melhor Pintor Nacional da VI Bienal de São Paulo. Como consequência desse reconhecimento o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro lhe dedica uma retrospectiva. Também no Rio, em 1964, expõe na Galeria Bonino que, com sedes em Buenos Aires, Rio de Janeiro e Nova Iorque, foi uma instituição emblemática para o projeto de internacionalização dos artistas do Cone Sul.³⁵ Participou, em 1964, na influente exposição "The emergent decade. Latin American painters and paintings", no museu Guggenheim de Nova Iorque, curada por Thomas Messer e em bienais internacionais de gravura.

Resumindo, quando foi convocado para realizar o mural em Genebra, Iberê tinha provado a sua competência em vários foros. Mesmo com seus anos de experiência – o artista tinha já 52 anos – sentia a responsabilidade do encargo. "Pintar o painel é um desafio. Vou operar o rei", declara em *O Globo*.³⁶

³¹ CELINA, Maria. Iberê Camargo Pinta Presente do Brasil para OMS na Suíça. *Última Hora:* (Sete por Sete), Rio de Janeiro, [sem página]. 04 out. 1966.

³² No âmbito argentino foram os artistas da revista *Arturo* (1944) os que propuseram uma arte de *invenção*. Dois anos depois foi publicado o *Manifesto Invencionista*, nascimento da Arte Concreta. O *Salão des Réalites Nouvelles foi* criado em 1946 como salão de artes abstratas em todas suas tendências: concreto, geometria livre e informal.

³³ GIUNTA, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta [Vanguarda, internacionalismo e política. Arte argentino nos anos sessenta], Buenos Aires, Paidós, 1ª ed., 2001, p. 239

³⁴ Em um circuito regional, já em 1945 Iberê tinha se apresentado na Argentina na exposição "Veinte artistas brasileños" [Vinte artistas brasileiros], no Museu Provincial de La Plata, ativa instituição a cargo do pintor Emilio Pettoruti. Segundo Romero Brest essa foi a primeira exposição de arte brasileira em Buenos Aires. A prova da importância dessa mostra é que nesse mesmo ano, Romero Brest publica *La pintura brasileña contemporánea* [A pintura brasileira contemporânea] (Buenos Aires, Poseidón, 1945), livro ilustrado com boa parte das obras incluídas na exposição, algumas das quais passaram a fazer parte do acervo do museu platino. Uma delas, *Negra sentada* de Iberê Camargo.

³⁵ Ver: GIUNTA, Andrea. "Hacia las 'nuevas fronteras': Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York" [Em direção às 'novas fronteiras': Bonino entre Buenos Aires, Rio de Janeiro e Nova Iorque]. Em: *El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires, CAIA, 1995.

³⁶ UNGER, Edyla Mangabeira. Iberê Camargo na Bonino. *O Globo: Artes Plásticas*, Rio de Janeiro, [sem página]. 05 out. 1966. Arquivo Museu de Arte do Rio Grande do Sul (MARGS).

Prova do desafio que o artista sentia e que, realmente, a empresa requeria, são os numerosos esboços que Iberê ensaia para chegar na Suíça com uma idéia clara de como enfrentar a pintura.

Desde 1964, o artista vinha trabalhando em uma progressão que o conduziria a um maior grau de abstração com uma pintura *de campo*, próxima da *action painting*. Historicamente, a abstração redefiniu o conceito de *figura* ao emancipá-la de uma função mimética e entendê-la como configuração, ou seja, resultado de contrastes de distintos graus de concentração de energia sobre o plano.³⁷ Assim Iberê intitulou *Ceifadores* ou *Espaço com figura* composições cuja abstração, provavelmente, viesse de sínteses geométricas, sígnicas, de imagens naturalistas. Como Iberê insistiu em várias reportagens, nunca deixou a figuração, ou seja, na concepção da primeira imagem sempre houve uma referência ao mundo fenomênico.

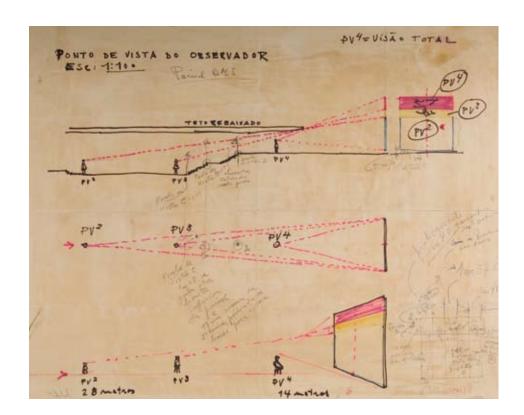
"Eu trabalho com impetuosidade. O gesto que coloca a cor. Cria o tom, estabelece relações novas, inesperadas. As metamorfoses se sucedem, os contrastes se acentuam, a composição adquire uma estrutura. Eu busco a dinâmica e o equilíbrio em figuras que se abrem e se dispersam. Sinto-as fisicamente, com todo meu corpo"38, refletia Camargo.

Mas para minimizar os riscos implícitos na realização de uma pintura de 49m² (7 x 7 metros) que, também, representaria seu país, Iberê testou algumas opções até que se definiu por uma "vegetação colorida", como foi definida pelo artista Mario Carneiro. Um tema excepcional na produção de Iberê.

Diferentes registros na FIC (Fundação Iberê Camargo) permitem formular uma hipótese geral acerca da iconografia do painel e de como ela surge da confluência de estudos estritamente formais e de imagens que, como veremos depois, aludem metaforicamente à vida em esplendor, à saúde.

De 1962 são três desenhos (img. 47, 48 e 49) que desenvolvem o tema do núcleo: com base em um eixo (vertical nestes casos) linhas perpendiculares, traçadas em intervalos regulares, expandem-se simetricamente.

Em um óleo de 1963, *Núcleo (img. 50)*, os eixos se diluem através de distintas transformações que a matéria e a cor foram suscitando durante a execução, as



"relações novas e inesperadas" que relata Iberê. Figura II, de 1964 (img. 54) organiza as partículas nas quais se desmembrou o Núcleo, em um esquema compositivo similar aos desenhos anteriormente mencionados. Recompõe – como seu título indica – uma figura: a energia dispersa no campo concentrou-se em certo esquema de contraste com o fundo. O artista entra e sai da figuração, fazendo e desfazendo as configurações que resultam com base nas variáveis estritamente plásticas com as que se conduz (composição, cor, matéria), uma vez que o referente naturalista desvanece.

Um desenho de 1966 (*img. 52*) guarda estreita relação com o projeto que Iberê leva em mãos ao chegar na Suíça. Traçado em escala, o esboço (*img. 102*) estabelece diversas cotas sobre uma quadrícula para serem traspassadas no painel de madeira onde pintaria.

No registro superior de ambos desenhos (levemente deslocada à direita) aparece uma forma que lembra os *Núcleo* e *Figura* recentemente analisados. Ambas composições se assemelham a uma dança de formas (pássaros-carretéis-núcleos?) ascendentes, divididas por um centro traçado ao longo de um eixo horizontal, este último menos icônico, mais inativo. Essa composição se deve a que o acesso

³⁷ SCOTT, Robert G., Fundamentos del diseño [Fundamentos do desenho], Buenos Aires, Ediciones Víctor Lerú, 1984.

³⁸ BORSA CATTANI, I., em: SALZSTEIN, Sônia (org), Diálogos com Iberê Camargo, São Paulo, Cosac e Naify, 2003, p. 81.

³⁹ IBERÊ Camargo: "O Pátio é a Nossa Verdadeira Pátria". [S.n.], Porto Alegre, [sem página], 21 de fevereiro de 1965.



ao lugar onde seria instalado o painel estava mediado por uma escada. A pintura apenas seria vista completamente a uma distância de poucos metros. Por esse motivo, Iberê projetou a pintura em dois planos para que um tivesse interesse visto desde longe e o outro de perto.³⁹

Em todos os esboços que a FIC possui aparece essa forma "pássaro-carretel-núcleo" e outra que se relaciona com a metamorfose dos dados em olhos: o círculo com um ponto no seu centro ou uma espiral.

Uma vez em Genebra, Iberê realizou outra série de esboços que se conservam na OMS. Partindo do esquema que tinha levado, começou a brincar livremente com as formas, e o resultado final, após sete meses de trabalho, conserva as linhas gerais do projeto realizado no Brasil. Em declarações a Clarice Lispector, Camargo diz que uma *expansão*, no sentido em que ele utiliza o conceito, é uma *liberação*. Precisamente, essa pareceu ser a alegoria do painel de Genebra. Formas liberadas ou, melhor, *presas*, debaixo do emaranhado de gestos que as levaram a sua dissolução: pássaros, carretéis, dados, vórtices. Um grande *bouquet* floral, como sugere Carneiro, uma obra "alegre" que evoca a situação de equilíbrio implícita na noção de saúde.

No entanto, a realização do painel não parece ter sido muito prazerosa para Iberê. Na imprensa reclamou do pó da construção do prédio que impossibilitou começar a pintura na data prevista, os andaimes que não permitiam ver plenamente a evolução da obra, entre outros inconvenientes. Em cartas que dona Maria, esposa de Iberê, escreve a seus familiares no Brasil refere-se ao esforço enorme que o artista realiza pintando, inclusive, até altas horas da noite.

A obra foi inaugurada no dia 23 de maio de 1966. A imprensa brasileira publicou grande quantidade de artigos laudatórios, a repercussão européia foi sensivelmente menor. Entre esses artigos está o do *Correio do Povo* de Porto Alegre que exalta o painel como um exemplo da diversidade geográfica e vitalidade tropical do Brasil. A pintura "é o grito do homem do Brasil diante da vida e seu élan. Algo eloquente, simbólico e vigoroso". ⁴¹



Para Iberê esse pedido foi um desafio físico, técnico e emocional. De caráter retraído, estava habituado à solidão e ao ambiente reflexivo de seu atelier. Em Genebra não apenas tinha que pintar afastado das suas coisas e da sua gente – foram sete longos meses – mas também devia, de algum modo, representar o arquétipo de sua nacionalidade. Sem dúvida, para essa personalidade marcada pela subjetividade, como testemunham que foi Iberê, encarnar um espírito coletivo foi um grande desafio.

"A alegria que sinto – expressou – é por ter deixado em um organismo internacional, mais uma vez, a marca da presença brasileira". 42

Iberê "operou o rei" e o resultado foi mais do que bem sucedido. Mas, de alguma forma, talvez pelo tamanho e pelo limite da figuração que correspondia, o painel foi a conclusão de uma etapa. Imediatamente depois, reaparecem os signos, as formas, que precedem a figuração icônica dos anos 80.

14. sem título (untitled), 1966 Guache, nanquim e grafite sobre papel (gouache, china ink and graphite on paper) 50,5x49cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

^{13.} sem título (untitled), 1966 Guache, nanquim e grafite sobre papel (gouache, china ink and graphite on paper) 50,5x49cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

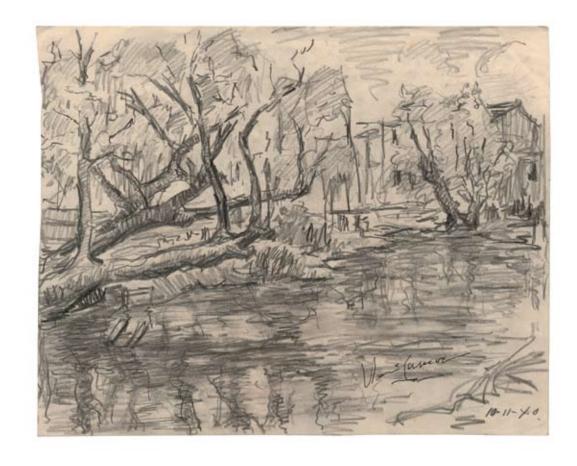
⁴⁰ Ver: ZIELINSKY, Mônica. "Arte e historia da arte no Brasil. Problemas de sua inserção internacional em um estudo de caso". Em: XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte, Rio de Janeiro e Belo Horizonte: CBHA, C/ ARTE, 2008. No prelo.

⁴¹ PAINEL de Iberê Camargo para Gênova (SIC). Correio do Povo, Porto Alegre, [sem página]. 11 jun. 1966

⁴² O BRASIL Presente em Organização Mundial: A Agonia e o Êxtase de Iberê em Genebra. O Globo, Rio de Janeiro, [sem página]. 27 set. 1966.







16. sem título (untitled), c. 1940 oléo sobre madeira (oil on wood) 30x40cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre 17. sem título (untitled),1940 Grafite sobre papel (graphite on paper) 22x27,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





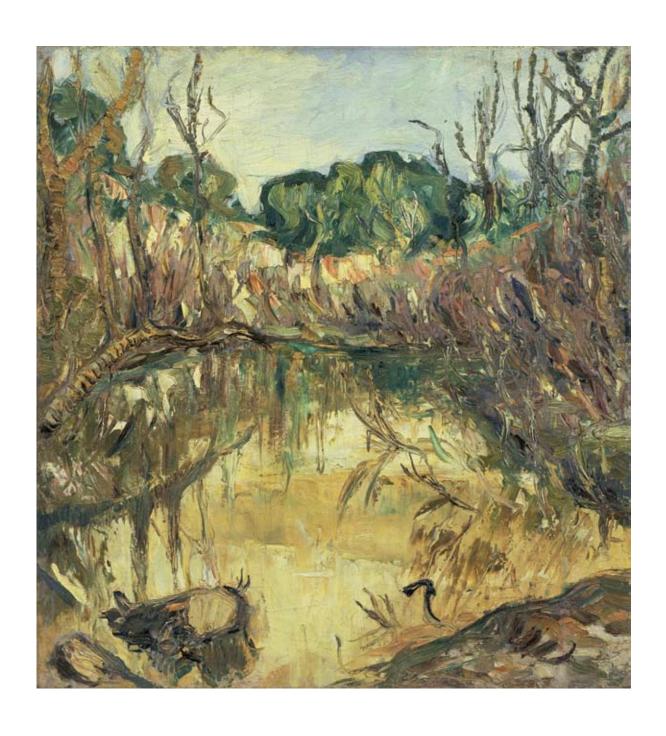




19. sem título (untitled),1940 Grafite sobre papel (graphite on paper) 23 x24,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

20. sem título sem título (untitled), 1940 Grafite sobre papel (graphite on paper) 22x22cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

18. sem título (untitled), s/d (nd) óleo sobre tela (oil on cavas) 39 x43cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



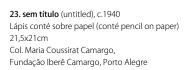


21. sem título (untitled), c. 1940 óleo sobre tela (oil on cavas) 49,5x45,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre 22. sem título (untitled), 1940 Grafite sobre papel (graphite on paper) 21,5x26,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

32 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL 33



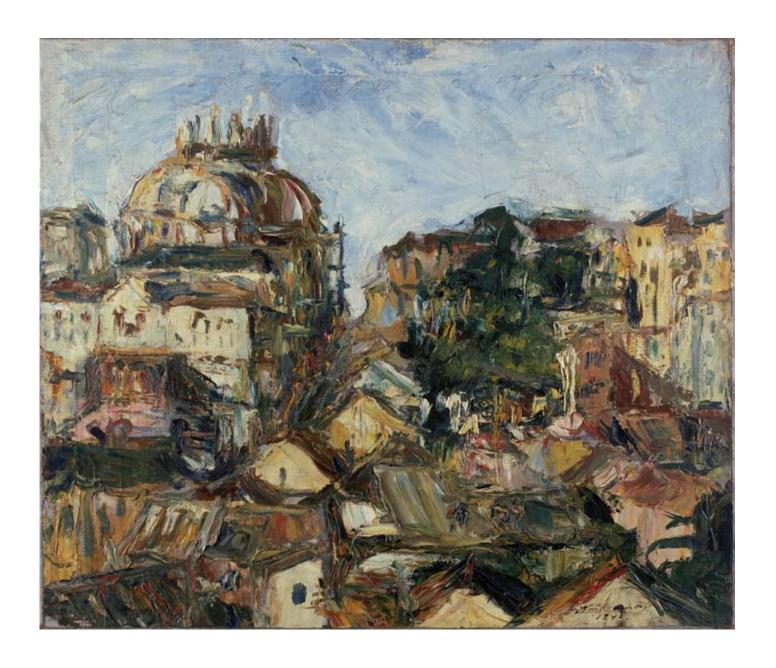




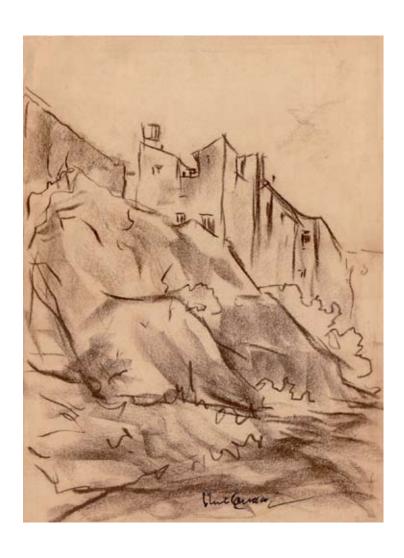
24. sem título (untitled), 1940 Lápis conté sobre papel (conté pencil on paper) 21x25cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



25. Paisagem, 1941 oléo sobre madeira (oil on wood) 24x35cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

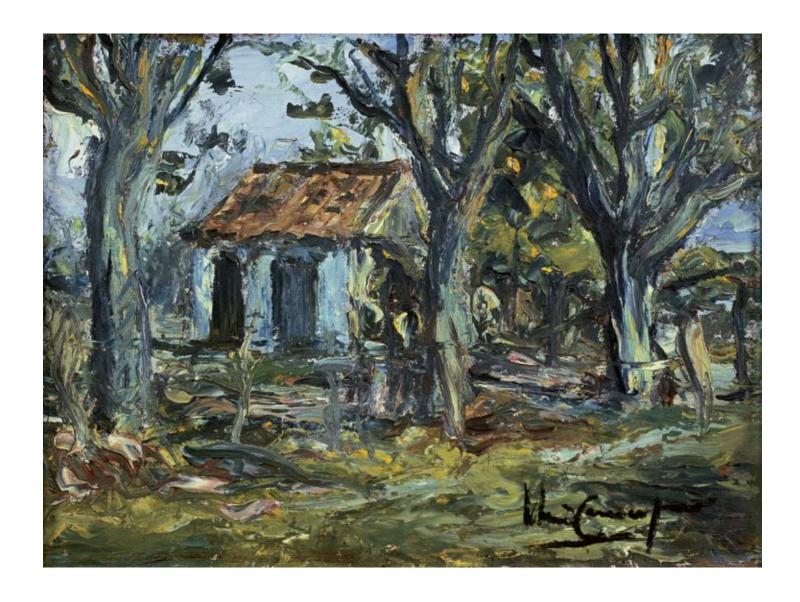






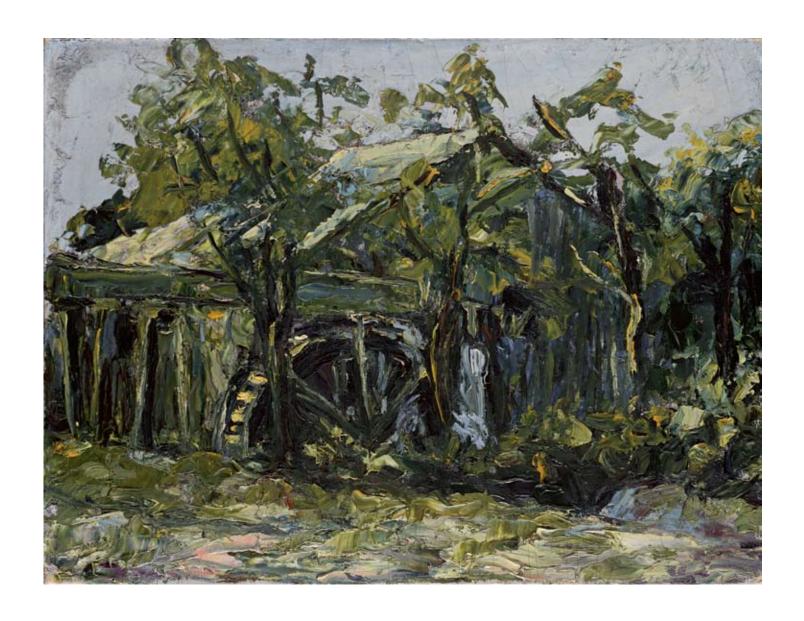
26. sem título (untitled), 1942 óleo sobre tela (oil on cavas) 60x70cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre 27. sem título (untitled), 1940 Grafite sobre papel (graphite on paper) 28x14,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

28. sem título (untitled), c.1943 Lápis conté sobre papel (conté pencil on paper) 30x22,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





29. Jaguari, 1941-1942 óleo sobre tela (oil on cavas) 30,5x40,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre 30. sem título (untitled), s/d (nd) óleo sobre tela (oil on cavas) 59x69cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

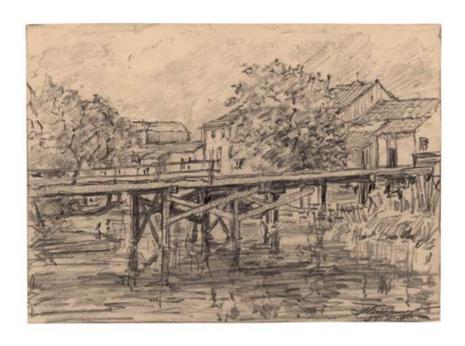






31. sem título (untitled), s/d (nd) óleo sobre tela (oil on cavas) 30,5x40cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre **32. sem título** (untitled),1941 Lápis conté sobre papel (conté pencil on paper) 27x22,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

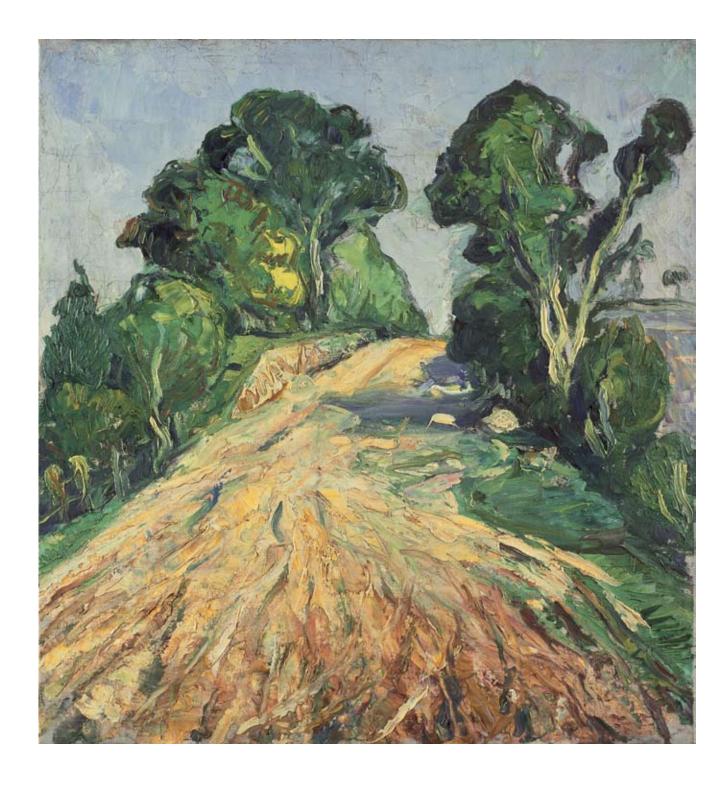
33. À beira do Rio Jaguari, 1941 Grafite sobre papel (graphite on paper) 27x22cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





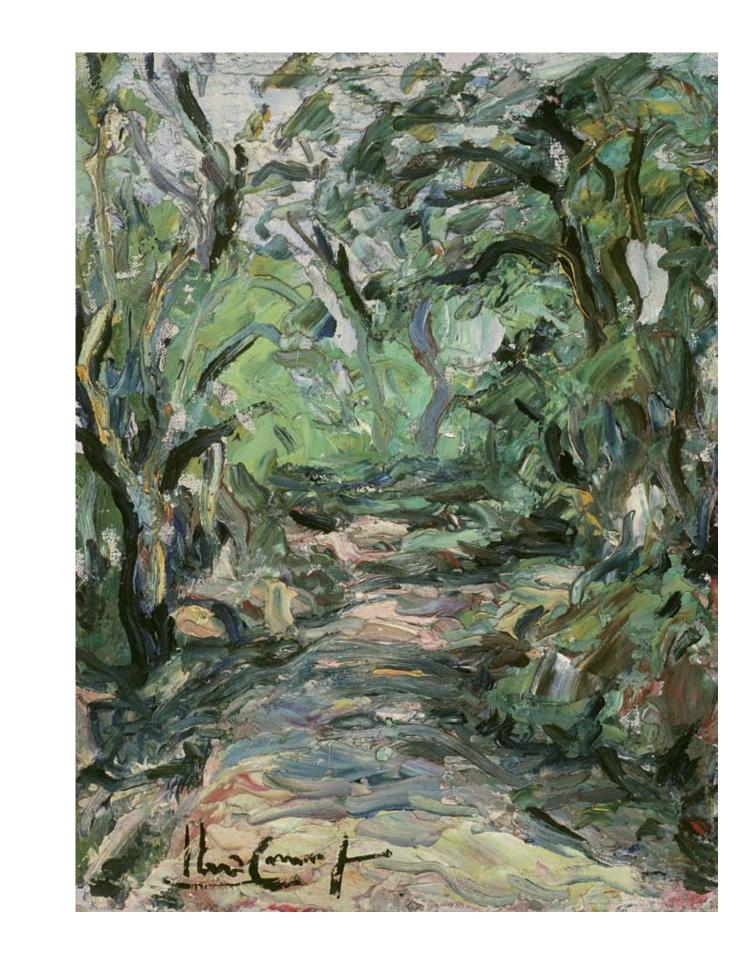


35. sem título (untitled),1940 Grafite sobre papel (graphite on paper) 21,5x21,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



36. sem título (untitled), c. 1941-1942 óleo sobre tela (oil on cavas) 49,5 x 45,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

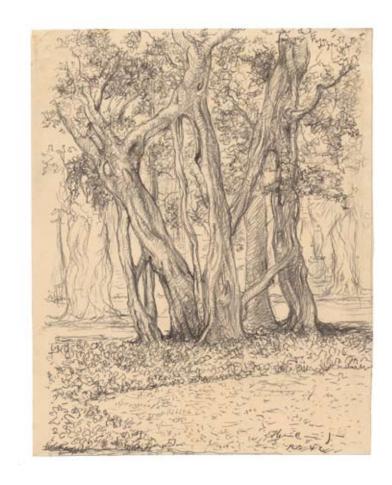
42 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL 43



37. Dentro do mato, 1941-1942 óleo sobre tela (oil on cavas) 40x30cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







38. sem título (untitled),1942 Grafite sobre papel (graphite on paper) 28x25cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

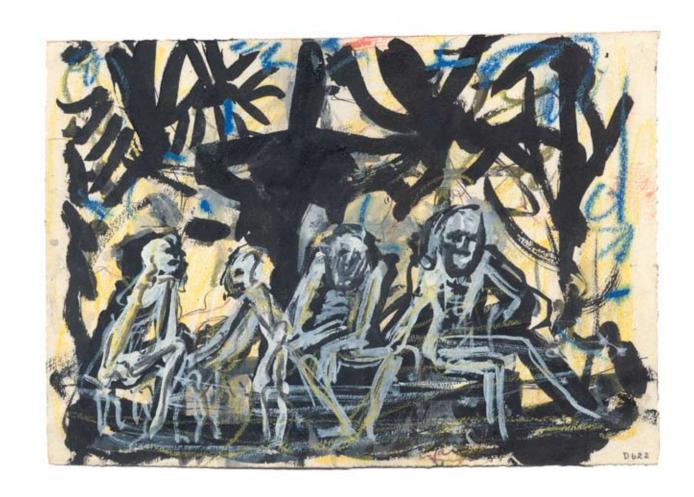
39. sem título (untitled),1943 Grafite sobre papel (graphite on paper) 22x21cm

Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

40. sem título (untitled), 1942 Grafite sobre papel (graphite on paper) 25,5x20cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







41. sem título (untitled), c.1987 lápis stabilotone sobre papel (stabilotone pencil on paper) 24x32cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

42. sem título (untitled), c.1987 guache, lápis stabilotone e grafite sobre papel (gouache, stabilotone pencil and graphite on paper) 23x31cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

43. Mendigos do Parque da Redenção IV, 1987 Nanquim, caneta esferográfica, guache e lápis stabilotone sobre papel (china ink, ball point pen, gouache and stabilotone pencil on paper) 22x31cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

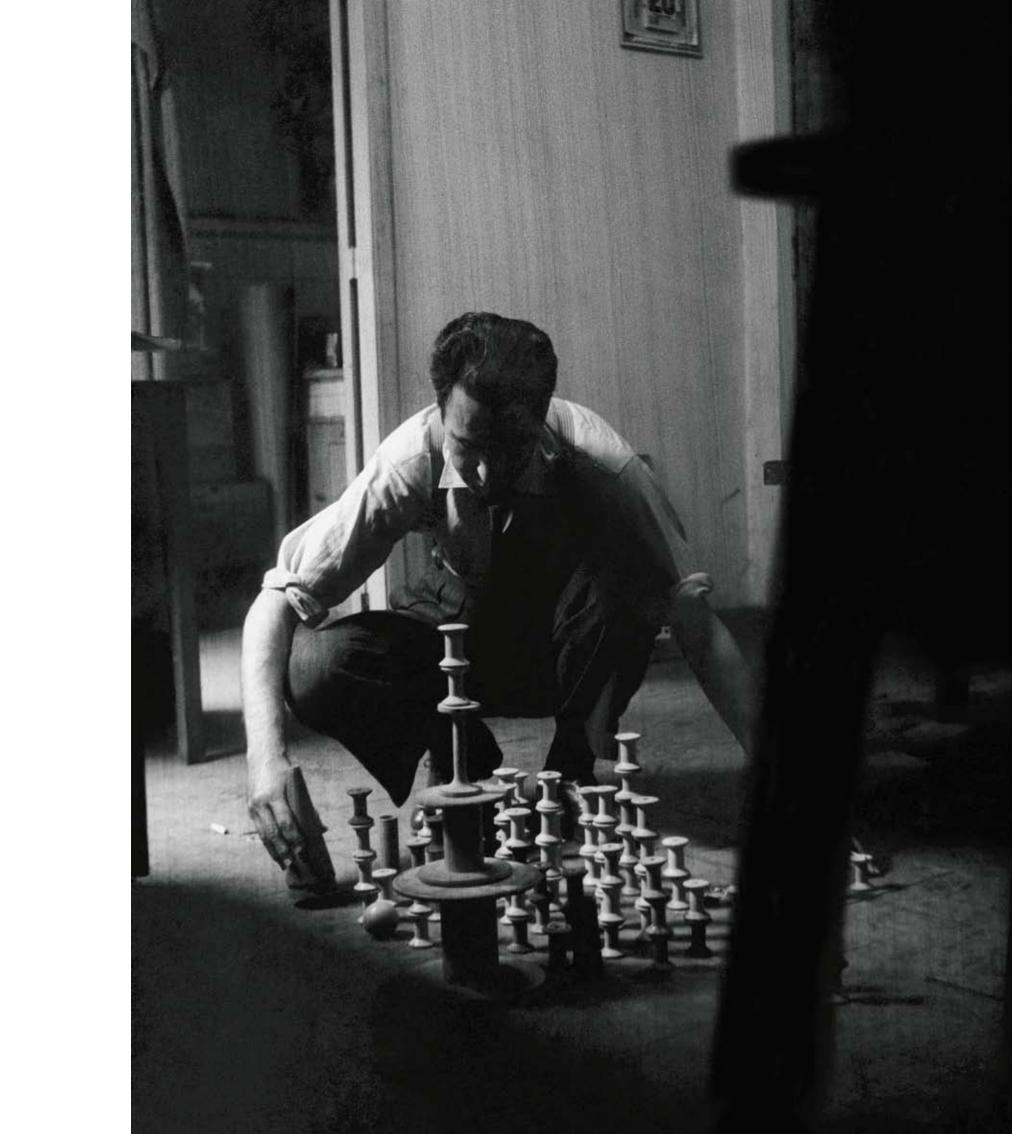




44. Outono no Parque da Redenção I, 1988 óleo sobre tela (oil on cavas) 65x92 cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

45. Outono no Parque da Redenção II, 198 óleo sobre tela (oil on cavas)

65x92cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







Nanquim e guache sobre papel (china ink and gouache on paper) 50,5x70,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

48. Forma, 1962 Nanquim e guache sobre papel (china ink and gouache on paper) 50,5x70,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

49. sem título (untitled), 1966 Caneta tinteiro sobre papel (Caneta tinteiro on paper) 40,5x42,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



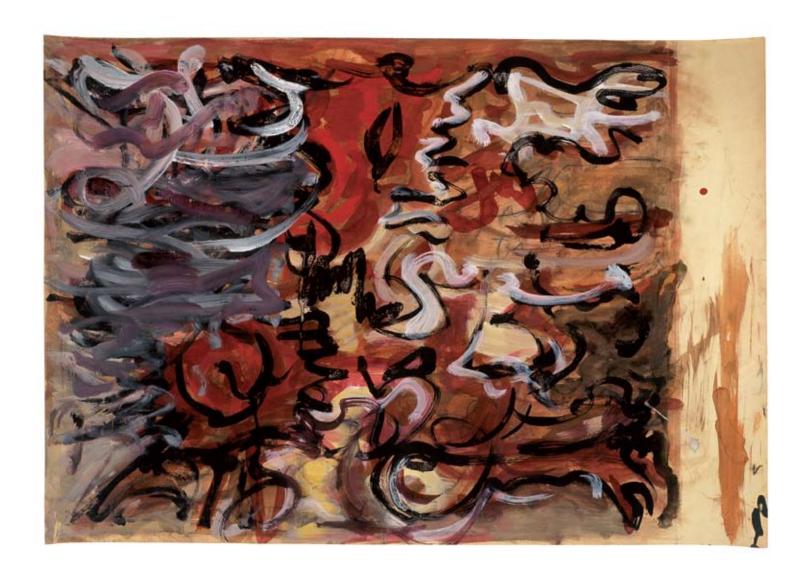


O OLHAR PARA AS FORMAS 55 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL





50. Núcleo, 1963 óleo sobre tela (oil on cavas) 65x91,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre 51. Figura II, 1964 óleo sobre tela (oil on cavas) 93x 32 m Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





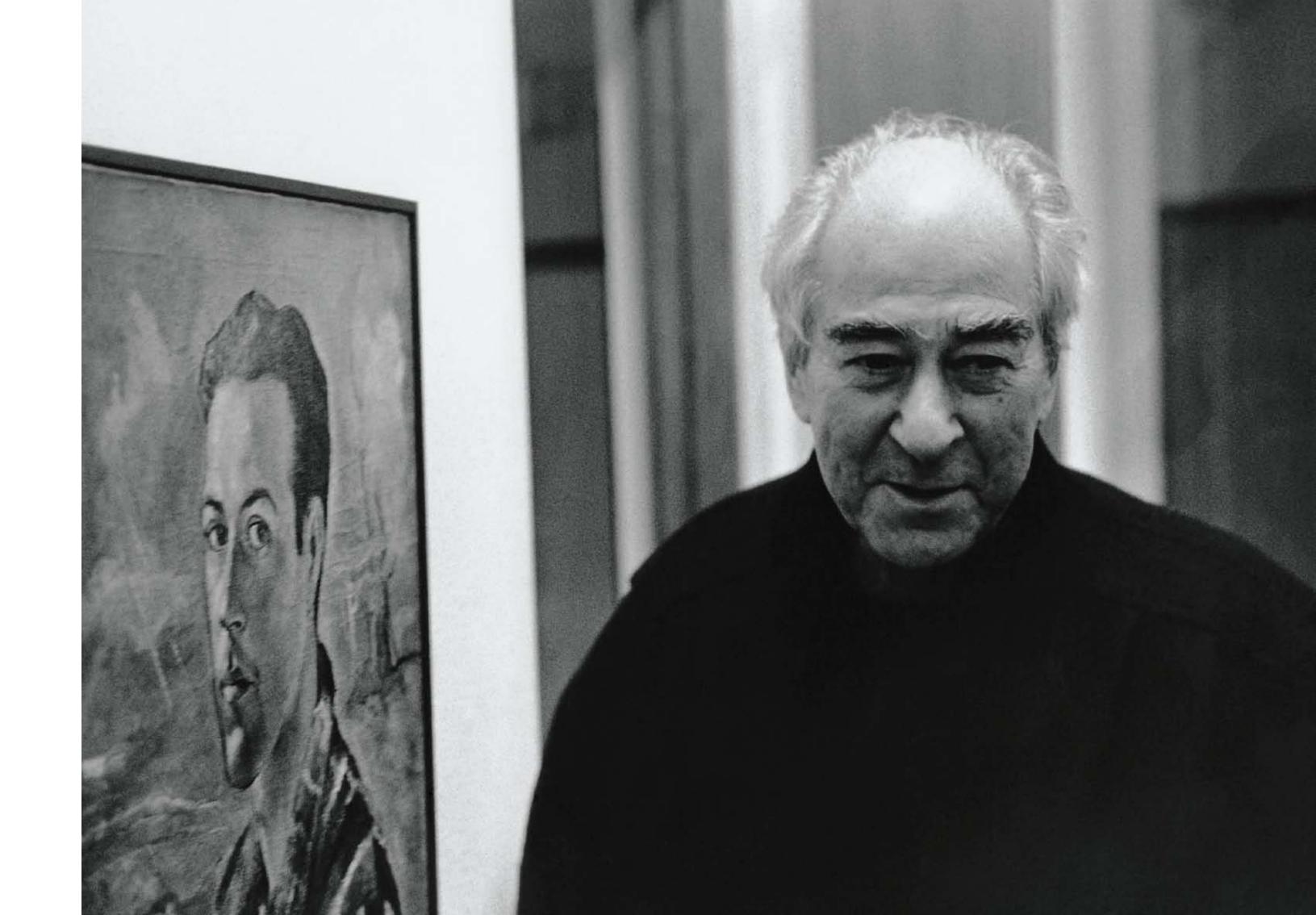


52. sem título (untitled), 1966 Guache e nanquim sobre papel (gouache and china ink on paper) 70x100cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

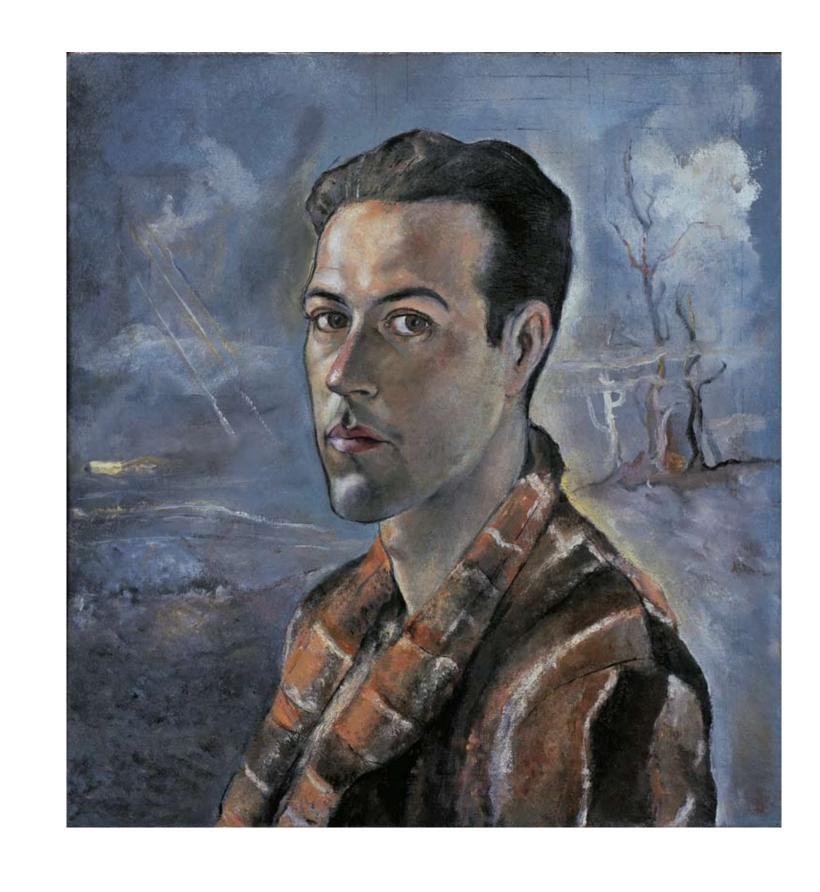
53. sem título sem título (untitled), c.1966 Guache, pastel oleoso e grafite sobre papel (gouache, oil pastel and graphite on paper) 69,5x70cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

54. sem título (untitled), c.1966 Grafite e pastel oleoso sobre papel (graphite and oil pastel on paper) 50x50cm

Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

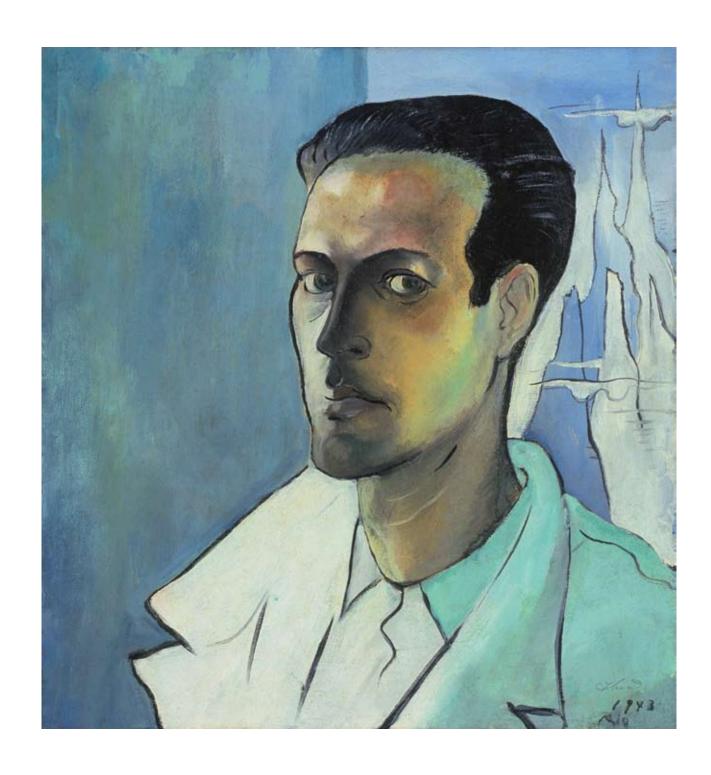


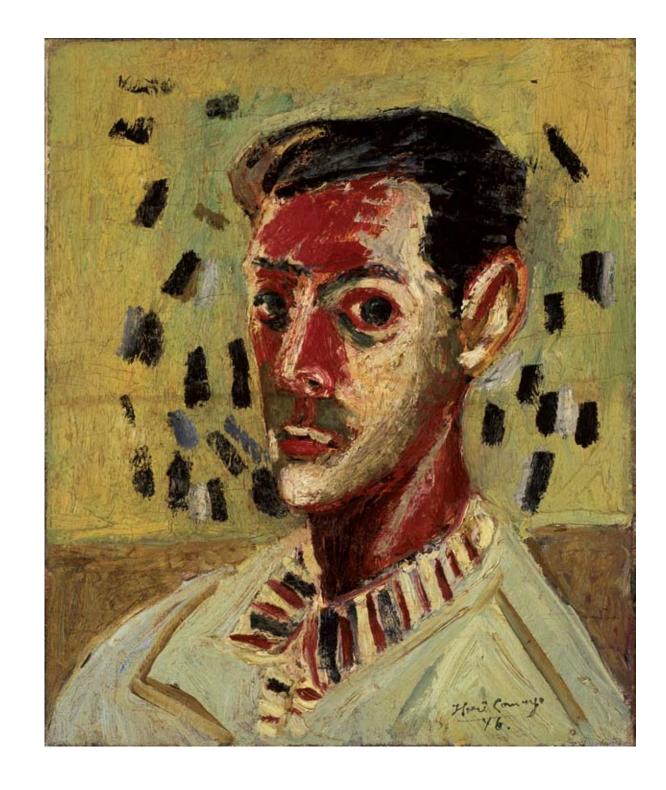
55. Iberê Camargo ao lado do auto retrato/ Iberê Camargo by his self-portrait, 1940



56. Auto-retrato (self-portrait), 1941-1942 óleo sobre tela (oil on cavas) 50x45,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

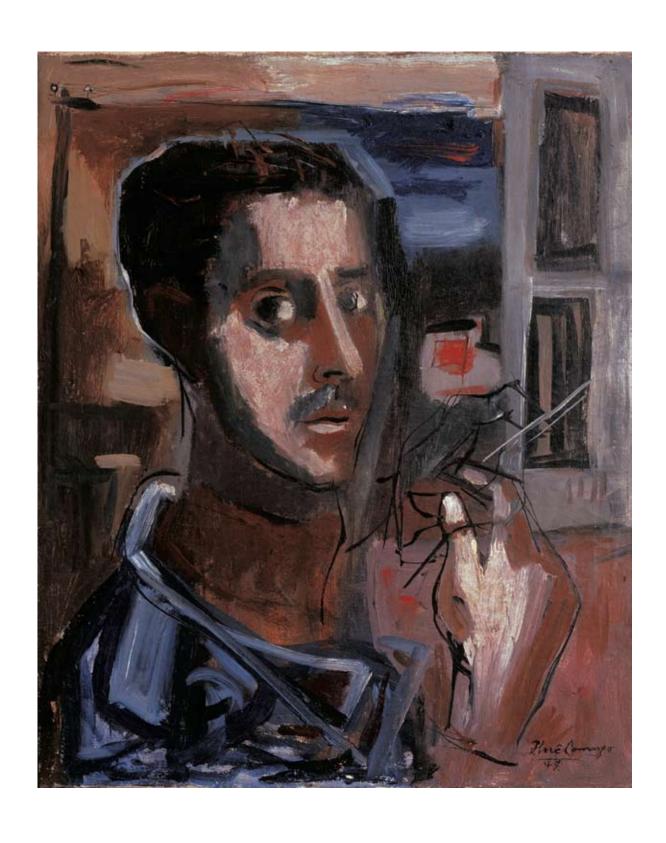
62 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL 63

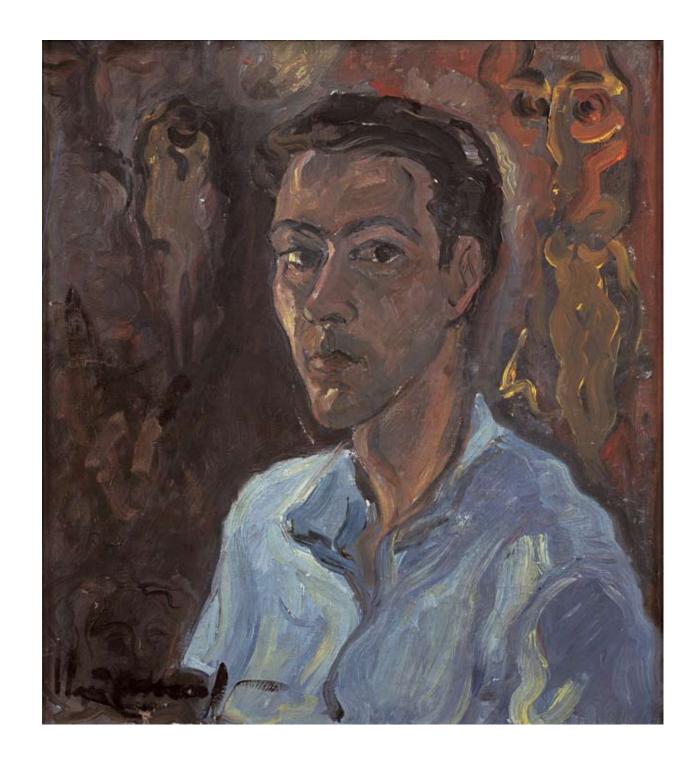




57. sem título (untitled),1946 óleo sobre tela (oil on cavas) 55,5x46cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre **58. sem título** (untitled),1946 óleo sobre tela (oil on cavas) 55,5x46cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

4 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL O O OLHAR EM DIREÇÃO AO HOMEM: RETRATOS NO TEMPO





59. sem título (untitled), s/d (nd) óleo sobre tela (oil on cavas) 55x44,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

60. Auto-retrato (self-portrait), c.1946 óleo sobre tela (oil on cavas) 48,5x43,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

0 OLHAR EM DIREÇÃO AO HOMEM: RETRATOS NO TEMPO 67







61. sem título o (untitled), 1979 Pastel oleoso sobre papel (oil pastel on paper) 35x25cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

62. sem título (untitled), 1980 Nanquim sobre papel (china ink on paper) 36,5x25cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre 63. Personagens, 1983 óleo sobre tela (oil on cavas) 150x260cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

3 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL 69





64. sem título (untitled), c.1983 Grafite e mancha de óleo sobre papel (graphite and oil mancha on paper) 35,5 x 26 cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

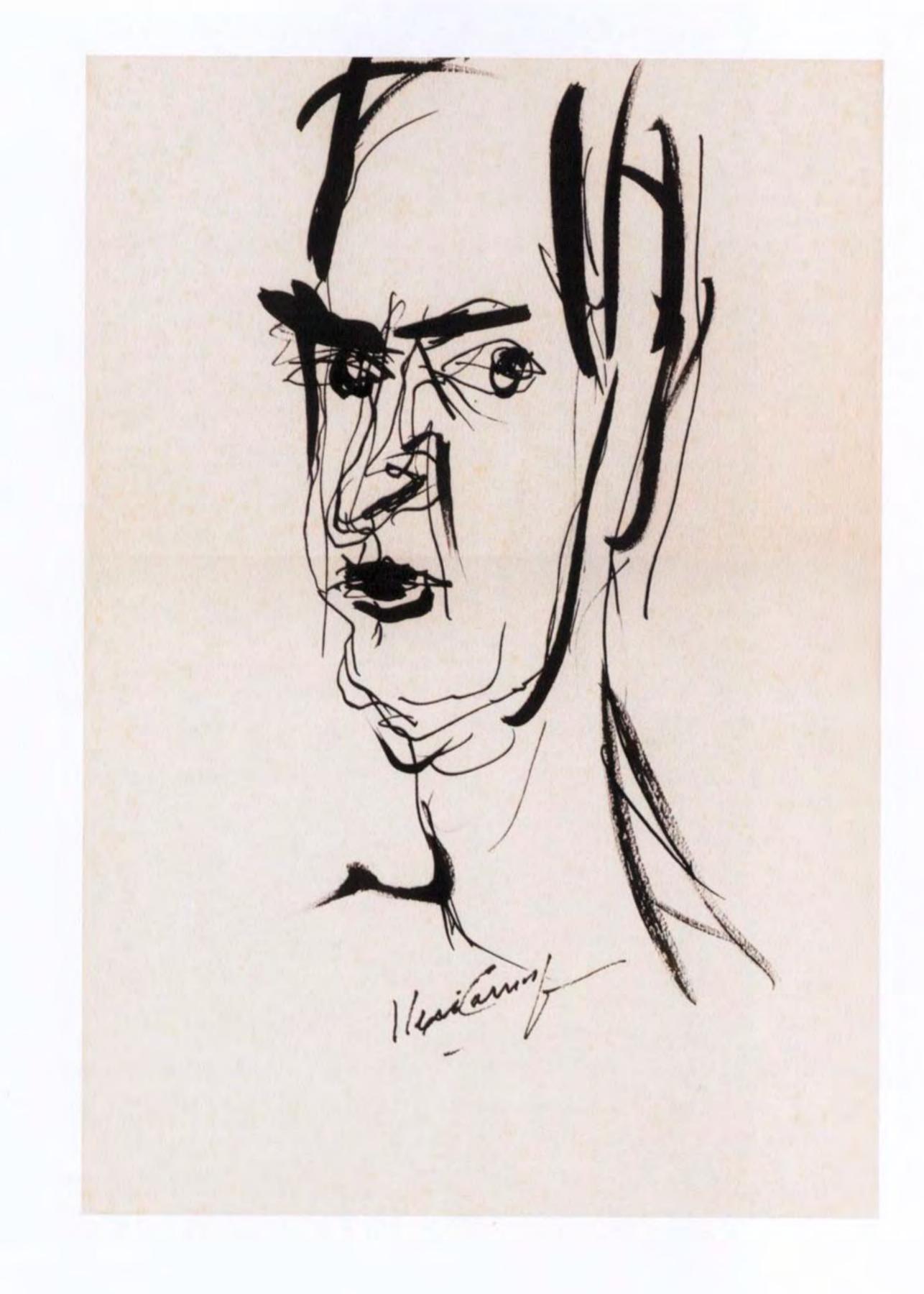
65. sem título (untitled), c.1983 Grafite sobre papel (graphite on paper) 33,5x25cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



66. Auto-retrato (self-portrait), 1984 oléo sobre madeira (oil on wood) 25x35cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL 71





67. Maria, 1984 óleo sobre tela (oil on cavas) 55x78cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

68. sem título (untitled), c.1986
Nanquim sobre papel (china ink on paper)
33,5x22,5cm
Col. Maria Coussirat Camargo,
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





71. Iberê, 1987 óleo sobre tela (oil on cavas) 78 x55cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

70. Pintor e manequim, 1986 óleo sobre tela (oil on cavas) 132x93cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

74 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL 0 O OLHAR EM DIREÇÃO AO HOMEM: RETRATOS NO TEMPO 75

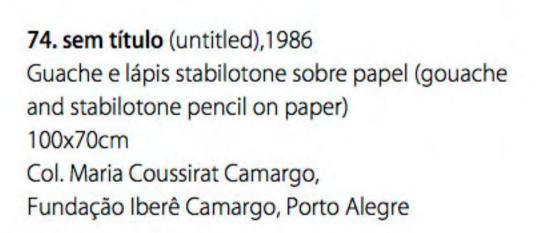


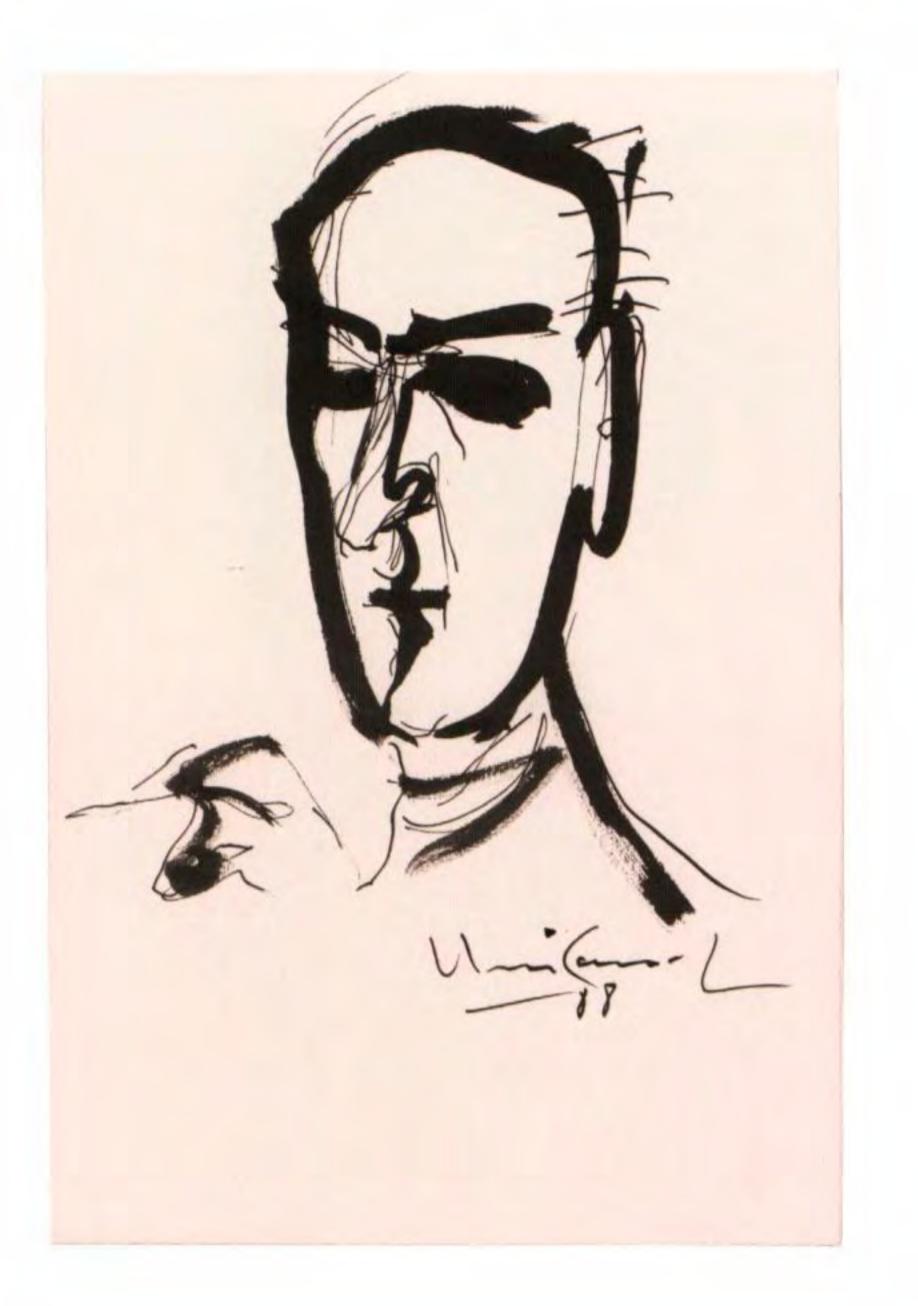


72. Pintor e manequim, 1987 óleo sobre tela (oil on cavas) 93 x 150,5 cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre **73. Miséria I**, 1987 óleo sobre tela (oil on cavas) 89x55cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

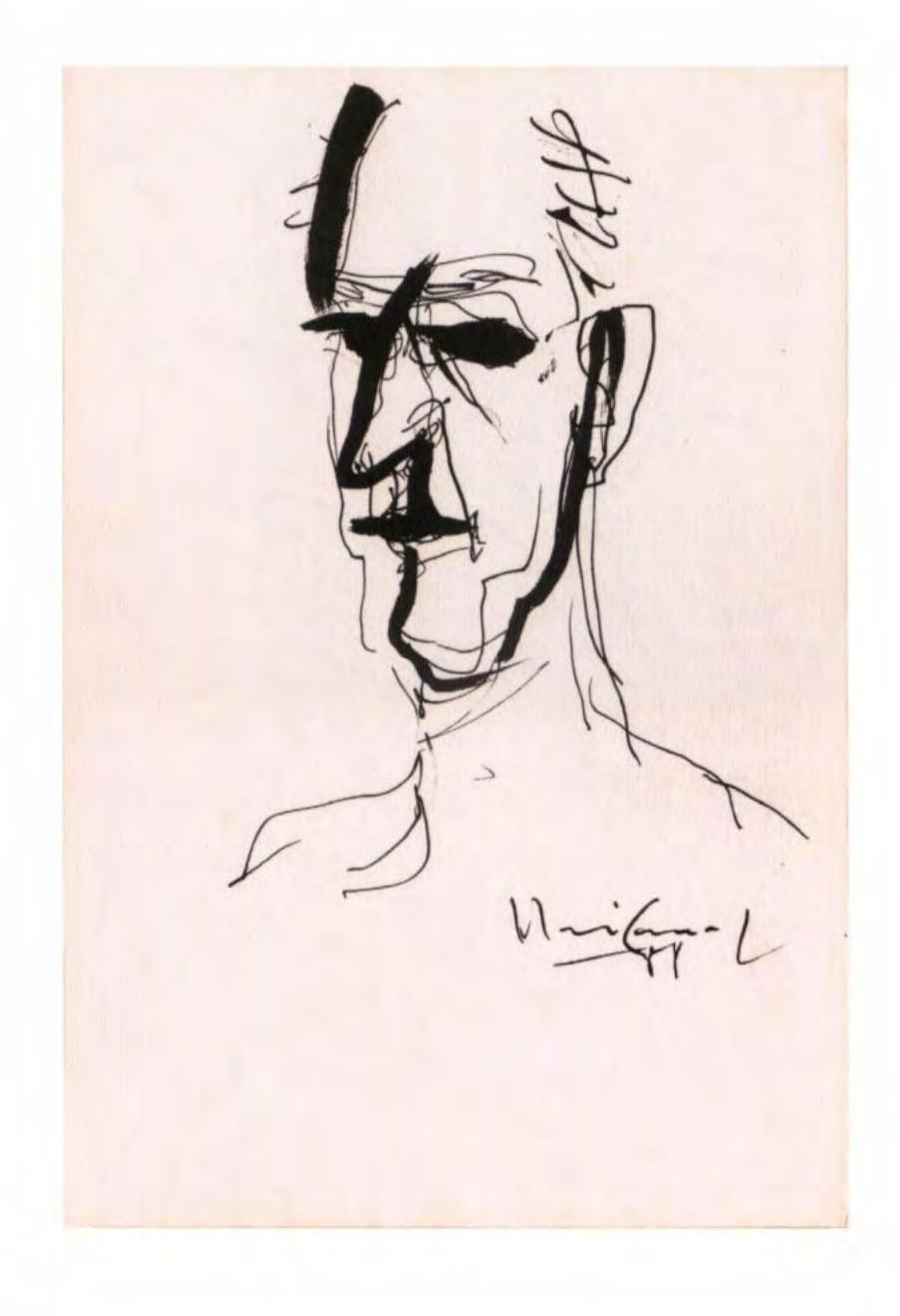
76 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL 77











74. sem título (untitled), 1988 nanquim sobre papel (china ink on paper) 33x22,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

75. sem título (untitled), c.1988 caneta esferográfica sobre papel (ball point pen on paper) 33,5x22,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

76. sem título (untitled), 1988 nanquim sobre papel (china ink on paper) 33x22,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

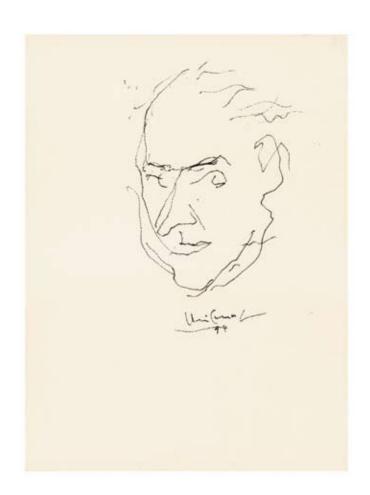
O OLHAR EM DIREÇÃO AO HOMEM: RETRATOS NO TEMPO 79





78. sem título (untitled), c. 1990 Lápis de cor sobre papel (color pencil on paper) 25,5x36,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre 79. Velho vira caricatura, 1993
Guache e lápis stabilotone sobre papel (gouache and stabilotone pencil on paper)
69,5x50cm
Col. Maria Coussirat Camargo,
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

0 OLHAR EM DIREÇÃO AO HOMEM: RETRATOS NO TEMPO 81









80. sem título (untitled), 1994 Nanquim sobre papel (china ink on paper) 31x23cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

81. sem título (untitled),1994 Nanquim sobre papel (china ink on paper) 31x23cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre 82. sem título (untitled), 1994 Nanquim sobre papel (china ink on paper) 31x23cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

83. sem título (untitled), c. 1994 Nanquim sobre papel (china ink on paper) 31x23cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

82 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL O OLHAR EM DIREÇÃO AO HOMEM: RETRATOS NO TEMPO 8

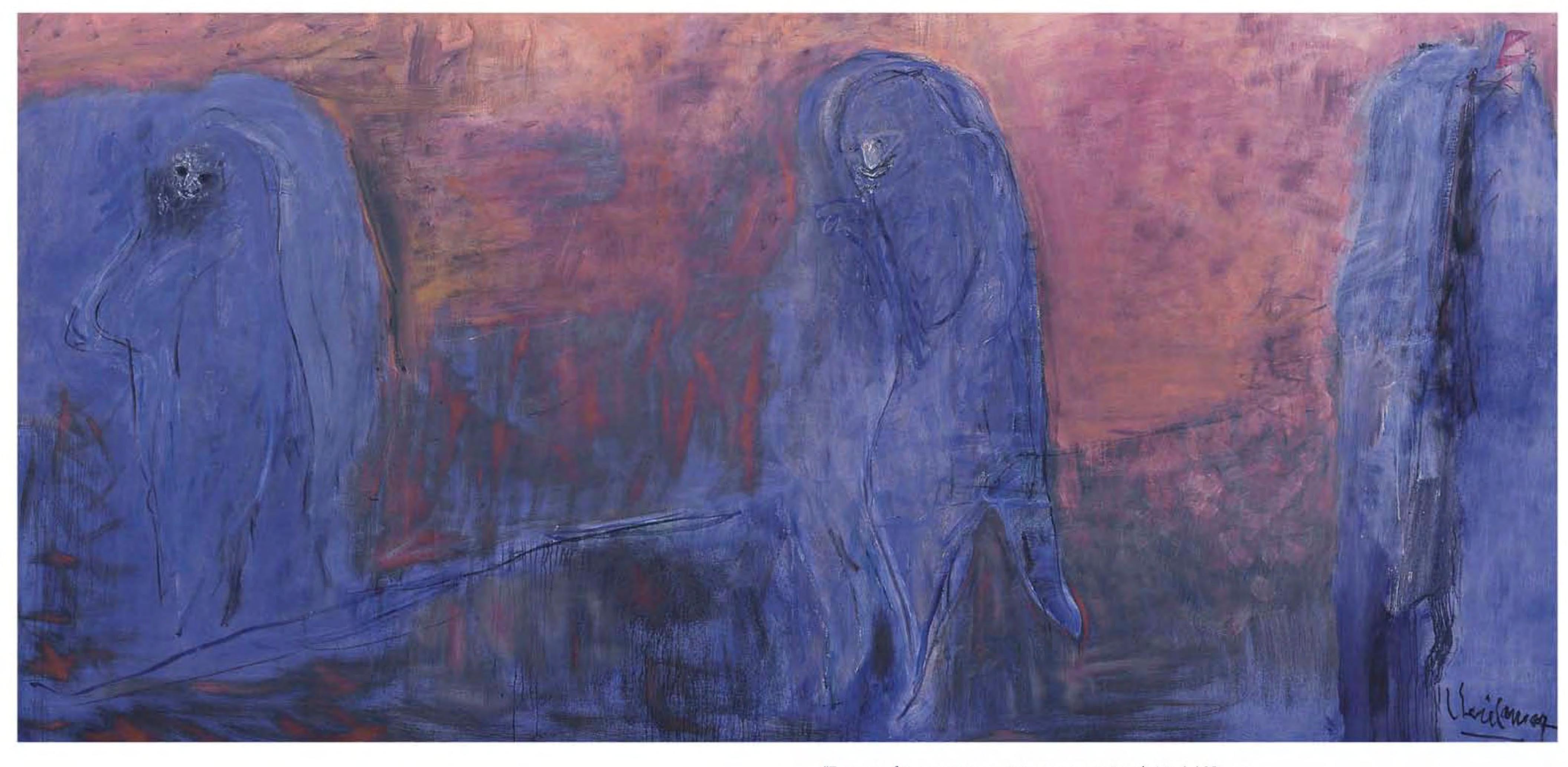




84. Tudo te é falso e inútil IV, 1992 óleo sobre tela (oil on cavas 200x236cm

Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre 85. As idiotas, 1991 óleo sobre tela (oil on cavas) 200x250cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

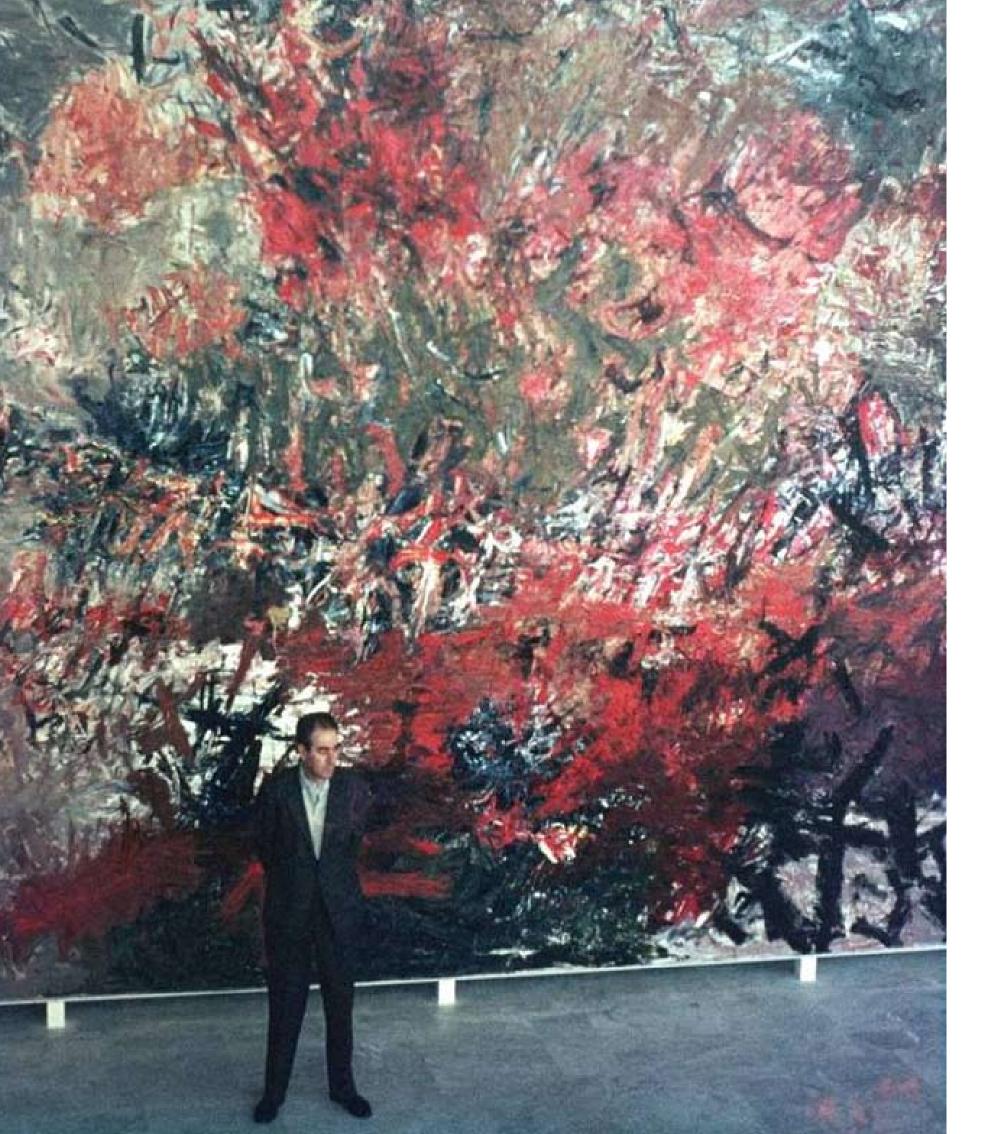
4 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL O OLHAR EM DIREÇÃO AO HOMEM: RETRATOS NO TEMPO 8



86. Solidão, 1994 200x400cm óleo sobre tela (oil on cavas) Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

"Eu sempre fui uma pessoa que vivi a margem, muito solitária. (...) Não me deixo distrair pelas coisas, vivo na minha procura no meu jeito de ser. O que está dentro é o que está fora. Meus tons são frios porque a minha paleta vem da alma"

"I've always been someone who lived at the margin, very solitary. (...) I don't let myself get distracted by things, I live in pursuit of my way of being. What's inside is what's outside. My colours are cold because my palette comes from the soul"



CRONOLOGIA

Lisiane Antunes Cardoso

- 1914 Nasce Iberê Bassani de Camargo, em 18 de novembro, na cidade de Restinga Seca, interior do Rio Grande do Sul, filho de Adelino Alves de Camargo, agente ferroviário, e de Doralice Bassani de Camargo, telegrafista.
- 1928 Inicia sua aprendizagem em pintura na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea de Santa Maria (RS), tendo como professores Frederico Lobe e Salvador Parlagrecco.
- 1932 Assume a primeira atividade profissional como aprendiz do escritório técnico no Primeiro Batalhão Ferroviário. Pouco tempo depois, é promovido à função de desenhista técnico.
- 1939 Trabalha, em Porto Alegre, como desenhista técnico na Secretaria Estadual de Obras Públicas do Rio Grande do Sul e frequenta o Curso Técnico de Desenho de Arquitetura, no Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. Casa-se com Maria Coussirat, graduada em pintura pelo mesmo instituto.
- 1942 Vende seu primeiro óleo, intitulado Paisagem. Recebe bolsa do Governo do Estado do Rio Grande do Sul para estudar no Rio de Janeiro, para onde se transfere com sua esposa. Conhece e estabelece relações com artistas como Cândido Portinari, Frank Schaeffer e Hans Steiner. Ingressa na Escola de Belas Artes, mas a abandona, por discordar de sua orientação acadêmica. Inicia um curso livre, ministrado por Alberto da Veiga Guignard. Integra o Grupo Guignard, participando do ateliê coletivo, bem como das exposições. Realiza sua primeira exposição individual em Porto Alegre.
- 1943 Funda, com o apoio de Géza Heller, Elisa Byington e Maria Campello, o Grupo Guignard, um ateliê coletivo sob orientação de Alberto da Veiga Guignard, no Rio de Janeiro.
 - "Grupo Guignard", Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Exposição transferida para a sede da Associação Brasileira de Imprensa, depois de ter sido desmontada à força por um grupo de estudantes da Escola Nacional de Belas-
 - 48º Salão Nacional de Belas Artes Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe menção honrosa em Desenho.
- 1944 É extinto o Grupo Guignard. Trabalha em outros ateliês. Passa a participar de diversas exposições coletivas no Brasil e no exterior.
- Exposição individual, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
- 49º Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe medalha de bronze em Pintura.

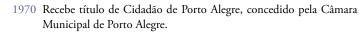
- 1945 Segue para o ateliê na rua Joaquim Silva, Lapa, onde permanece até
 - 50º Salão Nacional de Belas Artes Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe medalha de prata em Pintura.
 - 20 artistas brasileiros, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina; Comisión Municipal de Cultural, Montevideo, Uruguay; Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires, Argentina.
- 1946 "Iberê Camargo", Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos/ Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Primeira mostra individual no Rio de Janeiro.
- 51º Salão Nacional de Belas Artes Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- 1947 Exposição individual, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
- 52º Salão Nacional de Belas Artes Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro pela Seção de Pintura. Recebe, ainda, medalha de bronze em Desenho.
- 1948-50 Viaja à Europa com a esposa, Maria Coussirat Camargo. Em Roma, estuda gravura com Carlo Alberto Petrucci, pintura com De Chirico, materiais com Leoni Augusto Rosa e afresco com Achille. Em Paris, estuda pintura com André Lhote.
- 1950 Retorna ao Brasil e, no ano seguinte, começa a ministrar aulas de desenho e pintura em seu ateliê.
- 1951 Integra o júri do 56º Salão Nacional de Belas Artes Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
 - Dedica-se ao ensino de desenho e de pintura em seu ateliê, na rua Joaquim Silva, Rio de Janeiro.
 - I Bienal Internacional de São Paulo, Pavilhão do Trianon, São Paulo.
- 56º Salão Nacional de Belas Artes Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- Bienal de Arte Hispano-Americana, Madri
- "Iberê Camargo", Museu de Arte Moderna de Resende (RJ). Exposição inaugural do museu.
- 1952 Desenvolve 29 gravuras em água-tinta para ilustração do livro O rebelde, de Inglês de Sousa. No mesmo ano, realiza exposição dessas gravuras, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

87. Iberê Camargo em frente ao paínel de Genebra / Iberê Camargo in front of the Geneva Panel, 1966

- 1953 Funda o Curso de Gravura em Metal no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Ianeiro.
- 4º Salão do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Recebe medalha de prata na Seção de Gravura.
- II Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro.
- 1954 Organiza, juntamente com outros artistas, o Salão Preto e Branco, parte do III Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- Salão Preto e Branco/ III Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Recebe medalha de prata em Pintura.
- "Pinturas e gravuras de Iberê Camargo", Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. Primeira mostra individual depois de viagem de estudos à Europa.
- 1955 Produz o texto "A gravura", publicado em 1975.
 - "Salão miniatura", Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro.
 - "Gravuras de Iberê Camargo", Galeria de Arte do Clube de Gravura, Porto Alegre.
 - I Novo Salão Carioca, Rio de Janeiro.
 - Bienal Hispano-Americana de Arte de Madrid, Palacio Municipal de Exposiciones, Madri.
- 1956 Recebe isenção de júri na seleção do V Salão Nacional de Arte Moderna.
 - V Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
 - II Bienal Hispano-Americana, Barcelona.
- 1957 VI Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Recebe isenção de júri neste Salão.
- "Salão para todos de gravura e desenho", Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Levado posteriormente para a China. Participa como jurado e artista convidado.
- 1958 Integra o júri de seleção e premiação do VII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Participa de diversas exposições coletivas neste ano, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e Quito, no Equador.
 - 1 º Salão Pan-Americano do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
 - I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México.
 - "Pinturas e gravuras 1955 a 1958", GEA Galeria de Artes Plásticas, Rio de Janeiro.
- 1959 V Bienal Internacional de São Paulo, Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- Iberê Camargo of Brazil, Pan-American Union, Washington.
- 1960 Segue para novo ateliê, na rua das Palmeiras, Botafogo, Rio de Janeiro. Ministra curso de pintura, na Galeria Municipal de Arte, em Porto Alegre. Esse curso dá origem ao Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, voltado para a formação de artistas.
- Ministra curso de gravura em metal, em Montevidéu, tendo seu tratado de gravura divulgado em língua espanhola.
- "Iberê Camargo", Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño/Centro de Artes y Letras, Montevidéu.

- "Iberê Camargo: gravura pintura", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- IX Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- 2nd International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, National Museum of Modern Art Yomiuri Shimbun, Tóquio.
- II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México. Recebe o prêmio de Gravura.
- 1961 Recebe prêmio de Melhor Pintor Nacional na VI Bienal de São Paulo, com a série de pinturas Fiada de carretéis.
- X Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. A pintura Estrutura é adquirida pela Comissão Nacional de Belas-Artes.
- VI Tokyo Biennial, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tóquio.
- 1962 "Retrospectiva Iberê Camargo", Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Primeira mostra retrospectiva do artista.
- The 30th Exhibition of the Japan Print Association, Japan Print Association, Tóquio. Iberê foi o único artista brasileiro a integrar a mostra.
- XXXI Bienal de Veneza.
- 1963 Recebe sala especial na VII Bienal Internacional de São Paulo.
- "Iberê Camargo", Petite Galerie, Rio de Janeiro.
- 1964 Publica o artigo "A gravura", nos *Cadernos Brasileiros*, escrito originalmente em 1955.
- "Iberê Camargo: pinturas", Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- 1965 Ministra curso de pintura em Porto Alegre a convite do governo do Estado, organizado pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
- Exposição individual, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- "Grabados contemporáneos de Brasil", Cidade do México.
- 1966 Executa um painel de 49 metros quadrados oferecido pelo Brasil à Organização Mundial de Saúde, em Genebra.
- "Iberê Camargo: pinturas", Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Convento de Nossa Senhora do Monte Carmelo, Salvador.
- 1968 Integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Inicia a construção de seu ateliê em Porto Alegre, na rua Lopo Gonçalves.
- 6th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai/The National Museum of Japan, Tóquio.
- "Exposição de gravuras", Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre.
- 1969 Ministra curso de pintura para detentos, na Penitenciária de Porto Alegre, auxiliado pela artista Maria Tomaselli Cirne Lima. Colabora na exposição de pintura no saguão do Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, reunindo trabalhos de cinco alunos do curso que ministrou na penitenciária.
- "Gravuras e pinturas de Iberê Camargo", Biblioteca Pública de Santa Maria (RS).
- Pinturas, Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, Porto Alegre.





- "Iberê Camargo", Galeria Barcinski, Rio de Janeiro.
- "Iberê Camargo", Galeria de Arte de Botafogo, Rio de Janeiro.
- 1971 Recebe novamente Sala Especial na XI Bienal Internacional de São Paulo.
- 1972 Re-inaugura o ateliê na rua das Palmeiras, no Rio de Janeiro, com uma exposição de pinturas e desenhos.
- 1973 Frequenta o atelià Lacourière, dos irmãos Frélaut, em Paris, fundado em 1929, com o objetivo de aprimorar seus conhecimentos como impressor.
- Integra a obra Gravura, de Márcia Pontes et al., Rio de Janeiro. Nessa publicação há reproduções de gravuras de Darel Valença Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo e Octavio Araújo.
- "Gravuras e pinturas", Galerie de la Maison de France, Rio de Janeiro.
- "Oils on canvas by the Brazilian painter Iberê Camargo", O'Hanna Gallery, Londres.
- "Iberê Camargo", Galeria Inelli, Porto Alegre.
- Bienale de Gravure Moderne, Galerija Ljubljana Yougoslavie, Liubliana, Iugoslávia (atual Eslovênia).
- 1974 É inaugurada a Galeria Iberê Camargo, uma homenagem ao artista, do Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria (RS).
- "Guaches", Galeria Aliança Francesa, Rio de Janeiro.



- 1975 Publica o texto *A gravura*, pela Topal (São Paulo), originalmente produzido em 1955.
- Integra uma comissão para conscientizar as autoridades sobre a precariedade dos materiais de arte produzidos no Brasil e por melhores condições para sua importação.
- Participa da XIII Bienal Internacional de S\u00e3o Paulo e de diversas exposi\u00f3\u00f3es no exterior.
- "Iberê Camargo", Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro.
- 1976 Integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
 - "Iberê Camargo", Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- 1977 Integra o júri do I Salão da Ferrovia, Rio de Janeiro. Recebe homenagem nesse evento.
 - X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Palazzo delle Esposizioni, Roma.
 - "Abstração", Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre.
 - "Caderno de desenhos", Galeria Iberê Camargo da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS).

88. sem título (untitled),1943 Nanquim sobre papel (china ink on paper) 34,5x26cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

89. sem título (untitled),c. 1943 Nanquim e guache sobre papel (china ink and gouache on paper) 32,5 x 23,5 cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

0 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL CRONOLOGIA 91



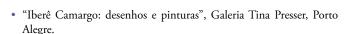
- 1978 Participa do I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos do Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.
- "Iberê Camargo: guaches", Christina Faria de Paula Galeria de Arte, São Paulo.
- 1979 XV Bienal Internacional de São Paulo.
 - "Caderno de desenho", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo", Galerie Debret, Paris, França.
- "Iberê Camargo", Galeria Ipanema, Rio de Janeiro.
- 1980 O artista retorna à figuração em suas obras.
- "Trabalhos de Iberê Camargo", Museu Guido Viaro, Curitiba.
- "Iberê Camargo: pastéis", Galeria de Arte do Centro Comercial/ Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- 1981 Homenageado pela Casa do Poeta Rio-Grandense, como Sócio Honorário nº 10.
- "Exposição de pinturas e desenhos", Galeria Acervo, Rio de Janeiro.
- "Iberê Camargo: óleos e desenhos", Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- 1982 Retorna a Porto Alegre, onde passa a residir com sua esposa. Mesmo estabelecido no ateliê da rua Lopo Gonçalves, mantém ateliê no Rio de Janeiro. Recebe Diploma de Mérito Cultural da Prefeitura Municipal de Porto Alegre.
- "Iberê Camargo", Max Stolz Galerie, Curitiba.
- "Retrospectiva em papel de Iberê Camargo", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- 90. Alberto da Veiga Guignard e alunos Grupo Guignard/ Alberto da Veiga Guignard and students - Grupo Guignard, Rio de Janeiro, 1942

91. Iberê em sua exposição em o/ Iberê at his exhibition at Instituto Brasil / EEUU, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1954



- "Homenagem a Iberê Camargo", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- "Homenagem a Iberê Camargo", Espaço Cultural Yázigi, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo", Studio de Arte Cláudio Gil, Rio de Janeiro.
- 1983 Faz *outdoor* para a Rede Brasil Sul, exposto nas ruas de Porto Alegre.
- "Iberê Camargo: pinturas, desenhos e tapeçarias das séries Carretéis
 e Dados", Galeria Tina Presser, Porto Alegre. Durante a mostra é
 apresentado o curta-metragem (16 mm) Iberê Camargo: pinturapintura, de Mario Carneiro, com textos e locução de Ferreira Gullar.
- "Arte moderna no Salão Nacional" 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- 1984 Executa dois painéis para a Funarte, Rio de Janeiro.
- 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (artista convidado).
- "Iberê Camargo: 70 anos", Museu de Arte Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo", Sala de Exposições Professor Hélios Homero Bernardi, Santa Maria (RS).
- "Iberê Camargo, aquele abraço!", Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras". Galeria Multiarte, Forraleza
- "Iberê Camargo: pinturas guaches e pastéis", Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Studio de Arte Cláudio Gil e Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro; Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- 1985 Recebe o prêmio Golfinho de Ouro do Governo do Estado do Rio de Janeiro; reconhecimento por sua atuação como artista plástico no ano de 1984 e medalha de Mérito Cultural concedida pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre.
 - XVIII Bienal Internacional de S\u00e1o Paulo "Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades", S\u00e1o Paulo.
 - 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.





- "Iberê Camargo: trajetórias e encontros", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Na ocasião, é lançado o primeiro livro sobre a vida e a obra do artista, Iberê Camargo, editado por MARGS e Funarte.
- 1986 Inicia a construção de seu ateliê, no bairro Nonoai, Porto Alegre. Recebe título de doutor Honoris Causa pela Universidade Federal de Santa Maria.
- "Iberê Camargo". Óleos, desenhos e o lançamento da Suíte de serigrafias (Manequins). Max Stolz Galerie, Curitiba.
- "Agrotóxicos", Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo: desenhos da série As criadas de Jean Genet", Galeria Usina. Vitória.
- "Iberê Camargo: trajetória e encontros", Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre; Galeria do Teatro Nacional de Brasília, Brasília.
- 1987 Produz um número significativo de litografias, nas quais retrata personagens do Parque da Redenção.
- "Iberê Camargo", Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília
- "Iberê Camargo desenhos e litografias", Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- "Iberê Camargo", Art-Com, Campo Grande (MS).
- "Exposição de pinturas, desenhos e gravuras de Iberê Camargo", Galeria Soluzzione, Caxias do Sul (RS).
- "Iberê Camargo", Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.
- "Iberê Camargo pinturas", Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- "Iberê Camargo: pinturas, desenhos e litos", Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo desenho, gravura, pintura" (Homenagem aos 60 anos de arte), Matiz, Santa Maria (RS).
- "Iberê Camargo", MD Galeria de Arte, Uberaba (MG).



- "Iberê Camargo no CEDC", Centro de Exposiciones, Palácio Municipal, Montevidéu.
- "Iberê Camargo obras recentes", Galeria Paulo Klabin, Rio de Ianeiro.
- "Iberê Camargo pinturas e desenhos", Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).
- 1988 Inaugura seu novo ateliê na rua Alcebíades Antônio dos Santos, bairro Nonoai, Porto Alegre.
- "No andar do tempo", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre; Documenta Galeria de Arte, São Paulo; Galeria Montesanti, Rio de Janeiro; Galeria Van Gogh, Pelotas. Na mostra, é lançado livro de Iberê Camargo, No andar do tempo – 9 contos e um esboço autobiográfico.
- "Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras", Galeria Multiarte, Fortaleza.
- "Gravuras", Galeria de Arte Álvaro Santos, Aracaju.
- 1989 XX Bienal Internacional de São Paulo.
- "Iberê Camargo", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- "Exposição de gravuras de Iberê Camargo", Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.
- "Iberê Camargo", Galeria Ponto D'Arte, Santana do Livramento (RS).
- "Iberê Camargo: pinturas, gravuras e desenhos", Galeria Artmão, Cachoeira do Sul (RS).

92. Iberê pintando o painel de 7m x 7m na sede de la Organización Mundial de la Salud em Genebra, Suíça/Iberê painting the 7m x 7m panel at the World Health Organisation headquarters in Geneva, Switzerland, 1966

93. Iberê Camargo pintando Serie ciclistas/ Iberê Camargo painting the Ciclistas series, 1980

92 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL CRONOLOGIA 93



- 1990 Iberê Camargo volta à atividade de gravura e conta com o auxílio de Eduardo Haesbaert como impressor.
- 2º Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu Universitário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (artista convidado).
- "Iberê Camargo: pinturas", Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.
- "Ciclistas no Parque da Redenção", Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- "A gravura de Iberê Camargo: uma retrospectiva", Espaço Cultural do Banco Francês e Brasileiro, Porto Alegre; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo (1990–1991).
- 1991 Recusa a participar da III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Equador, em protesto pela cobrança de impostos sobre a circulação de obras de arte. Ministra workshop sobre artes plásticas, no Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
 - Guaches, Instituto Goethe, Porto Alegre.
 - "Iberê Camargo pinturas e guaches", Escritório de Arte da Bahia, Salvador.

- "Iberê Camargo", Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- "Iberê Camargo", Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- "Iberê Camargo", Espaço de Arte, Passo Fundo (RS).
- 1992 Iniciam-se as filmagens do curta-metragem *Presságio*, no ateliê de Iberê Camargo. Durante a produção do filme e suas variadas cenas, o artista produz diversos desenhos.
- O projeto Os Amigos da Gravura, dos Museus Castro Maya, é reeditado e Iberê Camargo dele participa com uma gravura inédita.
- Recebe o título de Filho Ilustre da Prefeitura Municipal de Restinga Seca (RS).
- Exposição por ocasião do lançamento do livro de Iberê, Gravuras (editora Sagra), Galeria Tina Zappoli, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo: obra sobre papel", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo: pinturas inéditas", Galeria Multiarte, Fortaleza.

- 1993 Participa do 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto "Retrospectiva de gravuras de Iberê Camargo", apresentação das séries: *Carretéis*, *Ciclistas*, *Manequins* e *As idiotas*, Museu de Arte de Ribeirão Preto.
- "Iberê Camargo", Art's Collectors Gallery, Nova York.
- "Guaches", Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre.
 Mostra de inauguração da galeria que leva seu nome.
- "Guaches e óleos", Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- "Retratos de amigos", Center Park Hotel, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo", Galeria Camargo Vilaça, São Paulo; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis. Última exposição individual do artista, em que apresenta a série O homem da flor na boca.
- 1994 Recebe diploma de personalidade Cultural Internacional, da União Brasileira de Escritores, na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.
- Realiza seu último óleo, Solidão, tela de 2 x 4 m. É lançado o livro Iberê Camargo, de Ronaldo Brito.
- "Conversações com Iberê Camargo", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Juntamente à mostra é lançado o livro Conversações com Iberê Camargo, de Lisette Lagnado.
- XXII Bienal Internacional de São Paulo. Núcleo Abstrações.
- "Iberê Camargo: desenhos e gravuras", Espaço Cultural Fiat, São Paulo.
- "Desenhos e gravuras em metal", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo, mestre moderno", Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Na ocasião é lançado o livro *Iberê Camargo, mestre moderno*, com textos de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Décio Freitas.
- "Iberê Camargo: produção recente", Centro Cultural São Paulo.
- "Homenagem a Iberê Camargo", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- Mostra retrospectiva e mostra do trabalho atual, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo.
- Iberê Camargo falece em 9 de agosto.
- 1995 É criada a Fundação Iberê Camargo, com uma vocação formativa fundamental em assuntos de arte e de difusão da obra do artista e reativado o Ateliê de Gravura do artista.
- Lançado o filme O pintor, de Joel Pizzini, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- 1998 Mostra de lançamento do livro *Gaveta dos guardados*, organizado por Augusto Massi, na Galeria Cézar Prestes, Porto Alegre.
- 1999 Lançado o Programa Escola destinado à rede escolar privada e pública.
- É lançado o livro Iberê Camargo/Mario Carneiro: correspondências, na mostra "Obra gráfica de Iberê Camargo", Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- 2000 Tem início o projeto de catalogação da obra completa de Iberê Camargo.



- 2001 É lançado o livro *Iberê Camargo: desassossego do mundo*, de Paulo Venancio, na exposição "Retrospectiva Iberê Camargo", Bolsa de Arte de São Paulo e Galeria André Millan, São Paulo.
- 2002 O projeto da nova sede da Fundação Iberê Camargo, desenvolvido pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira, recebe o Prêmio Leão de Ouro de Melhor Projeto na Bienal de Veneza: mostra arquitetura.
- 2003 Começa a construção da nova sede da Fundação Iberê Camargo.
- 2006 Lançado o 1º volume do Catálogo *Raisonné*, referente às gravuras do artista.
- 2007 A Fundação Iberê Camargo segue realizando atividades destinadas à preservação e divulgação da obra de Iberê Camargo.
- 2008 Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre.

93. Crepúsculo da Restinga Seca, 1993 óleo sobre tela (oil on canvas), 65x92cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

94. Iberê Camargo em frente à obra Tudo te é falso e inútil III/ Iberê Carmargo in front of the work Tudo te é falso e inútil III, 1992

IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL

CRONOLOGIA

95





ENGLISH VERSION

96. Jaguari, 1941-1942 óleo sobre tela (oil on cavas) 30 x 40 cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre In this the second year of activities at its new base, and the fourteenth year since it was established, the Iberê Camargo Foundation continues its exhibition programme and its strategic planning by proposing the first internationally curated exhibition of the work of Iberê Camargo. Beyond presenting a new look at the artist's career, the Foundation is in this way intensifying the process of internationally disseminating the work and thought of Iberê Camargo, and thus meeting one of its prime objectives.

Organised by the Argentine curator María José Herrera, the *Iberê Camargo: um ensaio visual* exhibition occupies the three floors of the building designed by the Portuguese architect Álvaro Siza and is based on the works in the institution's Collection, including oil paintings, gouaches, drawings, and prints, together with videos, photographs and documents from the Documentary Archive to complement the route proposed by the curator.

Divided into three modules interlinked by a bibliographical passage, the exhibition approaches Iberê Camargo's solutions to the world surrounding him (Looking at nature: landscape and A view of form) and the world he carried with him (Looking at man: portraits in time). The result is a selection of works representing the issues addressed by Iberê in these three fields, and embodying the artist's reflections, of which he said he sought "to fix the fleeting moment", to "capture the mystery I see enveloping the real".

The Iberê Camargo Foundation conveys its thanks to the curator, María José Herrera and all those involved in the conception and production of the exhibition. A special acknowledgement is also due to the honorary president, Maria Coussirat Camargo, on the occasion of another exhibition from the Iberê Camargo Foundation Collection.

Art is defined through metaphor and symbol which we are able to decipher over time using different tools. The history of art is one of these. History which finds nourishment in criticism, in the artist's voice and in the way the context is interpreted. But none of these can replace the encounter with the work itself. It is within this relationship that meaning, emotion, acceptance and rejection arise as part of the experience art invites us to share, the *aesthetic experience*.

Iberê Camargo: a visual essay is an *invitation* to see¹ certain aspects of the works by Iberê at the foundation named after the artist. As with all collections, these are merely part of a whole, a fragment of the artist's complete output. However, on the basis of the selection chosen to represent this impressive repository, we can make a reading aimed at providing an interpretation of some of the messages that Iberê left for us.

Iberê Camargo's style has always stood out for its originality and the distance he took from the trends and fashions of the times. Even as the newly-arrived *Concrete* art was reaching its apotheosis, Iberê transformed his language, taking it to the opposite extreme of the abstract rationalism that was dominating the scene. With his series *Carretes* (Carts), he settled for an iconic abstraction which gave new life to the historic form of *abstract expressionism*.

His insistent pursuit of a pictorial style at times when this approach was not only called into question but actively impugned, reveals an artist more attentive to his own internal rhythms than external influences. Iberê always experimented within the confines of his own discipline: painting, which he considered to be inexhaustible as a medium.

Both man's universal condition and his own existence are clearly visible as themes in his works and message. In his last period, his tortured beings, naked in body and soul, speak of loneliness, abandonment and death.

Iberê invented many forms and discovered the rules governing them in the course of his work. His personal icons emerged in obsessive repetition from a wealth of pictorial material: carts, skulls, dice, eyes... These are objects which undergo transformation from one piece to the next as we contemplate a sequence of figurative mutations.

Iberê Camargo: a visual essay brings together a selection of works which reflect his vision of nature, man and the forms created by the artist as a response to the impulse to act prompted by *aesthetic experience*.

A VISION OF NATURE: LANDSCAPES

"The atmosphere of my pictures is created by the isolation of the countryside where I grew up. In old age you lose acuity of vision even as you gain spiritual clarity.²

Thus wrote Iberê when he was 78 in answer

to a question concerning the relationship between memory and image. He was doubtless referring to works such as Crepúsculo m Restinga Seca (Twilight on a dry plain) or *No vento e na terra* (In the wind and on the land), both from 1991, where everything in the landscape, from the dominant colors, the absence of vegetation and the summary way of depicting the horizon communicate immense desolation. However, his landscapes were not always like this. His first images of streams and places such as Jaguarí in his native Rio Grande do Sul, are landscapes bereft of people, which nonetheless display nature in all its exuberance in the lush vitality of the trees reflected in the water. The notable feature of these earlier works is the way in which they anticipate the future style of composition and expression which reached maturity in his later output from the 1960s. Perhaps due to his less than systematic training, this fresher approach to a personal model at the outset of his career discarded the naturalist codes currently in fashion as upheld by the Academy. In their place, he put into play new codes which were more effective in transmitting the range of emotions inspired in him by nature.3 These first landscapes reveal everything: his 'barbaric sensitivity', as described by Paulo Venancio Filho, which is expressed in Iberê's exalted use of his materials, and the existential content inherent to his subjective vision.

For Iberê, who believed that painting is something that takes place at an autonomous level, and whose forms are free of any mimesis, this was a statement far removed from all theory, an affirmation confirmed on a daily basis. "In fact, all art is abstract, whether or not it is based on natural forms," he would say. This is clear in works such as *Jaguari* (1941) and *Dentro do mato* (In the undergrowth) (1941-42), in which the ambivalent location of figure and background, the way in which the material itself is exalted, the blurred line of the horizon—the *sine qua non* in a landscape—and the center-focused composition transform nature into a pictorial truth with its own rules.

Thus, the model was emancipated in the interests of his quest for new harmonies and elements of balance. At the time, Iberê preferred

natural landscapes which were themselves able to stimulate abstraction. Pools of water and walls of vegetation allowed the image to be duplicated in opposing planes, playing with color and its lack of differentiation in ways reminiscent of Van Gogh and Cézanne, whose influence abounds in these paintings from the 1940s. However much of an anachronism the issue of influence is in itself, theirs was key to the early formation of Iberê's personal vision. One might say that each medium has its own expressive form, this is particularly so if we bear in mind Iberê's later work, as it is easy to assert that oils, through their particularly unctuous texture, lend themselves in particular to paste mixtures, and these in turn to the kind of style which moved in the direction of abstraction. However, his pencil sketches from the same period also show the same stylistic traits. Two drawings, both untitled, from 1940, show a cottage in the middle of the forest. The naked and tortuously twisted boughs and branches cover the structure almost in its entirety, confusing the presence of the figures. In another picture from 1941, his composition establishes direct contact with the oil painting Jaguarí from the same year.

"I don't paint models, I paint emotions," Iberê used to say. Icléia Borsa Cattani points out how the elements of plant matter "are the bodies created by emotion." These places of childhood and youth are closely bound to the artist's affections. Thus, his first approach to nature is marked by a strong *empathy*. The result is a landscape that arises from the connections linking his inner self to the world outside, the fruits of a personal aesthetic experience, of a new vision which takes ownership of nature in order to turn it into the cultural construction we call "landscape". A landscape erected on the ruins of the romantic paradigm of nature as the eternal fount of inspiration. A modern landscape in which forms become independent of their source of reference.

"To create a picture is to create a new world. The artist is the first person to see it," stated Iberê to the writer Clarice Lispector in 1966.⁷ In fact, the aesthetic experience as defined by Jauss performs a function of disclosure. Nonetheless, when the artist moved to Río de Janeiro, it was the weight of tradition which encouraged him to continue his training. Although he had always turned his back on the Academy, during and after his years with the Guignard group, Camargo seemed to leave his personal interests to one side in his quest for solutions which, although less subjective, gave him greater scope for professional growth.

96 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL ENGLISH VERSION 97

¹ Iberê Camargo. Um Esboço Autobiográfico, 1985.





These include *Lapa* (1947), which won him a prize at a Salon, thus enabling him to complete his training in Europe, both more conventional, and of course, with impeccable credentials. The influence cast by his environment soon made itself felt: the development of new stylistic traits began to emerge in his contact with works by Guignard, Lasar Segall and Portinari. Here were traditional composition, the dissolution of matter and a certain narrative thread that had hitherto been absent.

Between 1959 and the end of the 1980s, Iberê did not paint a single landscape. As Sonia Salzstein says, it was in the area of still life where "he implanted the essence of his formal repertoire." ⁸

And there were no more greens... The artist Mario Carneiro, who made a film documentary about Iberê, remembers how he loathed green.
⁹ Thus, his *Ciclistas no Parque da Redenção* (Cyclists in the Park of Redemption), painted in the 1980s, ride through landscapes of black and blue, enveloped in nighttime symbolism. Carneiro saw here a return to the carts, perhaps even to the tangled nature of the 1940s where the free-roaming principles of an expressiveness which was to accompany him throughout his career first took root.

97. sem título (untitled), c.1941 Lápis conté sobre papel (conté pencil on paper) 25x32cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

98. sem título (untitled), c. 1940 Grafite sobre papel (graphite on paper) 22,5x28cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre When he returned to figuration in the 1980s, the artist claimed he had never in fact ceased to be figurative, but had merely changed forms. The artist paints what he sees, or rather, what he *experiences* in the presence of the model, and, as a consequence, what he *is.* The artist *creates worlds*, as he had confided to Lispector. ¹⁰

In his highly narrative output of those years,

Iberê's approach to landscapes was little more than cursory. Brief, but with enough elements to transform it into an extension of the personality of his characters. As in his landscapes from the 1940s, in which branches, water, sky and earth shared the same register of expression, his Mulher de bicicleta (Woman on a bicycle) (1989) is as one with the phantasmagorical nature that surrounds her. The angular shapes of her arms are reflected in the pointed branches, while the line of the horizon is merely hinted at in the minimum contrast between the ochers of the soil, shimmering with blue shards of reflection, and the earthy blues of the upper section. "The same feeling, the same sense of isolation we see in the first landscapes is also to be found in the last ones," says Paulo Venancio Filho in agreement with Iberê. 11

"In my paintings, yesterday makes itself present in the here and now. I leap into painting and life whole-heartedly, like a diver as he plunges into the water. Art is also history, as it expresses our humanity. Art is timeless, even as it retains the physiognomy of each era." ¹² In this way Iberê explained the two-fold register from which creation draws its inspiration: the internal and the external one. The artist's unwavering interest in expressing humanity cast him in an existentialist light which clashed with current fashion. His constant preoccupation was man's situation in the world, and this found many different ways of expressing itself. "The artist can use any theme as

a motif," Iberê would explain, "if he is capable of transforming it into art (...) The content of the artwork is the existential experience of the artist as objectified in the work."¹³

As Mónica Zielinsky says, "the density of the material he uses in his work, the obstinate repetition of themes and artistic solutions, the churned-over material, the forms so expansive as to virtually reach the point of dilaceration beyond the planes of the picture or the engraving itself, as well as the somber colors of his palette, are a way of articulating his experience of being in the world." ¹⁴

Thus, in Outono no Parque da Redenção, (Autumn in the Park of Redemption, 1988) the cyclists, riders, are shown as aimless beings, as Iberê used to call them, none other than an allegory of his judgment on the destiny of mankind. As Lisette Lagnado pointed out, the name of the series -Park of Redemption-is not merely a reference to the park that actually exists in Porto Alegre, but also embraces an ethical dimension. 15 In this park, left desolate by the passage of autumn -could this be the autumn of life? - men play out their comedy as archetypes of life and death, of the very primeval pulse itself. They pedal ahead without respite, hoping for a redemption that never seems to come.

As in a circle where past and present meet and fuse together, Iberê's landscapes, be they themes in themselves or the support subject for other compositions, hark back to an expressive modality in which subjectivity plays the leading role. "The clarity of spirit" in detriment to the eye, in old age, was a phase which obsessed the artist. The man-as-painter is always present, for it is he that forges the link between nature and culture which defines the contemporary landscape.

A VIEW OF MANKIND: PORTRAITS IN TIME

"As my image develops over time, it deteriorates, as does everything that is alive and pulsates. I have often questioned myself in front of the mirror. Over time, we turn into caricatures". 16

To eternalize one moment in life, to project it into the future as a model or merely as evidence of one's existence, has rendered the painting of portraits common practice since Neolithic times to contemporary photography. Acute observation, the need to capture likeness and, fundamentally, recognition, turn the portrait into a game between two parties: the sitter, who is seen by the other, and the portrait painter. These two parties also draw sustenance from a third element, which is virtual; their relationship as partners in a common task over a given period of time. Image is not only determined by individual perception but also by collective moments which set their mark on how we see each other and ourselves. Even in self-portraits where the sitter and artist are one and the same, the public dimension is present in the way the artist chooses to present himself. How does he build that narrative so as not to strip himself *naked* in the mirror?

Iberê started doing self-portraits at a very early stage. On August 18, 1940, as stated with graphic precision in his drawing—the artist portrayed himself naked from the waist up, his torso only partially sketched in.. He was very young, barely 26, but, youth notwithstanding, the pose was mature, concentrated. Three years later, two other drawings show him as just a face gazing fixedly into the mirror: With his head bent slightly, the artist seems to be asking something of the spectator from the other side of the glass.

Also dating from 1943 is an etching printed at the workshop of the Guignard group in Río de Janeiro. In this work, the lineal style, a feature of his master's influence, is the predominant aspect. Iberê's face, enlarged, enters the scene to the right in the foreground. The background shows a locomotive—his father was a rail agent— and a rocky outcrop representing the Brazilian landscape. The past and present are united: his childhood in the different destinations reached by the train in the vast lands to the south and his youth in the country's capital, building an artistic career.

"The self-portrait is an introspection, a looking into oneself as well as an interrogation whose answer is also a question. The image that the painter lifts from the mirror, or the placid surface of the water, reveals what he sees and how he sees the world." 17

At any rate, this is what Iberê believed, for whom portraits and painting in general were one of the ways in which man manages to halt the flow of time. The locomotive refers to travel, an image which Camargo habitually used to refer to his creative process.

Sharing the same style of composition, another drawing of that time shows Iberê with the tools of his trade: to the right in the background, a jug

stuffed with brushes leaves us in no doubt as to his occupation. Once again, it is his large, inquisitive gaze which invites us to join the scene. The artist has decked himself with the tools of his trade.

He challenges his own image in front of the mirror: I am he that sees and I represent what I am, thus disclosing his soul to the contemplator. Valiant, courageous, arrogant, melancholic, the story of a man's life is told by its main protagonist. As if this were in fact a visual manifest, the sitter surrounds himself with things, objects which create an atmosphere and colors that proffer information about who he is.

An oil painting from 1941 shows Iberê in surroundings laden with meaning. Shafts and rays of sunlight pierce the stormy landscape of rolling hills. The dry leaves, with their twisted branches, evoke the metaphor of the landscape as a state of mind. He is portrayed in three-quarters profile, which emphasizes the importance of his facial bone structure, revealing a trace of his racial identity, his mixed blood.

Unlike the symbolically fantastic landscape of the 1941 *Self-portrait*, another work from 1943 is of a real place and reveals the influence of the Guignard school. Iberê's features and the local landscape are caught up in the 'nationalist lyricism'¹⁸ so dear to Guignard and speak of the quintessential Brazilianness of the sitter. Landscapes, figures and interior scenes from those years also reveal Iberê's interest in defining the features of a national identity. The issue, a major subject in the cultural debates of the Week of the 22nd lasted over time until the second phase of modernization which came with the generation of the 1930s.

In an oil painting from 1946, Iberê sports an elegant pale summer suit, two years after the end of his time with the Guignard group. The landscape is unrealistic and exotic, high snowy peaks echo the pristine white tuxedo and add an air of enigmatic sophistication to the scene. The artist as bohemian hero, either elegant or tortured, plays with the dynamic inherent to self-portraits over time, with a pictorial identity which throws the psychological moment into relief. We could almost suppose that this portrait was conceived of to function as something belonging to the world of intimate memory.

Also dating from 1946 is a painting in which the face itself seems to offer the opportunity for an exercise in style. In true expressionist form, Iberê experiments, ignoring the mimetics of local color: an intense red for flesh in shadow and white for that in light. Touches of green emphasize the depth of the lines in the face. The work is synthetic, the forms given by planes of color in a modality which defined his subsequent artistic maturity.

Iberê continued steadily to paint self portraits, but it was towards 1980 when his output increased significantly. As Paulo Venancio Filho said "(...) the intromission of the artist as figure, face and self-portrait identifies a whole series of pictures, tracing a kind of tragic biography. ¹⁹

If Iberê's philosophical musings largely concerned the reason for human existence, the circumstances which in 1980 confronted him directly with death accentuated his sense of life as tragic. After an abstract, expressionist and material phase which began in 1958 with the series *Os carretéis* (The carts), towards 1980 his figuration was more iconic in style.

An oil painting from 1981 represents his face

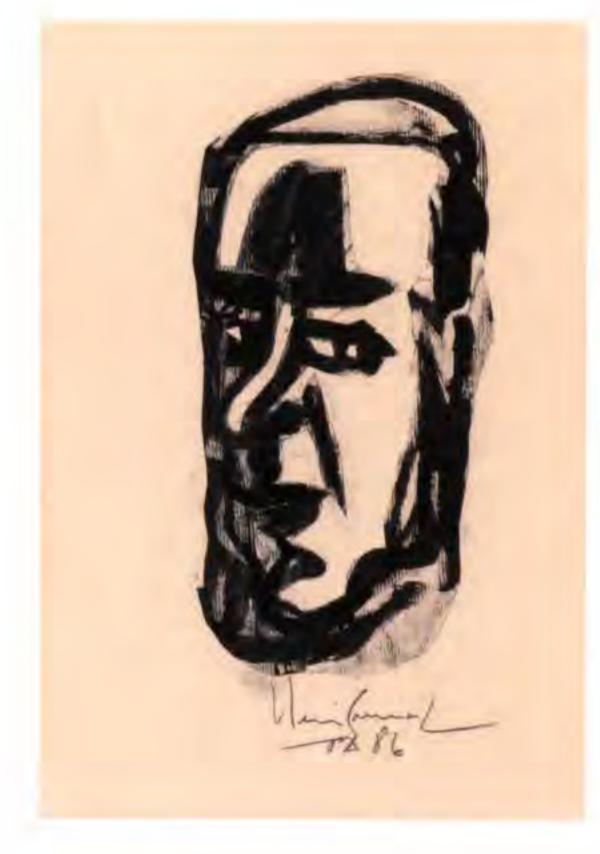
head-on, as if he had painted it from memory without the help of a mirror. In a staunch affirmation of his subjectivity, he did not entitle it 'self-portrait' but *Eu* (I). The pinks that abounded in his palette in the early 1980s tinge the face with their hues, as it floats occupying the entire breadth and height of the canvas. The markedly heavy black evebrows are a feature of his more mature later self-portraits. Iberê was 68 and portrayed himself with empty, blind eyes, as if he no longer needed them to render his self-portrait. Without a doubt, he was painting himself from an internal perspective that revealed him as a mask, an enigma, the archetype of man's unfathomable nature. "I paint because life causes pain", he used to say, and in this statement, Lorenzo Mammi finds the echo of the ethical stance of Georges Rouault, whose style is evoked by this work. ²⁰ Untitled, painted in 1985, shows the artist against a background of dice, those iconic elements from his own imaginary repertoire which had ceased to appear in his work by this period. For Iberê, these forms lie in the depths of the 'river of life', man's unconscious. They surface when man reaches maturity, and represent two different temporal perspectives, the past and present. 21 With these statements Camargo's thought is clearly aligned with the in-depth psychology of Carl G. Jung, for whom symbols are born from the existence of certain concepts which human comprehension only perceives in an incomplete way. Primordial concepts or images, innate symbols, these are the archetypes which are sensed unconsciously by humanity as a collective whole. ²² The artist expresses himself through these universal symbols which reveal the 'magic of things'. If this were not so, according to Iberê, his role would be relegated to merely one of being a witness to external phenomena.

On being asked about the elements he put into play when painting a portrait, Iberé answered, "As a model, I mutate into form. Thus, I am paint. When I portray myself I am recording my image in the vain desire to achieve permanence, to flee from time even as it blurs my features." ²³

"I am paint", seems to be the message of the self-portrait he painted in 1984 where the oil paint itself builds the form: "The face is reduced to a continuous axis which crosses the canvas vertically. It is not representation as such, it is material," said Icléia Borsa Cattani. The procedures for material painting which the artist carried out since the 1960s are brought together in this portrait which calls into question the notions of abstract and figurative art. ²⁴ The model is recognizable, which is the basic premise of the portrait, from the signs, attitudes and meaning provided in the context.

98 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL ENGLISH VERSION 9







As flat-dimensioned as his spools, figures, dice and spirals, the face bears the signs of the passage of time, the traces of age: the heavy eyebrows, the dilated nostrils. "Deformation is the expression of form," believed Iberê.

"A self-portrait is self-analysis. In this exercise, the artist is the ideal model as he is so patient. But his greatest torture is that he cannot touch up the works of the past (...)" confessed Camargo to Lisette Lagnado. ²⁵

Iberê, the self-portrait painted in 1987, shows the artist with his eyes closed in a passive grimace of pain, evidence of his 'tragic biography' of the 1980s.

The painter and his model is an issue that has been well examined over the course of the history of art. The source of eroticism, in the case of Pablo Picasso's paintings and engravings, the artist is the voyeur immortalized in the act of gazing. Iberê worked with both live models and mannequins. One example is *Pintor e Manequim* (Painter and mannequin, 1987), from the same year as the series *Fantasmagorias*, in which his muse is a spectral automaton—the Olympia created by the evil Copellius?— endowed with the genitals which the anonymous manufacturer had

98. sem título (untitled), c.1983 grafite sobre papel (graphite on paper) 25,5x23,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

99. Auto-retrato (self-portrait), 1986
nanquim sobre papel
(china ink on paper)
33x22cm
Col. Maria Coussirat Camargo,
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

100. sem título (untitled), c.1990 caneta esferográfica sobre papel (ball point pen on paper) 28x19cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre deprived her of. The figures are on the same plane, and Iberê represents himself painting, or modeling the mannequin, working on its body, giving it life, like Pygmalion. In this 'parody of God', the maker-painter-man, paradoxically brings forth death, corrupted flesh, the phantasmagoria of his inner self. Deception as an existential experience is an overriding theme in Iberê's work since the 1980s, for he said that his intention when painting was to "shape a truth", hence these grotesque forms: "... there is no one ideal of beauty, but rather an ideal of a piercing and painful truth, which is my life, and yours, it is our life as we make our way through the world." 26

Velho vira caricatura (An old man becomes a caricature) from 1993 is part of a series of self-portraits which Iberê painted during the last years of his life. Caricature is the risk inherent to all expressionist vision, for it arises even as forms are observed and understood as signs which need to be interpreted. Without a doubt, Camargo regarded old age as the most extreme form of tyranny imposed by time. Time, which dimmed his external brilliance, leaving -as in the portrait of Dorian Gray- the suffering of man's soul exposed, his vices and deepest contradictions: the old man as a pathetic mask. Far from being merciless, these portraits are a kind of parody of catharsis in their ability to laugh at themselves. This is the case with a drawing from 1994, where the hardening of his features, excessively angular, or his bald pate, are set against intense, lively eyes, like those of his portraits as a younger man. It is his gaze which confirms his identity as an artist.

"I believe that the painter has a capacity to penetrate beyond the model." ²⁷ Iberê wielded this capacity to speak of others, of his fellow-men. To leave his legacy, often tinged with bitterness, about the nature of mankind.

Tudo te é falso e inútil (Everything is false and useless to you) is the name of a series of works from the 1990s which take their title and inspiration from

a poem by Fernando Pessoa, Vem, Noite antiquissima e identica (Come, Oh most ancient and identical of nights).28 In this poem, the night, wise and eternal, that saw the gods come into being, smiles because "everything is false and useless for it." The figures in the work strike a pose from the image evoked by this verse, women like the night, both in this series and another related one called Las Idiotas (The idiots). The palette of colors is also reminiscent of the symbolic hues of night: blues and the silver-white of moonlight. The twilight of a spent day, the twilight of life: these works allude to an existential indifference which the painter revives in worn-down figures who smile with all the bland innocence of a newborn. However, in their smiles we do not see the wisdom of night but rather the blank grin of the alienated.

The material thins, becoming watery. The figures appear deformed, against thick backgrounds, like palimpsests, overwhelmed by ancient traces of bicycles, spools and mannequins, all from Iberê's repertoire of symbols. In *Tudo te é falso e inútil IV*, (Everything is false and useless to you IV, 1992), the idiot woman watches the pools falling from the table with an indolent smile.*

As Paulo Venancio Filho points out, in this series, "the dissolution of the figure is accelerated and the face (...) is the privileged place where this process occurs. These are ghastly, disfigured portraits of the last redoubt of individuation." ²⁹

Camargo agreed with the views of the critics in that his works from the end of the '80s and start of the '90s shared the same atmosphere of loneliness as his output from the 1940s. Lisette Lagnado makes this point as she observes how all the elements from his personal iconography resurface in the series *Las idiotas* (The idiots). "This is an approach marked by coherence and ethics which typifies Iberê Camargo's artistic perspective." ³⁰ As if closing a cycle, the extremes of time come together to show the expanse of the world created by the artist.

A VIEW OF FORM

"When you saw a cat for the first time, were you surprised? Do you accept trees? Get used to the new forms that have been created, for they enrich the world around you. In addition to God's world, there is the artist's one."31

This was one of the answers that Iberê used to give when people approached him to ask what the gigantic mural he had painted in the entrance lobby to the brand new headquarters of the World Health Organization in Geneva represented. Another less didactic reply, and one as equally self-referential was "it doesn't represent, it just is." In fact, there were many different currents that confirmed the independence of abstract form.

Towards the end of the 1940s, when Camargo traveled to Europe for the first time, the geometrically orthodox Concrete Art had given way to a wave of poetic diversity generically labeled *réalités nouvelles*.³² These were the "new created forms" to which Iberê was referring.

His path towards abstraction, which bordered on the informal, went through many different phases during 1964 to 1966. His first compositions with carts, small objects and childhood toys dating from 1958 were themes with which he would continue to experiment until he discovered the personal language that would seal his international and national fame, thus bestowing upon him the honor of representing his country in Switzerland.

The World Health Organization (WHO) was one of the institutions created after World War II in 1947 in the context of the reorganization of the international political map of world reconstruction. Proposed by the United Nations in the same year of its own foundation, the organization's second director-general (1953-1973) was the Brazilian Marcolino Candau, and this was without a doubt, a gesture of acknowledgement towards Brazil in the 'concert of nations', as it was called then. The WHO received donations from all its members to build and equip its modern headquarters in Geneva. Brazil, through the intercession of its Ministry of Foreign Relations offered the WHO a cultural gift, an original painting that Iberê was to produce in situ.

The presence of this artist in the hallowed corridors of the international community was a strategic move by the Brazilians to promote their national culture. They had already contributed a mural by Cándido Portinari to the UN headquarters in New York ten years earlier and taken part in national exhibitions in Europe and the United States. It was time to reaffirm Brazil's presence on the international scene.

"In the 1960s, exhibitions of Latin American art were held on an unprecedented scale in terms of sheer numbers and diversity. The program of Latin American art exhibitions organized as from 1947 onwards at the headquarters of the OAS, the selections of works presented at different North American and European museums, together with the initiatives developed in each country in Latin America generated an intense traffic of images that toured a number of different areas in their search for recognition," says Andrea Giunta. 33

Iberre had been part of this project since the start of the decade. 34 In 1959 he showed works at the headquarters of the Pan American Union in Washington D.C. entitled 'Iberê Camargo of Brazil'. However, national recognition came later in 1961 when he received the prize for Best National Painter at the 6th Sao Paulo Art Biennial with Fiada de carretés (A line of carts). As a result of this award, the Modern Art Museum in Rio de Janeiro offered him a retrospective. He also gave an exhibition in the Bonino Gallery in Río in 1964, which, with galleries in Buenos Aires, Rio de Janeiro and New York, played an emblematic role in the move to achieve international recognition for artists from the Southern Cone.³⁵ In 1964 he took part in the influential "The emergent decade. Latin American painters and paintings", at the Guggenheim Museum in New York, curated by Thomas Messer, as well as in international print biennials.

To summarize, by the time he was invited to paint the mural in Geneva, Iberê had already ably demonstrated his competence in a number of different arenas. However, despite his many years of experience, at 52, the weight of the commission made itself felt. "It will be a challenge to paint this panel. I'm going to operate on the king", he told the newspaper O Globo. ³⁶

Proof of the way he felt about this assignment and how demanding it was can be found in the numerous sketches that he made beforehand in order to develop a clear idea of how to approach the painting in Switzerland.

The artist had been working since 1964 on a stylistic progression that would take him to an extreme degree of abstraction with on-site painting, rather like action painting. Historically, abstract art redefined the concept of the figure by emancipating it from a mimetic function in order to render it as a configuration, or in other words, the result of the application of different degrees of concentrations of energy on the plane. 37 Thus Iberê entitled his works Ceifadores (The sowers) or Espaço com figura (A space with figure), compositions whose abstraction, probably arose from the geometric synthesis of the signs of natural images. As Iberê made clear in several interviews, he never abandoned figuration. In other words, in the concept of the first image there was always a reference to the world of phenomena.

"I work impetuously. This is tone of the gesture which applies color, creates hue, establishes new and unexpected relations. Metamorphosis follows metamorphosis, contrasts are accentuated, the composition acquires a structure. I am seeking dynamism and balance in figures that open up and spread out. I can feel them physically within my body," 38 explained Camargo.

However, in order to minimize the risks involved in making a mural 49 meters square (7 x 7 meters) which would furthermore represent his country, Iberê tried out different solutions until he opted for a "colorful vegetation", as defined by the artist Mario Carneiro. A highly exceptional subject in Iberê's output.

Different papers at the IFC offer an opportunity to essay a general hypothesis about the iconography used in the panel and how it arose from the confluence of strictly formal studies and images that, as we shall see shortly, refer in metaphorical terms to life lived in splendor and good health.

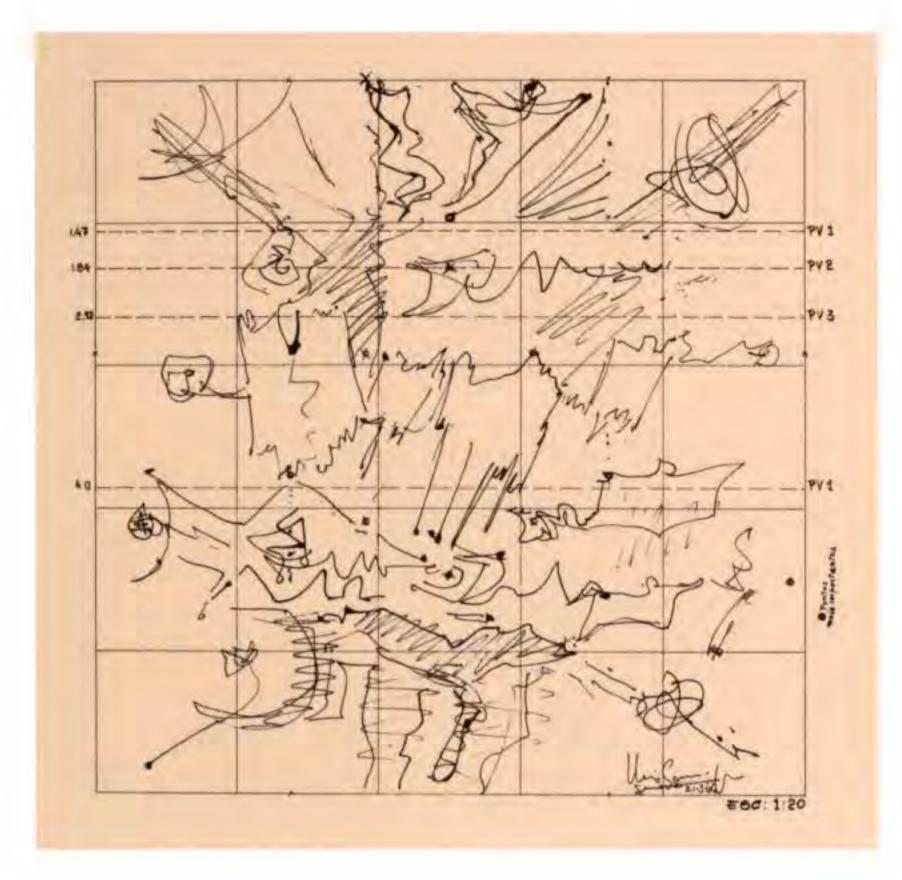
There are three drawings from 1962 which develop the theme of the *nucleus*: perpendicular lines drawn at regular intervals expand symmetrically on a vertical axis.

In Nucleo, an oil painting from, the axes become blurred through the transformations wrought on color and material during execution, the "new and unexpected relationships" that Iberê had referred to. Figura II from 1964 organizes the particles into which the Nucleus broke, in a composition similar to the drawings mentioned above. As the title itself indicates, it recomposes a figure: the energy roaming freely in the field is now concentrated in a certain pattern to contrast with the background. The artist enters and leaves the figuration, making and undoing the configurations arising on the basis of the strictly visual variables at his disposal (composition, color, material) once the natural referent itself falls away.

A drawing from 1966 reveals a close relationship with the project Iberê bore with him on his way to Switzerland. Drawn to scale, the sketch sets out different objects on a grid to be reproduced on the wooden panel to be painted.

In the upper register of both drawings (slightly over to the right) appears a shape reminiscent of the works *Núcleo* and *Figura* analyzed above. Both compositions show what seems to be a dance of rising shapes (birds-carts-nuclei?) divided in the center along a horizontal axis through the middle, this last something less iconic and more inactive. The nature of the composition is due to the fact that the panel was to be installed in a place over a stairway. The painting would only be seen in its complete form at barely a few meters' distance. For this reason,

100 IBERÉ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL





Iberê projected the painting on two planes so that one could be appreciated from afar and the other close up. ³⁹

The form bird-spool-nucleus appears in all the sketches held by the Iberê Camargo Foundation, as does another shape related to the metamorphosis of dice into eyes: the circle with a dot in the middle or a spiral.

Once in Geneva, Iberê made another series of sketches that are today in the possession of the WHO. On the basis of the design he had brought with him, he began to play freely with forms and the final result, after seven months' work, conserves the general lines of the project he had carried out in Brazil.

In an interview with Clarice Lispector, Camargo explained that *expansion*, in the sense in which he used the concept, meant *liberation*. This seems to have been the allegory of the Geneva panel. Liberated forms, or rather, ones *trapped* beneath the tangle of gestures that lead to their dissolution: birds, spools, dice, spirals. A huge floral bouquet, as Carneiro suggested, a "joyful" work which evokes the sense of balance implicit in the notion of good health.

101. sem título (untitled), 1966
caneta tinteiro sobre papel (fountain pen on paper)
40,5x42,5cm
Col. Maria Coussirat Camargo,
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

102. sem título (untitled), c.1964
caneta tinteiro sobre papel (fountain pen on paper)
15x19cm
Col. Maria Coussirat Camargo,

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

However, the actual making of the panel does not appear to have been a particularly enjoyable experience for Iberê. He complained to the media about the dust from the construction work going on in the building which prevented him from starting painting on the date planned and the scaffolding which obstructed his field of vision of the work as it developed, among other inconveniences. In the letters written by María his wife to her relatives in Brazil, she talked about the huge effort the artist was putting into the painting, working late into the night.

The work was inaugurated on May 23, 1966. The Brazilian media published a great many articles in praise of the panel, while the reaction in Europe was a little less prolific. ⁴⁰Among the articles is one published in the daily newspaper Correio do Povo in Porto Alegre which exalted the panel as an example of the tropical vitality and geographic diversity so special to Brazil. The painting is "the shout of the Brazilian before life and its dynamic force. Something eloquent, symbolic and vigorous." ⁴¹

For Iberê, the commission tried him emotionally, technically and physically. Reserved by nature, he was accustomed to solitude and the

reflexive tranquility of his workshop. In Geneva he not only had to work far from his things and his people—seven long months— but also had, in some way, to represent the archetype of his nationality. It must have been a major challenge for a person so immersed in his own subjectivity, as people say Iberê was, to incarnate a collective spirit.

"My one joy", he said, "is to have left the mark of Brazil as a presence in an international organization." ⁴² Iberê operated on the King and the result was more than merely successful. But in some way, perhaps due to its size and the limits of the figuration it touched upon, the panel was the conclusion of a phase in his work. Immediately after this, the signs and forms which preceded his iconic figuration of the 1980s began to appear.

NOTES

"An invitation to see" is a catalogue from a MoMA collection of 1974 which takes its title from a term employed by Alfred Barr Jr. in an earlier catalogue from 1954. In the latter, the director at the time explained that the MoMA collection is vast and that the pieces were selected on the basis of their relative importance and the pleasure they gave. He thus hoped to provide the general public with the motivation to visit the museum and see the original works.

² LAGNADO, Lisette. Conversações com Iberê Camargo, (Conversations with Iberê Camargo) Saó Paulo, Iluminuras, 1994, p. 25 (...O clima de meus quadros vem da solidão da campanha onde fui guri e adolescente. Na velhice perde-se a nitidez da visão, e se aguça a do espírito).

3 "What is notable in Ibere Camargo's seminal works is the way he immerses himself in a futuristic poetic language. I do not mean by this that the artist had already discovered his color range. What is striking in the archaeology of his work is how Iberê conceives of color as pure material, and how the artist is already on the way to bringing the surface of the canvas into question, sculpting it with a dense mass of paint. It is unusual for an artist at the outset of his career to articulate the poetic medium of his future work. It is thus easy to appreciate just how singular Ibere's style of perception was." Wilson Coutinho, quoted by Carlos Zilio in: Sonia Salzstein (Org), "Diálogos com Iberê Camargo", (Dialogues with Iberê Camargo) São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 177. ("O que chama a atenção nas obras seminais de Iberê Camargo é a imersão delas em uma poética futura. Não quero dizer com isto que o artista já tinha descoberto a su palheta. O que impressiona, porém, na arqueología de sua obra, é como a cor é pensada como matéria pura e como Iberê já está a caminho de questionar a superficie da tela, modelando-a com a massa densa da tinta. E raro um artista deter, no início de sua carreira, os meios poéticos de seu trabalho futuro e é fácil prever o quanto Iberê foi solitário em sua percepção")

⁴ LAGNADO, L., op. cit. p. 26. ("Em verdade, toda a arte é abstrata, parta ou não de formas da natureza")

⁵ BORSA CATTANI, Icléia. In: SALZSTEIN, Sonia (org), Diálogos com Iberê Camargo (Dialogs with Iberê Camargo), São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 84. ("Eu não pinto modelos, pinto emoções")

⁶ H. R. Jauss, conceptualizes aesthetic experience in receptive terms, as "it is different from other functions in life because of its particular temporal quality: this means that it is seen in 'in a different way' and this revelatory role endows the object itself with an aura of pleasure, pleasure in the present, taking us to other worlds of fantasy and thus eliminating the obligation of time in time, reaching out to future experiences and spreading open the array of possible forms of acting; it allows for a recognition of the past or what has been repressed, and thus conserves lost time". JAUSS, Hans R. Experiencia estética y hermenéutica literaria (Aesthetic experience and literary hermeneutics), Madrid, Taurus, 1986, p. 40.

⁷ LISPECTOR, Clarice. *Iberê Camargo*, São Paulo, Manchete, [s/d], 1969, p. 44-45. ("Criar um quadro é criar um mundo novo. O artista é o primeiro espectador de sua obra")

8 SALZSTEIN, Sonia. "Ausencia de carretes" (Absence of carts). In: ZIELINSKY, Mónica and Sônia Salzstein. Iberê Camargo: moderno en el límite (Iberê Camargo: modern to the limit), Porto Alegre, Fundación Iberê Camargo, 2008, p. 35.

⁹ CARNEIRO, Mario. "Depoimento" (Dispossession). In: SALZSTEIN, Sonia (Org), Diálogos com Iberê Camargo (Dialogs with Iberê Camargo), São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 40/41.

10 Iberê stated in 1994: "My return to the use of the figure which in fact I never abandoned arose from from the exhaustion of the theme itself and the need to touch reality, which is the only thing we can be sure of in this world as regards our being in it, our existence". In: LAGNADO, L., op. cit., p. 27 ("Minha volta à figura (em verdade nunca a abandonei) se debe ao esgotamento do tema e à necessidade de tocar a realidade que é a única segurança do nosso estar no mundo, o existir").

¹¹ VENANCIO FILHO, Paulo. *Iberê Camargo*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003, p. 105. ("O mesmo sentimento, a mesma solidão das primeiras paisagens está nos últimos quadros").

¹² LAGNADO, Lisette, op. cit., p. 20. ("Nos meus quadros, o ontem se faz presente no agora. Lanço-me na pintura e na vida por inteiro, como um mergulhador na água. A Arte é também história. Ela expressa a nossa humanidade. A Arte é intemporal, embora guarde a fisionomía de cada época").

13 ZIELINSKY, Mónica, "La inquietud del arte" (The disquiet of art). In: *Iberê Camargo. Moderno en el límite* (Iberê Camargo Modern to the Limit), Porto Alegre, Fundación Iberê Camargo, 2008, p.15. In conversation with Lisette Lagnado, Camargo expressed a pessimistic view: "I see an ungodly world in danger." (LAGNADO, op. cit. p. 15) ("Vejo o mundo, imundo, a perigo").

14 ZIELISNKY, M., op. cit, p. 8.

15 LAGNADO, L., op. cit., p. 39.

16 LAGNADO, L., op. cit. p. 32

¹⁷LAGNADO, L., op. cit. p. 31

⁸ The term was coined by Lourival Gomes Machado in his book *Retrato da arte moderna no Brasil* (Portrait of modern art in Brazil). Quoted in: RIBEIRO, Jose Augusto. *Um mundo a perder de vista-Guignard* (Guignard: a world about to fall out of sight), Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 17. Jorge Romero Brest speaks of Iberê as a nativist artist. See footnote 34.

¹⁹ VENANCIO FILHO, P., op. Cit., p. 64. ("A intromissão intempestiva do artista como figura, rosto, auto-retrato vai identificar todo un conjunto de quadros desses anos, traçando uma espécie de biografia trágica")

Rouault. Rouault said that "Painting for me is but a medium, like any other, which helps me to forget life." The relationship between both artists, although not particularly intimate, arose during Camargo's stay in Paris in André Lhote's workshop, a devout The The author compares Iberê's comments with those by Rouault. Rouault said that "Painting for me is but a medium, like any other, which helps me to forget life." The relationship between both artists, although not particularly intimate, arose during Camargo's stay in Paris in André Lhote's workshop, a devout admirer of Rouault. MAMMI, Lorenzo. "Iberê Camargo e a pintura européia de pós-guerra" (Iberê Camargo and European post-war painting). In: SALZSTEIN, Sônia (org), Diálogos com Iberê Camargo, São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 159.

Nativi, 2005, p. 159.

21"As coisas estão enterradas no fundo do rio da vida. Na maturidade, no ocaso, elas se desprendem e sobem à tona, como bolhas de ar. Como se vê, a criação se faz com o agora e com o tempo que recua. O pintor cria imagens para expressar seus sentimentos. Estes podem ser do real ou formas abstratas, pouco importa. Creio que sua criação e duração na obra do artista são determinadas pelo subconsciente (...) From: LAGNADO, L., op. cit., p. 25.

²² See: El hombre y sus símbolos (Man and his symbols). Barcelona, Paidós, 1995.

²³ "Como modelo me transmuto em forma. Sou, então, pintura. Ao me retratar, gravo minha imagem no vão desejo de permanecer, de fugir ao tempo que apaga os rastros". LAGNADO, L., op. cit. p. 31.

²⁴ This is the interpretation made by Borsa Cattani in SALZSTEIN, Sonia (org), *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 88.

²⁵ LAGNADO, L., op. cit., p.15 ("O auto-retrato é uma auto-análise. O artista, nesse exercício, é um modelo ideal porque é paciente, mas sua maior tortura é que não pode retocar as obras do passado. No fundo o artista vive parodiando a Deus").

²⁶ LAGNADO, L., op. cit., p. 28.

²⁷ LAGNADO, L., op. cit., p. 28. ("Acho que o pintor tem uma capacidade, digamos, de penetração além do modelo")

²⁸ The poem, which dates from 1914 was signed with the nom de plume Alvaro de Campos. There are many points of contact between Iberê's poetics and his much-admired Fernando Pessoa, considered the leading Portuguese-language poet. For Pessoa, art was a subsitute for action and life.

²⁹ VENANCIO FILHO, P., Iberê Camargo, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003, p. 98. ("A dissolução da figura se acelerou e o rostro é o lugar privilegiado desse processo—o rostro é o núcleo de individuação da pessoa. Retratos terríveis e desfigurados do reduto último da individuação".)

30 LAGNADO, L., op. cit., p. 15.

³¹ CELINA, Maria. Iberê Camargo Pinta Presente do Brasil para OMS na Suíça. Última Hora: (Sete por Sete), Rio de Janeiro, [sem página]. 04 out. 1966.

³² In the Argentine sphere, it was the artists from the magazine Arturo (1944) who proposed an art of invention. Two years later the Manifiesto Invencionista (Inventionist Manifesto) was published, heralding the birth of Concrete Art. The Salon des Réalites Nouvelles was created in 1946 as a salon for abstract art in all its manifestations: concrete, free geometric and informal.

³³ GIUNTA, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta, (Vanguard, internationalism and politics. Argentine art in the 1960s). Buenos Aires, Paidós, 1ª edición, 2001, p. 239

34 On the regional circuit, in 1945 Ibere had already shown works in Argentina in the exhibition entitled "Veinte artistas brasileños" (Twenty Brazilian artists), held at the Provincial Museum in La Plata, a highly active institution run by the painter Emilio Pettoruti. According to Romero Brest, this was the first-ever exhibition of Brazilian art in Argentina. The significance of the exhibition was borne out by the publication of Romero Brest's La pintura brasileña contemporánea (Contemporary Brazilian Painting) (Buenos Aires, Poseidón, 1945), that same year, illustrated by a goodly number of the works from the exhibition, some of which have since come to form part of the collection belonging to the museum. One of these is Negra sentada (Black woman seated) by Iberê Camargo.

³⁵ Ver: GIUNTA, Andrea. "Hacia las 'nuevas fronteras': Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York" [Em direção às 'novas fronteiras': Bonino entre Buenos Aires, Rio de Janeiro e Nova Iorque]. Em: El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1995.

³⁶ UNGER, Edyla Mangabeira. *Iberê Camargo na Bonino* (Iberê Camargo at the Bonino). *O Globo: Artes Plásticas*, Rio de Janeiro, [no page number]. October 5, 1966. Archives of the Art Museum of Rio Grande do Sul (MARGS).

³⁷ SCOTT, Robert G., Fundamentos del diseño (Foundations of design), Buenos Aires, Ediciones Víctor Lerú, 1984.

38 BORSA CATTANI, I., in: SALZSTEIN, Sonia (org), Diálogos com Iberê Camargo (Dialogs with Ibere Camargo), São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 81. ("Eu trabalho com impetuosidade. O gesto que coloca a cor. Cria o tom, estabelece relações novas, inesperadas. As metamorfoses se sucedem, os contrastes se acentuam, a composição adquire uma estrutura. Eu busco a dinâmica e o equilibrio em figuras que se abrem e se dispersam. Sinto-as fisicamente, com todo meu corpo").

³⁹ IBERÊ Camargo: "O Pátio é a Nossa Verdadeira Pátria" (The courtyard is our true nation). [N/R.], Porto Alegre, [no page number], February 21, 1965.

⁴⁰ See: ZIELINSKY, Mônica. "Arte e historia da arte no Brasil. Problemas de sua inserção internacional em um estudo de caso". (Art and the history of art in Brazil. Problems involved in its international insertion as seen in a case study) In: XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte, Río de Janeiro and Belo Horizonte: CBHA, C/ ARTE, 2008. In print.

⁴¹ PAINEL de Iberê Camargo para Gênova (SIC) (Panel by ibere Camargo for Geneva). Correio do Povo, Porto Alegre, [no page number]. June 11, 1966

⁴² O BRASIL Presente em Organização Mundial: A Agonia e o Êxtase de Iberê em Genebra (Brazil present in a World Organization: the agony and extasy of Ibere in Geneva). O Globo, Rio de Janeiro, [no page number]. September 27, 1966.

102 IBERÉ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL

- 1914 Born Iberê Bassani de Camargo, on 18 November, at Restinga Seca, in the Rio Grande do Sul countryside, the son of Adelino Alves de Camargo, railway agent, and Doralice Bassani de Camargo, telegraph operator.
- 1928 Starts studying painting at Santa Maria Railway Cooperative School of Arts and Crafts (RS), taught by Frederico Lobe and Salvador Parlagrecco.
- 1932 Takes up his first job as technical-office apprentice at the First Railway Battalion. Soon after, he is promoted to the post of technical draughtsman.
- 1939 Works in Porto Alegre, as technical draughtsman at the Rio Grande do Sul State Public Works Secretariat and attends the Technical Architectural Design Course at the Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul. Marries Maria Coussirat, who studied painting at the same institution.
- 1942 Sells his first oil painting, *Paisagem*. Receives a grant from Rio Grande do Sul State to study in Rio de Janeiro, and moves there with his wife. Meets and makes friends with artists like Cândido Portinari, Frank Schaeffer and Hans Steiner. Enters the Escola de Belas Artes, but leaves after disagreeing with its academic teaching. Attends a free course taught by Alberto da Veiga Guignard. Joins the Grupo Guignard, taking part in a joint studio and group exhibitions. First solo exhibition in Porto Alegre.
- 1943 Founds the Grupo Guignard group studio under Alberto da Veiga Guignard, in Rio de Janeiro, supported by Géza Heller, Elisa Byington and Maria Campello
- "Grupo Guignard", Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Exhibition is transferred to the Associação Brasileira de Imprensa, after being forcibly removed by a group of students at the Escola Nacional de Belas-Artes.
- 48° Salão Nacional de Belas Artes Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Honourable mention for Drawing.
- 1944 Grupo Guignard closes. Works in other studios. Takes part in several group exhibitions in Brazil and abroad.

- Solo exhibition, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
- 49º Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Bronze medal for Painting.
- 1945 Moves to studio in Rua Joaquim Silva, Lapa, where he remains until the mid-1960s.
- 50° Salão Nacional de Belas Artes Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Silver medal for Painting.
- 20 artistas brasileiros, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina; Comisión Municipal de Cultural, Montevideo, Uruguay; Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires, Argentina.
- 1946 "Iberê Camargo", Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. First solo exhibition in Rio de Janeiro.
- 51º Salão Nacional de Belas Artes Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- 1947 Solo exhibition, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
- 52º Salão Nacional de Belas Artes Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Receives Overseas Travel Award for Painting and Bronze medal for Drawing.
- 1948-50 Travels to Europe with his wife, Maria Coussirat Camargo. Studies printmaking with Carlo Alberto Petrucci, painting with De Chirico, materials with Leoni Augusto Rosa and fresco with Achille in Rome. Studies painting with André Lhote in Paris.
- 1950 Returns to Brazil and starts teaching drawing and painting in his studio the following year.
- 1951 Jury member for the 56º Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- Devotes himself to teaching drawing and painting in his studio at Rua Joaquim Silva, Rio de Janeiro.
- I Bienal Internacional de São Paulo, Pavilhão do Trianon, São Paulo.
- 56º Salão Nacional de Belas Artes –

- Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- Bienal de Arte Hispano-Americana, Madrid.
- "Iberê Camargo", Museu de Arte Moderna de Resende (RJ). Museum inaugural exhibition.
- 1952 Produces 29 aquatint prints to illustrate *O rebelde*, by Inglês de Sousa. Exhibits the prints the same year at the Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.
- 1953 Founds the Intaglio Print Course at Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro.
- 4º Salão do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Silver Medal in Print Section.
- II Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro.
- 1954 Organises the Salão Preto e Branco with other artists as part of the III Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- Salão Preto e Branco/ III Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/ Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Silver medal for Painting.
- "Pinturas e gravuras de Iberê Camargo", Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. First solo exhibition after study tour in Europe.
- 1955 Writes "A gravura", published in 1975.
- "Salão miniatura", Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro.
- "Gravuras de Iberê Camargo", Galeria de Arte do Clube de Gravura, Porto Alegre.
- I Novo Salão Carioca, Rio de Janeiro.
- Bienal Hispano-Americana de Arte de Madrid, Palacio Municipal de Exposiciones, Madrid.
- 1956 Invited artist at V Salão Nacional de Arte Moderna.
- V Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- III Bienal Hispano-Americana, Barcelona.
- 1957 VI Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Invited artist.



- "Saláo para todos de gravura e desenho", Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Later taken to China. Jury member and invited artist.
- 1958 Selection and award panel member for VII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- Takes part in several group exhibitions this year in Rio de Janeiro, Belo Horizonte and Quito, Ecuador.
- 1 º Salão Pan-Americano do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Mexico City.
- "Pinturas e gravuras 1955 a 1958", GEA Galeria de Artes Plásticas, Rio de Janeiro.
- 1959 V Bienal Internacional de São Paulo, Museu de Arte Moderna, São Paulo.
- Iberê Camargo of Brazil, Pan-American Union, Washington.
- 1960 Moves to new studio at Rua das Palmeiras, Botafogo, Rio de Janeiro. Teaches painting at the Galeria Municipal de Arte, in Porto Alegre. This course is the origin of the Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, focused on art education.
- Teaches Intaglio print course in Montevideo, with his treatise on printmaking published in Spanish.



- "Iberê Camargo", Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño/Centro de Artes y Letras, Montevideo.
- "Iberê Camargo: gravura pintura", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- IX Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- 2nd International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, National Museum of Modern Art Yomiuri Shimbun, Tokyo.
- II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Mexico City. Wins Print prize.
- "Latin american painters and painting", Solomon R. Guggenheim Museum, New York.
- **1961** Receives the Best National Painter Award at VI Bienal de São Paulo, with the *Fiada de carretéis* series of paintings.
- X Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. The *Estrutura* painting is purchased by the Comissão Nacional de Belas-Artes.
- VI Tokyo Biennial, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tokyo.
- 1962 "Retrospectiva Iberê Camargo", Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. First retrospective exhibition.

- The 30th Exhibition of the Japan Print Association, Japan Print Association, Tokyo. Iberê is the only Brazilian artist in the exhibition
- XXXI Venice Biennale.
- 1963 Special room at VII Bienal Internacional de São Paulo.
- "Iberê Camargo", Petite Galerie, Rio de Janeiro.
- **1964** Publishes article entitled "A gravura", in *Cadernos Brasileiros*, originally written in 1955.
- "Iberê Camargo: pinturas", Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- 1965 Teaches painting course in Porto Alegre on the invitation of the State government, organised by the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
- Solo exhibition, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- "Grabados contemporáneos de Brasil", Mexico City.

104. Iberê Camargo aos seis anos de idade/ Iberê Camargo aged six, 1920

105. Iberê Camargo na cidade de Boca do Monte com seus pais/ Iberê Camargo in Boca do Monte with his parents. 1930

104 iberê camargo: um ensaio visual english version 105





- 1966 Produces a 49-m² panel donated by Brazil to the World Health Organisation in Geneva.
- "Iberê Camargo: pinturas", Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Convento de Nossa Senhora do Monte Carmelo, Salvador.
- 1968 Jury member, Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Starts building studio in Rua Lopo Gonçalves, Porto Alegre
- 6th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai/ The National Museum of Japan, Tokyo.
- "Exposição de gravuras", Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre.
- 1969 Teaches painting to inmates at Porto Alegre Penitentiary, with the artist Maria Tomaselli Cirne Lima. Takes part in exhibition of paintings in the lobby of the Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, with works from five students from the Penitentiary course.
- 106. Iberê Camargo no ateliê da Lapa / Iberê Camargo in the Lapa studio, Rio de Janeiro. 1954
- 107. Iberê Camargo retratando Vasco Prado/ Iberê Camargo working on a portrait of Vasco Prado 1990

- "Gravuras e pinturas de Iberê Camargo", Biblioteca Pública de Santa Maria (RS).
- Pinturas, Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, Porto Alegre.
- 1970 Awarded title of Citizen of Porto Alegre by the Câmara Municipal de Porto Alegre.
- "Iberê Camargo", Galeria Barcinski, Rio
- "Iberê Camargo", Galeria de Arte de Botafogo, Rio de Janeiro.
- 1971 Special Room at the XI Bienal Internacional de São Paulo.
- 1972 Reopens studio in Rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, with an exhibition of paintings and drawings.
- 1973 Attends the Atelier Lacourière Frélaut, in Paris, founded in 1929, to improve his knowledge as a printer.
- Included in the book entitled Gravura, by Márcia Pontes et al., Rio de Janeiro. The publication contains reproductions of prints by Darel Valenca Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo and Octavio Araújo.
- "Gravuras e pinturas", Galerie de la Maison de France, Rio de Janeiro.
- "Oils on canvas by the Brazilian painter Iberê Camargo", O'Hanna Gallery, London.
- "Iberê Camargo", Galeria Inelli, Porto Alegre.
- Bienale de Gravure Moderne, Galerija Ljubljana Yougoslavie, Ljubljana, Yugoslavia (now Slovenia).

- 1974 The Galeria Iberê Camargo opens as homage to the artist at Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria
- "Guaches", Galeria Aliança Francesa, Rio de Janeiro.
- 1975 Publishes A gravura, with Topal (São Paulo), originally produced in 1955.
- Member of committee for advising authorities on the fragility of art materials produced in Brazil and on better conditions for imports.
- · Shows in the XIII Bienal Internacional de São Paulo and several overseas exhibitions.
- "Iberê Camargo", Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de
- 1976 Jury member for the Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- "Iberê Camargo", Galeria Bonino, Rio
- 1977 Jury member for I Salão da Ferrovia, Rio de Janeiro. Receives tribute at this event.
- X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Palazzo delle Esposizioni, Rome.
- "Abstração", Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre.
- "Caderno de desenhos", Galeria Iberê Camargo da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS).

- 1978 Joins 1st Ibero-American Encounter of Art Critics and Artists Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.
- "Iberê Camargo: guaches", Christina Faria de Paula Galeria de Arte, São Paulo.
- 1979 XV Bienal Internacional de São Paulo.
- "Caderno de desenho", Museu de Arte do Rio (invited artist). Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo", Galerie Debret, Paris, France
- "Iberê Camargo", Galeria Ipanema, Rio de Janeiro.
- **1980** Returns to figuration
- "Trabalhos de Iberê Camargo", Museu Guido Viaro, Curitiba.
- "Iberê Camargo: pastéis", Galeria de Arte do Centro Comercial/Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- 1981 Homage from the Casa do Poeta Rio-Grandense, as Honorary Member nº 10.
- "Exposição de pinturas e desenhos", Galeria Acervo, Rio de Janeiro.
- "Iberê Camargo: óleos e desenhos", Galeria de Arte do Centro Comercial/ Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- 1982 Returns with his wife, to live in Porto Alegre. Despite setting up studio at Rua Lopo Gonçalves, maintains studio in Rio de Janeiro. Awarded Diploma of Cultural Merit from Porto Alegre City Council.
- "Iberê Camargo", Max Stolz Galerie, Curitiba.
- "Retrospectiva em papel de Iberê Camargo", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- "Homenagem a Iberê Camargo", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- "Homenagem a Iberê Camargo", Espaço Cultural Yázigi, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo", Studio de Arte Cláudio Gil, Rio de Janeiro.
- 1983 Makes billboard for Rede Brasil Sul, shown in the streets of Porto Alegre.
- "Iberê Camargo: pinturas, desenhos e tapeçarias das séries Carretéis e Dados", Galeria Tina Presser, Porto Alegre. Short film (16 mm) entitled Iberê Camargo: pintura-pintura, by Mario Carneiro, written and narrated by Ferreira Gullar is shown during the exhibition.

- Arte moderna no Salão Nacional" 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- 1984 Produces two panels for Funarte, Rio de Janeiro.
- 7º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
- "Iberê Camargo: 70 anos", Museu de Arte Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto
- "Iberê Camargo", Sala de Exposições Professor Hélios Homero Bernardi, Santa Maria (RS).
- "Iberê Camargo, aquele abraço!", Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras". Galeria Multiarte, Fortaleza.
- "Iberê Camargo: pinturas guaches e pastéis", Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Studio de Arte Cláudio Gil e Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro; Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- 1985 Receives Golfinho de Ouro award from Rio de Janeiro State government in recognition for his work as an artist in 1984, and Cultural Merit medal from Porto Alegre City Council.
- XVIII Bienal Internacional de São Paulo - "Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades", São Paulo.
- 8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- "Iberê Camargo: desenhos e pinturas", Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo: trajetórias e encontros", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Launch of first book about the artist, *Iberê Camargo*, published by MARGS and Funarte.
- 1986 Starts building his studio in the Nonoai district of Porto Alegre. Awarded doctorate Honoris Causa from Universidade Federal de Santa Maria.
- "Iberê Camargo". Oil paintings, drawings and lithographs and launch of Suite de serigrafias (Manequins). Max Stolz Galerie,
- "Agrotóxicos", Galeria Tina Presser, Porto
- "Iberê Camargo: desenhos da série As criadas de Jean Genet", Galeria Usina, Vitória.

- "Iberê Camargo: trajetória e encontros", Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre; Galeria do Teatro Nacional de Brasília, Brasília.
- 1987 Produces a large number of lithographs depicting characters from the Parque da
- "Iberê Camargo", Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília.
- "Iberê Camargo desenhos e litografias", Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- "Iberê Camargo", Art-Com, Campo Grande
- "Exposição de pinturas, desenhos e gravuras de Iberê Camargo", Galeria Soluzzione, Caxias do Sul (RS).
- "Iberê Camargo", Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.
- "Iberê Camargo pinturas", Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- "Iberê Camargo: pinturas, desenhos e litos", Galeria Tina Presser, Porto Alegre. "Iberê Camargo – desenho, gravura,
- pintura" (Homage to 60 years of art), Matiz, Santa Maria (RS).
- "Iberê Camargo", MD Galeria de Arte, Uberaba (MG).
- "Iberê Camargo no CEDC", Centro de Exposiciones, Palácio Municipal, Montevideo.
- "Iberê Camargo obras recentes", Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro.
- "Iberê Camargo pinturas e desenhos", Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).
- 1988 Opens new studio in Rua Alcebíades Antônio dos Santos, Nonoai district of Porto Alegre.
- "No andar do tempo", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre; Documenta Galeria de Arte, São Paulo; Galeria Montesanti, Rio de Janeiro; Galeria Van Gogh, Pelotas. Iberê Camargo's book, No andar do tempo – 9 contos e um esboço autobiográfico is launched at the exhibition.
- "Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras", Galeria Multiarte, Fortaleza.
- "Gravuras", Galeria de Arte Álvaro Santos, Aracaju.
- 1989 XX Bienal Internacional de São Paulo.
- "Iberê Camargo", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.

106 107 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL ENGLISH VERSION

- "Iberê Camargo", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- "Exposição de gravuras de Iberê Camargo", Biblioteca Mário de Andrade, São Paulo.
- "Iberê Camargo", Galeria Ponto D'Arte, Santana do Livramento (RS).
- "Iberê Camargo: pinturas, gravuras e desenhos", Galeria Artmão, Cachoeira do Sul (RS).
- **1990** Iberê Camargo returns to printmaking, assisted by Eduardo Haesbaert as printer.
- 2º Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu Universitário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (invited artist).
- "Iberê Camargo: pinturas", Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.
- "Ciclistas no Parque da Redenção", Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- "A gravura de Iberê Camargo: uma retrospectiva", Espaço Cultural do Banco Francês e Brasileiro, Porto Alegre; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo (1990–1991).
- 1991 Refuses to take part in the III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador, in protest against taxes on circulation of artworks.
- Runs workshop in fine art at Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
- Guaches, Instituto Goethe, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo pinturas e guaches",
 Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- "Iberê Camargo", Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- "Iberê Camargo", Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- "Iberê Camargo", Espaço de Arte, Passo Fundo (RS).
- 1992 Filming begins on the short film *Presságio*, in Iberê Camargo's studio. The artist produces several drawings during the scenes of the film.
- The Os Amigos da Gravura project, at the Museus Castro Maya, is reedited. Iberê Camargo takes part with a new print.
- Awarded title of Illustrious Son from Restinga Seca Municipal Council (RS).
- Exhibition on the occasion of the publication of Iberê's book, *Gravuras* (Sagra publishers),

- Galeria Tina Zappoli, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo: obra sobre papel", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo: pinturas inéditas", Galeria Multiarte, Fortaleza.
- 1993 Takes part in the 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto "Retrospectiva de gravuras de Iberê Camargo", presentation of the: *Carretéis, Ciclistas, Manequins* and *As idiotas* series, Museu de Arte de Ribeirão Preto.
- "Iberê Camargo", Art's Collectors Gallery, New York.
- "Guaches", Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Inaugural exhibition in Gallery named after him.
- "Guaches e óleos", Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- "Retratos de amigos", Center Park Hotel, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo", Galeria Camargo Vilaça, São Paulo; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis. The artist's final solo exhibition, in which he shows the *O homem da flor na boca* series.
- 1994 Awarded International Cultural personality diploma from the União Brasileira de Escritores, at the Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.
- Produces his final oil painting, *Solidão*, a canvas of 2 x 4 m. Launch of the book, *Iberê Camargo*, by Ronaldo Brito.
- "Conversações com Iberê Camargo", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Launch of book entitled Conversações com Iberê Camargo, by Lisette Lagnado at the exhibition.
- XXII Bienal Internacional de S\u00e1o Paulo. Abstractions.
- "Iberê Camargo: desenhos e gravuras", Espaço Cultural Fiat, São Paulo.
- "Desenhos e gravuras em metal", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- "Iberê Camargo, mestre moderno", Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Book launch of *Iberê Camargo, mestre moderno* during the exhibition, with texts by Ronaldo Brito, Rodrigo Naves and Décio Freitas.

- "Iberê Camargo: produção recente", Centro Cultural São Paulo.
- "Homenagem a Iberê Camargo", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- Retrospective exhibition and current works at Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo.
- Iberê Camargo dies on August 9.
- 1995 The Iberê Camargo Foundation is created, with an underlying focus on issues of art, diffusion of the artist's work and reactivation of the artist's Printmaking Studio.
- The film Opintor, by Joel Pizzini, is launched at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- 1998 Book launch exhibition, *Gaveta dos guardados*, organised by Augusto Massi, at Galeria Cézar Prestes, Porto Alegre.
- **1999** Launch of Schools Programme focused on the state- and private-school network.
- Book launch of *Iberê Camargo/Mario Carneiro: correspondências*, at the "Obra gráfica de Iberê Camargo" exhibition, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- **2000** Commencement of project of cataloguing the complete works of Iberê Camargo.
- 2001 Book launch of *Iberê Camargo: desassossego do mundo*, by Paulo Venâncio, at the "Retrospectiva Iberê Camargo" exhibition, Bolsa de Arte de São Paulo and Galeria André Millan, São Paulo.
- **2002** Design for the new Iberê Camargo Foundation headquarters, by the Portuguese architect Álvaro Siza Vieira, wins the Golden Lion for Best Architectural Design at the Venice Architecture Biennale.
- **2003** Construction of the new Iberê Camargo Foundation begins.
- **2006** 1st volume of the Catalogue Raisonné, of the artist's prints is launched.
- **2007** The Iberê Camargo Foundation continues its activities for preserving and publicising the work of Iberê Camargo.
- **2008** Inauguration of the new headquarters of the Iberê Camargo Foundation, in Porto Alegre.

IBERÊ CAMARGO: UN ENSAYO VISUAL

El arte se expresa a través de metáforas, de símbolos, que el tiempo nos permite ir descifrando por medio de distintas herramientas. La historia del arte es una de ellas. Historia que se nutre de la crítica, de la voz del artista, de la lectura del contexto. Pero ninguna de estas instancias reemplaza al encuentro con la obra misma. En esa relación se producen significados, emociones, aceptaciones, rechazos, que son propios del tipo de experiencia a la que nos convoca el arte, la experiencia estética.

Iberê Camargo: un ensayo visual, es una 'invitación a ver' ciertos aspectos de las obras de Iberê que custodia la fundación que lleva su nombre. Como toda colección, es parte de un todo, que es la producción completa del artista. En base al fragmento que representa este importante acervo, realizamos una lectura que apunta a interpretar visualmente algunos de los mensajes que Iberê dejó para todos nosotros.

El arte de Iberê Camargo se distinguió siempre por su originalidad y su alejamiento de las tendencias en boga. En pleno auge de la llegada del *concretismo*, Iberê mudó su lenguaje hacia las antípodas del racionalismo abstracto que se imponía. Con su serie *Carretes*, apostó a una abstracción icónica que revitalizaba el *expresionismo abstracto* histórico.

Su persistencia en la práctica pictórica en momentos en que fue ampliamente cuestionada e inclusive impugnada, lo muestra como un artista atento a sus propias pulsiones más que a las externas. Iberê experimentó siempre dentro de los límites de su disciplina, la pintura, a la que consideraba inagotable.

Las condiciones de la existencia propia y universal se evidencian en sus obras y en su discurso. En los últimos años, con esos seres desgraciados, desnudos de cuerpo y alma, que hablan de la soledad, el abandono y la muerte.

Iberê inventó muchas formas y descubrió las reglas que las rigen en el transcurso del hacer. De la masa pictórica surgían, obsesivos, sus íconos personales: carretes, calaveras dados, ojos... Objetos que se transforman cuadro a cuadro, cuando contemplamos la secuencia de mutaciones figurativas.

Iberê Camargo: un ensayo visual, reúne obras que reflejan su mirada hacia la naturaleza, hacia el hombre y hacia las formas que el artista crea, en respuesta a la acción a la que lo impulsa la experiencia estética.

LA MIRADA HACIA LA NATURALEZA: EL PAISAJE

"El clima de mis cuadros viene de la soledad de la campiña donde fui niño y adolescente. En la vejez, se pierde la nitidez de la visión y se aguza la del espíritu"²

Así opinaba Iberê, a sus 78 años, cuando se

le preguntó qué relación había entre la memoria y la imagen. Se refería, sin duda, a obras como Crepúsculo de Restinga Seca o En el viento y en la tierra (No vento e na terra), ambas de 1991, en las que todo en el paisaje, desde el color dominante, la ausencia de vegetación y la forma sumaria de trazar el horizonte, connota una inmensa desolación. Sin embargo, no siempre sus paisajes fueron así. Las primeras imágenes de los riachos y parajes como Jaguarí, en su Río Grande do Sul natal, son paisajes sin gente, pero exhiben una naturaleza exultante en la frondosa vitalidad de los árboles con sus copas reflejadas en las aguas. Lo notable de estas obras tempranas es el modo en que preanuncian maneras compositivas y expresivas de la futura obra madura de los años 60. Tal vez porque su formación no fue muy sistemática, la aproximación más fresca al modelo, en sus inicios, prescindió de los códigos naturalistas en boga, transmitidos por la Academia, para poner en juego aquellos que respondieran más efectivamente a su emoción frente a la naturaleza.³ En estos primeros paisajes está todo: la "sensibilidad bárbara" -como la denominó Paulo Venancio Filho- que se expresa en la apoteosis matérica, y la carga existencial en la visión subjetiva.

Para Iberê, que la pintura es autónoma, que sus formas no dependen de la mímesis, fue una constatación alejada de toda teoría; una afirmación que confirmaba en la práctica cotidiana. "En verdad todo arte es abstracto, parta o no de las formas de la naturaleza", señalaba⁴. Y así se evidencia en obras como Jaguarí (1941) y Dentro del bosque (Dentro do mato, 1941-42), donde los esquemas ambiguos de figura y fondo, la exaltación matérica, la dilución de la línea de horizonte -condición canónica de un paisajey la composición centrípeta, convierten a la naturaleza en una verdad pictórica, con sus reglas propias. La emancipación del modelo en pos de la búsqueda de nuevos equilibrios y armonías Por aquellos años Iberê prefirió los paisajes

Los espejos de agua y las galerías de vegetación permitían duplicar la imagen en planos opuestos y jugar con la indiferenciación del color. Van Gogh y Cezanne resuenan en estas pinturas de la década del 40 que, a pesar de lo anacrónico de la influencia, fueron la llave para la concreción temprana de una visión personal. Podrá decirse que cada medio conlleva un modo expresivo. En particular, si tenemos en cuenta la obra posterior de Iberê, es dable afirmar que el óleo, por su propia y untuosa materialidad, se presta para los empastes y éstos a la estilización tendiente a la abstracción. Sin embargo, los paisajes a lápiz de la época evidencian los mismos rasgos estilísticos. Dos papeles, sin título de alrededor de 1940, muestran una casa en medio de la foresta. Los árboles de ramas desnudas y tortuosas casi cubren por completo la construcción confundiendo las figuras. En otro dibujo de 1941, su composición, establece contacto directo con el óleo Jaguarí del mismo año.

naturales que per se estimulasen la abstracción.

"No pinto modelos, pinto emociones", decía Iberê. Icléia Borsa Cattani destaca como los elementos vegetales, son "los cuerpos que la emoción crea"⁵. Esos lugares de infancia v iuventud están estrechamente ligados a lo afectivo. Así, su primera aproximación a la naturaleza está signada por la empatía. El resultado será un paisaje surgido de las conexiones entre su interior y el exterior, el fruto de una experiencia estética,6 de una mirada nueva que se *apropia* de la naturaleza para convertirla en la construcción cultural que denominamos paisaie. Un paisaie erigido sobre los escombros del paradigma romántico de la naturaleza como la eterna inspiradora. Un paisaje moderno, en el que las formas se independizan de sus referentes.

"Crear un cuadro es crear un mundo nuevo. El artista es el primer espectador", declaraba Iberê a la escritora Clarice Lispector en 1966. ⁷ Efectivamente, la experiencia estética, como la define Jauss, tiene una función descubridora. No obstante, cuando el artista se traslada a Río de Janeiro, el peso de la tradición lo lleva a querer continuar su formación. Si bien siempre rechazó la Academia, durante los años con el grupo Guignard y posteriores, Camargo pareció dejar de lado su modo personal para adquirir soluciones, menos subjetivas, pero que le permitieran crecer en el oficio. Sus paisajes de entonces, entre ellos *Lapa* (1947)con el que gana el premio del salón que lo

108 iberê camargo: um ensaio visual iberê camargo: um ensaio visual 109





habilita a completar su formación en Europa, son más convencionales, a la vez que de impecable factura. La influencia del medio se hace sentir. Es en el contacto con las obras de Guignard, Lasar Segall y Portinari, cuando aparecen estos nuevos rasgos: la composición tradicional, la materia diluida y cierta narratividad que estaba ausente hasta entonces.

Entre 1959 y fines de los años 80, Iberê no volvió a pintar paisajes. Fue, como señala Sonia Salzstein, en la naturaleza muerta donde "fijó lo esencial de su repertorio formal".8

Y ya no hubo más verdes... El artista Mario Carneiro, que hizo un film sobre Iberê, recuerda cuánto execraba el verde. Así, sus *Ciclistas en el Parque da Redenção* (Ciclistas no Parque da Redenção), en los 80, se desenvuelven en paisajes azules, negros, de nocturnidad simbólica. Carneiro vio en ellos un retorno a los *carretes*. Tal vez también a la enmarañada naturaleza de los años 40 donde sentó los principios libres de una expresividad que lo acompañó en toda su trayectoria.

108. sem título (untitled),1941 Grafite sobre papel (graphite on paper) 20,5x21,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

109. sem título (untitled), c.1940 Lápis conté sobre papel (conté pencil on paper) 21,5x21cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre Cuando en la década del 80, retomó la figuración, el artista afirmó que nunca había dejado de ser figurativo, apenas había cambiado las formas. El artista pinta lo que ve, mejor dicho, lo que *experimenta* frente al modelo y, en consecuencia, lo que *es*. El artista *crea mundos*, como le había confiado a Lispector.¹⁰

En la pintura altamente narrativa de aquellos años, Iberê abordó el paisaje como una breve notación. Sumaria, pero con los elementos suficientes para convertirlo en una prolongación del carácter de sus personajes. Como en los paisajes de los años 40, donde las ramas, el agua, el cielo y la tierra estaban en un mismo registro expresivo, la *Mujer en bicicleta* (Mulher de bicicleta, 1989)es *una* con la naturaleza fantasmagórica que la contiene. Las formas afiladas de sus brazos se corresponden con la semejante de las ramas. La línea de horizonte se halla insinuada por el mínimo contraste entre el ocre del suelo –repleto de reflejos azules– y los azules terrosos del plano superior.

"El mismo sentimiento, la misma soledad de los primeros paisajes está en los últimos cuadros", coincide con Iberê, Paulo Venancio Filho.¹¹

"En mis cuadros, el ayer se hace presente en el ahora. Me lanzo a la pintura y a la vida por entero, como un buceador en el agua. El Arte es también historia, expresa nuestra humanidad. El Arte es intemporal aún cuando guarde la fisonomía de cada época" De este modo explicaba Iberê el doble registro del que se nutre la creación: el interno y el externo. El interés por *expresar la humanidad* sitúa al artista en una postura existencialista que no claudicó al ritmo de las modas. La situación del hombre en el mundo fue su preocupación constante y se manifestó por distintas vías. "El artista puede

usar cualquier tema como motivo", explicaba Iberê, "si es capaz de transformarlo en arte [...] El contenido de la obra de arte es la experiencia existencial del artista objetivada en la obra". 13

Como Mónica Zielinsky puntualiza: "la densidad de la materia en su obra, la repetición obstinada de temas y soluciones artísticas, la materia revuelta, las formas expansivas hasta casi su dilaceración para fuera de los planos de la pintura o de los grabados, así como los sombríos colores de su paleta, son un modo de citar la experiencia de su ser en el mundo" ¹⁴

Así, en Otoño en el Parque da Redenção (Outono no Parque da Redenção, 1988) muestra a esos ciclistas, caminantes, seres "sin norte" -como los llamaba Iberê- que no son sino una alegoría de su juicio acerca del destino actual de la humanidad. Como señaló Lisette Lagnado, el nombre de la serie (Parque da Redenção) no es sólo una referencia al parque que efectivamente existe en Porto Alegre, sino que apunta a una dimensión ética.¹⁵ En ese parque desolado por el otoño -;el otoño de la edad?– los hombres representan su comedia como arquetipos de la vida y de la muerte, de las pulsiones primeras. Pedalean sin descanso, esperando una redención que parecería que nunca les fuera a llegar.

Como en un círculo donde pasado y presente se amalgaman, los paisajes de Iberê, ya sean tema autónomo o soporte de otras composiciones, remiten a una modalidad expresiva en la que predomina la subjetividad. "La nitidez del espíritu", en detrimento de la del ojo, en la vejez, etapa que obsesionaba al artista. El hombre-pintor siempre está presente, es él que construye el nexo entre naturaleza y cultura que define el paisaje contemporáneo.

LA MIRADA HACIA EL HOMBRE: RETRATOS EN EL TIEMPO

"En la sucesión de mi imagen en el tiempo, ella se deteriora como todo lo que está vivo y fluye. Muchas veces me interrogué frente al espejo. Al paso del tiempo nos transformamos en caricaturas" 6

Eternizar un momento de la vida, proyectarlo hacia el futuro como modelo o mera evidencia del existir, hizo del retrato una práctica común desde los tiempos neolíticos hasta la fotografía contemporánea. La observación aguda, la captación del parecido y, fundamentalmente, el reconocimiento, hacen del retrato un juego entre dos: el retratado -que es uno visto por otro- y, el otro, el retratista. Dos que, a su vez, se nutren de un tercero virtual: la sociedad de su tiempo. Evidentemente, la imagen no está solo determinada por la percepción individual sino por una instancia colectiva que marca cómo nos vemos y cómo nos ven. Aún en el autorretrato, donde retratado y retratista coinciden, la dimensión pública se evidencia en el modo que el artista elige para presentarse a sí mismo. ¿Cómo construye ese relato para no ser un *desnudo* ante el espejo?

Desde muy temprano Iberê abordó el autorretrato. El 18 de agosto de 1940 –con esta precisión consta en el dibujo– el artista se retrató de medio cuerpo con el torso esbozado y desnudo. Era muy joven, tenía 26 años, pero a pesar de su juventud el gesto era adusto, reconcentrado. Tres años después, dos dibujos lo muestran como sólo un rostro con su mirada fija en el espejo. Con la cabeza levemente inclinada hacia abajo, el artista parece inquirir al espectador, del otro lado del espejo.

También de 1943 es una punta seca que imprime en el taller del grupo Guignard en Río de Janeiro. En ella, el estilo lineal, influencia del maestro, predomina. El rostro de Iberê ingresa a la escena por la derecha en un primer plano agrandado. El plano de fondo que muestra una locomotora –su padre era agente ferroviario– y un morro como indicación del paisaje carioca. Pasado y presente unidos: su infancia en los distintos destinos donde llegaba el tren en el extenso sur y su juventud en la capital del país, construyendo una carrera artística.

"El autorretrato es una introspección, un mirar sobre sí mismo y también una interrogación cuya respuesta es también una pregunta. Esa imagen que el pintor toma del espejo o de la superficie tranquila del agua, revela lo que ve y cómo mira el mundo". ¹⁷ Así pensaba Iberê para quien también el retrato, y la pintura en general, era una de las maneras que el hombre tiene de retener el tiempo. La locomotora alude al viaje, imagen que Camargo utilizaba para referirse a su proceso creativo.

Con una composición semejante, otro dibujo contemporáneo muestra a Iberê con los atributos de su oficio: en el plano de fondo a la derecha, una vasija con pinceles deja clara su ocupación. Nuevamente son sus ojos grandes e inquisidores los que nos permiten entrar en la escena. El artista se viste con los atributos de su profesión.

Se desafía con su propia imagen ante el espejo. Soy el que veo y represento lo que soy, develando su alma al contemplador. Valiente, temeroso, soberbio, melancólico, la historia de una vida es contada por su protagonista. Como si se tratase de un verdadero manifiesto visual, el retratado se rodea de objetos, ambientes o colores que aportan información acerca de su identidad.

Un óleo de 1941 muestra a Iberê en un entorno muy connotado. Rayos y resplandores atraviesan el tormentoso paisaje de suaves colinas. Los árboles secos, de ramas retorcidas, remiten al paisaje como la metáfora de un estado del alma. Se retrata de tres cuarto perfil, posición que enfatiza el prognatismo de su quijada, evidenciando un rasgo de su identidad racial: la herencia mestiza.

A diferencia del paisaje simbólico y fantástico de aquel *Autorretrato* de 1941, otro de 1943, registra un lugar real y evidencia la influencia de la escuela de Guignard. Los rasgos de Iberê y el paisaje local envuelto en el "nacionalismo lírico" 18 propio de Guignard, hablan de la *brasilidad* del retratado. Paisajes, figuras y escenas de interiores de aquellos años, también muestran el interés de Iberê por encontrar los rasgos de una identidad nacional. El tema, instalado en los debates culturales de la Semana del 22, se proyectó en el tiempo hasta la segunda fase modernizadora con la generación de los años 30.

De impecable traje, luce Iberê en un óleo de 1946, dos años después de finalizada la experiencia del Grupo Guignard. El paisaje, inverosímil y exótico, de altas cumbres nevadas, concuerda con el blanco de la vestimenta, agrega un aire de enigmática sofisticación a la escena. El artista, como héroe bohemio, elegante o torturado, juega con la dinámica del autorretrato en el tiempo, de una identidad pictórica que evidencia el momento psicológico. Hasta podríamos suponer que este retrato haya sido concebido para funcionar dentro de la esfera de la memoria privada.

También de 1946 es otra pintura donde el rostro parece la ocasión para un ejercicio de estilo. A la manera del expresionismo, Iberê experimenta desatendiendo la mímesis del color local: rojo intenso para las carnaciones en sombra y blanco para su luz. Toques de verde acentúan la oscuridad de las comisuras. El dibujo es sintético, las formas están dadas por el color, en una modalidad que definió su posterior madurez artística.

Los autorretratos de Iberê se continuaron en el tiempo, pero es hacia 1980 cuando se incrementan de un modo llamativo. Como señaló Paulo Venancio Filho, "(...) la intromisión del artista como figura, rostro, autorretrato va a identificar todo un conjunto de cuadros, trazando una especie de biografía trágica." 19

Si las cavilaciones filosóficas de Iberê siempre apuntaron a la pregunta por la existencia humana, las circunstancias que en 1980 lo confrontaron directamente con la muerte, acentuaron su sentimiento trágico de la vida. Luego de una etapa abstracta, expresionista y matérica que tuvo sus inicios en 1958 con la serie *Los carretes* (Os carretéis), hacia 1980 abordó una figuración más icónica.

De 1981 es un óleo que representa frontalmente su rostro, como si lo hubiera pintado de memoria, sin la asistencia del espejo. En una incontestable afirmación de su subjetividad no lo titula "autorretrato" sino Yo (Eu). Los rosados que abundan en su paleta de los primeros 80, tiñen el rostro que flota ocupando todo lo alto de la tela. Las cejas negras, abundantes, v muv marcadas son un estilema de sus retratos de madurez. Iberê tenía 68 años v se representaba con los ojos vacíos, ciegos, no los necesitaba para retratarse. Sin dudas, se pintaba desde una mirada interior que lo mostraba como una máscara, como un enigma, el arquetipo de la insondable naturaleza del hombre. "Pinto porque la vida duele", solía decir Iberê y, en esta aseveración, Lorenzo Mammi encuentra el eco de la postura ética de Georges Rouault a cuvo estilo nos recuerda esta obra.²⁰

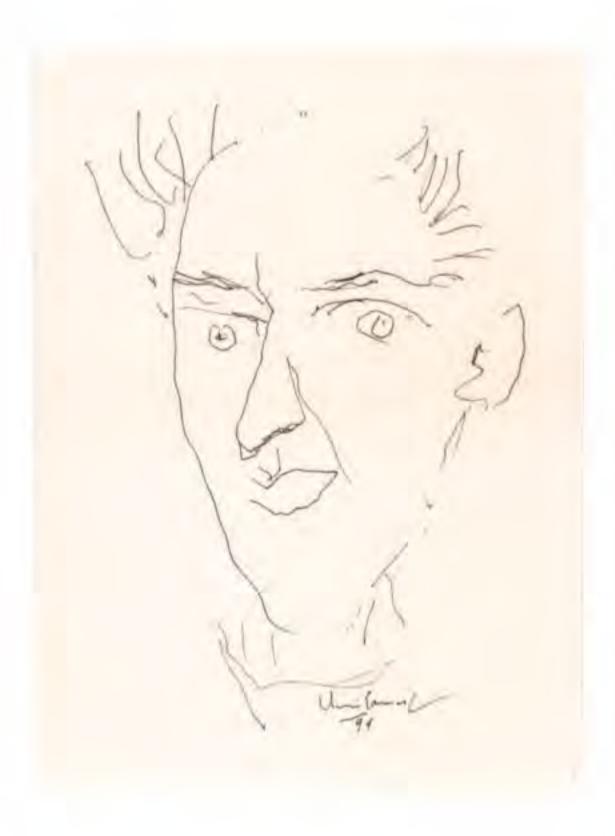
Sin título, de 1985, muestra al artista en un fondo de dados, aquellos iconos de su imaginería personal que ya no aparecían en las obras de ese momento. Para Iberê las formas yacen en el fondo del "río de la vida", es decir en el inconsciente. Salen a la superficie en la madurez, son la concreción de dos temporalidades diferentes, nuevamente: el pasado y el presente.²¹ Con estas afirmaciones. Camargo adhiere al pensamiento de la psicología profunda de Carl G. Jung para quien los símbolos nacen a partir de la existencia de ciertos conceptos a los que la comprensión humana solo accede en forma incompleta. Conceptos o imágenes primordiales, innatas, los arquetipos que son aprehendidos de manera inconsciente y comunes a toda la humanidad.²² El artista se expresa a través de estos símbolos universales, que muestran la "magia de las cosas". De no ser así, a juicio de Iberê, su rol sería el de un mero testigo de los fenómenos.

A la pregunta de qué elementos pone en juego cuando se retrata, Iberê contestó: "Como modelo me transmuto en forma. Entonces, soy pintura. Al retratarme grabo mi imagen en el vano deseo de permanecer, de huir del tiempo que apaga los rastros"²³

110 iberê camargo: um ensaio visual iberê camargo: um ensaio visual 111







"Soy pintura" pareciera decir el autorretrato de 1984, donde el óleo, construye la forma. "El rostro se reduce a un eje continuo que atraviesa la tela en sentido vertical. No es representación, es materia", señaló Icléia Borsa Cattani. Los procedimientos de pintura matérica que el artista practicó desde los años sesenta están reunidos en este retrato que pone en jaque las nociones de abstracción y figuración. Es a partir de signos, actitudes y contextos de significación, que se verifica el reconocimiento del modelo, condición canónica del retrato.

Plano, como sus carretes, figuras, dados y vórtices, el rostro se esboza con signos reconocibles del paso del tiempo, los rastros de la edad: las cejas pobladas, las narinas dilatadas. "La deformación es la expresión de la forma", creía Iberê.

109 sem título (untitled), c.1940 pastel oleoso sobre papel (oil pastel on paper) 32,5x23,5cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

110. sem título (untitled), c.1948 nanquim sobre papel (china ink on paper) 20,5x19cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

111. sem título (untitled), 1994 nanquim sobre papel (china ink on paper) 31x23cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre "El autorretrato es un autoanálisis. El artista, en ese ejercicio es un modelo ideal porque es paciente. Pero su mayor tortura es que no puede retocar las obras del pasado (...), confió Camargo a Lisette Lagnado.²⁵

De 1987 es el retrato, *Iberê*, donde se representa con los ojos cerrados en una mueca pasiva, de dolor, evidencia de su "biografía trágica", de los años 80.

El pintor junto a su modelo es un tópico ampliamente abordado en la historia del arte. Fuente de erotismo, en el caso de las pinturas y grabados de Pablo Picasso, el artista es el voyeur inmortalizado en el acto de mirar. Iberê trabajó con modelo vivo y también con maniquíes. Un ejemplo es Pintor y maniquí (Pintor e Manequim, 1987), del mismo año de la serie Fantasmagorías, donde su musa inspiradora es una espectral autómata, -; la Olimpia del macabro Coppellius?- que ha sido dotada de los genitales de los que el anónimo fabricante la había privado. Las figuras están en el mismo plano, así, Iberê se representa pintando, o modelando, efectivamente al maniquí, sobre su cuerpo, dándole vida, como un Pigmalión. En esta "parodia de Dios", el hacedor-hombrepintor, paradójicamente, da a luz muerte, carne corrompida, la fantasmagoría de su interior. La decepción como vivencia existencial preside, desde los años 80, la obra de Iberê, quien declaraba que su intención al pintar es "plasmar una verdad", de allí las formas grotescas: "...

No hay un ideal de belleza, sino un ideal de una verdad punzante y sufrida, que es mi vida, y su vida, es nuestra vida en ese caminar en el mundo"26

Viejo se vuelve caricatura (Velho vira caricatura) de 1993, es parte de una serie de autorretratos que Iberê hace de sus últimos años de vida. La caricatura es el riesgo de toda visión expresionista, se produce al observar las formas y entenderlas como signos e interpretarlos. Sin dudas, Camargo sufrió la vejez como la evidencia más extrema de la tiranía del tiempo. El tiempo que apagaba su brillo exterior dejando -como en el retrato de Dorian Gray- expuesto el padecer del alma, sus vicios y contradicciones: el viejo como máscara patética. No obstante, estos retratos, lejos de ser impiadosos, se convierten en catarsis paródica, risa de sí mismo. Es el caso de un dibujo de 1994 donde al endurecimiento de sus rasgos, excesivamente afilados, o la calvicie, Iberê opone unos ojos intensos, vivaces, como los de sus retratos juveniles. La mirada, lo que distingue su identidad como artista.

"Pienso que el pintor tiene una capacidad, digamos, de penetración, más allá del modelo"²⁷. Y esa capacidad la ejerció Iberê también para hablar de los otros, de sus semejantes. Para dejar su alegato –muchas veces amargo– acerca de la naturaleza del hombre.

Todo te es falso e inútil (Tudo te é falso e inútil) es el nombre de una serie de obras de los años 90 que toma su título e inspiración de un poema

de Fernando de Pessoa. *Ven, noche antiquísima e idêntica* (Vem, Noite antiquíssima e idéntica),²⁸ es el poema donde la noche, sabia y eterna, que vio nacer a los dioses, sonríe porque *todo le es falso e inútil*. De la imagen de este verso toman su actitud las protagonistas, mujeres como la noche, de esta serie y de otra relacionada a la misma, la de *Las Idiotas*. También la paleta responde al color simbólico de la noche, el azul y los blancos-plateados de la luz lunar. Crepúsculo del día, crepúsculo de la vida, las obras aluden a una indiferencia existencial que el pintor encarna en seres abatidos que sonríen con la ingenuidad del primer día del mundo. En su sonrisa no está la sabiduría de la noche sino la mueca impávida del alienado.

La materia se tornó acuosa, delgada. Las figuras se dibujan y desdibujan sobre fondos densos, como palimpsestos, abrumados de antiguas trazas de bicicletas, carretes, maniquíes: los símbolos de Iberê. En *Todo te es falso e inútil IV* (Tudo te é falso e inútil IV, 1992), la *idiota* contempla cómo los carretes caen de la mesa, y sonríe indolente.*

Como señala Paulo Venancio Filho, en esta serie "la disolución de la figura se aceleró y, el rostro (...) es el lugar privilegiado de ese proceso. Son retratos terribles y desfigurados del reducto último de la individuación"²⁹

Camargo coincidió con la crítica en que sus obras de fines de los 80 y principio de los 90 tenían el mismo clima de soledad que las de los años 40. Así lo señaló Lisette Lagnado que ve resurgir en la serie de *Las idiotas*, todos los elementos de su iconografía personal. Una actitud de coherencia y ética que caracteriza la perspectiva artística de Iberê Camargo.³⁰ Como cerrando un ciclo, diríamos, los extremos temporales se unen para mostrar la extensión del mundo creado por el artista.

LA MIRADA HACIA LAS FORMAS

"Usted, al ver por primera vez un gato, ¿se sorprendió? ¿Acepta los árboles? Acostúmbrese a las nuevas formas creadas, ellas enriquecen el mundo. Además del mundo de Dios existe el mundo del artista"31

Esa era una de las respuestas de Iberê cuando la gente se acercaba a preguntarle qué representaba el gigantesco mural que pintaba en el hall de ingreso a la novísima sede de la Organización Mundial de la Salud en Ginebra. Otra respuesta, menos didáctica, e igual de autorreferente, era: "no representa, es". Efectivamente, distintas corrientes afirmaban la autonomía de la forma abstracta.

Hacia fines de los años 40, cuando Camargo viaja por primera vez a Europa, la ortodoxia geométrica del Arte Concreto había cedido su paso a una oleada de diversidades poéticas que se denominaba genéricamente las *réalités nouvelles*.³² Las "nuevas formas creadas" a las que se refería Iberê.

Su camino hacia la abstracción lindante con lo *informal* que practicó entre 1964 y 1966, tiene varias etapas. De 1958 son sus primeras composiciones con *carretes*, los pequeños objetos, juguetes de infancia con los que iría experimentando hasta encontrar el lenguaje personal con que cimentó su fama nacional e internacional, para hacerlo merecedor de la distinción de representar a su país en Suiza.

La Organización Mundial de la Salud (OMS) fue una de las instituciones creadas en la segunda posguerra (1947), en el contexto de la reorganización del mapa político internacional y a reconstrucción. Propuesta por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) en el mismo año de su fundación, su segundo director general (1953-1973) fue el brasileño Marcolino Candau. Sin dudas, un reconocimiento a la importancia de Brasil en el "concierto de las naciones", como se decía en la época. La OMS recibió donativos de todos los países miembros para construir y equipar su moderna sede en Ginebra. Brasil, por intermedio de su Ministerio de Estado de Relaciones Exteriores, le ofrece a la OMS un presente cultural, una pintura original que Iberê realizaría in situ.

La inserción del artista en ese sitio privilegiado de la comunidad internacional era estratégica para Brasil y el proyecto de difusión de su cultura. Con el antecedente del mural de Cándido Portinari en la sede de la ONU en Nueva York, diez años antes, y las exposiciones panorámicas nacionales en Europa y Estados Unidos, era momento de afianzar la presencia brasileña.

"En los años sesenta las exposiciones de arte latinoamericano circularon con una abundancia y dinamismo sin precedentes. El programa de exhibiciones de arte latinoamericano que desde 1947 se organizó en la sede de la OEA, las selecciones que se presentaron en distintos museos norteamericanos y europeos, junto a las iniciativas que se articularon en cada uno de los países de América Latina, generaron un intenso tráfico de imágenes que recorrieron diversos espacios en búsqueda de reconocimiento", señaló Andrea Giunta.³³

Iberê había participado en ese proyecto desde comienzos de la década.³⁴ En 1959 expuso en la sede de la Pan American Union de Washington DC. "Iberê Camargo of Brazil", se tituló la exposición. Sin embargo, la consagración nacional llegó en 1961 cuando con *Hilada de carretes* (Fiada de carretéis) recibe el premio al Mejor Pintor Nacional de la VI Bienal de San Pablo. A consecuencia de este reconocimiento el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro le dedica una retrospectiva. También en Río, en 1964 expone en la Galería Bonino que, con sedes

en Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York, fue una institución emblemática para el proyecto de internacionalización de los artistas del cono sur.³⁵ Participó en 1964 en la influyente exposición "The emergent decade. Latin American painters and paintings", en el museo Guggenheim de Nueva York, curada por Thomas Messer y en bienales internacionales de grabado.

Resumiendo, para cuando es convocado a realizar el mural en Ginebra, Iberê había probado su competencia en varios foros. No obstante los años de experiencia –el artista tenía ya 52 años–la responsabilidad del encargo se hacía sentir. "Pintar el panel es un desafío. Voy a operar al rey", declara a *O Globo*.³⁶

Prueba del desafío que el artista sentía y que, efectivamente, la empresa requería, son los numerosos bocetos que Iberê ensaya para llegar a Suiza con una idea clara de cómo enfrentar la pintura.

Desde 1964, el artista venía trabajando en una progresión que lo conduciría al mayor grado de abstracción con una pintura de campo, cercana a la de la action painting. Históricamente, la abstracción redefinió el concepto de figura al emanciparla de una función mimética y entenderla como configuración, es decir, resultado de contrastes de distintos grados de concentración de energía sobre el plano.37 Así Iberê tituló Segadores (Ceifadores)o Espacio con figura (Espaço com figura) a composiciones cuya abstracción, probablemente, proviniese de síntesis geométricas, sígnicas, de imágenes naturalistas. Como Iberê insistió en varios reportajes, nunca dejó la figuración. Es decir, en la concepción de la primera imagen siempre hubo una referencia al mundo fenoménico.

"Yo trabajo con impetuosidad. Es el gesto el que coloca el color, crea el tono, establece relaciones nuevas, inesperadas. Las metamorfosis se suceden, los contrastes se acentúan, la composición adquiere una estructura. Busco la dinámica y el equilibrio en figuras que se abren y se dispersan. Las siento físicamente, con todo mi cuerpo"38, reflexionaba Camargo.

Pero para minimizar los riesgos implícitos en la realización de una pintura de 49 m² (7 x 7 metros) que, además representaría a su país, Iberê probó opciones hasta que se decidió por una "vegetación colorida", como la definió el artista Mario Carneiro. Un tema excepcional en la producción de Iberê.

Distintos papeles en la FIC permiten ensayar una hipótesis general acerca de la iconografía del panel y cómo ésta surge de la confluencia de estudios estrictamente formales y de imágenes que, como veremos más adelante, aluden metafóricamente a la vida en esplendor, a la salud.

De 1962 son tres dibujos que desarrollan el tema del *núcleo:* en base a un eje (vertical en estos casos) líneas perpendiculares, trazadas a intervalos regulares, se expanden simétricamente.

112 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL 113





113. sem título (untitled), 1963 Nanquim e guache sobre papel (china ink and gouache on paper) 70 x 50 cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

114. sem título (untitled), 1963 Nanquim sobre papel (china ink and gouache on paper) 70 x 50 cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

115. sem título (untitled), 1963 Nanquim e guache sobre papel (china ink and gouache on paper) 70 x 50 cm Col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre En un óleo de 1963, *Núcleo*, los ejes se diluyen por medio de distintas transformaciones que la materia y el color fueron suscitando durante la ejecución, las "relaciones nuevas e inesperadas" que relata Iberê. *Figura II*, de 1964 organiza las *partículas* en las que se desmembró el *Núcleo*, en un esquema compositivo similar a los dibujos arriba mencionados. Recompone —como su título lo indica— una *figura*: la energía dispersa en el campo se concentró en cierto esquema de contraste con el fondo. El artista entra y sale de la figuración, haciendo y deshaciendo las configuraciones que resultan en base a las variables estrictamente plásticas con las que se maneja (composición, color, materia), una vez que el referente naturalista se desvanece.

Un dibujo de 1966 guarda estrecha relación con el proyecto que Iberê lleva en mano al llegar a Suiza.. Trazado en escala, el boceto establece distintas cotas sobre una cuadrícula para ser traspasadas al panel de madera donde se iba a pintar.

En el registro superior de ambos dibujos (levemente desplazada a la derecha) aparece una forma que recuerda a los *Núcleo* y *Figura* recientemente analizados. Ambas composiciones semejan una danza de formas (¿pájaros-carretesnúcleos?) ascendentes, divididas por un centro trazado a lo largo de un eje horizontal, este último menos icónico, más inactivo. Esta composición se debe a que el acceso al lugar donde se instalaría el panel estaba mediado por una escalera. La pintura solo se vería completa a la distancia de muy pocos metros. Por esta causa, Iberê proyectó la pintura en dos planos para que uno tuviese interés visto desde lejos y el otro desde cerca.³⁹

En todos los bocetos que la FIC posee aparece esa forma "pájaro-carrete-núcleo" y otra que se relaciona con la metamorfosis de los dados en ojos: el círculo con un punto en su centro o la espiral.

Una vez en Ginebra, Iberê realizó otra serie de bocetos que se conservan en la OMS. Partiendo del esquema que había llevado, comenzó a jugar libremente con las formas y, el resultado final, luego de siete meses de trabajo, conserva las líneas generales del proyecto realizado en Brasil. En testimonio a Clarice Lispector, Camargo dice que una expansión, en el sentido en que él utiliza el concepto, es una liberación. Precisamente esa pareció ser la alegoría del panel de Ginebra. Formas liberadas o, mejor dicho, atrapadas debajo de la maraña de gestos que las llevaron a su disolución: pájaros, carretes, dados, vórtices. Un gran bouquet floral, como lo sugiere Carneiro, una obra "alegre" que evoca la situación de equilibrio implícita en la noción de salud.

Sin embargo, la realización del panel no parece haber sido muy gozosa para Iberê. En la prensa se quejó del polvo de la construcción del edificio que le impidió comenzar a pintar en la fecha prevista, los andamios que no le permitían ver cabalmente la evolución de la obra, entre otros inconvenientes. En cartas que doña María, esposa de Iberê, escribe a sus familiares en Brasil se refiere

al esfuerzo enorme que el artista realiza pintando, incluso, hasta altas horas de la noche.

La obra se inauguró el 23 de mayo de 1966. La prensa brasileña publicó gran cantidad de artículos laudatorios, la repercusión europea fue sensiblemente menor. 40 Entre estos artículos está el del *Correio do Povo* de Porto Alegre que exalta al panel como un ejemplo de la diversidad geográfica y vitalidad tropical de Brasil. La pintura "es el grito del hombre de Brasil ante la vida y su élan. Algo elocuente, simbólico y vigoroso" 41

Para Iberê la comitencia fue un desafío físico, técnico y emocional. De carácter retraído, estaba habituado a la soledad y al ambiente reflexivo de su taller. En Ginebra no sólo tenía que pintar alejado de sus cosas y su gente –fueron siete largos mesessino que además debía, de algún modo, representar al arquetipo de su nacionalidad. Sin dudas, para esa personalidad signada por la subjetividad, como testimonian que fue Iberê, encarnar un espíritu colectivo, fue un gran desafío.

"La alegría que tengo –expresó– es haber dejado en un organismo internacional, una vez más, la marca de la presencia brasileña". 42

Iberê "operó al rey" y el resultado fue más que exitoso. Pero, de alguna manera, tal vez por el tamaño, y por el límite de la figuración que tocaba, el panel fue la conclusión de una etapa. Inmediatamente después, reaparecen los signos, las formas, que preceden a la figuración icónica de los años 80.

NOTAS

"An invitation to see" es un catálogo de la colección del MoMA, de 1974, que toma su título de la apelación que Alfred Barr Jr. hizo en otro catálogo en 1954. En este último, el entonces director, explicaba que el acervo del MoMA es inmenso y que el criterio para la selección de obras era la importancia de las mismas y la intención de producir placer. Así esperaba motivar al público para ver los originales en el museo.

² LAGNADO, Lisette. Conversações com Iberê Camargo, Saó Paulo, Iluminuras, 1994, p. 25 (O clima de meus quadros vem da solidão da campanha onde fui guri e adolescente. Na velhice perde-se a nitidez da visão, e se aguca a do espírito)

³ "Lo que llama la atención en las obras seminales de Iberé Camargo es su inmersión en una poética futura. No quiero decir con esto que el artista ya había descubierto su paleta. Pero lo que impresiona en la arqueología de su obra, es cómo el color está pensado como materia pura y cómo Iberê ya está en camino de cuestionar la superficie de la tela, modelándola con la masa densa de la pintura. Es raro que un artista al inicio de su carrera tenga los medios poéticos de su trabajo futuro. Por ello es fácil ver anticipadamente cuán solitario fue Iberê en su forma de percepción", Wilson Coutinho, citado por Carlos Zilio en: Sonia Salzstein (Org), "Diálogos com Iberê Camargo", São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 177. ("O que chama a atenção nas obras seminais de Iberê Camargo é a imersão delas em uma poética futura. Não quero dizer com isto que o artista já tinha descoberto a su palheta. O que impressiona, porém, na arqueología de sua obra, é como a cor é pensada como matéria pura e como Iberê já está a caminho de questionar a superficie da tela, modelando-a com a massa densa da tinta. É raro um artista deter, no início de sua carreira, os meios poéticos de seu trabalho futuro e é fácil prever o quanto Iberê foi solitário em sua percepção")

⁴LAGNADO, L., op. cit. p. 26. ("Em verdade, toda a arte é abstrata, parta ou não de formas da natureza")

⁵ BORSA CATTANI, Icléia. En: SALZSTEIN, Sonia (org), *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 84. ("Eu não pinto modelos, pinto emoções"

6 Como la conceptualiza H. R. Jauss, la experiencia estética en su aspecto receptivo, "se diferencia del resto de las funciones de la vida por su especial temporalidad: hace que se vea 'de una manera nueva', y, por esta función descubridora, procura placer por el objeto en sí, placer en presente; nos lleva a otros mundos de la fantasía, eliminando así la obligación del tiempo en el tiempo; echa mano de experiencias futuras y abre el abanico de formas posibles de actuación; permite reconocer lo pasado o lo reprimido, y conserva así, el tiempo perdido". JAUSS, Hans R. Experiencia estética y hermenéutica literaria, Madrid, Taurus, 1986, p. 40.

⁷ LISPECTOR, Clarice. *Iberê Camargo*, São Paulo, Manchete, [s/d], 1969, p. 44-45. ("Criar um quadro é criar um mundo novo. O artista é o primeiro espectador de sua obra")

8 SALZSTEIN, Sonia. "Ausencia de carretes". En: ZIELINSKY, Mónica e Sônia Salzstein. *Iberê Camargo: moderno en el límite*, Porto Alegre, Fundación Iberê Camargo, 2008, p. 35.

⁹ CARNEIRO, Mario. "Depoimento". Em: SALZSTEIN, Sonia (Org), *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 40/41.

10 Iberê declaró em 1994: "Mi vuelta a la figura –en verdad nunca la abandoné– se debe al agotamiento del tema y a la necesidad de tocar la realidad, que es la única seguridad de nuestro estar en el mundo, el existir". En: LAGNADO, L., op. cit., p. 27 ("Minha volta à figura (em verdade nunca a abandonei) se debe ao esgotamento do tema e à necessidade de tocar a realidade que é a única segurança do nosso estar no mundo. o existir")

¹¹VENANCIO FILHO, Paulo. *Iberê Camargo*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003, p. 105. ("O mesmo sentimento, a mesma solidão das primeiras paisagens está nos últimos quadros")

¹² LAGNADO, Lisette, op. cit., p. 20. ("Nos meus quadros, o ontem se faz presente no agora. Lanço-me na pintura e na vida por inteiro, como um mergulhador na água. A Arte é também história. Ela expressa a nossa humanidade. A Arte é intemporal, embora guarde a fisionomía de cada época")

13ZIELINSKY, Mónica, "La inquietud del arte". En: *Iberé Camargo. Moderno en el limite*, Porto Alegre, Fundación Iberê Camargo, 2008, p.15. En conversación con Lisette Lagnado, Camargo expresó su visión pesimista. "Veo el mundo inmundo, en peligro" (LAGNADO, op. cit. p. 15) ("Vejo o mundo, imundo, a perigo")

- ¹⁴ ZIELISNKY, M., op. cit, p. 8.
- 15 LAGNADO, L., op. cit., p. 39.
- ¹⁶ LAGNADO, L., op. cit. p. 32
- ¹⁷ LAGNADO, L., op. cit. p. 31
- ¹⁸ El término fue acuñado por Lourival Gomes Machado en su libro *Retrato da arte moderna no Brasil.* Citado en: RIBEIRO, Jose Augusto. *Um mundo a perder de vista-Guignard*, Porto Alegre, Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 17. Jorge Romero Brest habla de Iberê como um artista *nativista*. Ver nota al pie número 34.

¹⁹VENANCIO FILHO, P., op. Cit., p. 64. ("A intromissão intempestiva do artista como figura, rosto, auto-retrato vai identificar todo un conjunto de quadros desses anos, traçando uma espécie de biografia trágica")

²⁰ El autor compara los dichos de Iberê con los de Rouault. Refiere: "La pintura, para mí, no es sino un medio como cualquier otro para olvidar la vida", señalaba Rouault. La relación entre ambos artistas, aunque no personal, se establece a partir de la estadía de Camargo en el taller parisino de André Lhote, profundo admirador de Rouault. MAMMI, Lorenzo. "Iberê Camargo e a pintura européia de pós-guerra". En: SALZSTEIN, Sonia (org), Diálogos com Iberê Camargo, São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 159.

21 "As coisas estão enterradas no fundo do rio da vida. Na maturidade, no ocaso, elas se desprendem e sobem à tona, como bolhas de ar. Como se vê, a criação se faz com o agora e com o tempo que recua. O pintor cria imagens para expressar seus sentimentos. Estes podem ser do real ou formas abstratas, pouco importa. Creio que sua criação e duração na obra do artista são determinadas pelo subconsciente (...) En: LAGNADO. L., op. cit., p. 25.

²² Véase, *El hombre y sus simbolos*. Barcelona, Paidós, 1995.
²³ "Como modelo me transmuto em forma. Sou, então, pintura. Ao me retratar, gravo minha imagem no vão desejo de permanecer, de fugir ao tempo que apaga os rastros".
LAGNADO, L., op. cit. p. 31.

²⁴ Esta es la interpretación que hace Borsa Cattani en: SALZSTEIN, Sonia (org), *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 88.

²⁵ LAGNADO, L., op. cit., p.15 ("O auto-retrato é uma auto-análise. O artista, nesse exercício, é um modelo ideal porque é paciente, mas sua maior tortura é que não pode retocar as obras do passado. No fundo o artista vive parodiando a Deus")

²⁶ LAGNADO, L., op. cit., p. 28.

²⁷ LAGNADO, L., op. cit., p. 28. (Acho que o pintor tem uma capacidade, digamos, de penetração além do modelo")

²⁸El poema es de 1914 y fue firmado con el heterónimo de Alvaro de Campos. Hay muchos puntos de contacto entre la poética de Iberê y su admirado Fernando Pessoa, considerado el poeta máximo de la lengua portuguesa moderna. Para Pessoa el arte era un sustituto de la acción y de la vida.

²⁹VENANCIO FILHO, P., *Iberê Camargo*, São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2003, p. 98. ("A dissolução da figura se acelerou e o rostro é o lugar privilegiado desse processo —o rostro é o núcleo de individuação da pessoa. Retratos terríveis e desfigurados do reduto último da individuação")

³⁰LAGNADO, L., op. cit., p. 15.

*La obra alude irónicamente a una temática de los años 60.

31CELINA, Maria. Iberê Camargo Pinta Presente do
Brasil para OMS na Suíça. *Última Hora:* [Sete por Sete], Rio
de Janeiro, [sem página]. 04 out. 1966.



³² En el ámbito argentino fueron los artistas de la revista Arturo (1944) quienes propusieron un arte de invención. Dos años más tarde se publica el Manifiesto Invencionista, nacimiento del Arte Concreto. El Salon des Réalites Nouvelles fue creado en 1946 como salón de artes abstractas en todas sus tendencias: concreto, geometría libre e informal.

^{33GIUNTA}, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta, Buenos Aires, Paidós, 1ª edición, 2001, p. 239

³⁴ En un circuito regional, ya en 1945 Iberê había expuesto en la Argentina en la exposición "Veinte artistas brasileños", en el Museo Provincial de La Plata, activa institución a cargo del pintor Emilio Pettoruti. Según Romero Brest ésta fue la primera exposición de arte brasileño en Buenos Aires. De la importancia de la muestra da testimonio que ese mismo año, Romero Brest publica La pintura brasileña contemporánea (Buenos Aires, Poseidón, 1945), libro ilustrado con buena parte de las obras incluidas en la exposición, algunas de las cuales pasaron a formar parte del acervo del museo platense. Una de ellas, Negra sentada de Iberê Camargo.

³⁵Véase: GIUNTA, Andrea. "Hacia las "nuevas fronteras": Bonino entre Buenos Aires, Río de Janeiro y Nueva York". En: El arte entre lo público y lo privado. VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos Aires, CAIA, 1995.

³⁶UNGER, Edyla Mangabeira. Iberê Camargo na Bonino. *O Globo: Artes Plásticas*, Rio de Janeiro, [sem página]. 05 out. 1966. Archivo Museu de Arte de Rio Grande do Sul (MARGS).

³⁷ SCOTT, Robert G., Fundamentos del diseño, Buenos Aires, Ediciones Víctor Lerú, 1984.

³⁸ BORSA CATTANI, I., en: SALZSTEIN, Sonia (org), Diálogos com Iberê Camargo, São Paulo, Cosac y Naify, 2003, p. 81. ("Eu trabalho com impetuosidade. O gesto que coloca a cor. Cria o tom, estabelece relações novas, inesperadas. As metamorfoses se sucedem, os contrastes se acentuam, a composição adquire uma estrutura. Eu busco a dinâmica e o equilibrio em figuras que se abrem e se dispersam. Sinto-as fisicamente. com todo meu corpo")

³⁹ IBERÊ Camargo: "O Pátio é a Nossa Verdadeira Pátria". [S.n.], Porto Alegre, [sin página], 21 de febrero de 1965.

⁴⁰ Véase: ZIELINSKY, Mônica. "Arte e historia da arte no Brasil. Problemas de sua inserção internacional em um estudo de caso". Em: XXVIII Colóquio do Comitê Brasileiro de Historia da Arte, Río de Janeiro y Belo Horizonte: CBHA, C/ ARTE, 2008. En prensa.

⁴¹PAINEL de Iberê Camargo para Gênova (SIC). Correio do Povo, Porto Alegre, [sem página]. 11 jun. 1966

⁴² O BRASIL Presente em Organização Mundial: A Agonia e o Êxtase de Iberê em Genebra. *O Globo*, Rio de Janeiro, [sem página]. 27 set. 1966.

14 IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL IBERÊ CAMARGO: UM ENSAIO VISUAL 115

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO | IBERÊ CAMARGO FOUNDATION

Conselho de Curadores

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

Presidente de Honra

Honorary President Maria Coussirat Camargo

Presidente

President Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente

Vice-President Justo Werlang

Diretoria

Management
Carlos Cesar Pilla
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
José Paulo Soares Martins

Conselho Curatorial

Curatorial Board
Gabriel Perez-Barreiro
Maria Helena Bernardes
Moacir dos Anjos
Fábio Coutinho
Justo Werlang

Conselho Fiscal (titulares)

Financial Board (members)
Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (suplentes)

Financial Board (substitutes) Cristiano Jacó Renner Gilberto Bagaiolo Contador

Superintendência Cultural

Cultural Superintendent Fábio Coutinho

Equipe Cultural

Culture Team
Adriana Boff (coord.)
Caio Yurgel
Carina Dias

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura

Collection and Print Studio Team Eduardo Haesbaert (coord.) Elisa Malcon Lisiane Antunes Cardoso José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa

Educational Team
Luiz Camnitzer (curador/curator)
Luciano Laner (coord.)
Gerusa Marques
Ivone Bins

Mediadores

Museum Mediator
Ana Carolina Steil
Bárbara Nicolaiewsky
Carolina Mendoza
Diana Kolker
Iliriana Fontoura Rodrigues
Luisa Berger
Márcio Domingues
Rafael Silveira
Valéria Payeras

Equipe Catalogação e Pesquisa

Cataloguing and Research Team Mônica Zielinsky (coord.) Bolsista Scholarship Holder Angela Cagliari

Website

Camila Gonzatto (coord.) Luisa Fedrizzi

Superintendência Administrativo-Financeira

Superintendent for Administration and Finance Rudi Araújo Kother

Equipe Administrativo-Financeira

Team for Administration and Finance José Luis Lima (coord.) Carolina Miranda Dornelles Joice de Souza Marcello Rubim Maria Lunardi Stella Bruna F. Gutierrez Silvia Engehmann

Equipe de Comunicação

Comunication Team Elvira T. Fortuna (coord.) Roberta Weber Calabró

Assessoria de Imprensa

Press Office Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica

Legal Advisor Ruy Rech

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

Curadoria

Curators María José Herrera

Museografia

Exhibition Designer Germana Konrath

Identidade Visual

Visual Identity
Gabriel Netto

CATÁLOGO | CATALOGUE

Coordenação Editorial

Editorial Coordination Adriana Boff

Textos

Texts Maria José Herrera

Cronologia

Chronology Lisiane Cardoso Antunes

Projeto Gráfico

Graphic Design Gabriel Netto

Tradução

Translation
Gabriela Petit (espanhol / Spanish)
Rafaela Gunner (inglês | english)
Nicholas Rands (inglês | english)

Revisão e Padronização

Copy Editing
Gabriela Petit (espanhol / Spanish)

Tratamento de Imagem

image processing Sula Danowski

Pré-impressão

Pre-press
Trio Studio (scans e provas)
Impresul (scans e provas)

Impressão

Printing Impresul

Fotografias

Photographs

Acervo Documental Fundação Iberê Camargo (Iberê Camargo foundation documentation collection): n° 14, 15, 46, 86, 90, 103, 104, 105

Acervo Organização Mundial da Saúde (world health organization collection): n° 12

Bernard R. Ymond: n° 91

Cristine de Bem e Canto; nº 94

Dulce Helfer: n° 92

Digitalização (digitalization): n° 4, 5, 8, 10, 11, 17, 19, 20, 22, 23, 24, 27, 28, 32, 33, 34, 35, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 61, 62, 64, 65, 68, 74, 75, 76, 77, 79, 80, 81, 87, 88, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 107, 108, 109, 110, 111

Elvira Fortuna: orelha (flap)

Fabio del Re: n° 2, 7, 9, 13, 16, 18, 21, 29, 30, 31, 37, 47, 48, 49, 51, 52, 53, 54, 56, 57, 58, 59, 60, 66, 67, 69, 71, 72, 73, 78, 95, 112, 113, 114

Luiz Eduardo Achutti: n° 3, 26, 36, 44, 45, 50, 55, 70, 84, 85, 93, 106

Martin Streibel: n° 1

Pedro Osvaldo Cruz; n° 6, 25, 63, 83

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Biblioteca Pública do Estado do RS, Brasil)

H565i

Herrera, María José

Iberè Camargo: um ensaio visual / Maria José Herrera.—
Traduzido do espanhol por Gabriela Petit e Rafaela Gunner Porto Alec

Traduzido do espanhol por Gabriela Petit e Rafaela Gunner. Porto Alegre : Fundação Iberê Camargo, 2009. 98 p. il.

Catálogo em edição bilíngüe: português e inglês.

ISBN 978-85-89680-09-7

1. Camargo, Iberê. 2. Artes Plásticas. I. Petit, Gabriela. II. Gunner, Rafaela. III. Título.

CDU: 73/76 (81) (058)

Fundação Iberê Camargo
 María José Herrera

Todos os direitos reservados All rights reserved Fundação Iberê Camargo Av. Padre Cacique, 2.000 90818-240 Porto Alegre RS Brasil Tel [55 51] 3247-8000 www.iberecamargo.org.br