

IBERÊ

E SEU ATELIÊ:
AS COISAS,
AS PESSOAS E
OS LUGARES



D0802
Autorretrato, 1943
grafite e nanquim sobre papel |
graphite and China ink on paper
32,3 x 23,6 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

IBERÊ

E SEU ATELIÊ:
AS COISAS,
AS PESSOAS E
OS LUGARES

Ministério da Cultura apresenta :

IBERÊ E SEU ATELIÊ: AS COISAS, AS PESSOAS E OS LUGARES

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela
Fundação Iberê Camargo [This catalogue was produced on the
occasion of the exhibition organized by Fundação Iberê Camargo]

Fundação Iberê Camargo
3 de abril de 2015 a 3 de abril de 2016
April 3th to April 3th, 2016

Acesse via smartphone



Mantenedor



Patrocinador Master



Apoiador do Programa Educativo



Apoiadores



Realização

Ministério da
Cultura





IBERÊ

E SEU ATELIÊ:
AS COISAS,
AS PESSOAS E
OS LUGARES

CURADORIA
PAULO GOMES





detalhe [detail]
Crepúsculo da Boca do Monte, 1991



JORGE GERDAU JOHANNPETER
PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR

Com a importante missão de preservar e difundir o legado artístico deixado por nosso artista patrono, a Fundação Iberê Camargo empenha-se em trazer a público diferentes abordagens a respeito de sua obra. Por isso, é com grande satisfação que abrimos nossa programação de 2015 com a mostra “Iberê e seu ateliê: as coisas, as pessoas e os lugares”, realizada em sua totalidade com peças da Coleção Maria Coussirat Camargo.

A acurada seleção de mais de cem obras, feita por Paulo Gomes, traz uma ampla retrospectiva da produção de Iberê e marca um momento decisivo na trajetória da instituição: dar continuidade às comemorações do centenário do artista, promovendo o acesso a seu acervo. Ainda no intuito de tornar a obra de Iberê cada vez mais acessível, a Fundação Iberê Camargo está desenvolvendo a digitalização de documentos históricos e das mais de cinco mil obras da coleção, que estarão disponíveis para consulta pública por meio da internet ainda neste ano.

Dessa forma, é com muito entusiasmo que iniciamos mais uma etapa na história de Iberê e sua Fundação.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Em seguimento à programação comemorativa ao centenário de nascimento de seu artista patrono, a Fundação Iberê Camargo apresenta a exposição “Iberê e seu ateliê: as coisas, as pessoas e os lugares”. A mostra traz uma abordagem panorâmica da obra do artista, através de um caminho que perfaz toda a produção de Iberê, desde seus primeiros desenhos na adolescência até suas últimas telas na década de 1990.

Ao privilegiar uma visão global, Paulo Gomes – artista, curador e professor do Instituto de Artes da UFRGS – nos brinda com trabalhos pouco vistos ou, até mesmo, desconhecidos da carreira do artista, proporcionando um rico entendimento sobre a sua trajetória. As obras são apresentadas a partir de três temas principais: as coisas (ou naturezas-mortas), as pessoas (ou figuras) e os lugares (ou paisagens). Dessa forma, Paulo Gomes propõe não apenas um novo olhar sobre a poética de Iberê, mas destaca o quanto os temas se fundem, principalmente em suas últimas pinturas: no limiar entre o figurativo e o abstrato, esses temas são representados de maneira cada vez mais sintética. A multiplicidade de técnicas utilizadas também está presente em toda a mostra, evidenciando o talento do artista que, em muitas ocasiões, trabalhou de forma interdependente a gravura, o desenho e a pintura.

Iberê persegue a síntese, procura tirar o máximo do potencial expressivo de cada um de seus temas e técnicas ou suportes escolhidos, em um trabalho obstinado em busca da excelência. Nas palavras do curador: “com esta mostra pretendemos apresentar o Iberê como artista, um operário da arte, na busca pela melhor expressão e pela maior qualidade”.

Para realizar esta exposição, a Fundação Iberê Camargo priorizou trabalhar apenas com obras de sua coleção e teve especial apoio de sua área de acervo. Agradecemos às equipes envolvidas, ao curador, aos patrocinadores e demais colaboradores que permitiram a concretização deste projeto.



IBERÊ

E SEU ATELIÊ:
AS COISAS,
AS PESSOAS E
OS LUGARES

PAULO GOMES

A identificação, ao mesmo tempo absoluta e problemática, de um indivíduo com seu tempo e com os termos do problema que lhe é dado viver, isto é, a sua situação, é o tema da investigação de Jean-Paul Sartre sobre o pintor veneziano Jacobo Robusti, o Tintoretto (1518–1594). Na apresentação do ensaio *O sequestrado de Veneza*, o historiador Luiz Marques define situação como um “conceito catalisador no pensamento sartriano, graças ao qual se revela, à maneira de um experimento laboratorial, a condição do homem moderno diante de sua solidão, de seu dilema, e de sua liberdade”.¹ Situação também é o conceito utilizado por Paul Valéry, quando escreveu “Situação de Baudelaire”.²

O intuito de ambos, Sartre e Valéry, é a possibilidade de tratar do artista como homem de seu tempo, objeto de todas as dificuldades e contradições e tentando ser sujeito da sua “situação”. Para tanto, a escritura deve ser pautada na análise da produção e do momento no qual ela foi feita, evitando, o máximo possível, as análises do próprio autor e de seus exegetas, que tentam sempre ver na obra uma construção íntegra e coerente, quando na verdade ela é uma busca, um objetivo não explícito; por isso é arte, isto é, faz-se enquanto se faz, um caminho almejado, desejado e não necessariamente indicado *a priori*. A busca é a obra que se faz e o resultado é o que se consegue, não necessariamente o que se procura ou busca. Paul Valéry explicitou isso de modo notável quando escreve: “Portanto, se me interrogarem, se se inquietarem (como acontece, e às vezes intensamente) sobre o que eu ‘quis dizer’ em tal poema, respondo que não *quis dizer*, e sim *quis fazer*, e que foi a intenção de *fazer* que *quis* o que eu *disse*...”.³

¹ Luiz Marques. In: SARTRE, Jean-Paul. *O sequestrado de Veneza*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 (orelhas).

² VALÉRY, Paul. Situação de Baudelaire. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 21-32.

³ VALÉRY, Paul. “Acerca do Cemitério Marinho”. In: *Variedades*. *Op. cit.*, p. 173.

Esta exposição tem como tema a poética de Iberê Camargo, o universo mental e material que concretiza a sua obra. O assunto está partilhado nos três gêneros trabalhados ao longo de sua carreira – a paisagem, a natureza-morta e as figuras –, demonstrados através de um recorte cronológico, que vai do início, ainda nos anos 40, a consolidação nos anos 60 e a culminação dos anos 70 em diante. O objetivo almejado é de possibilitar ao público da Fundação Iberê Camargo uma visão abrangente da obra do artista, por meio de uma mostra linear buscando uma visão do todo de sua carreira. A base para a organização da exposição está fundada em três eixos: a poética, isto é, o universo mental e material de concretização da obra, o temperamento do artista, não o do homem, pois prescindiremos da biografia⁴ e, finalmente, a execução, isto é, os caminhos trilhados em busca dos resultados.

Ao longo de sua trajetória, a Fundação Iberê Camargo apresentou uma diversidade de olhares sobre a obra de Iberê, privilegiando temas e questões inerentes à sua obra. Essas mostras, de caráter investigativo na sua maioria, permitiram aos espectadores perceber a riqueza e a diversidade de uma trajetória, enfatizando aspectos técnicos, temáticos, éticos, filosóficos, etc. Com esta mostra pretendemos apresentar o Iberê como artista, um operário da arte, na busca pela melhor expressão e pela maior qualidade.

A mostra está organizada somente com obras pertencentes ao acervo da Fundação. Para sua concretização, depois de análise do acervo, foram selecionados cerca de quinhentos trabalhos, que permitiram uma visão global da trajetória do artista. Essa primeira lista foi organizada por temas e gerou uma segunda, ordenada cronologicamente, permitindo uma visão evolutiva dos temas tratados.

Essa lista gerou uma terceira de aproximadamente 160 obras. Esta foi, finalmente, analisada peça a peça, buscando na sequência cronológica um ponto de vista da criação que fosse coerente e significativo e que permitisse uma leitura clara da trajetória do artista. Essa lista, após as adequações de ordem prática – disponibilidade das obras, espaço disponível, viabilidade material, gerou a presente exposição, com as obras distribuídas em grupos – naturezas-mortas, paisagens, figuras, autorretratos e ateliês.

No tratamento não exaustivo desses temas indicaremos uma origem, seu desenvolvimento e o seu ápice. Mesmo quando ausentes do primeiro plano, esses temas tendem a retornar à superfície, tratados de modo diferenciado e adequados ao momento da trajetória de Iberê Camargo. Levando esse aspecto em consideração, encerraremos cada um dos três módulos da exposição com uma obra de síntese, produzida ao final da trajetória do artista.

Considerando as limitações do acervo, de espaço físico e também as temporais, a mostra tende à síntese e tem consideráveis elipses: isso significa que não teremos um tratamento exaustivo dos temas propostos, não consideraremos as “fases”, no sentido estrito de uma série de trabalhos sobre o mesmo tema desenvolvidos sincronicamente, o que incorre na eliminação de obras de grande importância, mormente aquelas dos últimos anos da trajetória do artista.

⁴ O roteiro básico de uma dissertação sobre Iberê Camargo obrigatoriamente incluiria um capítulo dedicado a sua vida e outro, à obra. Como afirmamos, prescindiremos desse aspecto, deixando-o para seus biógrafos e para as generosas cronologias disponíveis.

O ARTISTA E O ATELIÊ

O estudo para “*No tempo*” é a obra-símbolo desta exposição. Ela tem em sua configuração uma paisagem, uma natureza-morta e figuras. Sua datação de 1991 indica a permanência desses temas na obra do artista, aqui sintetizados em densidade e em complexidade, características inerentes à poética de Iberê. A justaposição dos três temas na mesma obra nos esclarece que, apesar de seu desenvolvimento em tempos diferentes, sua permanência e mesmo simultaneidade são características de uma ideia orgânica de arte plenamente articulada, uma relação entre intenções, cálculo e investigações técnicas, um conjunto de ações cronologicamente situadas em busca de sua melhor e mais eficaz representação.

Se na obra de Iberê Camargo a paisagem surge como fundação de uma poética, permitindo seus desdobramentos em busca do domínio da própria arte da pintura, a natureza-morta vem como o meio ideal para desenvolver a construção do espaço pictórico, meio que lhe possibilitou o domínio absoluto do espaço visual. A figura é o fim, tanto como objeto de representação quanto como objeto de apresentação da sua necessidade de abordar o homem e suas inquietações, daquilo que é mais do que humano, ou seja, a própria essência dos seres e o que o distingue dos outros humanos e dos demais seres vivos.

Existem ainda três características distintivas permanentes na poética de Iberê Camargo: 1) O pensamento gráfico como meio, isto é, a apreensão do real através do recurso fundador da linha, prática a um só tempo intelectual e manual, desenvolvida principalmente no desenho e na gravura; 2) A “pictorialidade”⁵ como fim, ou seja, a possibilidade

⁵ O termo “pictorialidade” aqui é entendido como algo mais do que aquilo que se refere à pintura como técnica, ou seja, um pensamento plástico que indica um modo de apreensão do mundo oposto ao linear, conforme Heinrich Wölfflin nos *Conceitos Fundamentais da História da Arte* (2000). Em Wölfflin, o linear se refere às qualidades táteis (hápticas) da linha, enquanto o pictórico se refere à percepção pela visão da imensa riqueza visual do mundo material (SOURIAU, 1991, p. 1.133). Souriau, ainda no mesmo verbete (Pictural,

de apreensão do mundo pela matéria pictórica, alcançada por meio do exercício sistemático e contínuo; 3) A expressão como fim, ou seja, por meios de fatos materiais tornar visível aquilo que pertence ao mundo interior. Sobre esta última, a expressão, Iberê se manifestou em entrevista afirmando que “Minha exigência é puramente formal. Não tenho intenção *a priori*. A expressão é forma criada. Quando o quadro me satisfaz formalmente, verifico que também é expressão.”⁶

Voltando ao estudo para “*No tempo*”, ao observar sua composição com duas figuras (uma mulher e um ciclista), a paisagem com montanha e nuvens e a mesa com carretéis e o lixo, compreendemos o ciclo que foi a carreira de Iberê Camargo: uma sequência ininterrupta de descobertas, invenções, desenvolvimentos, aperfeiçoamentos, esgotamentos, novas descobertas etc., ou seja, o contínuo de atividades intelectuais e artesanais que consumiu sua vida, inteiramente dedicada à invenção e ao fazer artístico. Uma vida dedicada como a de um operário, como ele mesmo afirmou ao dizer que “Pintar é um artesanato, é saber usar os instrumentos.”⁷

1991, p. 1.133-34), acresce a definição que René Passeron dá ao termo pictórico: “o que constitui a presença material desse objeto singular, o quadro, capaz, por sua presença, de deflagrar em meu olhar uma espécie de iluminação diante do que ele é” (*apud* SOURIAU, 1991, p. 1.134).

⁶ Em MARTINS, Vera. “Iberê Camargo, Prêmio de Pintura da Bienal”. In: COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 26.

⁷ Em LISPECTOR, Clarice. “Criar um quadro é criar um mundo novo”. In: COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Op. cit., p. 2.

D0414
Estudo para | Study to *No tempo*, 1991
nanquim sobre papel | China ink on paper
24 x 32 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





"NO TEMPO. (ESTUDO)

Umberto Boccioni

Poa 21

OS AUTORRETRATOS E OS ATELIÊS

Se não incluísimos os autorretratos e os ateliês nos três grupos das coisas, das pessoas e dos lugares que balizam esta exposição, o foi por necessidade de destacar dois aspectos que aparecem no título: o artista e seu ateliê. As autoimagens de Iberê, isoladas ou no ateliê, são numerosas e, por si só, indicam um caminho prolífico de investigação. Aqui elas têm uma função objetiva: abrir a exposição indicando o caminho do discurso sobre o trabalho como atividade intelectual e material.

OS AUTORRETRATOS

Os oito autorretratos selecionados para abrir esse discurso o foram pela possibilidade de um recorrido cronológico das autorrepresentações do artista e por suas qualidades expressivas. São obras executadas em técnicas variadas e com alguns aspectos recorrentes: praticamente todos apresentam o artista em efígie,⁸ isto é, uma imagem sintética, como de uma moeda ou medalha, que se atêm, quase exclusivamente, nos traços físicos e psicológicos; praticamente todos encaram de modo incisivo o espectador.

Inicialmente consideremos que o retrato é um gênero no qual se destaca o interesse pelo indivíduo. No autorretrato o artista se autorrepresenta e uma vantagem prática do autorretrato é o fato de o pintor ter sempre à mão o seu modelo.⁹ O mesmo autor afirma que o autorretrato, sobretudo quando é frequente em um artista, é um testemunho do gênero de interesse que ele dá a si mesmo. A observação, mesmo que superficial, não impede de constatar a intensidade do olhar do artista em seus autorretratos. É como se ele afirmasse que ao fazer o

próprio retrato ele estaria registrando não somente sua aparência física, mas a essência do seu eu, a sua identidade pessoal.¹⁰

Tecnicamente todos os trabalhos são de excelente execução, obedecendo, em especial, a pose em três quartos, com luzes e sombras intensas e dois trazem como fundo uma paisagem: uma referência ao seu lugar de origem na paisagem rural com um trem, como na gravura G002-2, ou uma paisagem imaginária, como na pintura P056, que apresenta montanhas “mineiras”, à maneira de Alberto da Veiga Guignard (1896–1962).

Outro aspecto notável é a presença do desenho como contorno e a intensa materialidade. A exceção é o trabalho em desenho D0004; a imagem se reduzindo à representação da cabeça do artista, absoluta na economia dos traços em nanquim, um gesto único. Esse desenho tem características especiais: é importante destacar o gesto construtor nesse trabalho tardio (1994). O gesto é obra dos membros superiores, dedicados à manipulação do mundo, enquanto que aos membros inferiores é dada a função de percorrer esse mesmo mundo.¹¹ O homem utiliza as mãos para entrar em relação com seu meio e o modificar, adequando-o ao seu desejo de mundo. Esse desenho tem o gesto como princípio, uma atividade manual ao mesmo tempo livre, que exprime a interioridade do desenhista, e educada, de forma que possa imitar o real, resultado logrado pela composição em meada,¹² um traço praticamente único que configura toda a imagem sem tirar a pena embebida em nanquim da superfície do papel.

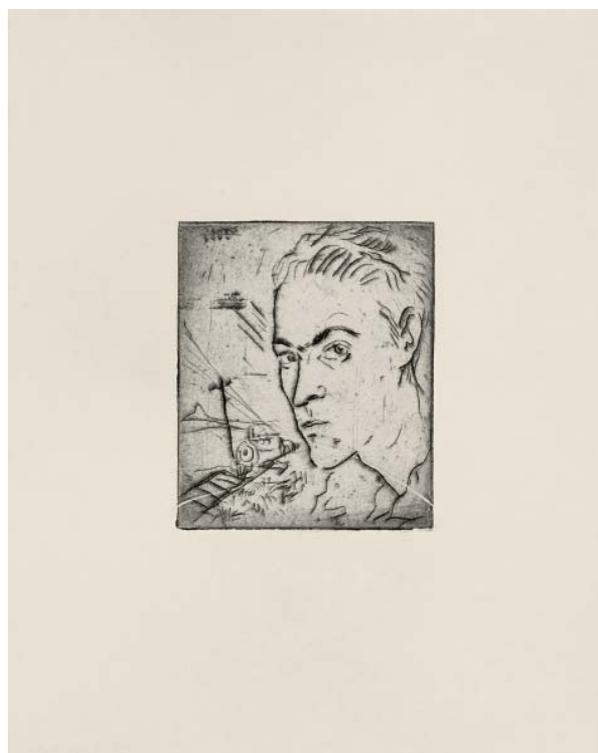
⁸ Efígie no sentido próprio significa retrato, imagem de alguém; no sentido figurado significa imitação, semelhança, forma, imagem; no sentido poético, significa sombra, espectro, fantasma.

⁹ SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF, 1991, p. 1.162.

¹⁰ SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. *Op. cit.*, p. 1.162.

¹¹ BUSSAGLI, Marco. *Comment regarder le dessin: Histoire, évolution et techniques*. Paris: Hazan, 2012, p. 10.

¹² BUSSAGLI, Marco. *Comment regarder le dessin: Histoire, évolution et techniques*. *Op. cit.*, p. 15.

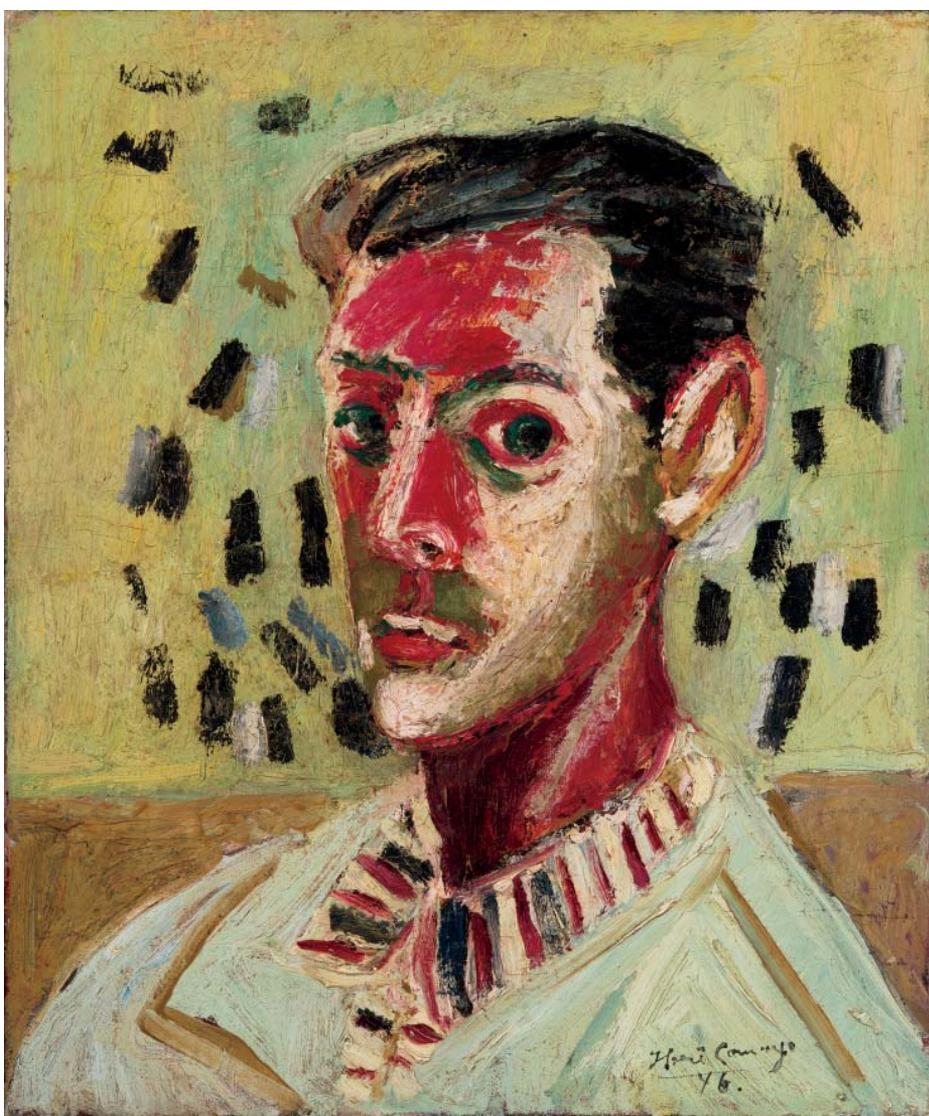


D0033
Autorretrato, 1943
grafite e nanquim sobre papel |
graphite and China ink on paper
34,3 x 26 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G002-2
Autorretrato, 1943
ponta-seca | dry-point
12,1 x 9,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P056
Autorretrato, c.1943
óleo sobre tela | oil on canvas
69 x 59 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P058
Autorretrato, 1946
óleo sobre tela | oil on canvas
55,2 x 46,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D3232
Autorretrato, 1979
pastel oleoso sobre papel | oil pastel on paper
35 x 25,1 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P182
Autorretrato, 1984
óleo sobre madeira | oil on wood
35 x 25 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D2807
Autorretrato, 1986
pastel oleoso sobre papel | oil pastel on paper
51 x 35,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D0004
Autorretrato, 1994
nanquim sobre papel | China ink on paper
31 x 23 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

OS ATELIÊS

“O ateliê é um lugar especialmente organizado tendo em vista o trabalho do artista”.¹³ A instalação de um ateliê deve levar em consideração a importância da luz; deve ter seu acesso restrito aos que ali trabalham, ou servem ao artista, como os modelos. É também uma espécie de laboratório dedicado à invenção e à experiência. A obra de Iberê é fruto do trabalho no ateliê e esse lugar especial, mesmo que não tenha sido representado em profusão pelo artista, mereceu, entretanto, algumas referências. As seis obras selecionadas são, na sua maior parte, representações do artista no seu ateliê e uma única é a imagem de um ateliê solitário. Esse primeiro desenho (D1365) é o mais antigo da série e o único dentre todos que não traz a figura do artista: nele vemos a representação de um lugar, na verdade um canto da casa dedicado ao fazer artístico, com um sofá, algumas telas nas paredes, o cavalete e uma tela sobre o cavalete, com o esboço de uma figura.

Todos os outros têm o artista como personagem, a par da apresentação de outros elementos: atributos como o vaso com pincéis (D0802 - na capa); o artista com pincel na mão (P061); o artista no ateliê, com a modelo ao fundo (P062) e, curiosamente, esse é o único dos trabalhos no qual o pintor usa a mão esquerda para empunhar seu instrumento. Temos ainda a presença nítida e inequívoca da mão direita que empunha um pincel (G261-1) e a sumária indicação (D0029) de um instrumento de trabalho.

Como enfatizamos anteriormente como característica comum à maioria desses trabalhos, o olhar que o artista nos envia é frontal e incisivo. Mas um dado novo surge ao final da trajetória de Iberê, nos três últimos, datados de 1986, 1987 e 1988 respectivamente. Nele o artista se retrata com as pupilas vazias, apagadas do brilho e da intensidade das imagens anteriores.

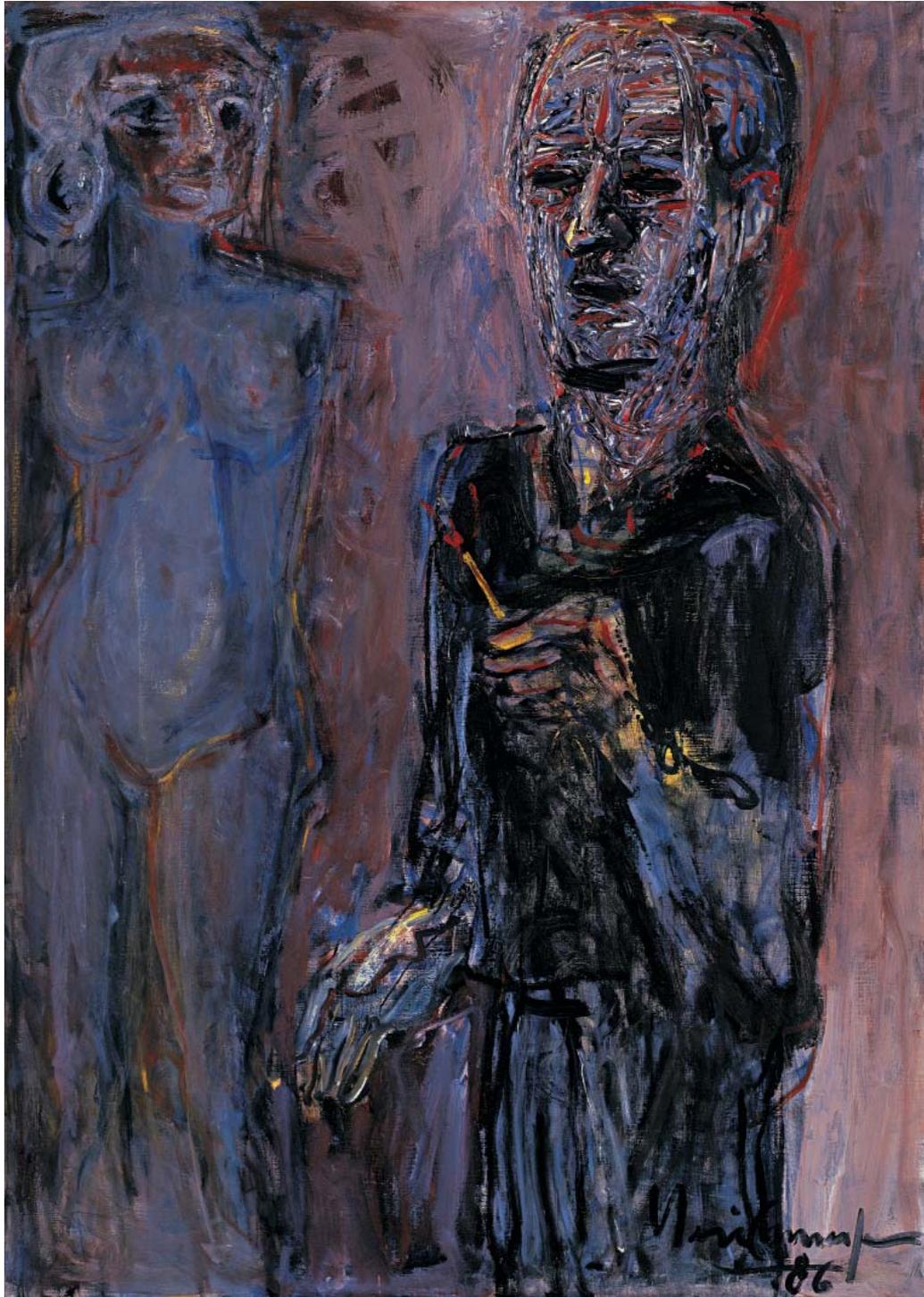


G261-1
Autorretrato 1, 1987
água-tinta (processo do açúcar) |
aquatint (sugar-lift process)
28,6 x 19,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

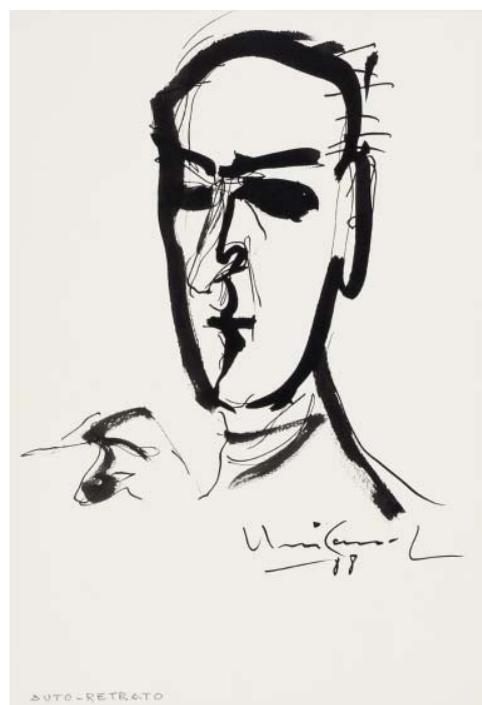
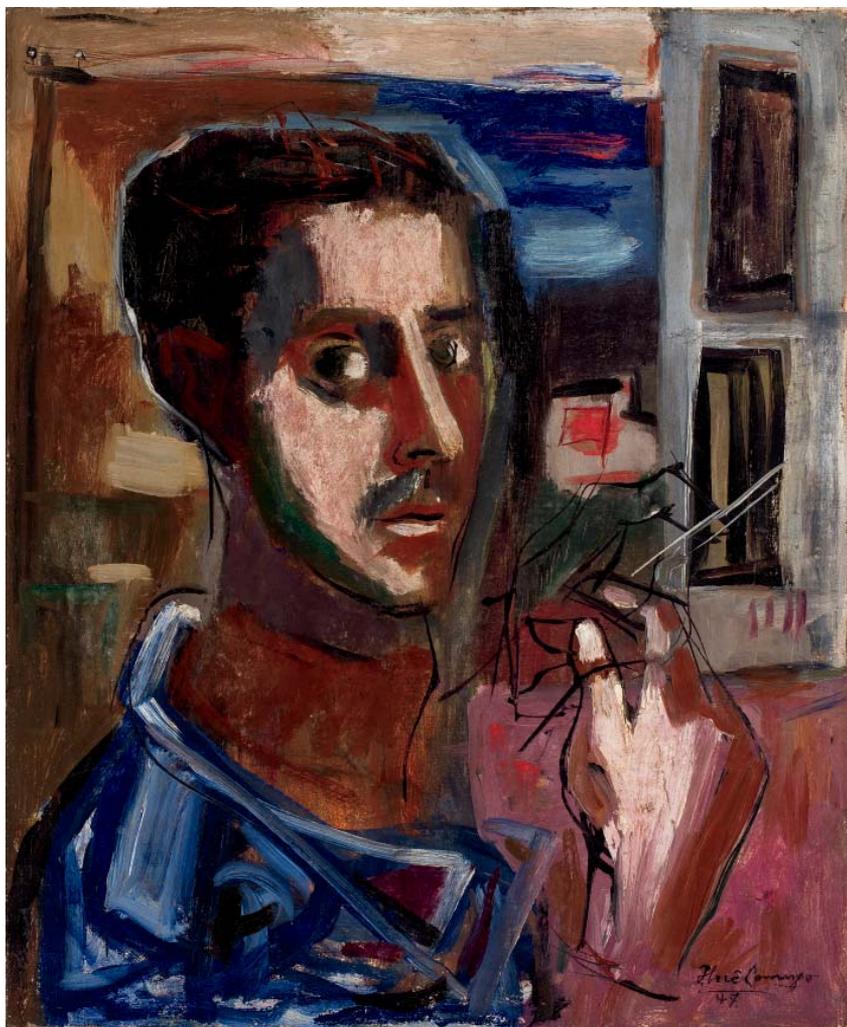
D1365
sem título | untitled, c.1940
grafite e nanquim sobre papel |
graphite and China ink on paper
32,9 x 22,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

¹³ SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Op. cit., p. 182-3.





P062
Pintor e manequim, 1986
óleo sobre tela | oil on canvas
132 x 92,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P061
Autorretrato, 1947
óleo sobre tela | oil on canvas
55 x 44,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D0029
Autorretrato, 1988
nanquim sobre papel | China ink on paper
33 x 22,6 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



AS COISAS

Na pintura de natureza-morta, ou de coisas, a trajetória inicia na cópia dos objetos representados, executados numa fatura emplastada e por meio da simplificação das formas. O processo de formação se dá a ver pelos reiterados exercícios de apropriação de procedimentos/formas/modelos de mestres modernistas, como Paul Cézanne (1839–1906) e Vincent Van Gogh (1853–1890) (P022 e P110).

O momento de maior síntese pessoal se dá nos peixes de 1943 (P021 e P025), com suas formas puras que prescindem do aparato dos elementos referentes do real (mesas, cadeiras etc.). As formas são enfatizadas na composição com predominância das linhas curvas, que se tocam de leve, conformando uma dinâmica que se autossustenta na multidirecionalidade.

P022
sem título | untitled, 1946
óleo sobre tela | oil on canvas
37,8 x 46 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P110
sem título | untitled, 1947
óleo sobre tela | oil on canvas
55 x 45,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P021
sem título | untitled, 1943
óleo sobre tela | oil on canvas
45,8 x 50,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P025
sem título | untitled, 1945
óleo sobre tela | oil on canvas
46 x 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Nas artes gráficas (gravura e desenho), nossa amostragem apresenta um caminho em linha reta, desde 1943 até 1957: o exercício analítico das formas na natureza-morta em ponta-seca (G001), o nanquim no qual os elementos se fundem em um todo (D1384), a gravura na qual os elementos vão se simplificando, em busca de uma síntese que aspira à pictorialidade (G049), a geometrização das formas, com ênfase na verticalidade na *Composição 1* (G062) e, finalmente, a síntese (G065) na qual a ênfase no eixo vertical e a frontalidade predominam. É um caminho que se faz e que terá desdobramentos consideráveis.

D1384
sem título | untitled, c.1948
nanquim sobre papel | China ink on paper
24 x 28,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G001
Natureza-morta 1, 1943
ponta-seca | drypoint
9,8 x 12 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G049
Natureza-morta 7, 1953
água-forte, água-tinta e relevo |
relief, etching and aquatint
16,5 x 21,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Ch. L. Camero /
20. 11. 1903



From the artist

Ch. L. Camero /
51.



G062

Composição 1, 1956

água-tinta (a pincel, crayon litográfico e processo do açúcar) |
aquatint (paintbrush, lithographic crayon and sugar-lift)

29,9 x 39,6 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G065

Natureza-morta 14, 1957

água-tinta a pincel (crayon litográfico) |
paintbrushed aquatint (lithographic crayon)

29,6 x 39,5 cm

col. Maria Coussirat Camargo

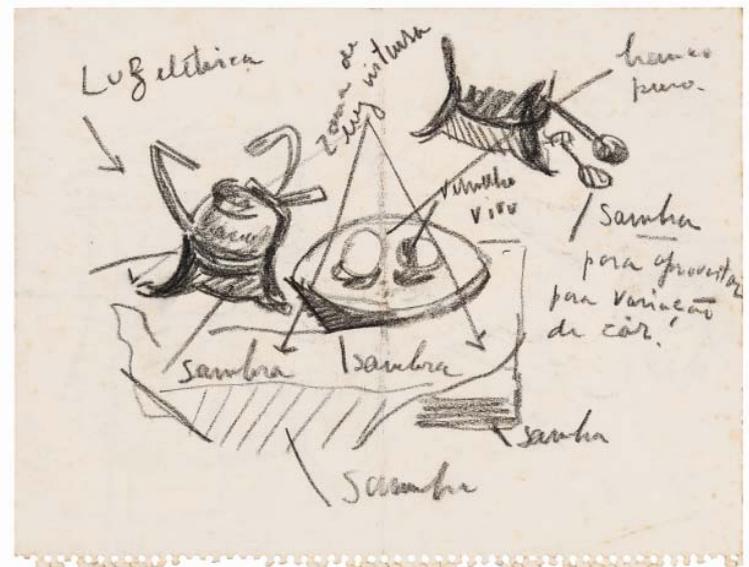
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



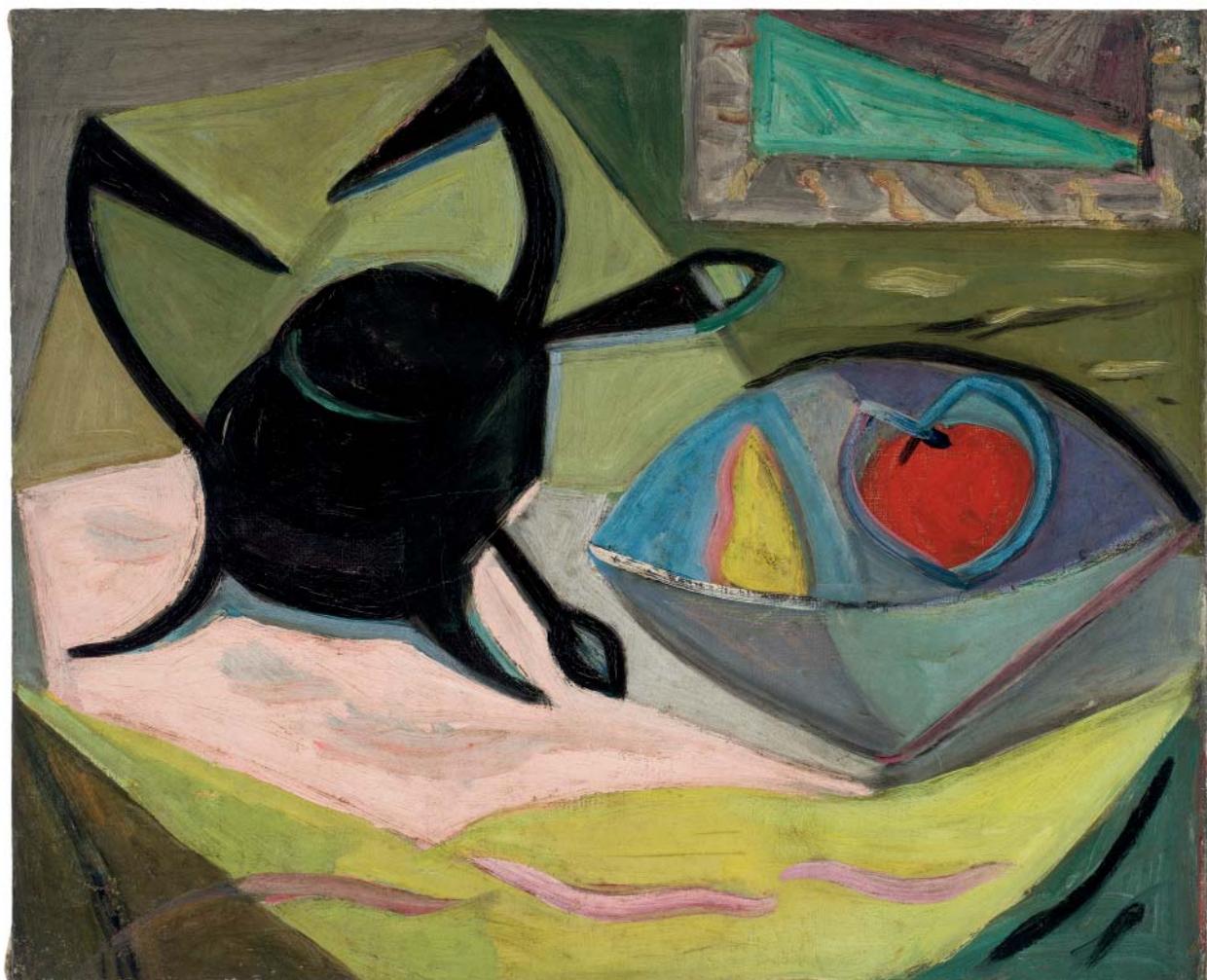
8/15

Huitama
1957

As duas peças de formação (D0073 e P051) são a demonstração da intencionalidade e do rigor do artista: o desenho aponta cuidadosamente as formas, sua disposição na composição, as incidências de luz e sombra e uso das cores, todos aplicados na pintura. É um exercício acadêmico, realizado no ateliê do artista francês André Lhote (1885–1962),¹⁴ durante o estágio de estudos na França. Mais do que uma mera curiosidade museal, essas duas peças demonstram a aplicação e o cuidadoso exercício do fazer artístico e apontam para conquistas importantes que se desenvolverão plenamente nos anos seguintes: a composição simétrica, a sintetização das formas e a economia das cores.

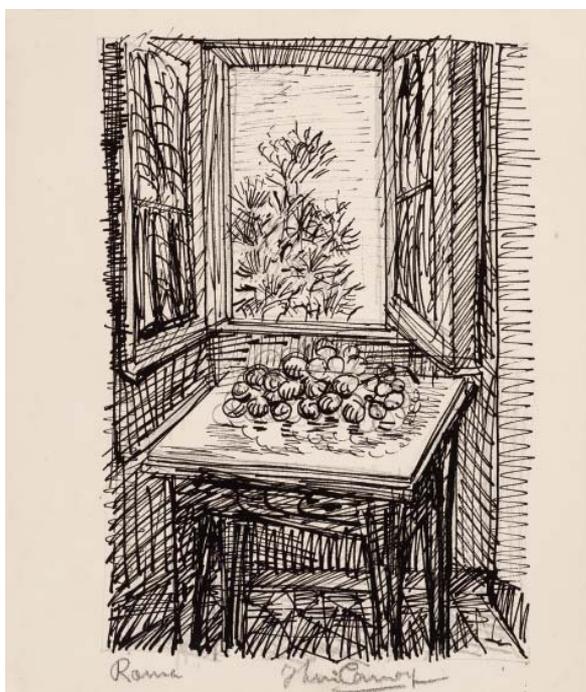


¹⁴ André Lhote percorreu os principais movimentos artísticos da primeira metade do século XX, tendo sucessivamente passado pelo fauvismo, pelo expressionismo e pelo cubismo. Sua pesquisa como artista se desenvolveu nas questões da representação, do papel da cor, da composição na superfície plana e da profundidade dada a essa superfície. Seus conhecimentos teóricos e técnicos lhe permitiram a efetiva atividade como professor e muitos artistas brasileiros foram seus alunos, como Tarsila do Amaral e Henrique Cavaleiro nos anos 20, Iberê Camargo, Rui Alves Campelo, Paulo Chaves, Genaro Dantas de Carvalho, Inimá de Paula, Maria Teresa Joaquim Nicolau, Armando Pacheco, Francisco Brennand, Antonio Carelli e Frank Schaeffer. O artigo intitulado “De Tarsila a Lygia Clark: Influence de Fernand Léger et d’Andrè Lhote”, de Glória Ferreira e Inês de Araújo, é notável para o conhecimento desses artistas professores e seu papel na formação de gerações de artista brasileiros. (Disponível em: <http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/11-G.FERREIRA%20et%20al.pdf>)



P051
sem título | untitled, c.1949
pertencente à série de estudos realizados no ateliê de
André Lhote em Paris | belongs to the series of studies
conducted in André Lhote's studio in Paris
óleo sobre tela | oil on canvas
37,5 x 45,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

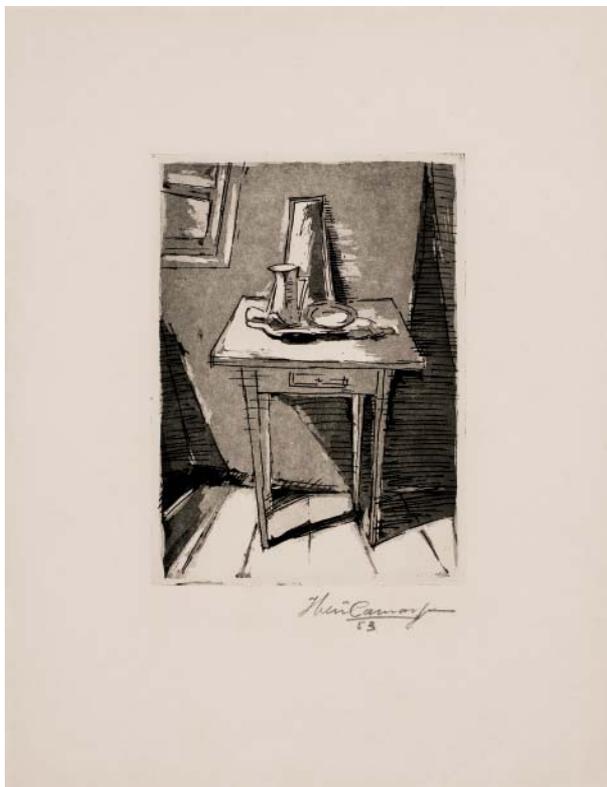
D0073
sem título | untitled, c.1949
lápiz Conté sobre papel | Conté pencil on paper
21 x 27,1 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Nossos exemplos continuam com uma série de peças que tem por tema o interior com objetos. Trata-se ainda de uma sequência temporal que vai de 1949 a 1956 e que exemplificam a busca pela síntese. A *Mesa com frutas* (D1403) se desenvolve, em termos de formas, no desenho subsequente (D0306): trata-se do mesmo princípio que já vimos na sequência de naturezas-mortas antes mencionadas: um exercício naturalista de apreensão do real e sua subsequente simplificação, com o domínio do material como meio expressivo, não mais subordinado somente à representação. As duas gravuras posteriores (G044 e G064) partem do mesmo modelo, a primeira ainda subsidiária das formas naturalistas e a segunda com a estilização mais acentuada, valorizando antes a forma da imagem do que a imagem das formas.

D1403
Mesa com frutas, 1948
 grafite e nanquim sobre papel |
 graphite and ink on paper
 24 x 20 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D0306
 Estudo para a gravura | Study for engraving *Interior*, c.1954
 grafite e nanquim sobre papel | graphite
 and China ink on paper
 25 x 18,1 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



G044
Natureza-morta 9, 1953
água-forte e água-tinta | etching and aquatint
33,1 x 25,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G064
Interior 1, 1956
água-tinta (a pincel e processo do açúcar) |
aquatint (paintbrush and sugar-lift process)
44,2 x 37 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A pintura *Sem título* (P071), de 1956, é expressão plena da aplicação das conquistas ensaiadas nas obras anteriores: trata-se de uma tela na qual a aplicação do rigor formal da composição vem a par da simplificação pictórica. São formas sintéticas, hieráticas, cuidadosamente dispostas sobre uma base (uma mesa?) e com um fundo como anteparo, fechado por um amplo quadrado mais claro. A paleta reduzida se desdobra em tonalidades soturnas: cinzas, azuis, marrons, tudo muito composto e bem orquestrado. Trata-se evidentemente de um exercício tributário das naturezas-mortas de Giorgio Morandi (1890–1964), o mestre italiano da economia e da simplicidade. Há uma expectativa evidente além da representação: é uma pintura, são formas dispostas sobre uma tela, há uma aspiração metafísica, como se os objetos em sua representação pudessem dizer mais do que sua aparência. Maria Alice Millet¹⁵ destaca o diálogo de Iberê com a obra de Giorgio Morandi¹⁶ e a relação estética entre os dois, evidenciada através do recorte da exposição, que apresenta uma sucessão de gravuras e pinturas nas quais objetos banais são apresentados com tamanha solenidade que mais parecem objetos de uma liturgia profana. Segundo a autora, a densidade emocional que emana desses arranjos permite colocá-los na mesma linhagem das singelas, porém enigmáticas, *natura in posa* de Morandi. Para Milliet, essa fase de naturezas-mortas de Iberê revela o que há de mais característico em sua produção, ou seja, a dialética entre o sensorial e o intelectual.



Giorgio Morandi
Natureza-morta, 1947
óleo sobre tela | oil on canvas
31,8 x 43,7 cm
coleção | collection Museo Morandi, Bolonha
© MORANDI, Giorgio/Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2015

¹⁵ O 'outro' na pintura de Iberê Camargo. Catálogo de exposição. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

¹⁶ A obra de Giorgio Morandi foi apresentada na Fundação Iberê Camargo na exposição "Morandi no Brasil" (30 novembro de 2012 a 24 de fevereiro de 2013), com curadoria de Alessia Mais e Lorenza Selleri, exposição registrada em catálogo editado pela Fundação no mesmo período.



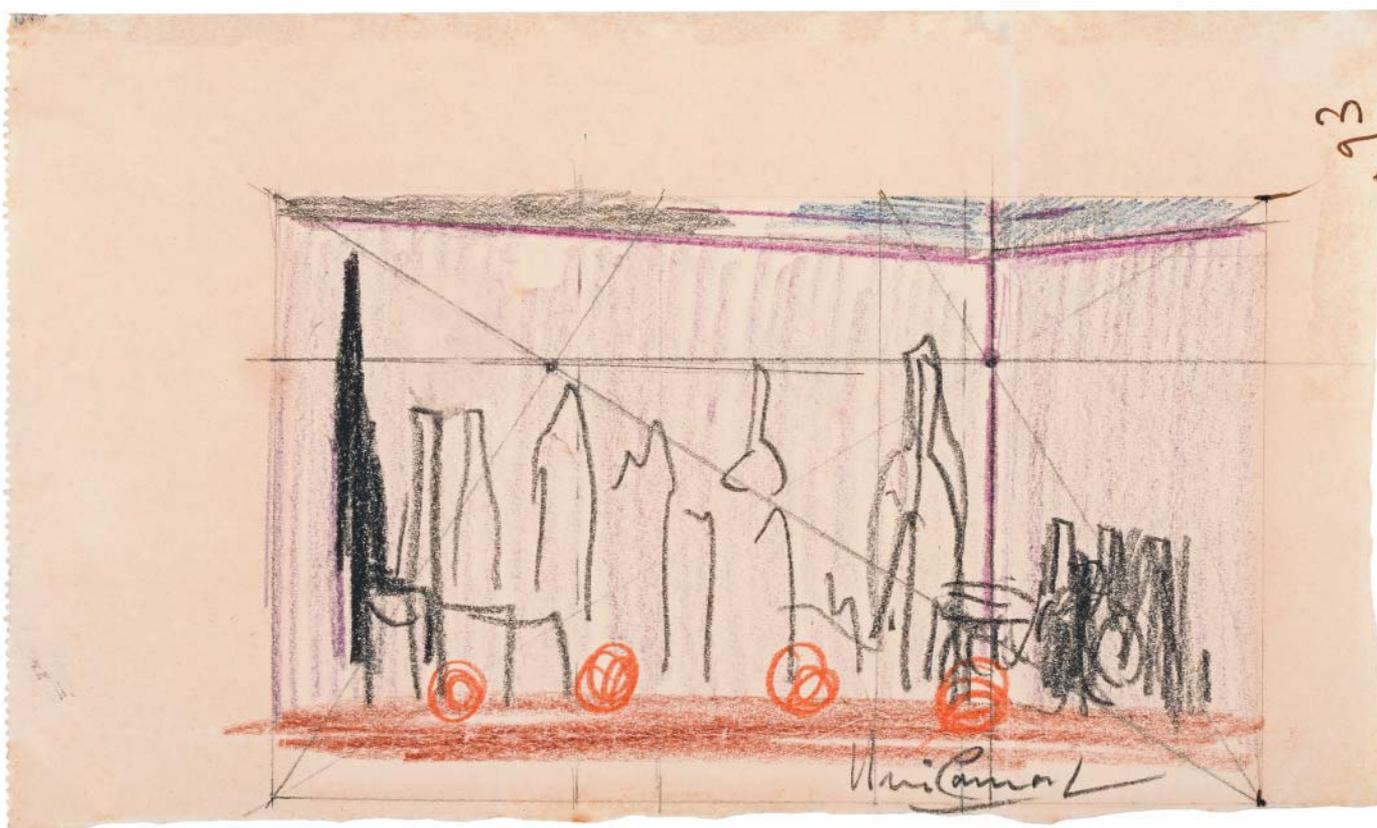
P071
sem título | untitled, 1956
óleo sobre tela | oil on canvas
65,5 x 81,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A sequência de trabalhos que vem a seguir nos introduz no universo dos carretéis. O desenho D1408 é um estudo para outra pintura da mesma série representada na tela P071, mas ele traz elementos importantes para a compreensão do pensamento criador do artista, ou seja, nos mostra como ele pensa e ocupa o espaço. É um pensamento sintético que busca a essência das formas e a sua ordenação no espaço, com o rigor matemático da proporção áurea como princípio.

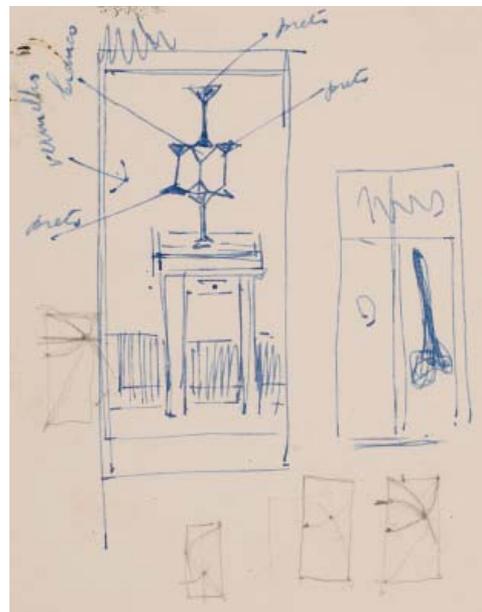
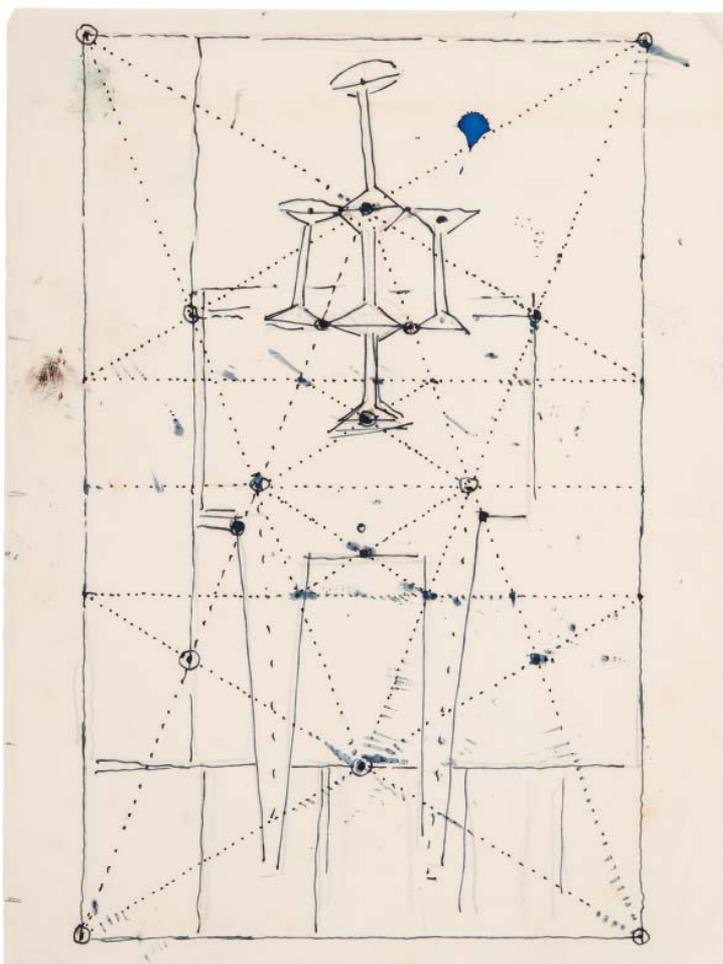
Os estudos seguintes (D0326, D0999, D0996, D3350 e D3358) nos fazem ver como se dá a cuidadosa elaboração da construção da obra: esquemas formais da distribuição dos elementos da composição, uma apreensão rápida da forma, quase uma espécie de liberação da mão do artista e dois esboços mais complexos, nos quais vemos a relação figura e fundo equacionada.

Esses três estudos (D0326, D0999 e D0996) originalmente em uma única folha, apresentam sucessivamente um estudo de volume, um estudo de luz e sombra e um estudo de estrutura. Neles observamos como a forma da mesa se anula progressivamente, prescindindo da perspectiva em prol da frontalidade absoluta, e as formas dos carretéis empilhados e ordenados transformam-se em elementos compositivos, abrindo mão de sua individualidade. A relação entre os objetos – mesa e carretéis – simplifica-se de modo substancial, e eles, os objetos, ganham força e expressividade. Ao analisar o conjunto, desde a série dedicada à representação da mesa no interior até esses estudos para a *Mesa azul com carretéis* (1959), observamos que a pesquisa formal se dá de modo crescente em busca da simplicidade e da economia. Conforme disse o próprio artista: *A minha composição sempre foi regida por uma organização geométrica, sempre havia pontos de referências, umas linhas de força, nunca chegou a uma certa coisa anárquica. Acho que pintor gestual mesmo é aquele que lança, e saia o que saia da primeira vez ela não toca mais, porque parte do princípio de que as coisas não se repetem. Eu não.*¹⁷

¹⁷ COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 16.

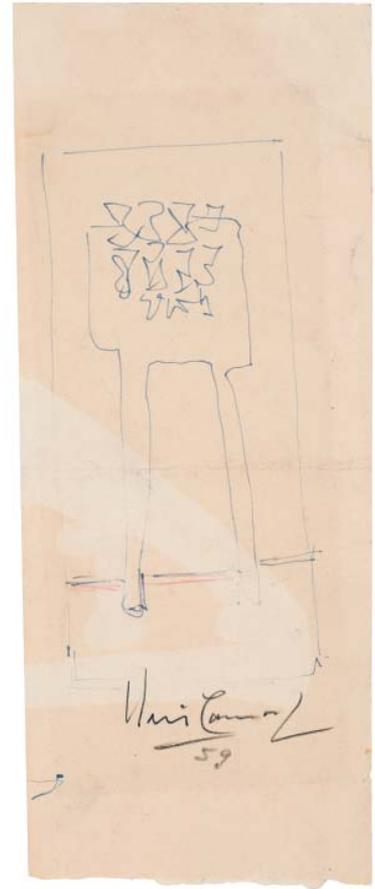
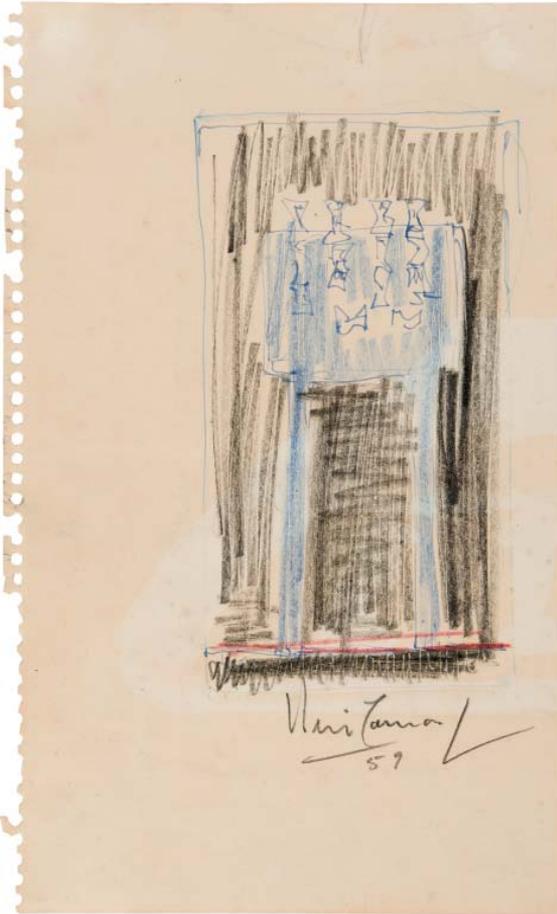


D1408
Estudo para a pintura | Study for painting
Painel com garrafas, c.1957
grafite e lápis de cor sobre papel |
graphite and colored pencil on paper
12,5 x 21 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D3350
 Estudo para a pintura | Study for painting
Mesa com cinco carretéis, c.1959
 grafite e nanquim sobre papel |
 graphite and China ink on paper
 26,7 x 20 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D3358
 Estudo para a pintura | Study for painting
Mesa com cinco carretéis, c.1959
 caneta tinteiro sobre papel | fountain pen on paper
 11,1 x 7 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D0326

Estudo para a pintura | Study for painting
Mesa azul com carretéis, 1959
 caneta tinteiro e lápis de cor sobre papel |
 fountain pen and colored pencil on paper
 22,5 x 13,7 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D0999

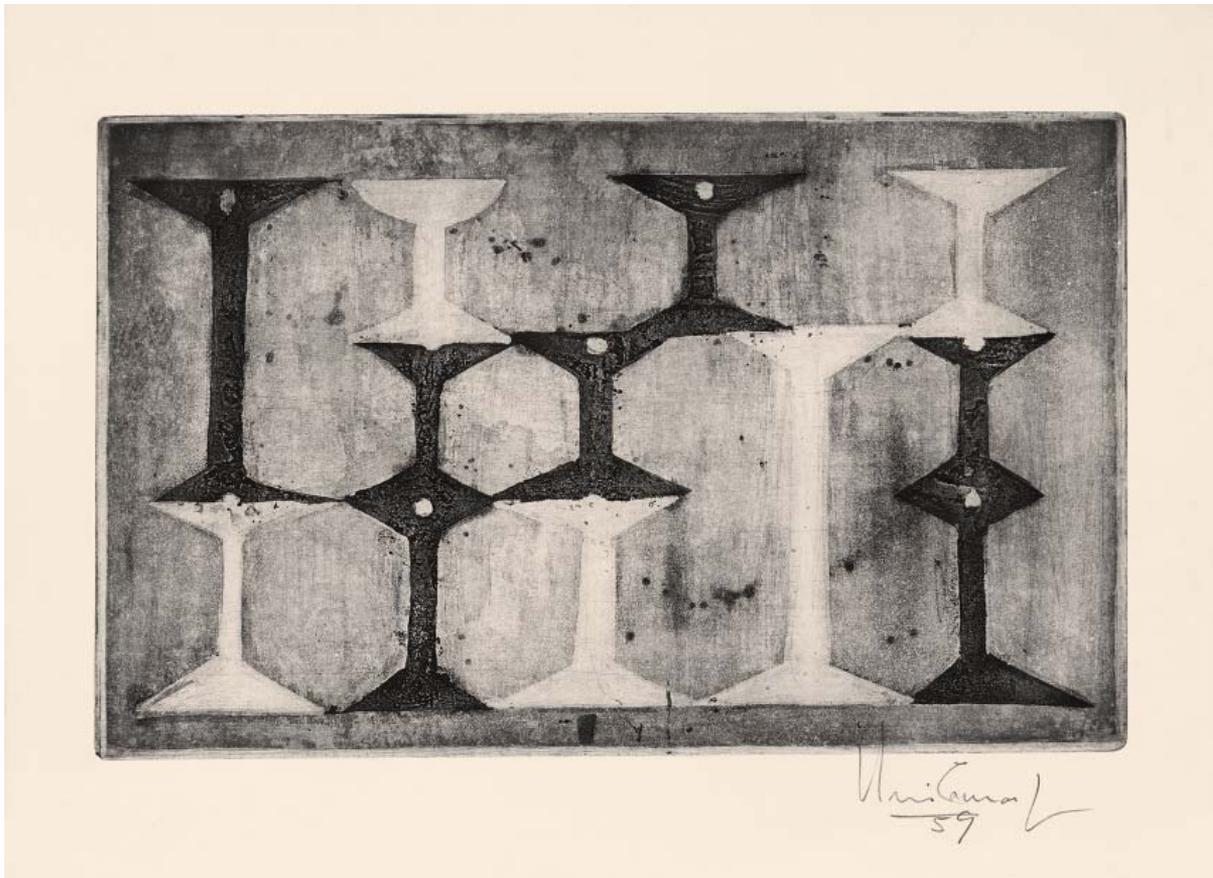
Estudo para a pintura | Study for painting
Mesa azul com carretéis, 1959
 lápis de cor aquarelável sobre papel |
 watercolor pencil on paper
 22,5 x 9,2 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D0996

Esboço para a pintura | Study for painting
Mesa azul com carretéis, 1959
 caneta tinteiro sobre papel | fountain pen on paper
 21,2 x 8,5 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



A observação dos trabalhos *Carretéis com frutos* (G071) e os *Carretéis 1* (G066-5), ambos de 1959 (não impondo uma sequência temporal absoluta na nossa série), nos mostra que a primeira gravura ainda traz resquícios das composições vistas anteriormente: o espaço ainda está visível e os elementos são ordenados a partir dessa realidade dada; a segunda gravura suprime completamente as referências espaciais eliminando as indicações de volume, abrindo para a frontalidade absoluta, aqui reforçada pelo jogo de formas pretas e brancas cheias e vazias.



G071

Carretéis com frutos, 1959

água-tinta (*crayon* litográfico, processo do açúcar e processo pictórico) |
aquatint (lithographic crayon, sugar-lift and pictorial process)

41,4 x 29,5 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G066-5

Carretéis 1, 1959

água-tinta (*crayon* litográfico e processo do açúcar) |
aquatint (lithographic crayon and sugar-lift)

25 x 39,8 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A pintura *Sem título* (P141) data do mesmo ano das duas gravuras anteriores (1956) e nela percebemos o quanto os avanços das experiências gráficas migram para os exercícios pictóricos. Nessa pintura as formas dos carretéis dominam todo o campo visual. Ela é plenamente frontal e toda a animação, a despeito do rigor da composição, se dá pela rigorosa paleta de cores. O fundo, praticamente uniforme, acolhe as pilhas de carretéis, ordenados hieraticamente à esquerda e sobrepostos à direita. Dois elementos quebram esse rigor formal: a esfera (reminiscência de uma fruta das naturezas-mortas) e o carretel deitado. As cores baixas são derivadas do fundo: preto, marrom, ocre e terra. A luz vem pelas reservas¹⁸ não cobertas por tinta, como nos contornos da fileira central de carretéis e nos pequenos toques luminosos dos dois carretéis à direita.

¹⁸ Chamamos reservas aquelas áreas não coloridas do suporte (papel ou tela), correspondendo às áreas claras da composição.

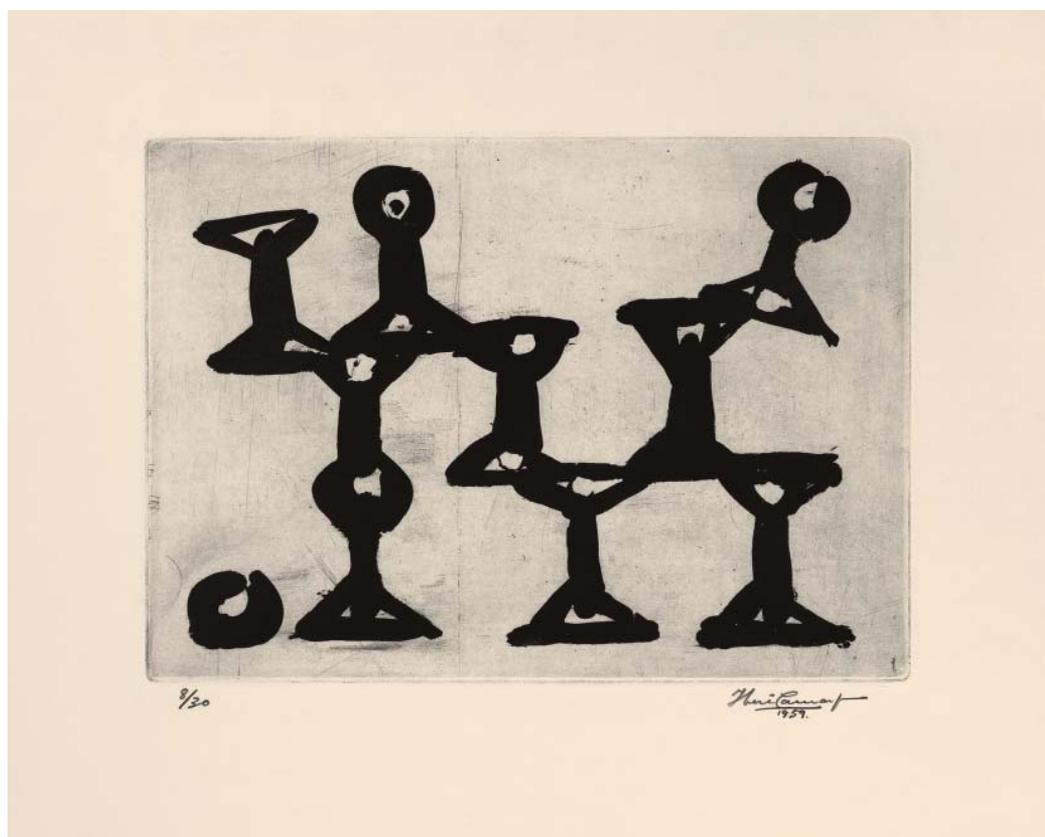


P141
sem título | untitled, c.1959
óleo sobre papel | oil on paper
38,5 x 56 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Outro grupo de imagens: cinco gravuras, executadas entre 1959 e 1968. Percebemos claramente aquilo que o artista relatou: “Eu colocava o carretel sobre uma mesa assim como faz um pintor de naturezas-mortas [...] Aí, então, tinha a mesa. Depois a mesa desapareceu, e o último resquício da mesa era apenas a linha horizontal. E, finalmente, desapareceram os carretéis.”¹⁹ Não há mais, na *Formação de carretéis* (G084), os vestígios da mesa, assim como também desapareceram totalmente os dos *Carretéis em equilíbrio* (G076). O caminho em direção a uma libertação do rigor geométrico das formas anteriores vai se dissipando e, nas *Figuras em movimento* (G102), *Cartuchos* (G129) e *Gravura 4* (G124), observamos a libertação das formas no campo visual.

¹⁹ COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Op. cit., p. 16.



G076

Carretéis em equilíbrio, 1959

água-tinta (processo do açúcar) |

aquatint (sugar-lift)

29,6 x 49,6 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G084

Formação de carretéis, 1960

água-tinta e relevo | aquatint and relief

50,1 x 65,4 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



G102
Figuras em movimento, 1967/1968
água-tinta (processo do açúcar) |
aquatint (sugar-lift process)
19,9 x 49,7 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G129
Cartuchos, 1968
água-tinta (*crayon* litográfico e processo do açúcar) |
aquatint (lithographic crayon and sugar-lift process)
14,9 x 29,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



G124
Gravura 4, 1968
água-forte e água-tinta (lavis) |
etching and aquatint (lavis)
29,5 x 49,6 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



A evolução das formas se dá de maneira intensa nos anos 1960. Depois da simplificação visível na sequência, temos uma mudança radical de direção: o *Conjunto de carretéis* (G078), de 1960, antecipa de maneira notável a pintura sobre papel *Sem título* (D1070), pintada por volta de 1960, provavelmente um esboço inicial para o painel da OMS (Organização Mundial de Saúde). Se na gravura percebemos, no emaranhado de formas, os carretéis, nessa última pintura permanece o dinamismo do emaranhado de linhas curvas, soltas e não hierarquizadas, dispostas na superfície.

Essa pintura também nos remete para as remotas naturezas-mortas com peixes (P021 e P025 na p. 23), como se delas fossem retiradas as formas orgânicas e permanecessem apenas suas linhas indicativas. Há uma explosão de energia nesse trabalho e em outros do mesmo período, um impulso criador que não mais pudesse ficar restrito ao limite das formas indo em busca da sua libertação.



D1070
Estudo para o painel da OMS, Genebra | Study for WHO panel, Geneva, c.1966
guache e nanquim sobre papel | gouache and China ink on paper
70 x 100,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G078
Conjunto de carretéis, 1960
água-tinta (processo do açúcar) |
aquatint (sugar-lift process)
29,8 x 49,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



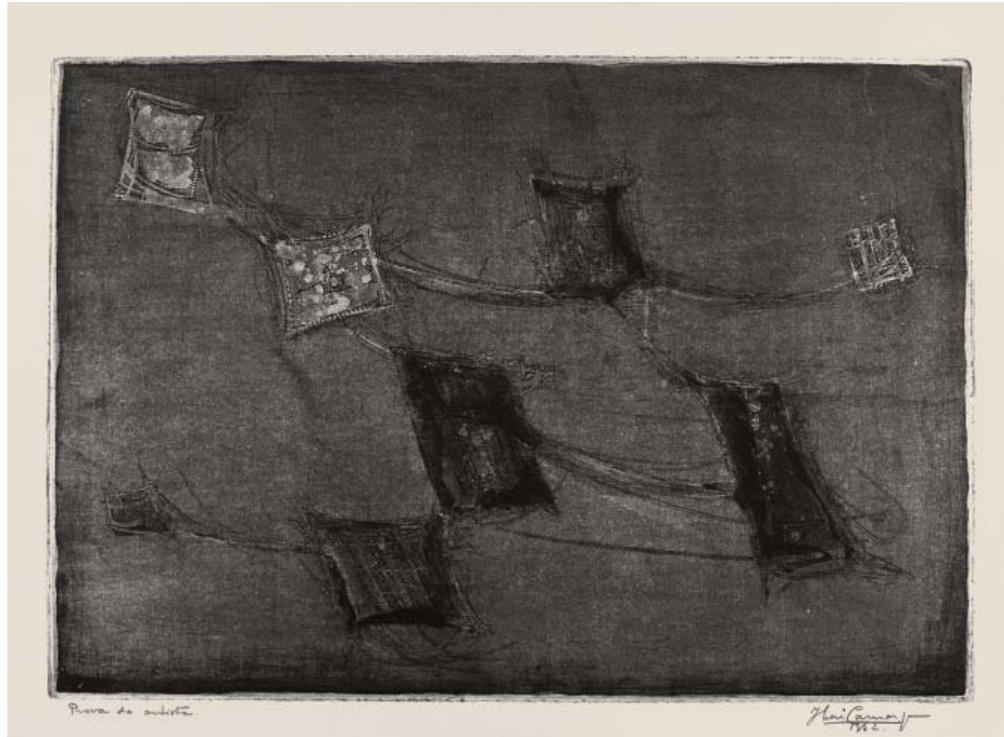
Ao observar os títulos das obras verificamos que a evolução visual se dá na forma plástica e, ao mesmo tempo, vem acompanhada de uma verbalização explícita, como na sequência de obras: *Estrutura em movimento* (G090), *Estrutura em movimento (3)* (G096) e *Estrutura em movimento (5)* (G091). Não mais carretéis, mas estrutura, isto é, a “organização, disposição e ordem dos elementos essenciais que compõem um corpo”.²⁰

²⁰ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1.267.

G090
Estrutura em movimento, 1960
 água-forte e água-tinta |
 etching and aquatint
 12,9 x 17,7 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G096
Estrutura em movimento (3), 1962
 água-tinta (crayon litográfico e lavis) |
 aquatint (lithographic crayon and lavis)
 49,4 x 70 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G091
Estrutura em movimento (5), 1962
 água-tinta (lavis) | aquatint (lavis)
 49,3 x 70,3 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Não importa mais nesse momento o que está sendo representado, nem como está sendo representado, mas a própria representação. As formas desse grupo são meramente indicativas, indiscerníveis em sua especificidade: são quadrados, objetos, carretéis, etc. mesmo que a pintura *Fiada de carretéis* (P174) ainda faça referência aos objetos. Aspecto notável da série de telas do período é a economia pictórica, que prescinde da ênfase na cor em prol da textura e da materialidade da própria pintura.

Aqui devemos observar um aspecto técnico: essas pinturas foram trabalhadas com espessas camadas de tinta, na sua maior parte com o preto e com o azul, pigmentos que se degradam com grande intensidade. A observação minuciosa desses trabalhos nos indica a presença, quase indiscernível a uma primeira mirada, de cor, mormente o azul. O pigmento azul, quando aplicado junto do preto, por exemplo, por se tratar de dois pigmentos com forte tendência ao ressecamento, tende a anular o mais luminoso, no caso, o azul, tornando a pintura um todo quase monocromático.²¹

²¹ Esse é um aspecto especialmente relevante quando observamos, por exemplo, os *Carretéis em fundo azul* (1960), do acervo do Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.



P174
Fiada de carretéis 2, 1961
óleo sobre tela | oil on canvas
92 x 180 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





P076
sem título | untitled, 1970
óleo sobre tela | oil on canvas
100 x 141,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D0072
sem título | untitled, c.1971
tinta de esferográfica sobre papel |
ballpoint pen on paper
21,5 x 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Ao iniciarmos esse trajeto pela obra de Iberê Camargo, tendo como tema as naturezas-mortas ou as coisas, vimos que ele partiu da apropriação literal das formas do mundo real – frutas, mesas, cadeiras, objetos etc. –, simplificou essas formas o quanto pode, até que elegeu o carretel como modelo. O carretel é um objeto sintético e de formas geométricas puras, mas estava carregado de reminiscências, o que lhe dava a consciência da familiaridade necessária para a apropriação. Esses carretéis permitiram o abandono da forma referente pela forma pura, o que deu nas meadas e nos núcleos, permitindo uma investigação e a busca da forma mais pura e mais potente.

Nos anos 1970 as formas estão resolvidas e equacionadas e o artista pode retornar à pesquisa em busca da expressão através da cor. As formas agora vêm em todas as suas possibilidades, sem limites e sem hierarquias, sem barreiras entre aquelas orgânicas e as inorgânicas, as do mundo real e as imaginárias, as sintéticas e as naturais, todas subordinadas às cores. Sabemos que cor é o termo usado para designar atributos da sensação visual, que não dependem da forma, tamanho ou outra característica espacial da imagem retiniana. Assim, a cor, mais do que uma impressão produzida no órgão visual pelos raios da luz decomposta, torna-se expressão.



P104
Ascensão I, 1973
óleo sobre tela | oil on canvas
57 x 40 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

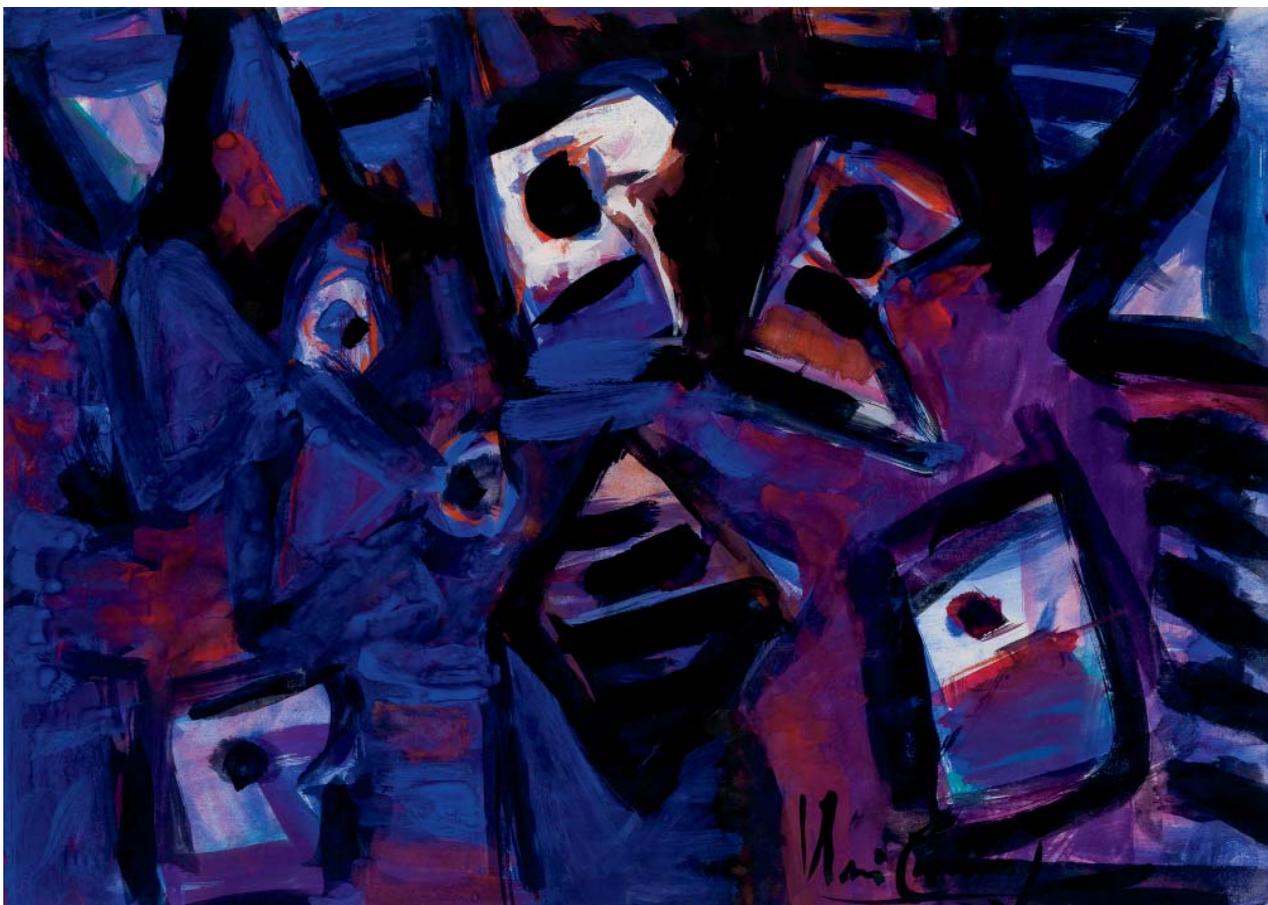
Um aspecto importante nessa investigação, a partir das coisas reais e imaginárias, é de ordem técnica: trata-se da separação entre o gráfico e o pictórico. Vimos que no seu ateliê o artista parte de formas nas naturezas-mortas pictóricas e gráficas. A dualidade de linguagens se desenvolve em paralelo durante todo o longo período que vai dos anos 1940 até o final dos anos 1960.

A partir da década de 1970 a expressão gráfica não mais concorre com a pictórica: as obras desse período, independentemente se desenhos ou pinturas, se valem de forma indiscriminada de ambos os recursos, além da diversidade de meios – óleo, guache, aquarela, nanquim, pastel, lápis –, ou suportes, tela, madeira ou papel. Assistimos à explosão plena e generosa de todos os recursos do artista, uma era de domínio pleno dos seus meios – composição, forma, cor, linha, materiais –, ocorrendo todos em generosas superfícies, visualmente amplas (não importando tamanho das obras) e com uma inesgotável riqueza de expressão.



P080
Signo branco I, 1976
óleo sobre tela | oil on canvas
99,5 x 172,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





D0147
sem título | untitled, 1977
guache sobre papel | gouache on paper
36,4 x 50,7 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D3225
sem título | untitled, 1979
pastel oleoso sobre papel |
oil pastel on paper
25,5 x 36,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D3188
sem título | untitled, 1980
lápiz Stabilotone, pastel oleoso e nanquim sobre cartão |
Stabilotone pencil, oil pastel and China ink on cardboard
25 x 36 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





P064
Composição, 1982
óleo sobre madeira | oil on wood
30 x 42 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P187
Dado cor-de-rosa, 1982
óleo sobre madeira | oil on wood
25 x 35 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P033 [próxima página | next page]
Tudo te é falso e inútil IV, 1992
óleo sobre tela | oil on canvas
200 x 236 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Ao iniciarmos esse percurso pelos lugares, pelas pessoas e pelas coisas na obra de Iberê Camargo, já sabíamos que os mesmos temas permearam toda a sua carreira. Dois trabalhos podem ser considerados as sínteses dessa conjunção: o estudo para *No tempo* (D0414, p. 10) e a grande tela *Tudo te é falso e inútil IV*, de 1992 (P033). Na pintura, que consideramos uma síntese de sua trajetória, temos a paisagem fundadora de sua obra, um lugar indiscernível como fundo da tela, mas com a presença inquestionável de um astro avermelhado; a figura monumental e impositiva, que sempre esteve presente (mas nem sempre visível) e, finalmente, uma natureza-morta, uma mesa com objetos. Mas é uma mesa impossível, sobre a qual vários carretéis lutam para permanecerem estáveis. Uma natureza-morta dinâmica, a negação da própria natureza do gênero, marcada pela estabilidade e pela imobilidade. Uma natureza-morta inquietante, observada por um espectador impassível e inerte, renitente nos seus braços imóveis e indiferente ao meio dinâmico, interior e exterior simultâneos, que o envolve.





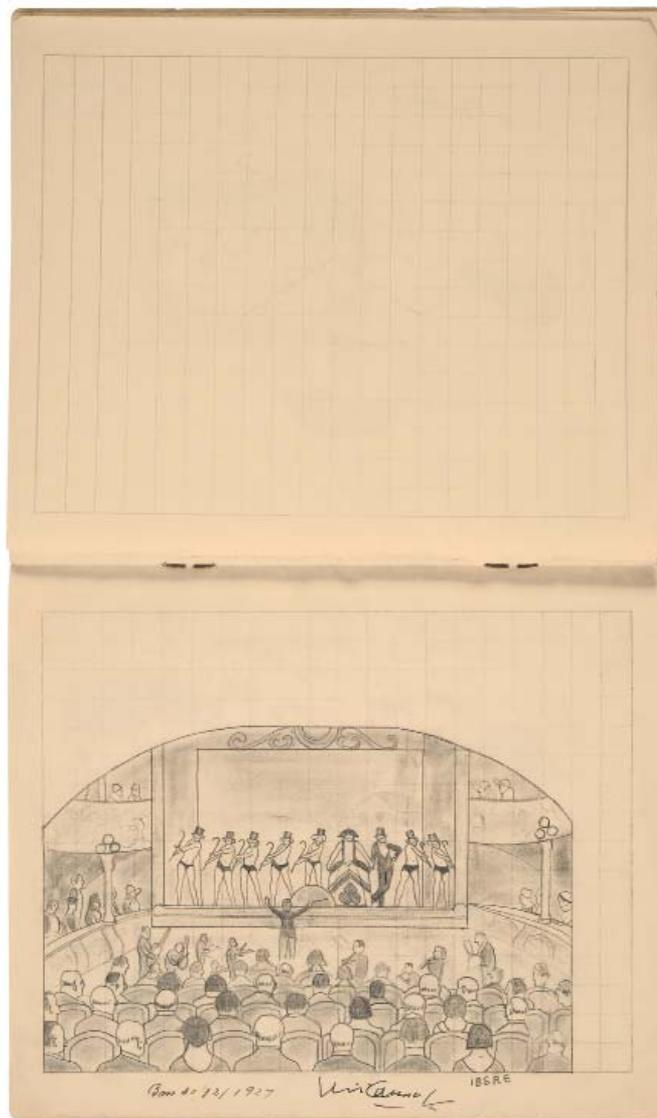


AS PESSOAS

A revelação do mundo da arte se dá por meio das revistas ilustradas e nada mais natural que seja a figura humana, ou as pessoas, o seu primeiro objeto de interesse. A cópia é um exercício²² padrão, seja pelo natural desejo de “fazer com as próprias mãos”, seja pela facilidade que a imagem planejada dá ao iniciante que se propõe a difícil tarefa de reproduzir o mundo real. Esses três desenhos do jovem Iberê (datados de 1927/28, quando o artista estava entre os 13 ou 14 anos) exemplificam esse procedimento e neles temos não somente uma tentativa juvenil, mas já uma queda notável para as questões das artes plásticas, como o cuidado com a linha pura (D2029) e o interesse por temas complexos (D2024 e 2026) com grandes agrupamentos humanos.

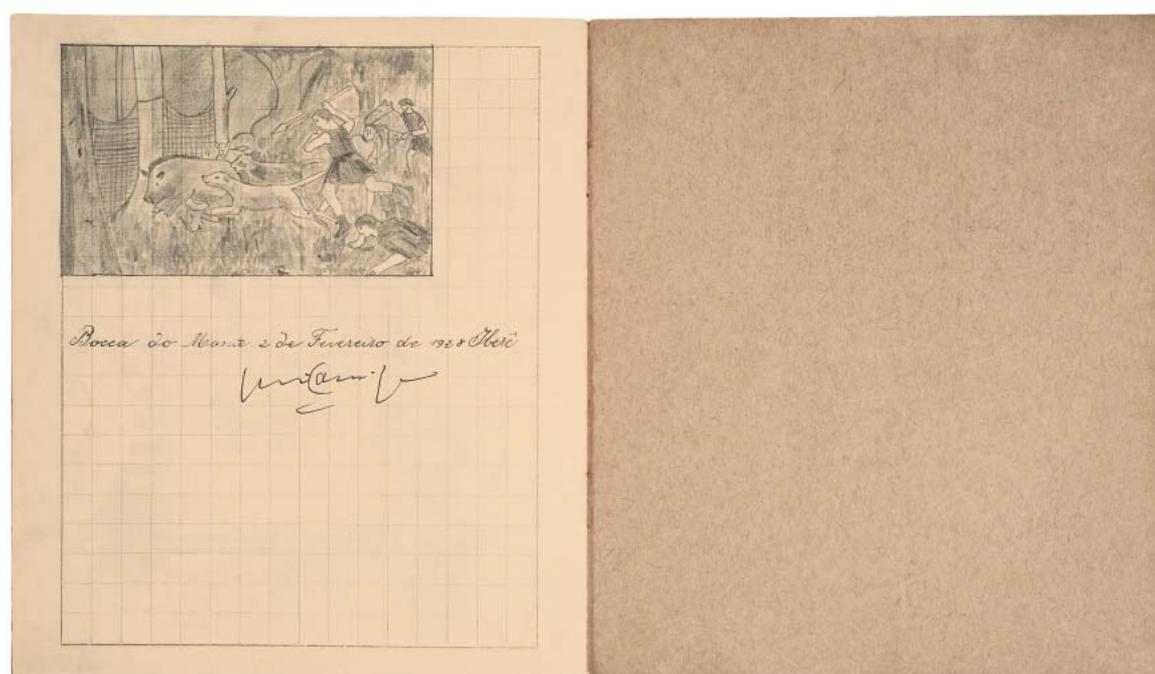
²² O exercício, quando empregado em estética, é uma ação com vistas ao aprendizado (SOURIAU, 1991, p. 704).

D2029
sem título | untitled, c.1927/1928
grafite sobre papel | graphite on paper
30,5 x 23,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D2024
sem título | untitled, 1927
grafite sobre papel | graphite on paper
18,8 x 22 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D2026
sem título | untitled, 1928
grafite sobre papel | graphite on paper
22 x 18,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

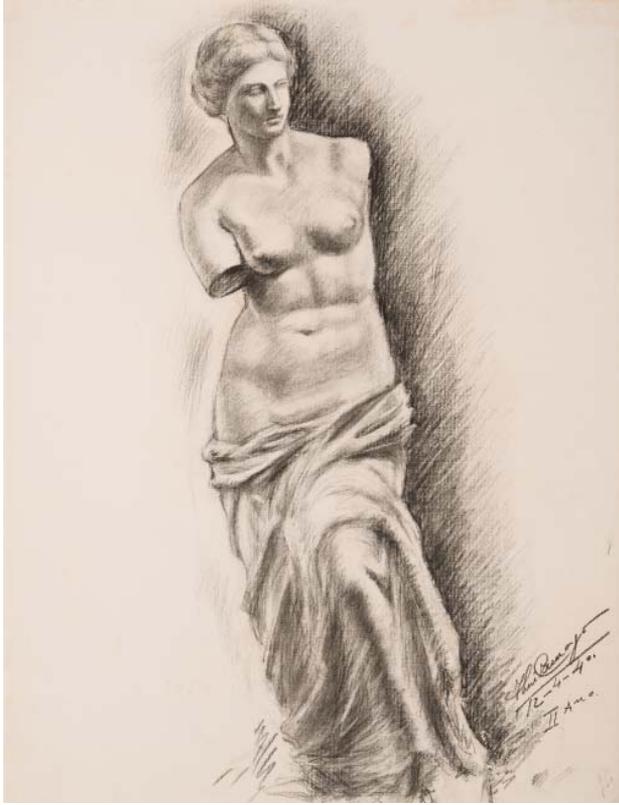


Os desenhos D2326 e D2328 são distantes em mais de 10 anos dos anteriores e foram executados no Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, no qual Iberê ingressou através de exame de admissão no ano de 1939. O cadastro na instituição registra as notas nas provas de admissão, sendo-lhe atribuídos grau 10, na prova de Desenho de Gesso e, grau 8,5, na prova de Desenho Geométrico. Os dois desenhos (D2326 e D2328) são cópias de dois modelos em gesso utilizados na instituição e que hoje integram a Coleção Didática da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo. Esses exercícios faziam parte da disciplina de Desenho de Gesso, tradicionais na formação dos jovens alunos tanto do Curso de Belas-Artes – Desenho, quanto do Curso de Técnico de Arquitetura. A nota máxima atribuída ao jovem estudante comprova a qualidade da representação e a excelência da fatura dos dois desenhos. Os outros dois desenhos – D2337 e D2201 – também fazem parte desse processo de formação. São exercícios de cópia de modelos vivos, as chamadas academias, exercícios que se seguiam àqueles das disciplinas de Desenho de Gesso e Desenho Figurado. A formação de Iberê no Instituto de Belas-Artes se deu de maneira regular entre os anos de 1939 e 1940, com aprovação integral em todas as disciplinas, tendo aparentemente abandonado o curso em 1941.²³

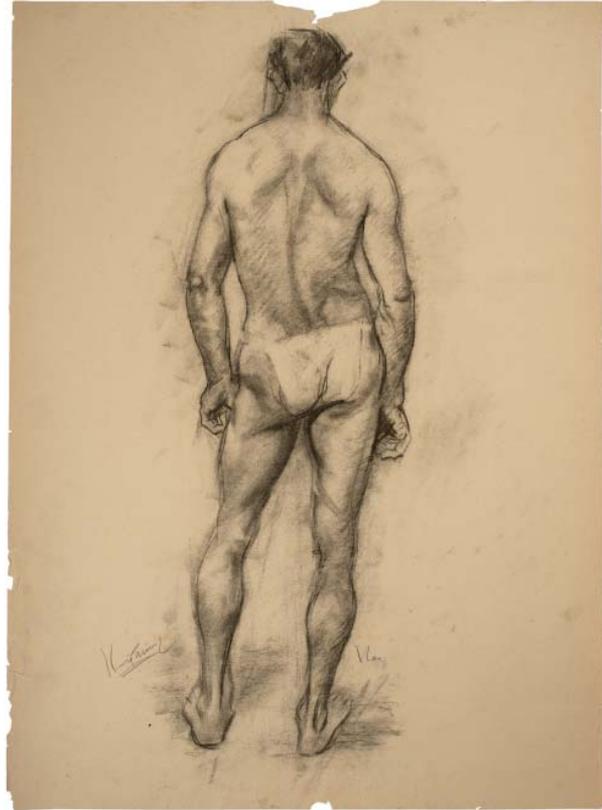


D2326
sem título | untitled, 1939
carvão sobre papel | charcoal on paper
55,2 x 48,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

²³ Conforme registro de reprovação integral em sua ficha de estudante preservada no Arquivo Histórico do Instituto de Artes da UFRGS.



D2328
sem título | untitled, 1940
grafite e lápis Conté sobre papel |
graphite and Conté pencil on paper
63 x 48 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D2337
sem título | untitled, c.1940
carvão sobre papel | charcoal on paper
66,2 x 48,1 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D2201
sem título | untitled, c.1940
carvão sobre papel | charcoal on paper
48 x 64 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

O processo de formação através do exercício da cópia²⁴ foi praticado por Iberê quando de sua estada na Europa (1948-1950). As cópias do *Retrato de um jovem* (P116) e de *A rendeira* (P111) registram essa prática de emulação dos grandes mestres, nos dois casos um detalhe de um retrato de Rembrandt van Rijn (1606–1669) e a rendeira de Johannes Vermeer (1632–1675). Esses trabalhos são exercícios de cópia no sentido de promover o aprendizado do modo de trabalhar do artista copiado, visando alcançar resultados iguais. A par da certeza das intenções do artista, a observação dessas pinturas nos impõe uma série de perguntas que demandariam pesquisas aprofundadas sobre as questões técnicas.²⁵

²⁴ A cópia é a transcrição literal de um quadro, que imita exatamente a outra obra copiada como exercício que serve à instrução do copista (SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique. Op. cit.*, p. 495-96).

²⁵ Para exemplificar listamos algumas das questões que nos fizemos durante a observação desses trabalhos na reserva técnica da Fundação Iberê Camargo: na cópia do Rembrandt a textura irregular da tela é proposital? Tem outra pintura por baixo? Se a textura irregular é proposital, qual a sua intenção: reproduzir a textura das telas de Rembrandt? Na cópia do Vermeer, que tem uma textura mais leve, a camada cinzenta é a base (cinzenta ou marrom) que possibilita o tratamento em camadas finas e transparentes – os *glacis*? Qual o tipo de tela utilizada? Qual o tipo de base aplicada? As telas posteriores de Iberê aparentemente não seguem o mesmo esquema (como a pintada no ateliê de Lhote [P149], por exemplo) ou ficam cada vez mais simples? Nos últimos anos a tela recebe qual tipo de preparação?



P116
Autorretrato [de Rembrandt] enquanto jovem, c.1949
cópia de detalhe da pintura de Harmenszoon van Rijn |
Study after Rembrandt Harmenszoon van Rijn, c.1634
óleo sobre tela | oil on canvas
40 x 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P111
A rendeira, c.1949
cópia da pintura de Johannes Vermeer |
Study after Johannes Vermeer, c.1669-1670
óleo sobre madeira | oil on wood
27 x 21,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

O que é notável nas cópias dos dois mestres do barroco holandês e que também vemos no estudo²⁶ *sem título* (D1438) e na pintura P149, todas do mesmo período, é a aplicação com a qual Iberê se dedicava a sua continuada formação. Sua ida para a Europa, resultado do Prêmio de Viagem ao Estrangeiro do 52º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, o coloca não somente no centro da produção contemporânea europeia, mas imerge-o num processo rigoroso de formação complementar. Depois da temporada em Roma,²⁷ onde se aperfeiçoa com vários mestres, ele vai para Paris. Nessa cidade ele estuda pelas manhãs com André Lhote (1885–1962), e se dedica ao exercício da pintura. Exercícios que denotam a preocupação com a construção da pintura em todas as suas etapas, conforme podemos comprovar nos desenhos que nos ficaram dessa época. No desenho D1438 (assim como já observamos nas peças de formação D0073 e P051), a intencionalidade e o rigor são notáveis. O cuidado com a construção do corpo humano é a visível geometrização que a forma adquire, dedicado à compreensão da sua estrutura, em tudo diferente daqueles nos quais a preocupação final era com a perfeição da aparência da forma exterior. Esse desenho apresenta ainda a cuidadosa planificação da pintura, segundo a orientação de André Lhote, com ênfase na escolha e nos valores das cores.

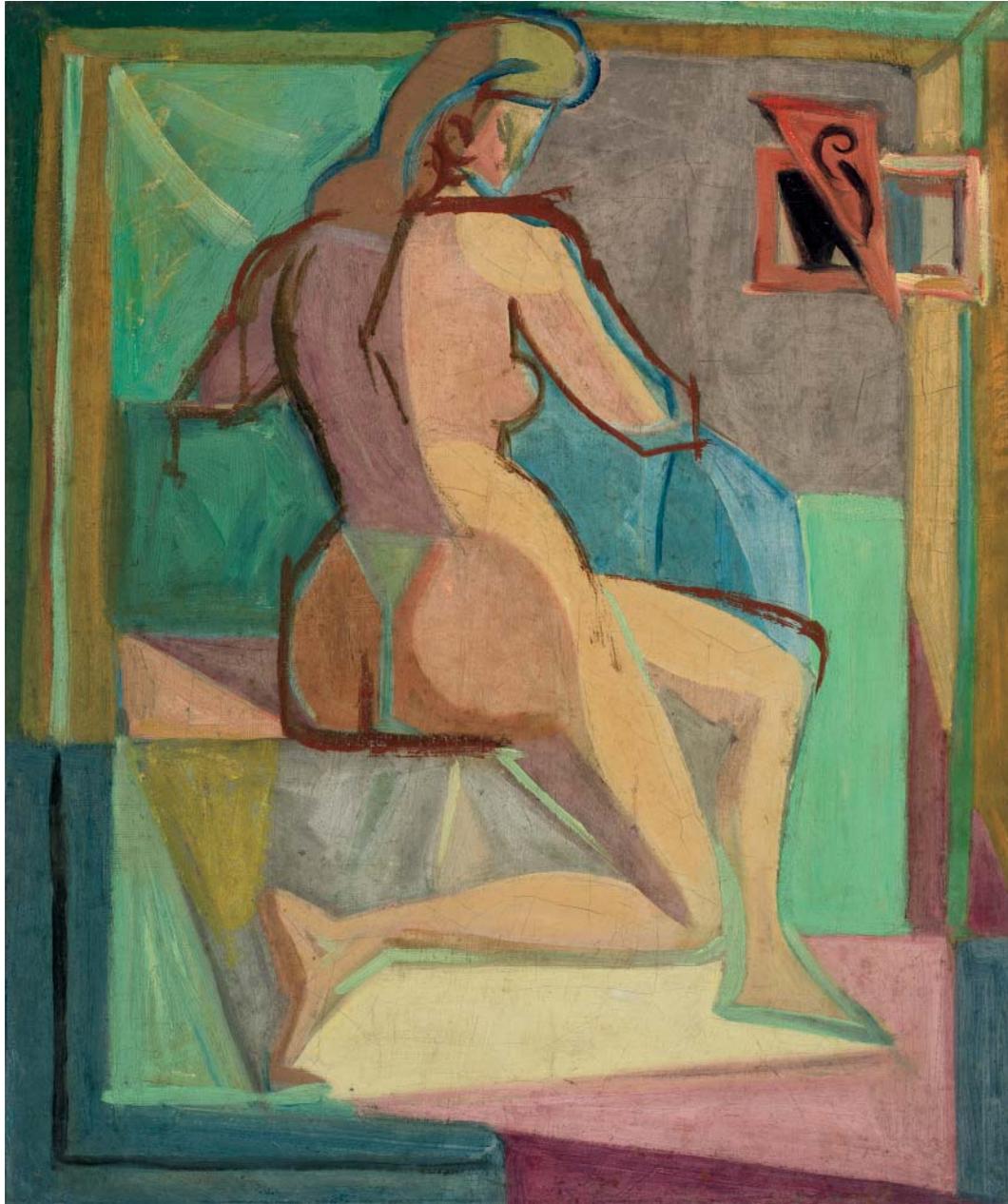
²⁶ Estudo é um trabalho ou projeto que precede a execução de uma obra artística (HOUAISS, 2001, p. 1.268).

²⁷ Ver Cronologia. In: *Iberê Camargo – século XXI*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014, p. 176-327.

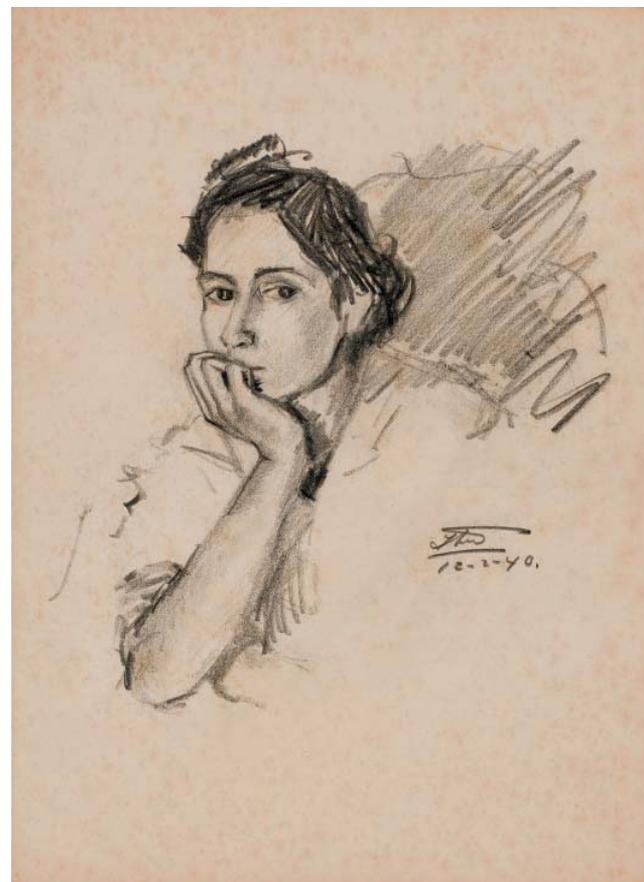


D1438
sem título | untitled, 1949
lápiz Conté sobre papel | Conté pencil on paper
27 x 18,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P149
sem título | untitled, 1949
pertencente à série de estudos realizados
no ateliê de André Lhote em Paris |
Part of the series of studies developed
in André Lhote's studio in Paris
óleo sobre tela | oil on canvas
46 x 38 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Os dois retratos de Maria Coussirat Camargo (1915–2014) foram executados com poucos anos de diferença entre eles. O desenho D0527 datado de 1940, demonstra, a par da excelência do trabalho gráfico, grande acuidade na apreensão dos traços psicológicos da retratada. Esse desenho apresenta a modelo numa pose tradicional: a mão no queixo e na bochecha e o outro braço seguro pela mão oposta. É uma representação que conota “uma ampla gama de sentimentos: da contrição moral a dor física, do estado de profunda e sombria meditação a reflexão absorta”,²⁸ formas que se impõem como representações da melancolia. A pintura P038, datada de 1943, é resultado do aprendizado no ateliê de Alberto da Veiga Guignard (1896–1962) e apresenta uma imagem construída a partir de um desenho preciso e rigoroso, que mantém a pintura sob controle. É um retrato²⁹ formal, ao contrário do desenho anterior, que é o resultado de uma observação casual e momentânea. Aqui as regras tradicionais do retrato foram seguidas: busto, em posição em três quartos, com olhar direto para o espectador. A figura foi pintada com cores atenuadas, destacando-se do fundo escuro e a pequena gola branca da roupa da modelo e as áreas destacadas em torno da cabeça, iluminam a face da retratada. A pintura foi executada com tinta rala e as passagens de cor foram atenuadas, não ultrapassando os limites impostos pelo desenho. Há a evidente preocupação em dar um tratamento requintado e elegante ao retrato, mas mantendo a verossimilhança e a verdade psicológica.

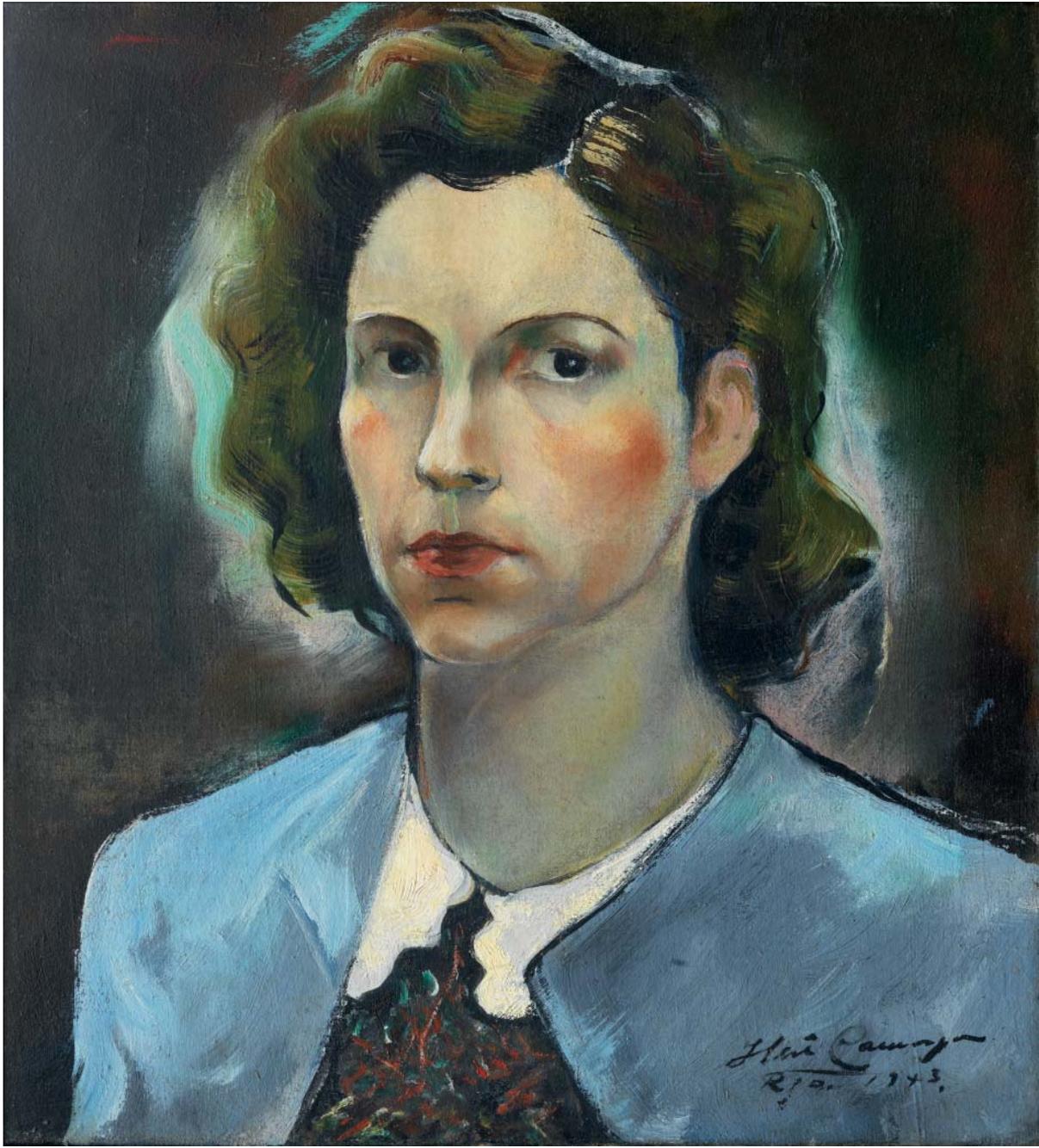


²⁸ PASQUINELLI, Barbara. *Il gesto e l'espressione*. Milano: Mondadori Eleta S.p.A., 2005, p. 56.

²⁹ Retrato, no sentido geral, é a representação de uma pessoa e o termo se aplica para obras em duas dimensões, seja pintura ou desenho. O retrato é a interpretação e a transcrição da aparência externa de uma pessoa, qualquer que seja o seu grau de realismo. Se bem que unicamente visual, o retrato pode ser sensível à personalidade interior do modelo, através de índices, como a pose e a expressão da fisionomia (SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Op. cit., p. 1.161).

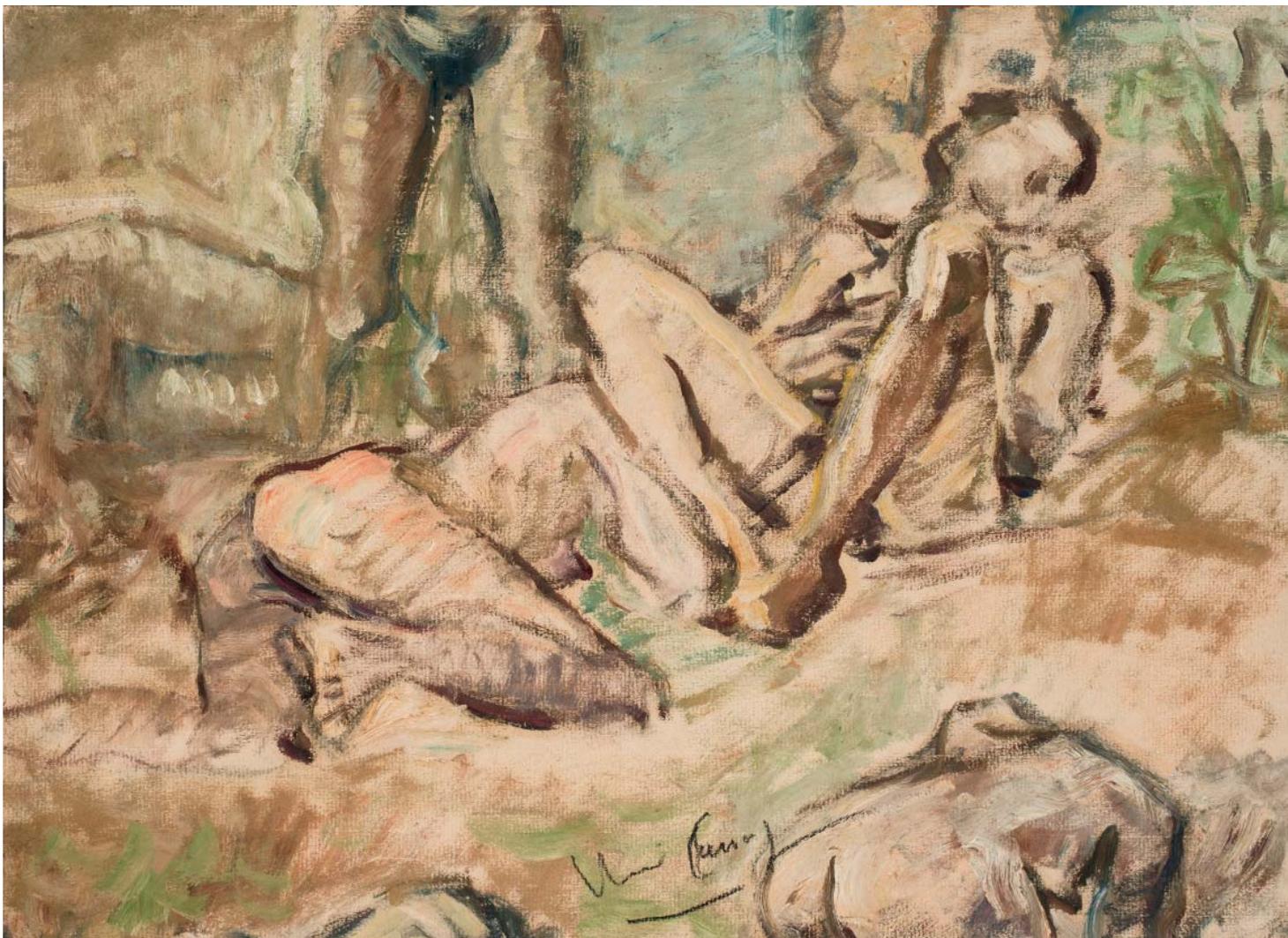
D0527
Retrato de Maria Coussirat Camargo, 1940
 grafite sobre papel | graphite on paper
 32,5 x 23,5 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P038
Retrato de Maria Coussirat Camargo, 1943
 óleo sobre tela | oil on canvas
 52 x 46,5 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



O nu não foi um dos gêneros de eleição do artista, ao contrário de muitos da sua geração. Sua presença é casual no início de sua carreira, mas se tornará uma presença impositiva nos últimos anos de sua produção. Como gênero canônico das artes plásticas, o nu,³⁰ ou seja, a representação do corpo humano despido está presente principalmente nos exercícios acadêmicos de sua formação. Essa pintura *Sem título* (P135), datada de 1941, tem afinidades com as construções pastoris dos pintores modernistas. São quatro figuras ao ar livre, a masculina de pé ao fundo, com a parte superior do corpo cortada, uma encolhida no primeiro plano e duas outras recostadas no plano médio. Não se atendo a uma narrativa que a legitime – uma cena de banhistas, uma cena pastoral? –, inferimos que se trata de um exercício, provavelmente executado a partir de poses variadas de uma mesma modelo e compostas como um grande grupo. Mais interessante é a fatura característica adotada pelo artista nas largas pinceladas, a um só tempo conformando as figuras e definindo seus volumes.

³⁰ “Arte de representar artisticamente o corpo humano nu”. (HOUAISS, 2001, p. 2.033).



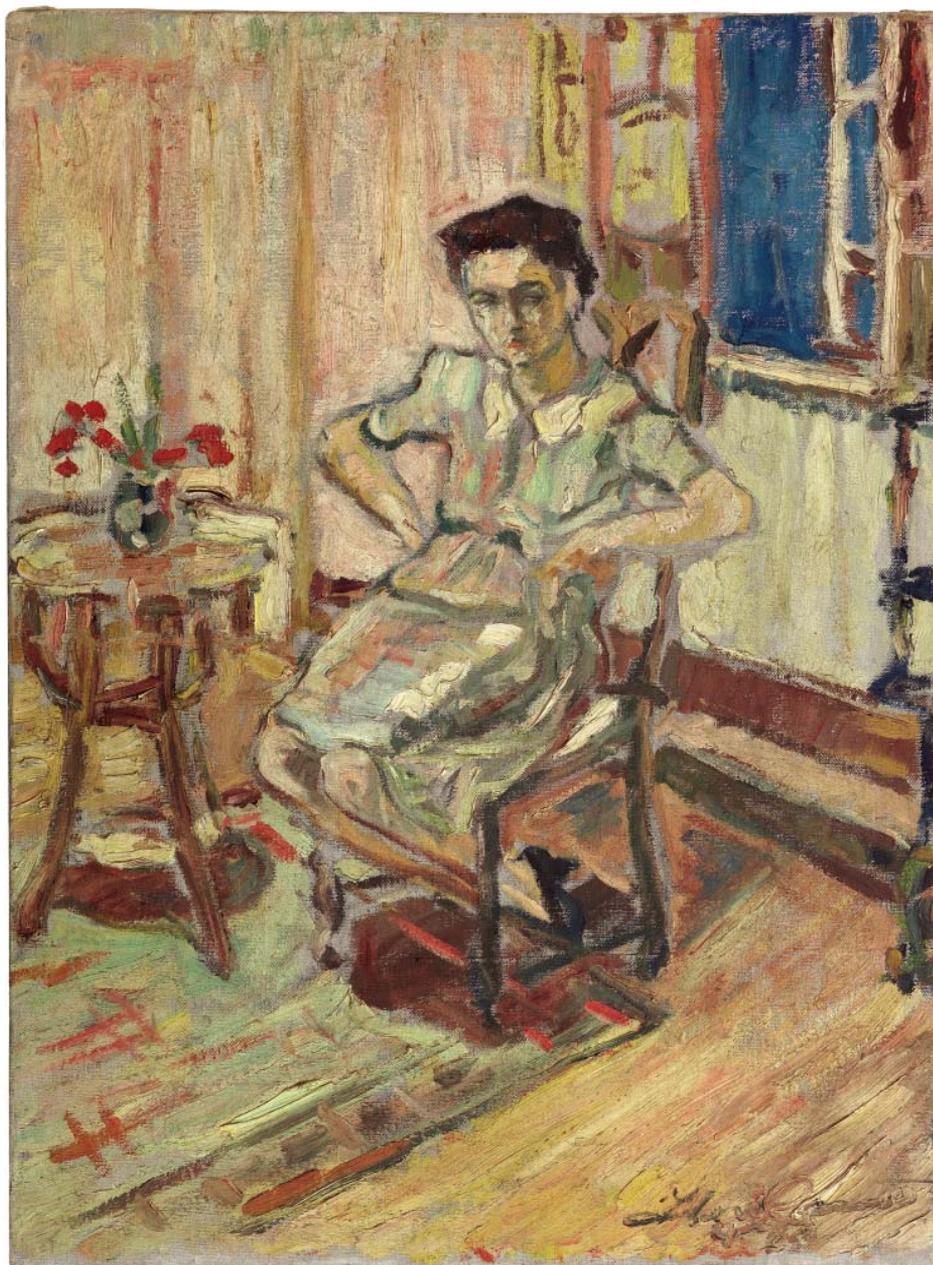
P135
sem título | untitled, c.1941
óleo sobre papel | oil on paper
31 x 43 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



As pinturas P162 e P001 são dois exercícios pictóricos contemporâneos. O retrato com a transcrição da aparência externa do modelo, mais desenho com pincel do que pintura, procedimento muito próximo do seu professor João Fahrion (1898–1970) e uma figura com interior, um retrato que vai além da representação da personagem com a cuidadosa transcrição do interior no qual está a figura. O cuidado extremo com a representação do interior ultrapassa os limites do retrato e indica uma preocupação com a representação das superfícies. Essa vocação para a frontalidade e para a representação na superfície da tela se tornará uma característica distintiva na obra de Iberê Camargo, maneira que se atenuará somente nos últimos anos de sua carreira.



João Fahrion
Autorretrato, s.d. | n.d.
óleo sobre Eucatex | oil on Eucatex
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo/UFRGS



P162
sem título | untitled, 1942
óleo sobre papel | oil on paper
40 x 31 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P001
Retrato de Maria Coussirat Camargo, 1942
óleo sobre tela | oil on canvas
60 x 43 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

São visíveis as influências recebidas por Iberê em sua convivência com o meio artístico do Rio de Janeiro, para onde ele se mudou em 1943. A influência de Cândido Portinari (1903–1962) está tanto na temática de cunho social quanto nas questões da própria pintura. Nessas três pinturas podemos perceber os resultados dessa convivência através da alteração do ponto de vista do artista quanto aos seus modelos, mostrados sem o cuidado extremado com as regras do bom retrato; as figuras estão em poses informais ou casuais; ocorrem cortes abruptos, como na pintura P031; as deformações, com vistas à expressividade, são notáveis no corpo e na mão desproporcionais ao tamanho da cabeça da figura da P028; na pintura *Sem título* (P119) é notável a desobediência ao controle absoluto da cor pela linha do desenho. Nesta tela, em particular, observamos a adoção de diversos recursos típicos de Portinari, como a sobreposição do desenho à camada pictórica; a construção do fundo por planos de cores chapadas e independentes; a utilização de recursos gráficos de caráter decorativo, como as linhas curvas formando arabescos que se opõem à rigidez dos planos geométricos e, finalmente, os pequenos toques de cor que pontuam e dinamizam os planos inertes. Menos que uma influência, o que percebemos nessas obras é a emulação de meios expressivos de um artista plenamente realizado e consagrado.



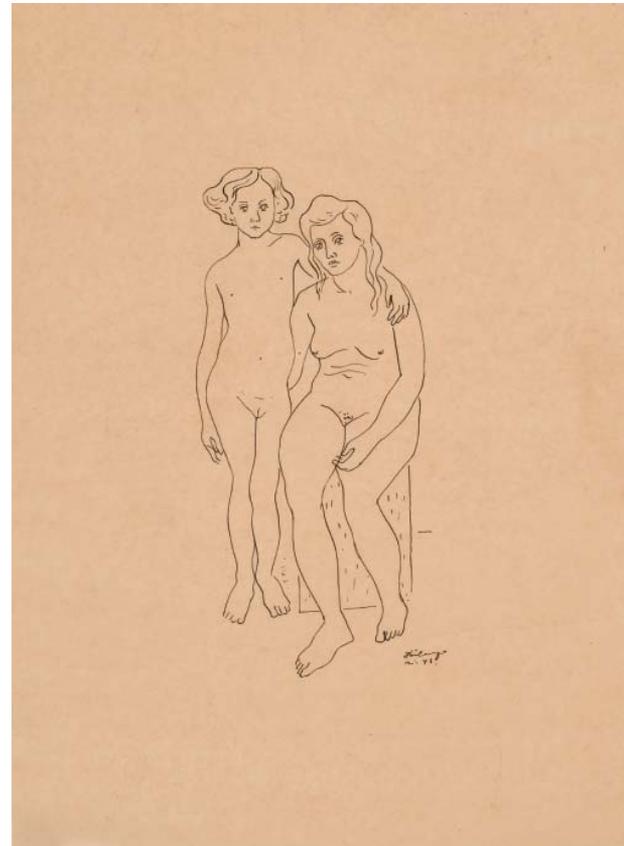
P028
sem título | untitled, 1943/1945
óleo sobre tela | oil on canvas
46 x 40 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P119
sem título | untitled, c.1943
óleo sobre tela | oil on canvas
91 x 72,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P031
sem título | untitled, c.1943
óleo sobre tela | oil on canvas
109,3 x 82 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

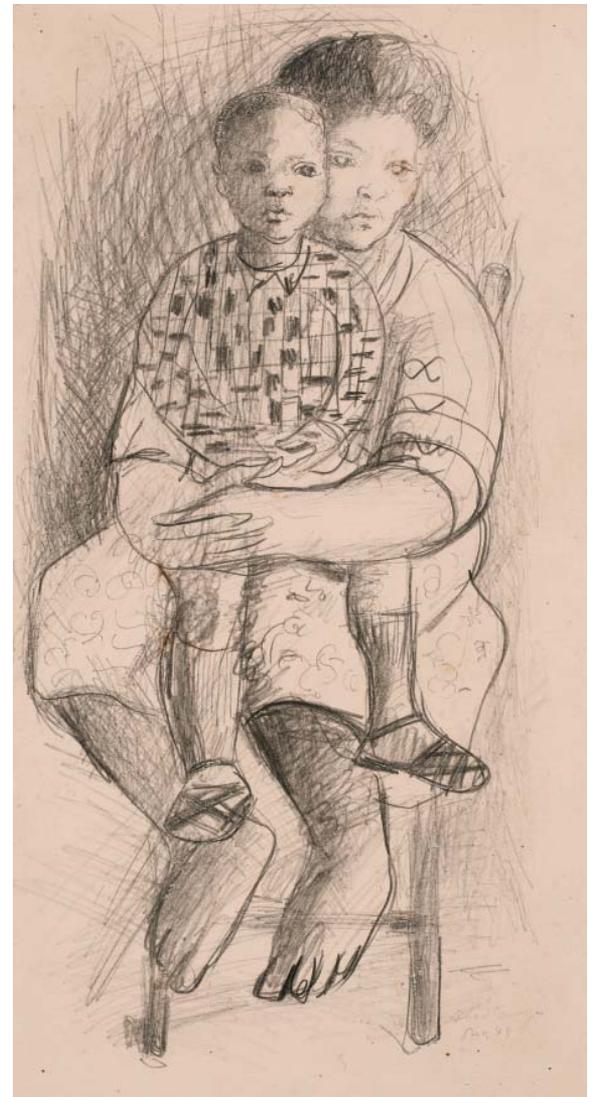


Nessas peças gráficas, desenhos e gravuras do mesmo período, temos os diversos caminhos trilhados em busca de uma expressão particular. São todas elas, independentemente da qualidade intrínseca do ponto de vista técnico, peças marcadas pelas questões da temática social do período: os negros, os pobres, os trabalhadores do campo, os proletários urbanos. São personagens e temas recorrentes na produção brasileira das décadas de 1930 e 1940, em paralelo às questões formais da vanguarda modernista brasileira, correspondendo à preocupação social em voga também na literatura e na música contemporâneas da primeira era Vargas (1930–1945).

D1161
sem título | untitled, 1943
nanquim sobre papel | China ink on paper
28,2 x 20 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D2171
sem título | untitled, 1943
grafite e pastel seco sobre papel |
graphite and pastel on paper
38 x 25,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D1164
sem título | untitled, 1943
grafite sobre papel | graphite on paper
31,7 x 16,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D1170
sem título | untitled, c.1943
nanquim sobre papel | China ink on paper
19,2 x 21,6 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G200
Mulher amamentando menina, 1943
água-forte | etching
41,5 x 39,1 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

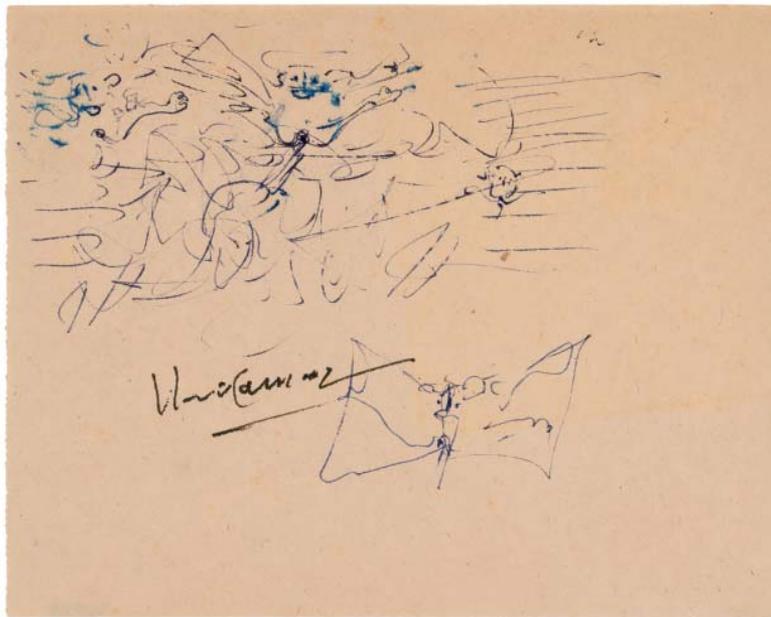
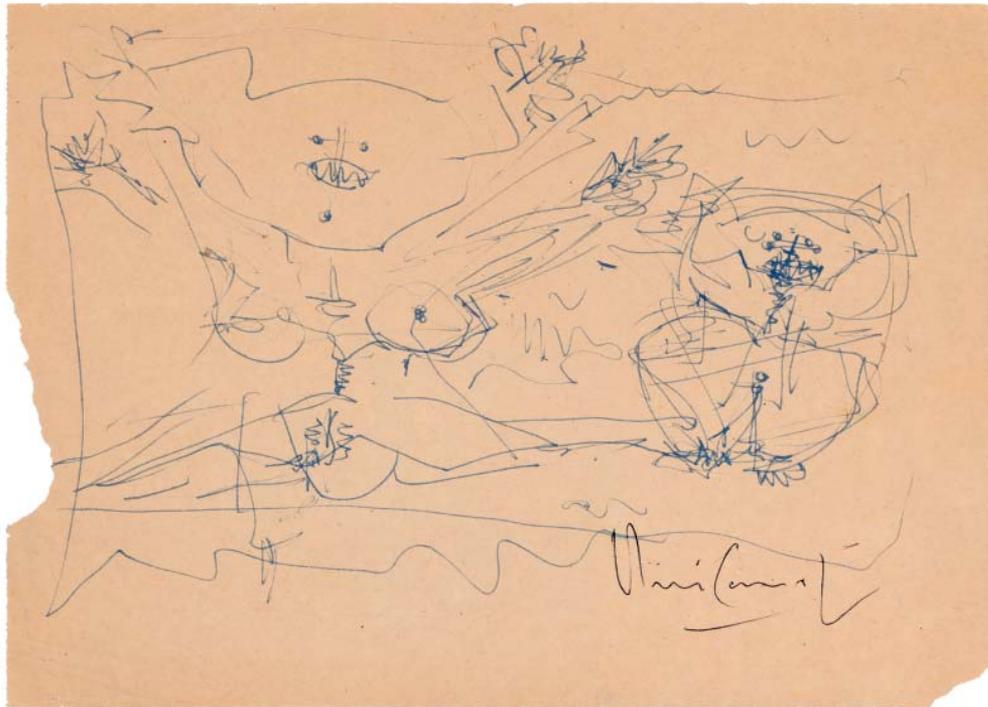


G276-1
Mulher sentada 5, 1944/1945
ponta seca e buril | dry-point and burin
39,4 x 26,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Após uma década inteira dedicada quase que exclusivamente ao desenvolvimento das formas das coisas, Iberê praticamente não trabalhou com a figura humana. Aparentemente a representação das coisas do mundo dos objetos surge em detrimento da figura humana, ficando esta apenas na pessoa do próprio observador. Nos dois desenhos sem data (D3098 e D3099), a figura humana ressurgiu de modo transfigurado. Não são as formas miméticas dos seus retratos e das figuras dos anos 1940 e, tampouco, aquelas tributárias das questões sociais, também do mesmo período. São formas grotescas que se assemelham a figuras humanas, sintéticas até quase a caricatura, e sarcásticas no seu enfrentamento com o espectador. Independentemente do que o trouxe a essas formas, elas são fundamentais no desenvolvimento que estamos percorrendo. O retorno a essas formas humanas, ou proto-humanas, necessariamente tem correspondência na grande evidência da pintura brutalista de matriz expressionista do período, como nas obras de Jean Dubuffet (1901–1985), Pierre Alechinsky (1927) e do Grupo Cobra, responsáveis pela desconstrução grotesca das celebradas formas humanas na arte.

D3098
sem título | untitled, c.1964
caneta tinteiro sobre papel |
fountain pen on paper
21,5 x 29,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D3099
sem título | untitled, c.1964
caneta tinteiro sobre papel |
fountain pen on paper
15,5 x 19,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Os dois trabalhos contemporâneos aos desenhos citados são o desenho *Forma* (D1421) e a gravura *Figura 8* (G293), respectivamente dos anos de 1962 e 1964. A assunção plena da forma ocorre no zênite das experiências de caráter formalista, denotando o interesse pela figuração como etapa inicial para sua plena florescência posterior nos anos 1970 e 1980. O desenho *Forma*, como o próprio título indica, é uma interpretação pictórica dos desenhos anteriores, numa etapa de síntese e economia pictórica correspondente ao período dos carretéis e dos núcleos (anos 1960). Nessa pintura a aparência de humanidade está minimamente configurada nos traços elementares da face humana, enquanto que o corpo, visível de modo completo nos desenhos, está sintetizado numa forma geométrica indefinida, mas que remete a uma figura de braços e pernas abertas, com ênfase nos genitais. Esse modelo, certamente oriundo dos carretéis na sua configuração, está desdobrado na gravura, na qual os traços do rosto se sobrepõem a formas que remetem a asas.



G293

Figura 8, 1964

serigrafia | screen print

24,3 x 34,3 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G083-2

Presença de carretel, 1960

água-tinta (processo do açúcar) e lavis

| etching (sugar-lift process)

29,8 x 49,5 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D1421

Forma, 1962

guache e nanquim sobre papel |

gouache and China ink on paper

50,4 x 70,5 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





As séries de gravuras *Vórtices* e *Figuras* foram desenvolvidas no início da década de 1970 e apresentam essa dualidade entre formas puramente geométricas, oriundas dos carretéis, e formas orgânicas de configuração humana. Ambas apresentam as mesmas características formais: são construções verticais e hieráticas e apresentam, sem exceção, uma segmentação que indica uma organização em tudo similar a do corpo humano. Se não são figuras humanas ou suas simplificações, aparentam irresistivelmente as formas orgânicas humanoides do catalão Joan Miró (1893–1983) ou do escultor e gravador inglês Henry Moore (1898–1986).

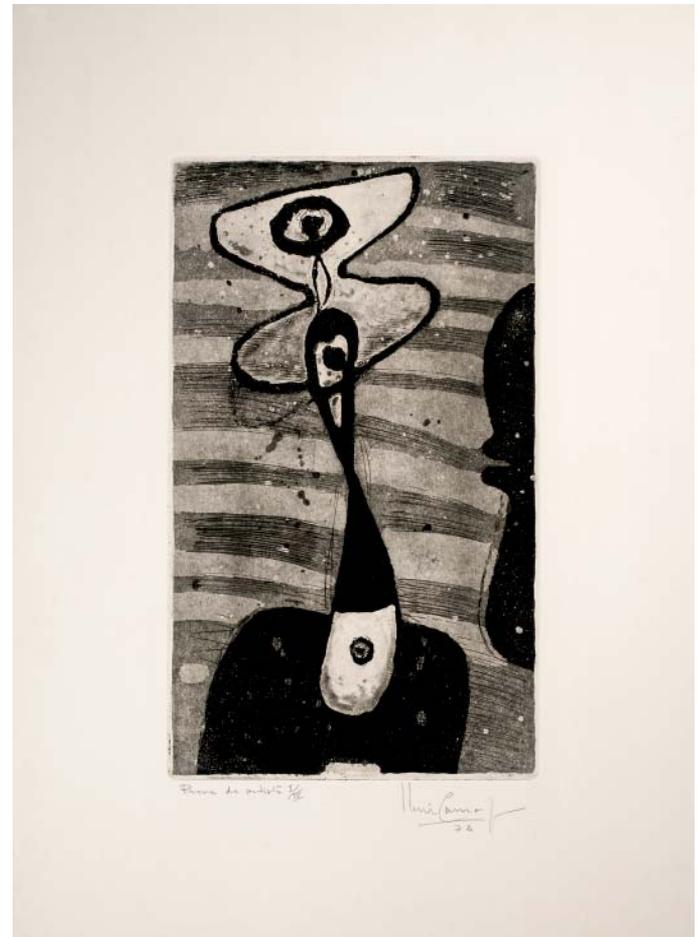


G299-1
Vórtice 3, 1973
água-forte e água-tinta (processo do açúcar) |
etching and aquatint (sugar-lift process)
49,7 x 19,7 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



G181-2
Vórtice 5, c.1973
verniz mole e água-tinta (processo do açúcar) | soft-
ground etching and aquatint (sugar-lift process)
49,5 x 19,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G342
Vórtice 1, c.1973
água-forte e água-tinta (processo do açúcar) |
etching and aquatint (sugar-lift process)
49,3 x 19,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



G305-1

Figura 7, c.1973

água-forte e água-tinta (processo do açúcar) |
etching and aquatint (sugar-lift process)

49,7 x 29,9 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G263-1

Figura III, 1973

água-forte, água-tinta (processo do açúcar) e lavis |
etching, aquatint (sugar-lift process) and lavis

49,8 x 29,5 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



G133-1

Figura I, 1973

água-forte e água-tinta (processo do açúcar) |
etching and aquatint (sugar-lift process)

49,7 x 29,6 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Se havia ainda alguma dúvida sobre a emergência inevitável da figura humana, esses três trabalhos, datados respectivamente de 1970, 1975 e 1978, confirmam essa tendência. Mas confirmam de modo indireto, ao optar pelas caveiras ou crânios, que bem poderiam estar no segmento das coisas, pois são representações tradicionais das naturezas-mortas canônicas do barroco europeu – as *vanitas*.³¹

As pessoas ou as figuras humanas, reconhecíveis como tal, retornam de fato ao temário de Iberê Camargo nos anos 1980. Muito se escreveu sobre o “retorno à figuração” de Iberê Camargo. Não entendemos como um retorno, pois ele efetivamente jamais abandonou a figura, fosse humana ou objeto. A ênfase nas figuras humanas nos anos 1970 e, em especial, nos anos 1980 significa uma atualização tanto do repertório quanto do conceito de arte com destaque no formalismo e na arte pela arte, sem preocupações para o mundo ao redor. Trata-se de uma tomada de posição estratégica diante da ascensão da geração *yuppie*, sujeitos bem-sucedidos profissionalmente, mas social e politicamente reacionários se comparados com a geração *hippie*. A excessiva preocupação com o conforto material leva aquela geração ao esvaziamento espiritual, tornando-a moralmente fraca e complacente. É esse o mundo que interessa ao artista: o mundo dos jovens materialmente bem-sucedidos, do *boom* do consumismo, tão evidente no mundo da arte, da escassez de tempo para si e para o outro. Como escreveu um lúcido historiador japonês “A arte, para ser plenamente apreciada, deve ser fiel à vida contemporânea”.³²

³¹ Termo que está associado às pinturas que representavam a efemeridade da vida, utilizando objetos simbólicos como instrumentos musicais, alimentos, flores, espelhos, velas etc., também fazendo referência aos cinco sentidos. Dentre esses objetos eram comuns as conchas e os crânios, simbolizando o que restava do mundo material após a morte.

³² OKAKURA, Kazuko. *O livro do chá*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008, p. 77.

D1465
sem título | untitled, déc.1970
lápiz Stabilotone e nanquim sobre papel |
Stabilotone pencil and China ink on paper
32,5 x 23,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D0474
sem título | untitled, 1978
tinta acrílica e giz de cera sobre papel |
acrylic and wax crayon on paper
23,3 x 32,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D1035
sem título | untitled, 1975
guache sobre papel | gouache on paper
56,6 x 75,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





É assim que as figuras humanas surgem e se tornam, a partir de então, o centro de suas investigações plásticas. A primeira série dos anos 1980 é justamente intitulada *Personagens*, e é dedicada à representação de personalidades e confrades frequentes no meio artístico local.

Se a individualização é a marca da série *Personagens*, isso não vai ocorrer nas séries seguintes, as *Fantasmagorias*, os *Manequins* e os *Ciclistas*. Nessas a figura humana está mais próxima da representação dos arquétipos e das totalizações. Chamá-las de pessoas corresponde exatamente a essa aceção, pois pessoa é um termo que vem do latim *persona*, que designa uma máscara trágica. É uma herança do termo grego com o mesmo significado, máscara ou papel de teatro, que designa a máscara como função de cada humano no mundo.³³

D1747
Estudo para a pintura | Study for painting
Personagens, 1984
grafite e guache sobre papel |
graphite and gouache on paper
18,1 x 25,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P074
Retrato (Jane e Mariza), 1987
óleo sobre tela | oil on canvas
184 x 129,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

³³ SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Op. cit., p. 1.126



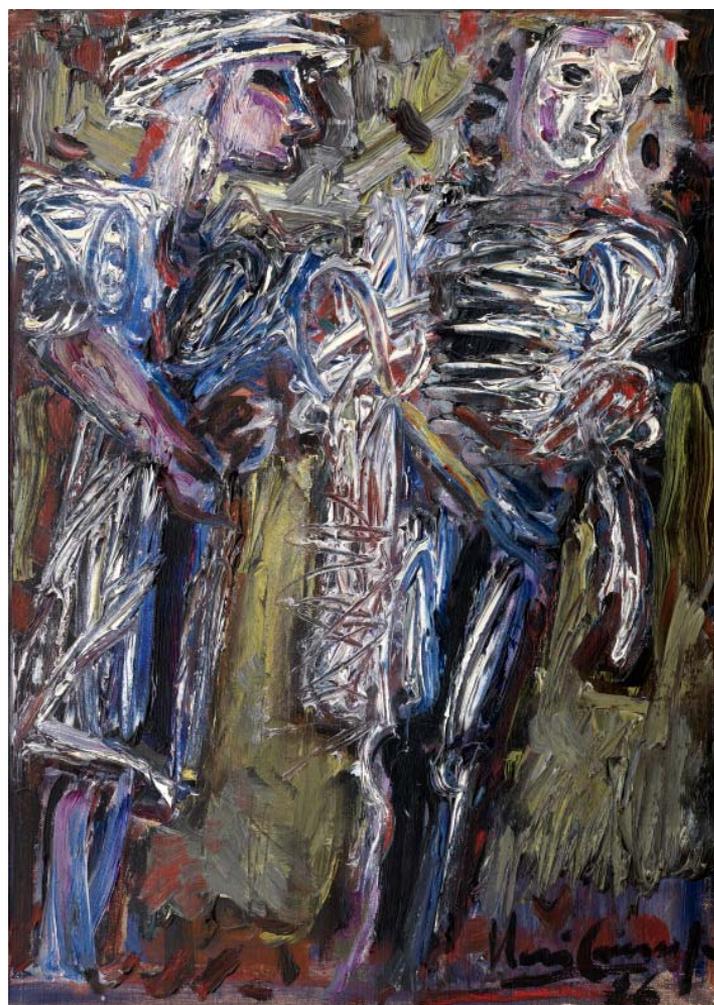


Nessas séries as figuras são tratadas de modo sintético, com ênfase na linearidade de um modelado feito à tinta, espesso e marcante, um desenho que se sobrepõe a um fundo quase chapado. O efeito de intensidade é potencializado pela aparência de máscaras trágicas, nas quais os corpos atormentados e convulsionados são completados por olhos esvaziados,ocos e negros, sem retinas e, portanto, inertes.

A convulsão física é mais perceptível na série de estudos preparatórios nos quais as opções são apresentadas e experimentadas antes de irem para sua forma definitiva nas telas. São desenhos secos e duros, feitos somente de ossos e nervos, sem a presença da carne que amacia as formas. As estruturas tensionadas e distendidas ao máximo parecem ansiar pela ruptura total das amarras de seus corpos, como se não mais suportassem seu peso.

D0811
Estudo para | Study for *Fantasmagoria II*, 1986
nanquim sobre papel | China ink on paper
33,2 x 23 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D2713
Estudo para | Study for *Fantasmagoria III*, 1987
tinta de esferográfica sobre papel |
ballpoint pen on paper
13,6 x 8,1 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P201
Manequim, 1986
óleo sobre madeira | oil on canvas
42 x 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P099
Mulheres, 1986
óleo sobre tela | oil on canvas
57 x 40 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



A intensidade, presente nas figuras individuais, se intensifica no desenho *Mímica no Parque da Redenção* (D2691), no qual um grande grupo de figuras, ocupando o mesmo espaço físico, mantêm-se inteiramente alheias umas às outras, inteiramente solitárias e incapazes de interagir com seus semelhantes. A incomunicabilidade e o silêncio serão características recorrentes na obra de Iberê nas décadas de 1980 e 1990.

Se nas *Fantasmagorias* a representação dos corpos ainda mantinha certa flexibilidade e elegância tipicamente humanas, essas desaparecem na série dos *Manequins*. Aqui as figuras assumem uma postura hierática e mecânica, muito próxima dos esquemas praticados pelo artista na década de 1940, como no estudo *Sem título* D1438 (p. 71). Se lá o esquema era praticado para compreender os mecanismos do corpo humano, aqui o esquema é a própria natureza das formas.

D2691
Mímica no Parque da Redenção, 1987
grafite, lápis Stabilotone e tinta de
esferográfica sobre papel | graphite Stabilotone
pencil and ballpoint pen on paper
29,7 x 41,8 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D0761
sem título | untitled, 1986
grafite e lápis de cor sobre papel | graphite
and colored pencil on paper
33 x 23 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D0757
sem título | untitled, 1986
grafite e lápis de cor sobre papel |
graphite and colored pencil on paper
33,3 x 23,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



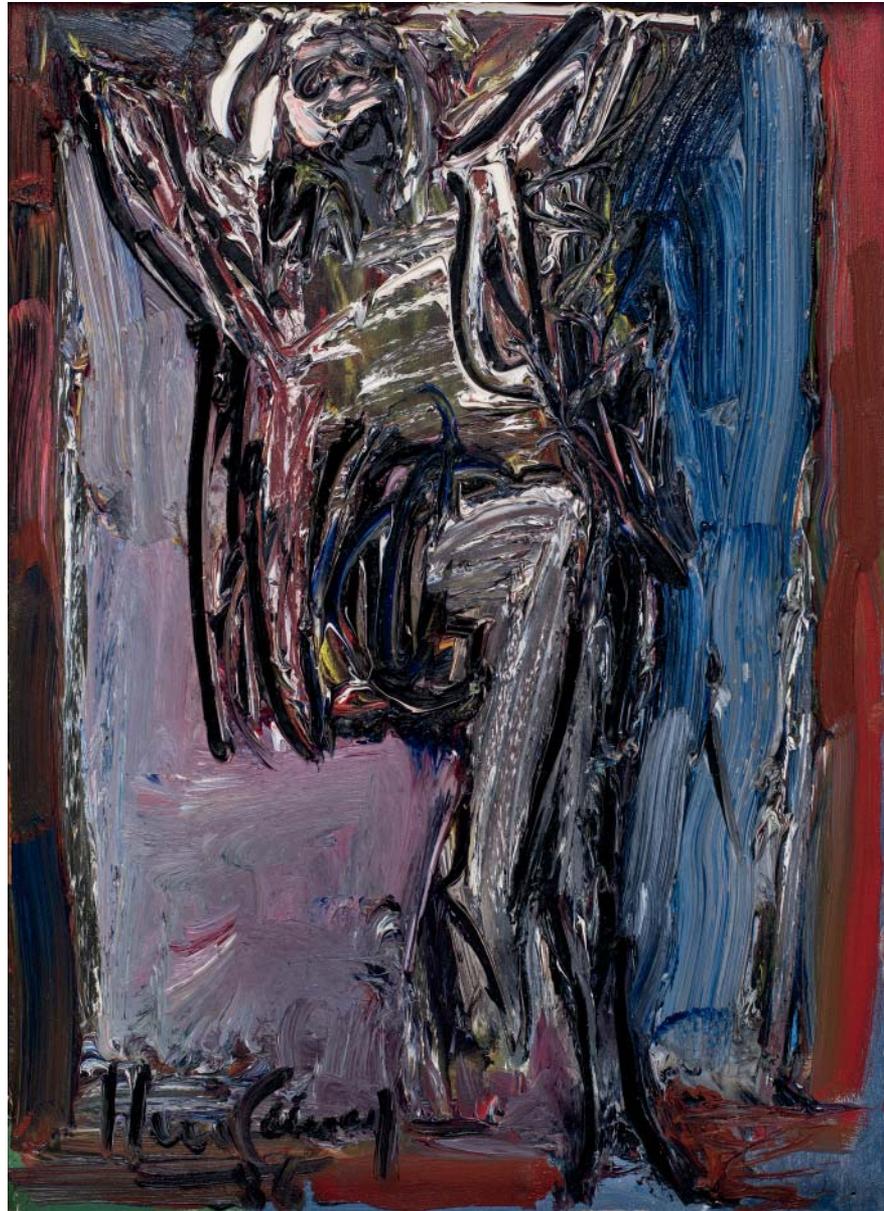
G145-2
Manequins, 1985
serigrafia | screen print
36,5 x 55,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



A personalidade, mesmo aquela dos olhos vazios das fantasmagorias, está ausente nestes manequins. Eles são “Formas sem forma, sombra sem cor / força paralisada, gesto sem vigor”, como nos versos de Eliot.³⁴ Como podemos ver na quase didática gravura *Modelo e manequim* (G160), que opõe as duas figuras, restam a estes últimos o esquematismo dos bonecos, repetindo poses estereotipadas associadas a rostos inexpressivos e esvaziados, como na tela *Manequim* (P202).

Essas três séries são contemporâneas e se desenvolvem praticamente em simultaneidade, sendo impossível delimitar o início de uma e o surgimento da outra. São desdobramentos da mesma temática do esvaziamento das relações humanas pela adoção de modelos esquemáticos de vida em sociedade e a consequente solidão advinda dessa postura.

³⁴ ELIOT, T. S. “Os homens ocios”. In: *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 115.



G160
Modelo e manequim, 1989
água-forte | etching
39,2 x 35,7 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P202
Manequim, 1986
óleo sobre madeira | oil on wood
42 x 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



A série dos *Ciclistas*, ou dos *Ciclistas da Redenção*, é um momento raro de humanismo nesta fase da obra de Iberê Camargo, no qual a possibilidade de socialização entre os indivíduos ainda parece possível. Vistos em grupos, ou mesmo solitários, esses ciclistas trafegam pelos parques e ruas esvaziadas da capital, tendo como objetivo único circular. A precisão do desenho que define as formas está associada a uma densa matéria pictórica, demonstrando uma intensidade excepcional na abordagem do tema. As pinturas *Outono no Parque da Redenção I* e *Outono no Parque da Redenção II* são composições complexas, com figuras em espaços fechados e sufocantes. A natureza está presente, mas não é propícia, ao contrário, parece adversa e opressiva. Mesmo nesse cenário pouco favorável esses pequenos grupos ainda mantêm resquícios de sociabilidade, mesmo que não se desloquem na mesma direção, eles se confrontam e se observam e seguem todos seus trajetos. Não há um destino aspirado, há somente o destino compartilhado momentaneamente, fugazes instantes de confronto e enfrentamento na solidão comum.



P195
Outono no Parque da Redenção I, 1988
óleo sobre tela | oil on canvas
65 x 92 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P166
Outono no Parque da Redenção II, 1988
óleo sobre tela | oil on canvas
65 x 92 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Os trabalhos estudo para a série *Tudo te é falso e inútil* (D0895) e o *Sem título* (D3206) indicam a permanência das temáticas desenvolvidas nas duas últimas décadas e também a convergência das técnicas artísticas utilizadas por ele. São obras de marcada fatura gráfica que têm a linha como seu elemento fundador a par de um tratamento pictórico que extrapola a mera ocupação dos fundos das composições.

No primeiro é notável a precisão do desenho que define toda a composição, desde a personagem central e sua bicicleta, a silhueta feminina totalmente gráfica, que sai pela direita da folha e, por fim, a paisagem plenamente apresentada, apesar da economia de meios. No segundo, a figura monumental ocupa o centro visual da composição e se confronta com um manequim de escassa configuração. Em ambos os trabalhos, a par da clareza da sua forma gráfica, associa-se uma inteligente abordagem pictórica, seja na densidade e na materialidade excessiva da figura de *Tudo te é falso e inútil*, a densidade da bicicleta e a clara definição da paisagem em tons subsequentes de cinza apontando a terra e o céu. No segundo desenho, o campo visual está dividido pela ampla diagonal que atravessa o espaço, da esquerda para a direita. A parte inferior é completamente escurecida, simulando um espaço físico estável e sólido. À densidade do espaço cortado sobrepõe-se a suavidade da figura, tratada com tons aliviados de cinza e preto e em confronto com a clareza do manequim sem cabeça, desenhado com pinceladas de luminosa cor laranja.

Os efeitos conseguidos se devem à utilização de materiais como o guache e o nanquim, de secagem rápida, que exigem um trabalho rápido, sem maiores possibilidades de alteração depois de aplicados. O papel como suporte também exige um cuidado maior na sua utilização devido a sua fragilidade. Esses são fatores certamente responsáveis pelos resultados alcançados. Os temas permanecem, conforme afirmamos: temos os ciclistas, as figuras solitárias, os manequins, todos com um tratamento em surdina. São obras de pequenos formatos sobre papel, com uma ampla utilização de aguadas, densificadas com incisivos traços a lápis e nanquim. É uma forma de pintar e de desenhar simultaneamente, demonstrando o excepcional domínio técnico alcançado pelo artista e impedindo uma classificação definitiva.

D0895
Estudo para a série | Study for series
Tudo te é falso e inútil, 1992
grafite e guache sobre papel |
graphite and gouache on paper
23,7 x 32 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

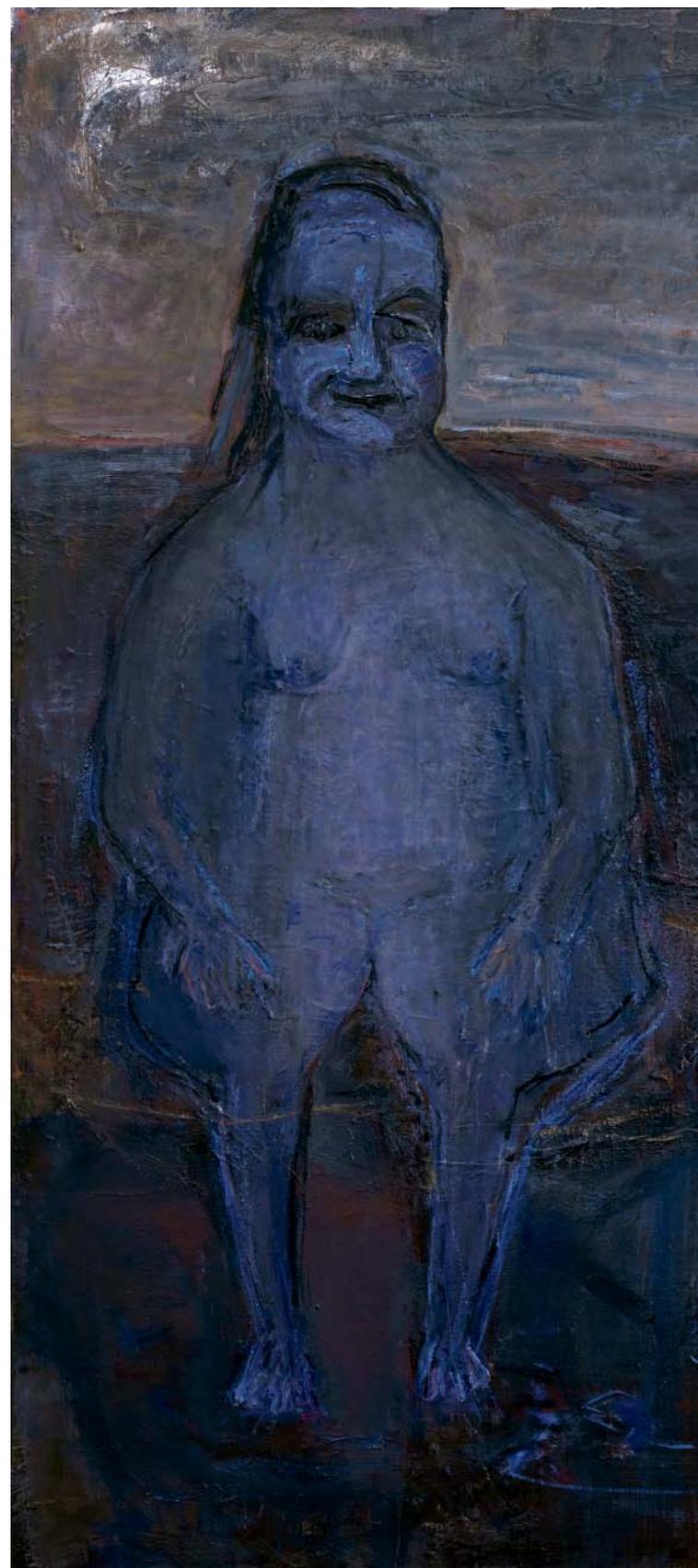
D3206
sem título | untitled, 1993
lápis Stabilotone, guache e nanquim sobre papel |
Stabilotone pencil, gouache and China ink on paper
35 x 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P130 [próxima página | next page]
Crepúsculo da Boca do Monte, 1991
óleo sobre tela | oil on canvas
200 x 283 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



O *Crepúsculo da Boca do Monte* (1991) fecha esse segmento, pois nela estão presentes todos os elementos até agora tratados. A figura humana, ou pessoa, surge em toda a sua complexidade e multiplicidade de significados: como elementos da composição, como retratos de estados de alma, como personagens de uma comédia trágica. Depois das pessoas plenas de identidades individuais das *Personagens*, depois das figuras descarnadas, somente ossos e nervos, das *Fantasmagorias*, depois das figuras congeladas em poses estereotipadas dos *Manequins*, depois das figuras compósitas, de elementos gráficos e pictóricos, dos *Ciclistas*, vemos aqui figuras nuas e flácidas, com carnações excessivas e feições idiotizadas. Esses idiotas são a consequência natural do caminho de Iberê na busca da verdadeira face dos humanos. Essas pessoas, pois são pessoas, na acepção lata do termo, na qualidade de máscaras indicando suas funções no mundo, são o epílogo de um longo caminho.

Caminho que se inicia nas cópias de revistas da sua infância, nos exercícios acadêmicos de cópias de gessos e modelos vivos, nos nus acadêmicos, nos retratos canônicos praticados nos anos 1940, nas grotescas figuras dos anos 1960, na configuração de formas humanas nas imagens gravadas dos anos 1970 e de todo o caminho anteriormente explicitado. Essa larga composição sintetiza, como já dissemos, um caminho, desde sua origem no interior do Rio Grande do Sul até a sua desesperançada visão de mundo no fim de sua carreira. Mas para além das considerações de ordem subjetiva, essa é certamente uma pintura de síntese formal e temática. A par da evolução temporal ela denota também a evolução estilística do artista, resultando na síntese formal e temática do tema, com um alcance e profundidade excepcionais.





OS LUGARES

Se a revelação do mundo da arte se dá por meio das revistas ilustradas, a natureza e o entorno também integram esse processo. Assim é natural que a paisagem, o lugar de ser e estar no mundo, faça parte desse caminho de conhecimento. Esse remoto desenho, datado de 1928 (quando Iberê tinha 13 ou 14 anos) provavelmente é cópia de alguma ilustração (não considerando as garatujas que o completam), dado o pitoresco e a complexidade de sua configuração. Será através da paisagem o caminho que ele trilhará até a plena conformação de sua personalidade artística. A paisagem como gênero é a representação da configuração física geral de uma região geográfica. Sendo uma acepção elementar ela nos serve para definir uma obra de arte que representa tal aspecto particular de um lugar determinado da natureza.

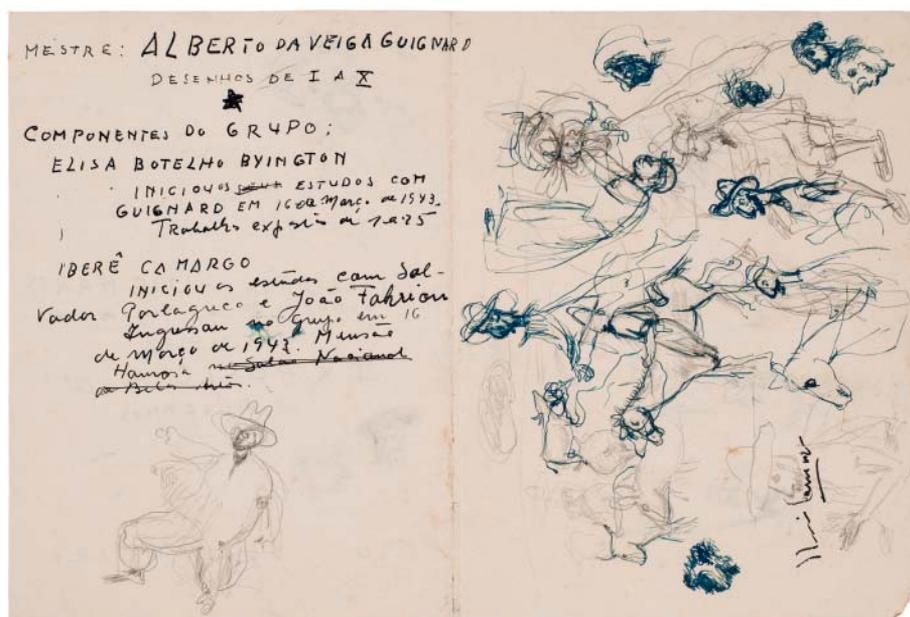
Certamente que a opção pela pintura de paisagem está ligada à presença impositiva do entorno no qual Iberê viveu na sua infância e juventude. Suas pequenas cidades (D1671) eram circundadas por uma natureza pouco exuberante, mas rica de sutilezas tributárias da luz mutante do sul do Brasil, com suas incisivas diferenças entre as estações do ano. Outro fator que certamente foi determinante na sua iniciação como pintor de paisagens se deve à presença do pintor italiano Salvador Parlagreco (1871–1953), seu professor em Santa Maria, que ele registrou, juntamente com João Fahrion (1898–1970), no esboço (D0620) para o convite da primeira exposição do Grupo Guignard, no Rio de Janeiro em 1943.



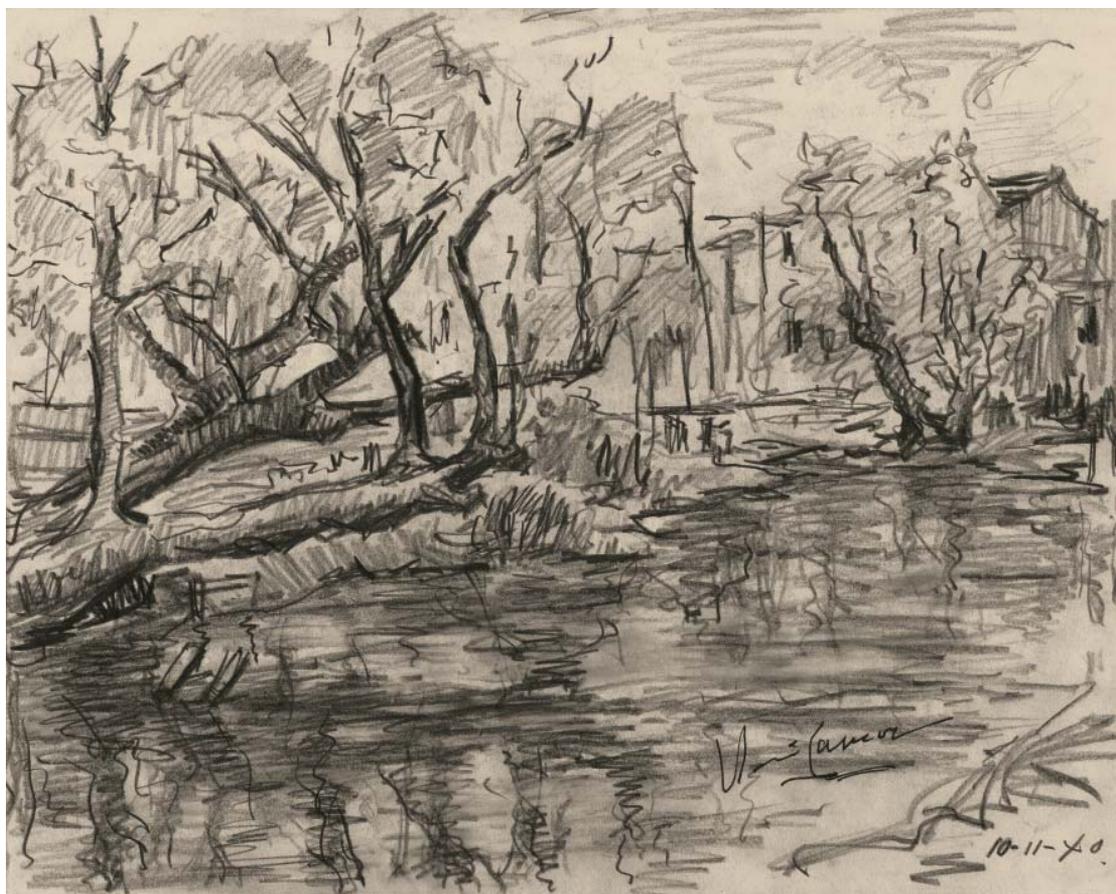
D2028
sem título | untitled, 1928
grafite e lápis Conté sobre papel |
graphite and Conté pencil on paper
23,5 x 30,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D1671
 sem título | untitled, déc.1940
 lápis Conté sobre papel | Conté pencil on paper
 23,2 x 32 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D0620
 Esboço para o convite da primeira exposição do Grupo Guignard |
 Study for the invitation of the first exhibition of Guignard Group, 1943
 grafite e caneta tinteiro sobre papel |
 graphite and fountain pen on paper
 22,1 x 32,5 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



O numeroso espólio de desenhos de paisagens desse período, presente no acervo da Fundação Iberê Camargo, atesta a intensidade e a prolixidade dos seus exercícios de observação. A escolha de dois desses desenhos deu-se antes por gosto pessoal do que por características distintas, visto que todos eles têm qualidades distintas em grande quantidade. São desenhos habilíssimos e requintados, nos quais a natureza é apreendida em toda a sua complexidade através de traços incisivos e definitivos. Ele apreende não somente a configuração do lugar, mas também a sensação da luz e os movimentos da natureza, seja nas águas que refletem a vegetação e a natureza, como nas nuvens meramente indicadas através de traços simples e econômicos.



D0526
sem título | untitled, 1940
grafite sobre papel | graphite on paper
21,5 x 26,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

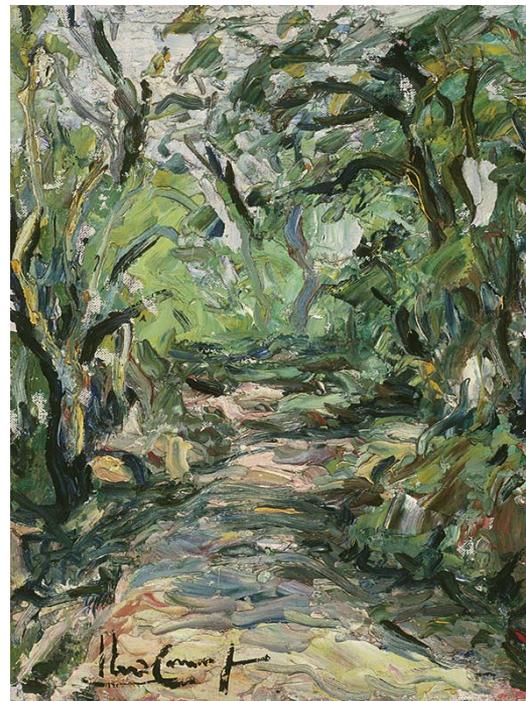
D1360
sem título | untitled, 1940
grafite sobre papel | graphite on paper
22 x 27,3 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A habilidade excepcional demonstrada nos desenhos vem a par de uma sensibilidade toda particular na apreensão da paisagem pela pintura. Algumas pinturas desse período são exercícios arrojados e vigorosos mas ainda indecisos, pois não discernimos claramente os elementos e os planos da paisagem. Ambos, os elementos (vegetação e construções) e os planos, ficam soterrados na excessiva massa pictórica utilizada para a transcrição da luz e da sombra. O resultado é ainda inadequado aos objetivos, pois os planos, por estarem indefinidos e imprecisos, não têm a clareza e a nitidez necessárias para sua correta percepção. Se o artista é excepcionalmente talentoso na transposição gráfica, aqui está no caminho do domínio técnico almejado.

A economia de recursos gráficos e a simplificação formal virão em benefício do artista, o que lhe permitirá rapidamente alcançar o domínio pictórico nas suas paisagens. O desenho D2612 é exemplar desse avanço: em sua simplificação formal e nitidez os efeitos são potencializados e os resultados positivos são evidentes.³⁵ Eduardo Veras explicita a excelência do desenho de modo notável ao escrever que “Há qualidades no desenho que são muito particulares desse gênero – síntese, fluidez, clareza – mas também ali Iberê aparece em convulsão, intenso, apaixonado, como aquele que nos acostumamos a admirar na pintura. De qualquer forma, um exame dos desenhos de Iberê possibilita uma abordagem um pouco mais incomum do seu vasto legado”.³⁶

³⁵ Discordo das reiteradas considerações sobre a possível filiação dessas obras a um modo ou pensamento expressionista presentes na literatura sobre Iberê Camargo. A meu ver isso se configura antes uma expectativa em enquadrar o artista em movimentos de vanguarda, com os quais ele deveria estar pouco familiarizado, mais do que a compreensão de um estágio inicial do desenvolvimento natural do pintor em busca da excelência formal e do pleno domínio da arte da pintura.

³⁶ “A linha incontornável. Os desenhos de Iberê Camargo”. Exposição de 30 de abril a 30 de outubro de 2011. Curadoria de Eduardo Veras. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 8-9.



P199
Dentro do mato, 1941-1942
 óleo sobre tela | oil on canvas
 40 x 30 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P036
Paisagem, 1941
 óleo sobre madeira | oil on wood
 24 x 35 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

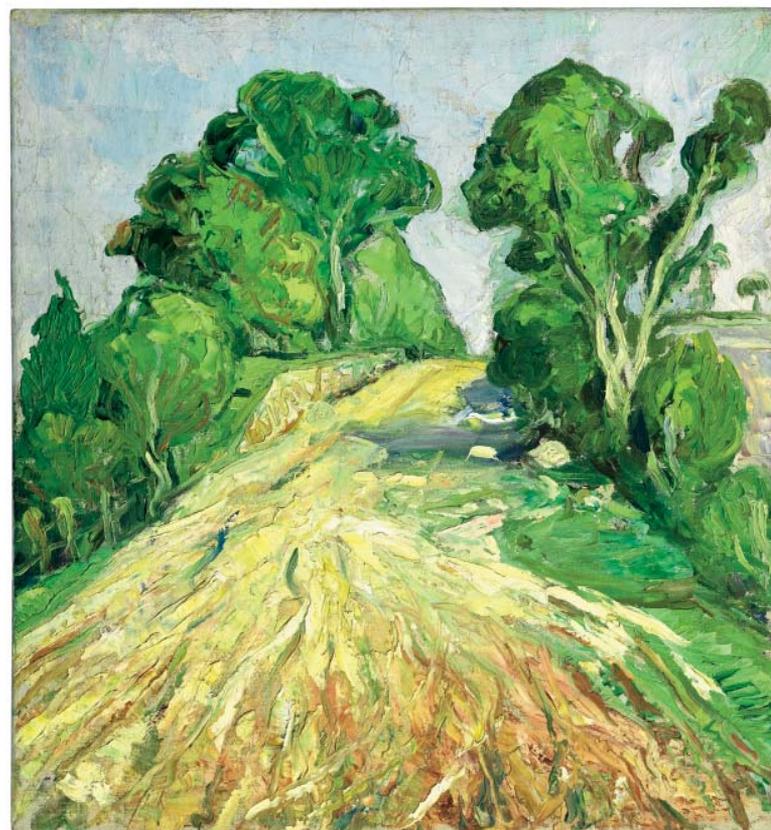
P215
 sem título | untitled, c.1940
 óleo sobre madeira | oil on wood
 30,5 x 40 cm
 col. Maria Coussirat Camargo
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D2612
Depósito (Santa Maria), 1942
lápiz Conté sobre papel | Conté pencil on paper
22,3 x 30,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Resultados positivos são observados na sequência de paisagens pintadas posteriormente. A paisagem *Sem título* (P002) apresenta, a par da grande simplificação pictórica – cores menos saturadas, modulação de tons mais afinada, transposição de planos nítida e correta –, um enquadramento arrojado ao optar por um plano aproximado, recortado do todo sem a presença do céu e um tratamento pictórico mais elaborado, em oposição ao espatulado nervoso e inábil das telas anteriores. A paisagem P014, bastante semelhante em sua composição a *Dentro do mato*, já apresentada, anterior em dois anos a essa tem sua grande diferença na precisão do enquadramento, com o plano médio mais elevado e um maior espaço para o céu, deixando a vegetação mais nítida e definindo claramente as sombras e as luzes. A tela *Jaguari* (1941-1942) se constitui em um exemplo acabado de domínio técnico logrado, tanto na composição quanto na sua execução pictórica. Isso é o resultado do domínio da composição na perfeita construção dos planos, na adequação das cores aos objetivos. Destacamos ainda que essa paisagem inclui elementos gráficos representando a vegetação no primeiro plano oriundos, tanto pelo tratamento quanto pela configuração, das pinturas do primeiro grupo aqui tratado, sendo que aqui estão plenamente adequados ao efeito geral da pintura. Conforme Icleia Borsa Cattani³⁷ as paisagens dessa fase “[...] representavam lugares importantes para o pintor, principalmente as que foram realizadas no Brasil [...] As telas intituladas *Dentro do mato* e *Jaguari*, uma das cidades onde viveu na infância e depois na juventude, marcavam lugares de vivências e afetos. Assinalavam um *locus* do artista”.

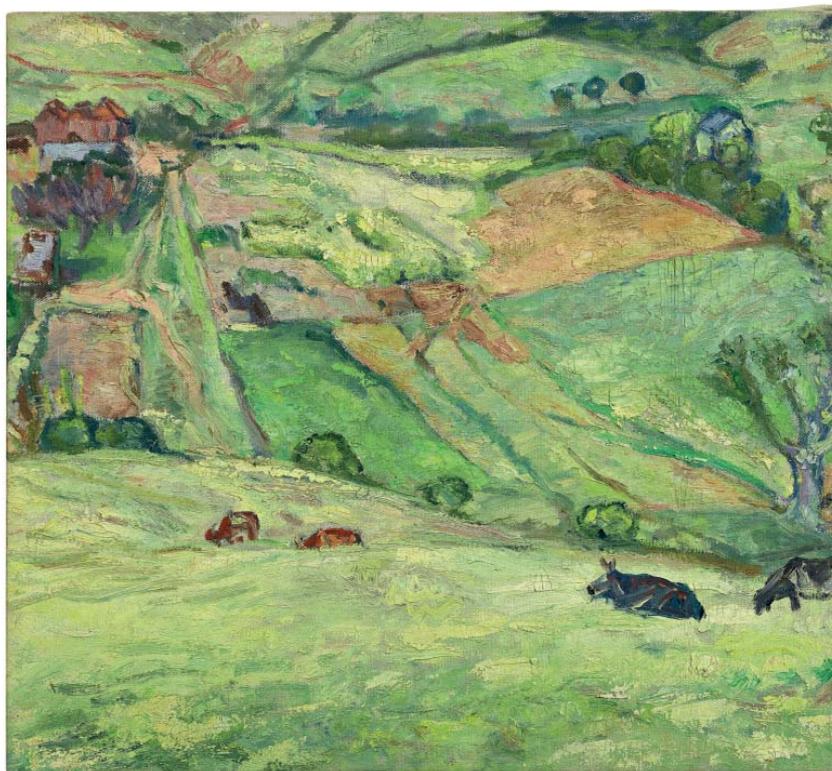
³⁷ “Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo”. Exposição de 11 de dezembro de 2009 a 5 de setembro de 2010. Curadoria de Icleia Borsa Cattani. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009, p. 8-9.



P002
sem título | untitled, c.1941/1942
óleo sobre tela | oil on canvas
45,2 x 49 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P170
Jaguari, 1941/1942
óleo sobre tela | oil on canvas
30 x 40 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P014
sem título | untitled, c.1941/1942
óleo sobre tela | oil on canvas
49,5 x 45,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A paisagem urbana se desenvolve nesse mesmo momento através das vistas de Porto Alegre. Importante registrar que, vivendo em Porto Alegre, a inevitável convivência com a produção artística local (afinal, Porto Alegre era uma pequena cidade e o mundo artístico não era tão amplo assim...) lhe possibilitará a convivência com obras de paisagistas extremamente hábeis, que estão dando desenvolvimento à já longa tradição local de pintura de paisagem. A paisagem foi o gênero de eleição da modernidade local: uma tradição fundada por Pedro Weingärtner (1853–1929), ainda no início do século XX, com investimento consistente de Libindo Ferrás (1877–1951), Oscar Boeira (1883 –1943) e Leopoldo Gotuzzo (1887–1983) nas décadas subsequentes. Essa tradição, que vai da paisagem rural dos seus fundadores, passa para a paisagem urbana, presente majoritariamente nas obras dos anos 1940, de artistas como Angelo Guido (1893–1969), Benito Manzon Castañeda (1885–1955), Luiz Maristany de Trias (1885–1964), Edgar Koetz (1914–1969), Gastão Hofstetter (1917–1986) e Carlos Alberto Petrucci (1919–2012), entre outros.³⁸

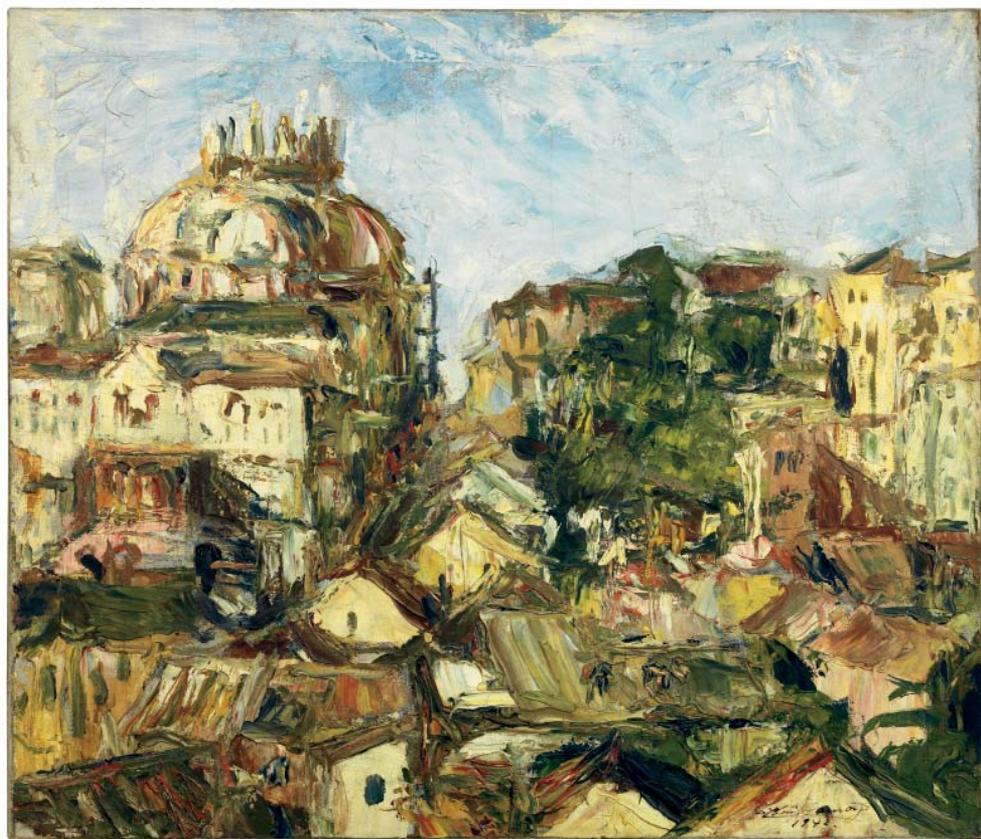
³⁸ O tema da paisagem como veículo da modernidade pictórica local está presente nos ensaios, artigos e trabalhos acadêmicos, de José Augusto Avancini, Maria Lúcia Bastos Kern, Paulo Gomes e Neiva Maria Fonseca Bohns, entre outros.



Benito Manzon Castañeda
sem título | untitled, s.d. | n.d.
óleo sobre tela | oil on canvas
53 x 42 cm
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo/UFRGS



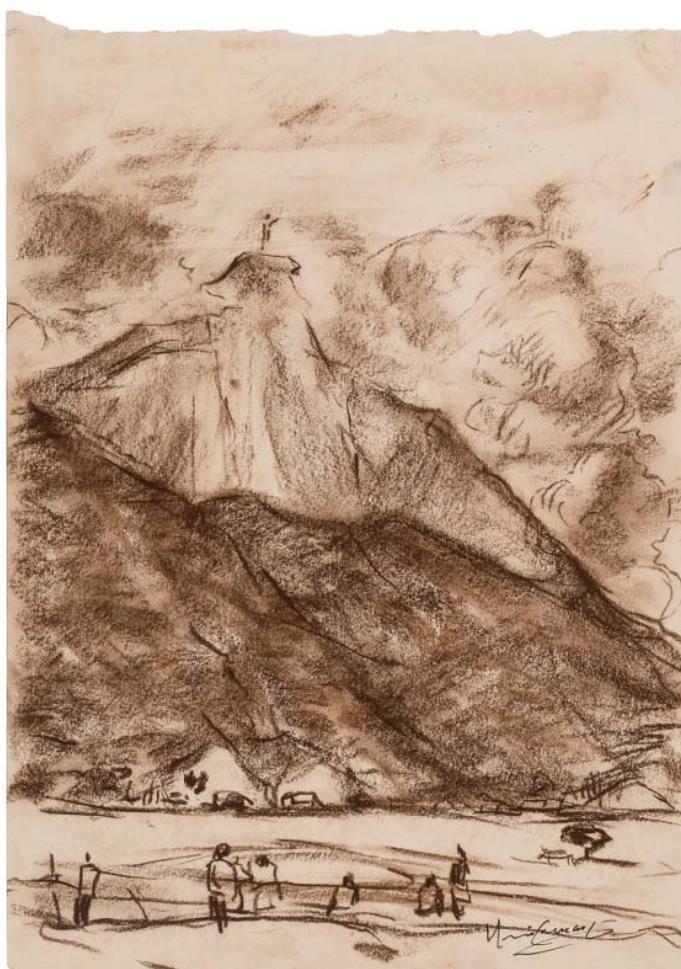
Angelo Guido
Clube do Comércio, 1941
óleo sobre tela | oil on canvas
50 x 60 cm
Pinacoteca Barão de Santo Ângelo/UFRGS



P100
sem título | untitled, 1942
óleo sobre tela | oil on canvas
60 x 70 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



P012
sem título | untitled, c.1942
óleo sobre tela | oil on canvas
59 x 69,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



Depois de sua mudança para o Rio de Janeiro, inicialmente a produção não sofre grandes modificações do ponto de vista formal, como podemos observar nas paisagens produzidas no período, mas sofrerão uma alteração considerável na abordagem do tema. As paisagens ficam mais fluidas, mais líricas, menos aplicadas a uma transcrição literal do real e mais afeitas a uma percepção subjetiva do objeto. Certamente são efeitos da convivência com a produção de paisagens produzidas pelos temperamentos líricos de Cândido Portinari e de Alberto da Veiga Guignard.

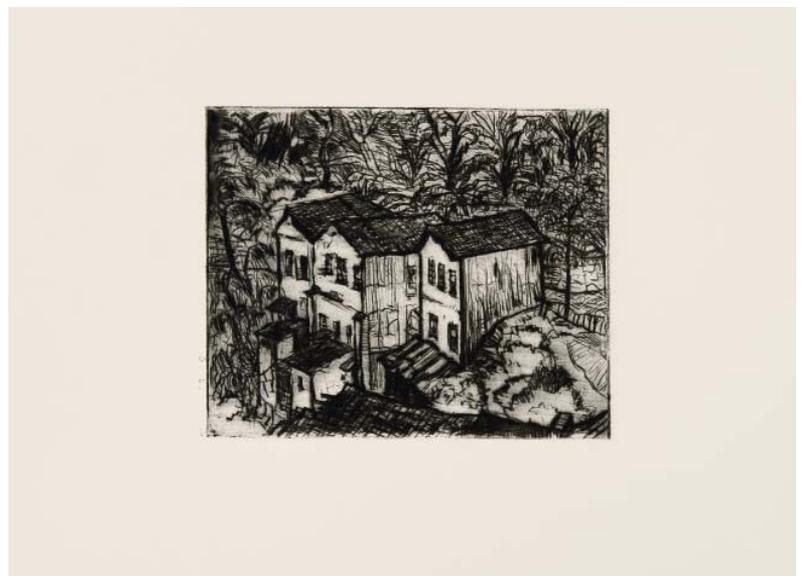
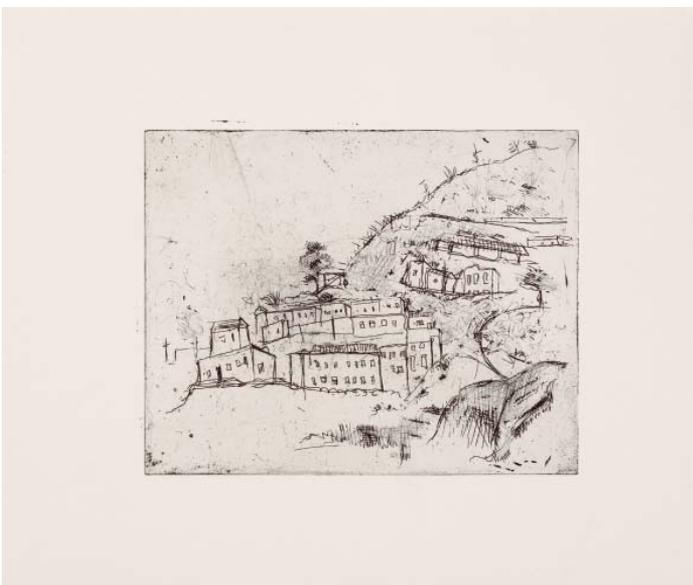
D0546
sem título | untitled, c.1943
lápiz Conté sobre papel | Conté pencil on paper
33,2 x 23,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

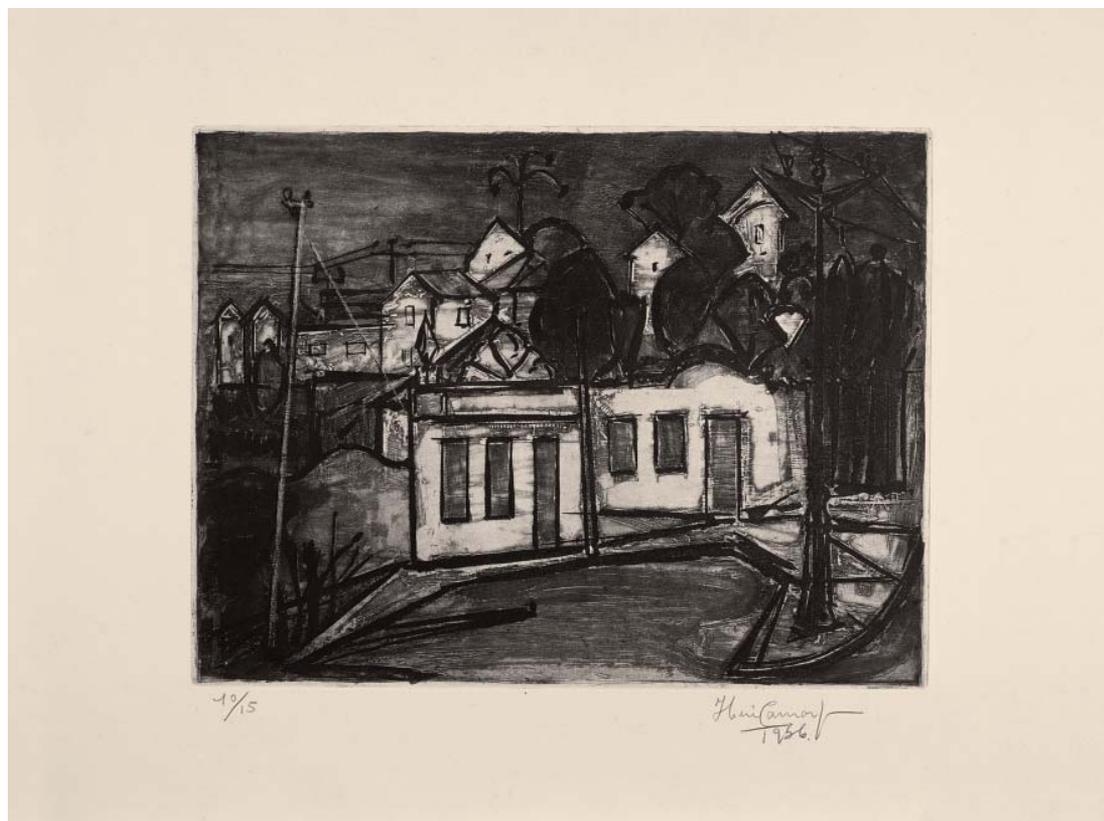
G325-1
Paisagem 7, c.1943
água-forte | etching
11,5 x 14,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G339-1
Paisagem de Santa Teresa, 1943
ponta-seca e buril | dry-point and burin
10,1 x 12,1 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D1160
Depois da chuva, 1942
pastel seco e caneta tinteiro sobre papel |
pastel and fountain pen on paper
10,8 x 15,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





A temática urbana predomina nesse período de sua produção e será com uma paisagem do Rio de Janeiro que obterá, em 1947, o ambicionado Prêmio de Viagem ao Estrangeiro no 52º Salão Nacional de Belas-Artes – Sessão Moderna. As paisagens desse período são a síntese conceitual e formal de intenso exercício que se inicia, ainda em meados dos anos 1930. Se esse é o período do apogeu da sua pintura de paisagens, essa temática terá um reduzido desenvolvimento nos anos subsequentes que serão, depois de seu período de estudos ao exterior, quase que integralmente dedicados à pintura de natureza-morta e aos seus desdobramentos.

G059

Paisagem 3, 1956

água-tinta (*crayon* litográfico, processo do açúcar e processo pictórico) | aquatint (lithographic *crayon*, sugar-lift and pictorial process)

29,8 x 39,2 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

P029

sem título | untitled, c.1944

óleo sobre tela | oil on canvas

45,7 x 54,7 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

G081-1

Paisagem urbana, 1946/1955

litografia | lithograph

22 x 32,5 cm

col. Maria Coussirat Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

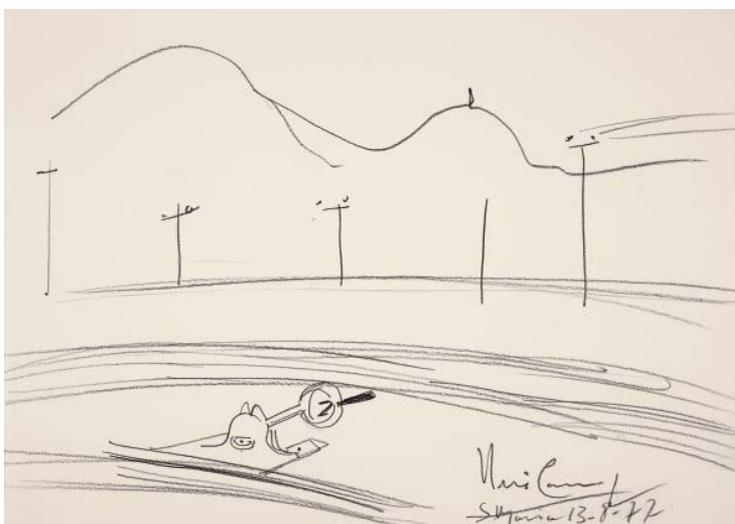




O ressurgimento da representação dos lugares como assunto e da paisagem como tema se dará somente na série de desenhos executados no final dos anos 1970. No mês de agosto de 1977 Iberê esteve em Santa Maria, fazendo uma mostra individual na galeria que leva o seu nome, na Universidade Federal de Santa Maria e, desse retorno, nasce a série de desenhos D2645, D2649, D2704 e D2697. São registros do retorno do artista ao seu lugar de origem, a paisagem com *locus*, que o fundou e que ele elegeu como tema para a base de sua trajetória. São como registros de uma viagem sentimental em busca de lugares de origem: a Estação Ferroviária de Restinga Seca (D2704), os trilhos da rede ferroviária (D2902), a alavanca para transição de trilhos, com as montanhas ao fundo (D2697). Esses registros, apanhados do natural, são rápidos e econômicos, mas precisos e carregados de simpatia pelos lugares de origem. Dois anos depois, em 1979, serão feitos outros desenhos de Santa Maria: uma paisagem do maciço montanhoso que circunda a metade norte da cidade (D2645) e de uma residência (D2649), identificado como *A casa da Antonieta*.

D2645
sem título | untitled, 1979
grafite e pastel oleoso sobre papel |
graphite and oil pastel on paper
22,5 x 31,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D2649
A casa da Antonieta, 1979
pastel oleoso sobre papel | oil pastel on paper
22,5 x 31,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



D2902
sem título | untitled, 1977
grafite sobre papel | graphite on paper
36,5 x 50,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D2704
sem título | untitled, 1977
grafite e pastel seco sobre papel |
graphite and pastel on paper
36,5 x 51 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D2697
sem título | untitled, 1977
grafite sobre papel | graphite on paper
36,7 x 51 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



O retorno efetivo da paisagem na obra de Iberê se dará através das composições dos anos 1980. São obras com figuras e fundo plenamente definidas, obras com um alto grau de complexidade na sua concepção e elaboração. Dois estudos (D1025 e D2094) desse período exemplificam bem a função da paisagem em sua obra nesse momento: o estudo para *Fantasmagoria IV* é uma intrincada teia de informações, sugerindo mais do que mostrando a paisagem, resultando num desenho áspero e tortuoso. O segundo desenho, sem registro de finalidade, é mais definido: vemos as árvores e o fundo distintamente, e esse nos permite uma imersão no universo da paisagem e também do trabalho por si, diante da riqueza do material utilizado, caracterizado por uma fatura espessa e aveludada.



D1025
Estudo para | Study for *Fantasmagoria IV*, 1987
grafite e lápis Stabilotone sobre papel |
graphite and Stabilotone pencil on paper
22,5 x 33 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D2094
sem título | untitled, c.1987
grafite e lápis Stabilotone sobre papel |
graphite and Stabilotone pencil on paper
23 x 31 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



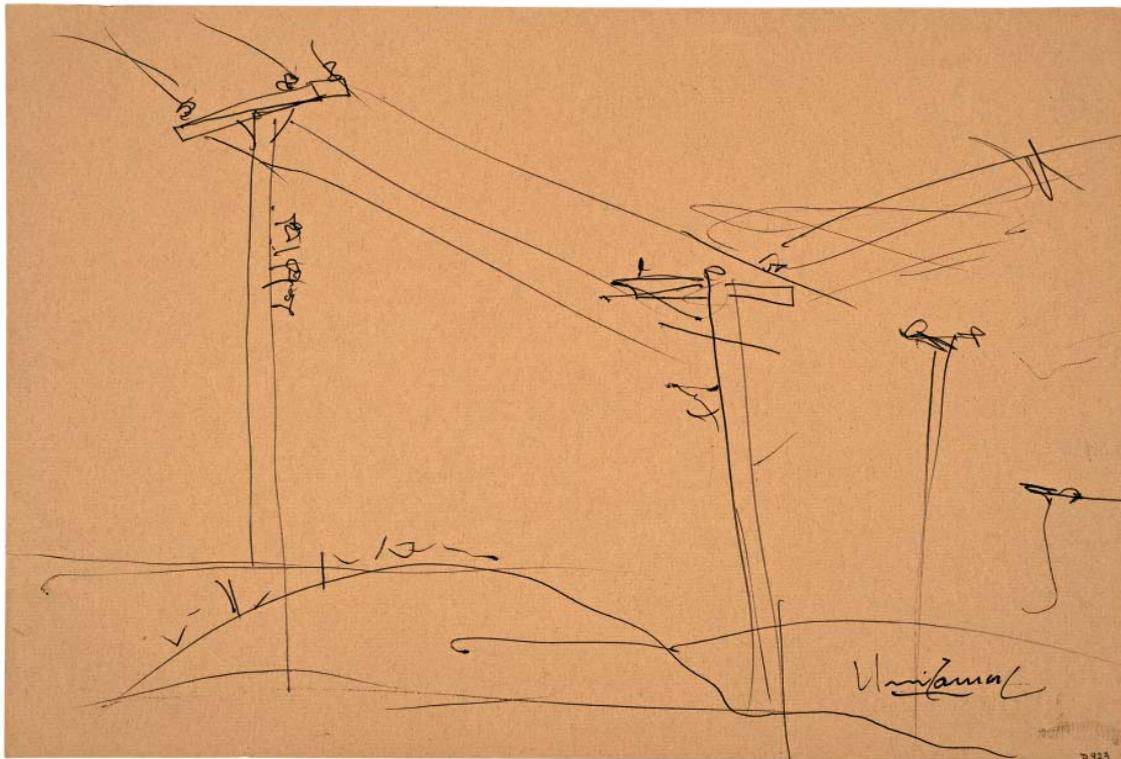
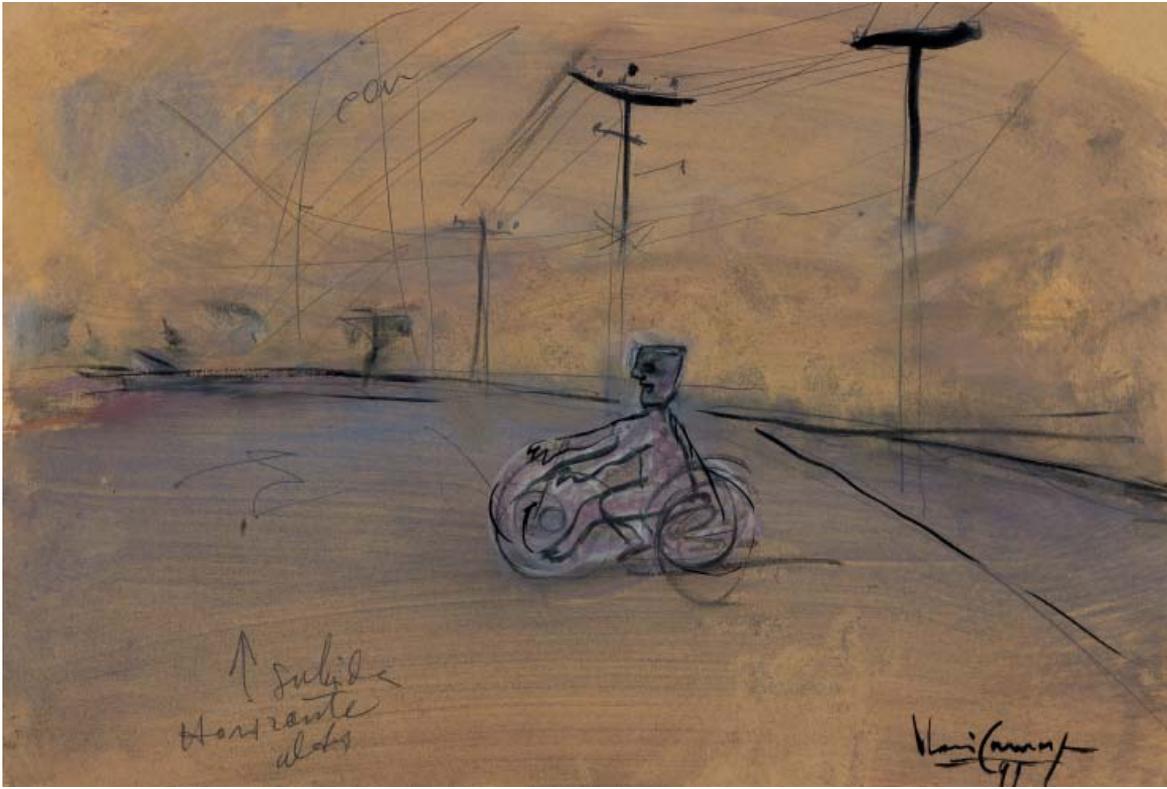
Se o retorno da paisagem se dá de modo efetivo nesse período, ela não corresponde à paisagem topográfica dos anos 1940 e, mesmo, aquelas saudosistas dos anos 1970. A paisagem aqui, mesmo quando mantém os traços identitários de lugares, tem uma nova função: são registros sobre o estar no mundo e não de um lugar, ou *locus*, são representações de estados de alma, apontamentos sobre lugares, mas principalmente, retratos de outros lugares interiores: “Nas telas de Iberê dos anos 90, as paisagens parecem ser geradas de dentro. De dentro do próprio pintor, de dentro dos corpos humanos presentes nas telas; como se fossem criadas a sua medida”.³⁹ Vemos em algumas delas os ciclistas solitários, indo ou voltando, não sabemos de onde ou para onde. Não importa: a sensação é mais importante do que a informação objetiva sobre esses lugares amplos e esvaziados.

³⁹ CATTANI, Icleia Borsa. *Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009, p. 34-35.

D0197
sem título | untitled, c.1989
lápiz Stabilotone sobre papel |
Stabilotone pencil on paper
23 x 34 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

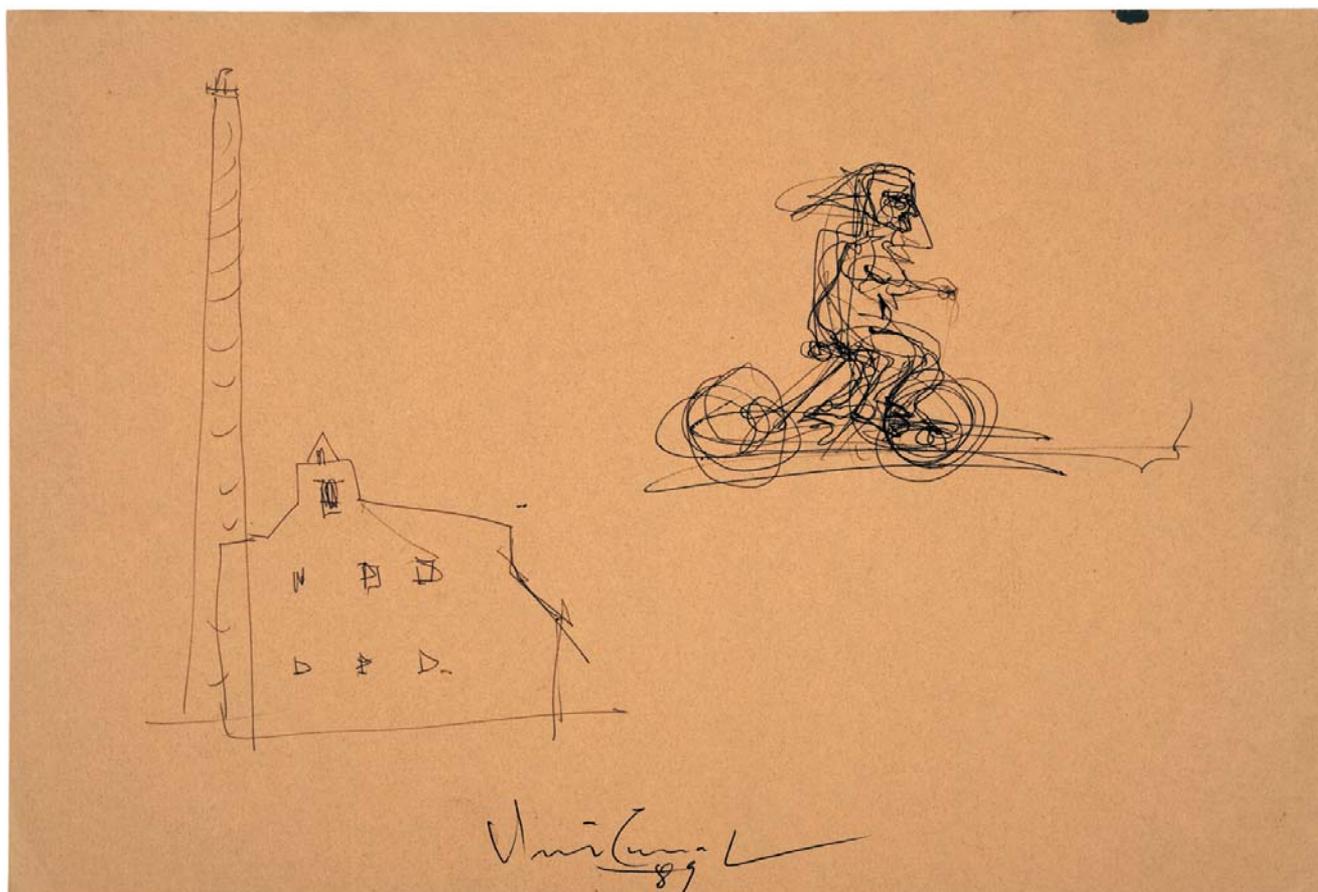
D3204
sem título | untitled, 1991
lápiz Stabilotone, guache e tinta de
esferográfica sobre papel | Stabilotone pencil,
gouache and ballpoint pen on paper
23 x 33,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D0923
sem título | untitled, c.1989
tinta de esferográfica sobre papel
| ballpoint pen on paper
23 x 34 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





Dois trabalhos merecem destaque nessa seleção de lugares: as duas vistas com o Gasômetro de Porto Alegre. A primeira é o *Gasômetro de Porto Alegre*, de 1942 (D2613), e a segunda, um desenho *Sem título*, com o mesmo motivo (D0818), datado de 1989. Nos dois desenhos, com mais de quarenta anos entre um e outro, as mesmas qualidades distintivas do trabalho: a precisão do traço e a eficiência da expressão. Enquanto o primeiro obedece respeitosamente à perspectiva e nos apresenta uma visão objetiva do lugar, poderíamos mesmo dizer um retrato, o segundo subverte a perspectiva, nos mostrando uma imagem que desestabiliza o lugar e seu personagem, o ciclista. Também é um retrato, mas um retrato subjetivo. Em ambos, temporalmente distante entre si, permanecem as virtudes da concisão e da objetividade: desenhos econômicos, rápidos e eficazes.



D0818
sem título | untitled, 1989
tinta de esferográfica sobre papel | ballpoint pen on paper
23 x 34 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

D2613
Gasômetro de Porto Alegre, 1942
lápis Conté sobre papel | Conté pencil on paper
22,5 x 30,2 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

A tela da série *Ciclistas* (1990) é a síntese temática e formal, a um só tempo, deste bloco. Como tema, a paisagem deixou seus traços identitários e se tornou fundo, mas um fundo que é, ao mesmo tempo, forma. O fundo indefinido corresponde a uma imprecisão metafísica, a impossibilidade de definir o lugar onde o ser humano se coloca. Onde ele está? Dentro de si, sem a referência ao externo e enfatizando o interno.⁴⁰ Essa tela, como de resto a grande maioria das obras do período final da trajetória do artista, justapõe elementos diversos, que foram trabalhados individualmente ao longo de sua carreira. Aqui está presente a figura humana, um ciclista, oriundo da série de mesmo nome e a paisagem, objeto de suas primeiras investigações pictóricas e o tema fundador de sua poética.

A associação não é fortuita: trata-se da unificação de dois temas caros ao artista, a figura e a paisagem, na busca da expressão mais precisa de suas inquietações. Do ponto de vista formal a pintura apresenta uma fatura⁴¹ rala no tratamento do fundo, apesar da visível sobreposição de muitas camadas que lhe dão densidade, como registrou Blanca Brites, ao escrever: “Quem o observava pintando, presenciava que em cada pintura acumulava-se uma sucessão de outras tantas, como obras ‘acabadas’, que se desfaziam continuamente sob a nova pincelada, sem que aparentemente, nada restasse dessas etapas na obra finalizada”.⁴²

A profundidade é mais indicada do que apresentada, abrindo um espaço plano que deixa a figura do ciclista aparentemente na superfície da pintura. A figura recebe um tratamento diferenciado do fundo,

pois sua fatura é mais densa e espessa, conseguida a partir da aplicação de tinta quase pura e da ênfase nos grafismos que a definem, recurso oriundo dos desenhos e das gravuras, mas também da série das *Fantasmagorias*. Mas é uma materialidade enganosa, pois se a figura está nítida e praticamente visível em toda a sua extensão, a bicicleta, o veículo que a transporta se funde na paisagem, deixando-a como uma aparição, uma figura imprecisa e meio fantasmática, resultado da ampla veladura aplicada pelo artista. Como entender essa dualidade entre nitidez e indeterminação? Não há um lugar definido para ambos os elementos, ciclista e paisagem, tudo se funde no todo da pintura.

Concluindo podemos afirmar, depois dessa extensa demonstração, que Iberê Camargo não esteve durante sua carreira à procura de um símile do mundo. Ao contrário, sua habilidade lhe permitiria isso de maneira tranquila. Sua trajetória comprova essa busca pela imagem além da cópia do real, daí sua incursão pelo não representativo na produção dos anos 1960. Buscar formas que partem do real, mas sem imitá-las. Ao invés da mimese, a emulação. Mas atenção, não é emulação na acepção corriqueira de imitar ou tentar competir. Trata-se de uma ação “em sentido moralmente sadio, sem sentimentos baixos ou violência”,⁴³ isto é, na direção de um sentimento nobre que leva alguém a tentar se igualar ou exceder outro ou algo em virtude e merecimento.

⁴⁰ CATTANI, Icleia Borsa. *Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo*. Op. cit.]

⁴¹ Fatura, diz-se da matéria mesma da pintura, do resultado material da utilização de tinta e dos instrumentos na sua aplicação sobre o suporte.

⁴² *Persistência do corpo*. Exposição de 2 de setembro de 2008 a 8 de março de 2009. Curadoria de Ana Maria Albani de Carvalho e Blanca Brites. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 17.

⁴³ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001, p. 1.129.



P168
Série *Ciclistas*, 1990
óleo sobre tela | oil on canvas
159 x 185 cm
col. Maria Coussirat Camargo
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUSSAGLI, Marco. *Comment regarder le dessin: Histoire, évolution et techniques*. Paris: Hazan, 2012.

CARVALHO, Ana Maria Albani de & BRITES, Blanca. *Persistência do corpo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

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

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

ELIOT, T. S. “Os homens ocios”. In: *Poesia*. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 115.

FERREIRA, Glória e ARAÚJO, Inês de. *De Tarsila a Lygia Clark: Influence de Fernand Léger et d'André Lhote*. Disponível em: <http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/11-G.FERREIRA%20et%20al.pdf>. Acesso em 04/02/2015.

HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI (Cronologia). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014, p. 176-327.

LISPECTOR, Clarice. “Criar um quadro é criar um mundo novo”. In: COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

MARQUES, Luiz. In: SARTRE, Jean-Paul. *O sequestrado de Veneza*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 (orelhas).

MARTINS, Vera. “Iberê Camargo, Prêmio de Pintura da Bienal”. In: COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 26.

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

OKAKURA, Kazuko. *O livro do chá*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.

PASQUINELLI, Barbara. *Il gesto e l'espressione*. Milano: Mondadori Eletta S.p.A., 2005.

SARTRE, Jean-Paul. *O Seqüestrado de Veneza*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris: PUF, 1991.

VALÉRY, Paul. “Acerca do Cemitério Marinho”. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 173.

VALÉRY, Paul. “Situação de Baudelaire”. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 21-32.

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

WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.





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.

Iberê Camargo e seu ateliê | Iberê Camargo and his studio
Rio de Janeiro, 1954 [Acervo Documental Fundação Iberê Camargo]

1943

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

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

1944

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

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

1945

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

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

1946

- “Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Primeira mostra individual no Rio de Janeiro.
- 51º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.

1947

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

1948-50

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

1950

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

1951

- Integra o júri do 56º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Dedicar-se ao ensino de desenho e de pintura em seu ateliê, na rua Joaquim Silva, Rio de Janeiro.
- I Bienal Internacional de São Paulo, Pavilhão do Trianon, São Paulo.
 - 56º Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro.
 - Bienal de Arte Hispano-Americana, Madri, Espanha.
 - “Iberê Camargo”, Museu de Arte Moderna de Resende (RJ). Exposição inaugural do museu.

1952

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

1953

- Funda o Curso de Gravura em Metal no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro.
- 4º Salão do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Recebe medalha de prata na Seção de Gravura.
 - II Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro.

1954

- Organiza, juntamente com outros artistas, o Salão Preto e Branco, parte do III Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- Salão Preto e Branco / III Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Recebe medalha de prata em Pintura.
 - “Pinturas e gravuras de Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. Primeira mostra individual depois de viagem de estudos à Europa.

1955

- Produz o texto “A gravura”, publicado em 1975.
- Salão miniatura, Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro.
 - “Gravuras de Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Clube de Gravura, Porto Alegre.
 - I Novo Salão Carioca, Rio de Janeiro.
 - Bienal Hispano-Americana de Arte de Madri, Palacio Municipal de Exposiciones, Madri.

1956

- Recebe isenção de júri na seleção do V Salão Nacional de Arte Moderna.
- V Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
 - III Bienal Hispano-Americana, Barcelona.

1957

- VI Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Recebe isenção de júri nesse Salão.
- “Salão para todos de gravura e desenho”, Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Levado posteriormente para a China. Participa como jurado e artista convidado.

1958

- Integra o júri de seleção e premiação do VII Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- Participa de diversas exposições coletivas neste ano, no Rio de Janeiro, em Belo Horizonte e Quito, no Equador.
- Salão Pan-Americano do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
 - I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México.
 - “Pinturas e gravuras 1955 a 1958”, GEA Galeria de Artes Plásticas, Rio de Janeiro.

1959

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

1960

- Segue para novo ateliê, na rua das Palmeiras, Botafogo, Rio de Janeiro. Ministra curso de pintura, na Galeria Municipal de Arte, em Porto Alegre. Esse curso dá origem ao Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, voltado para a formação de artistas.
- Ministra curso de gravura em metal, em Montevidéu, tendo seu tratado de gravura divulgado em língua espanhola.
- “Iberê Camargo”, Centro de Artes y Letras, Montevidéu.
 - “Iberê Camargo: gravura – pintura”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
 - IX Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
 - 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 contemporâneos de Brasil”, Cidade do México.
- “The emergent decade. Latin American painters and paintings”, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.

1966

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

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

1968

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

- 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.

1970

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

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

1971

Sala Especial na XI Bienal Internacional de São Paulo.

1972

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

1973

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

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

- “Gravuras e pinturas”, Galerie de la Maison de France, Rio de Janeiro.
- “Oils on canvas by the Brazilian painter Iberê Camargo”, O’Hanna Gallery, Londres.
- “Iberê Camargo”, Galeria Inelli, Porto Alegre.
- Bienale de Gravure Moderne, Galerija Ljubljana Yougoslavie, Liubliana, Iugoslávia (atual Eslovênia).

1974

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

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

1975

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

Integra uma comissão para conscientizar as autoridades sobre a precariedade dos materiais de arte produzidos no Brasil e por melhores condições para sua importação. Participa da XIII Bienal Internacional de São Paulo e de diversas exposições no exterior.

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

1976

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

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

1977

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

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

1978

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

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

1979

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

1980

O artista retorna à figuração em suas obras.

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

1981

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

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

1982

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

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

1983

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

- “Iberê Camargo: pinturas, desenhos e tapeçarias das séries *Carretéis e Dados*”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre. Durante a mostra é apresentado o curta-metragem (16 mm) *Iberê Camargo: pintura-pintura*, de Mário Carneiro, com textos e locução de Ferreira Gullar.
- “Arte moderna no Salão Nacional” – 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

1984

Executa dois painéis para a Funarte, Rio de Janeiro.

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

1985

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

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

1986

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

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

1987

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

- “Iberê Camargo”, Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília.
- “Iberê Camargo – desenhos e litografias”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Art-Com, Campo Grande (MS).
- “Exposição de pinturas, desenhos e gravuras de Iberê Camargo”, Galeria Soluzione, Caxias do Sul (RS).
- “Iberê Camargo”, Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.
- “Iberê Camargo – pinturas”, Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- “Iberê Camargo: pinturas, desenhos e litos”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo – desenho, gravura, pintura” (Homenagem aos 60 anos de arte), Matiz, Santa Maria (RS).

- “Iberê Camargo”, MD Galeria de Arte, Uberaba (MG).
- “Iberê Camargo no CEDC”, Centro de Exposiciones, Palácio Municipal, Montevidéu.
- “Iberê Camargo – obras recentes”, Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo – pinturas e desenhos”, Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).

1988

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

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

1989

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

1990

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

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

1991

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

- Ministra *workshop* sobre artes plásticas, no Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
- “Guaches”, Instituto Goethe, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo – pinturas e guaches”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- “Iberê Camargo”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- “Iberê Camargo”, Espaço de Arte, Passo Fundo (RS).

1992

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

O projeto Os Amigos da Gravura, dos Museus Castro Maya, é reeditado e Iberê Camargo dele participa com uma gravura inédita.

Recebe o título de Filho Ilustre da Prefeitura Municipal de Restinga Seca (RS).

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

1993

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

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

1994

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

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

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

- “Conversações com Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Paralelamente à mostra é lançado o livro *Conversações com Iberê Camargo*, de Lisette Lagnado.
- XXII Bienal Internacional de São Paulo. Núcleo Abstrações.
- “Iberê Camargo: desenhos e gravuras”, Espaço Cultural Fiat, São Paulo.
- “Desenhos e gravuras em metal”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo, mestre moderno”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Na ocasião é lançado o livro *Iberê Camargo, mestre moderno*, com textos de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Décio Freitas.
- “Iberê Camargo: produção recente”, Centro Cultural São Paulo.
- “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- Mostra retrospectiva e mostra do trabalho atual, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo.

Iberê Camargo falece em 9 de agosto.

1995

É criada a Fundação Iberê Camargo, com uma vocação formativa fundamental em assuntos de arte e de difusão da obra do artista e reativado o Ateliê de Gravura. Lançado o filme *O pintor*, de Joel Pizzini, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

1998

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

1999

Lançado o Programa Escola destinado à rede escolar privada e pública. Inauguração da primeira exposição desse programa, com a curadoria de Maria Amélia Bulhões. É lançado o livro *Iberê Camargo/Mario Carneiro: correspondências*, na mostra “Obra gráfica de Iberê Camargo”, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

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

2000

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

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

2001

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

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

2002

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

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

2003

Começa a construção da nova sede da Fundação Iberê Camargo.

2004

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

2005

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

2006

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

2007

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

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

2008

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

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

2009

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

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

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

2010

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

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

2011

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

2012

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

2013

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

2014

- Maria Coussirat Camargo falece em 24 de fevereiro.
Lançado o livro *100 anos de Iberê*, de Luiz Camillo Osorio.
- “Iberê Camargo: as horas (o tempo como motivo)”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Lorenzo Mammi.
 - “Iberê Camargo: um trágico nos trópicos”, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo. Curadoria de Luiz Camillo Osorio.
 - “Iberê Camargo: um homem a caminho”, Da Maya Espaço Cultural, Bagé (RS) e Sesc, Lajeado (RS).
 - “Estrutura em movimento – a gravura na obra de Iberê Camargo”, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Curadoria de Carlos Martins e José Augusto Ribeiro.
 - “Iberê Camargo: século XXI”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Agnaldo Farias, Icleia Cattani e Jacques Leenhardt.

2015

- “Iberê e seu ateliê: as coisas, as pessoas e os lugares”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Paulo Gomes.



ENGLISH VERSION

JORGE GERDAU JOHANNPETER
PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS

The Fundação Iberê Camargo has an important mission of preserving and disseminating the artistic legacy of our patron artist, and strives to introduce audiences to different approaches to his work. We are therefore very pleased to open our 2015 programme with the exhibition “Iberê and His Studio: Things, People and Places”, organised entirely with works from the Maria Coussirat Camargo collection.

Paulo Gomes’s careful selection of more than one hundred works presents an extensive retrospective of Iberê’s production, and marks a key moment in the development of the institution: continuing the commemorations of the artist’s centenary and promoting access to the collection. With the aim of making Iberê’s work ever more accessible, the Fundação Iberê Camargo is working on the digitalisation of the historical documents and more than 5,000 works in the collection, which will this year be made available for public access via the Internet.

We are most enthusiastic about this commencement of a new stage in the history of Iberê and his Foundation.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

The Fundação Iberê Camargo continues the exhibition programme commemorating the centenary of the birth of its patron artist with the exhibition “Iberê and His Studio: Things, People and Places”. Offering an overview of the artist’s work, the exhibition follows a path through Iberê’s entire output, from his early teenage drawings to his final works in the 1990s.

By taking an overall view, Paulo Gomes – artist, curator and lecturer at the UFRGS Instituto de Artes – presents us with works from the artist’s career that have rarely been seen, if ever, providing a rich understanding of his development. The works are presented according to three underlying themes: things (or still lifes), people (or figures) and places (or landscapes). Paulo Gomes thus suggests a new way of looking at Iberê’s creative practice and also highlights how the subject matter merges together, particularly in his final paintings: on the threshold between the figurative and the abstract, these themes are represented in ways that are increasingly synthetic. The exhibition also explores wide range of techniques employed and demonstrates the artist’s ability in often working on print, drawing and painting interdependently.

Iberê looks for synthesis, seeking to extract the greatest expressive potential from each of his themes and techniques or chosen materials, in persistent pursuit of excellence. As the curator says, “In this exhibition we want to show Iberê as an artist, as an art worker, striving for the best form of expression and the highest quality.”

The Fundação Iberê Camargo has used works solely from its own holdings for this exhibition, with special support from the staff working with its collection. We extend our thanks to the teams involved, the curator, sponsors and other collaborators who have enabled the realisation of this project.

IBERÊ AND HIS STUDIO: THINGS, PEOPLE AND PLACES

PAULO GOMES

The identification of an individual with his time and the issues he has to live with, his situation, is both absolute and problematic. It is the subject of Jean-Paul Sartre's investigation of the Venetian painter Jacobo Robusti, Tintoretto (1518–1594). The historian Luiz Marques defines situation in his introduction to "O Sequestrado de Veneza" [The Kidnapped from Venice], as a "catalyst concept in Sartre's thinking, since it reveals, like some laboratory experiment, the situation of modern man confronted with his solitude, his dilemma, and his freedom."¹ Situation is also the concept Paul Valéry uses in his "Situation de Baudelaire".²

Both Sartre and Valéry are concerned with the possibility of considering the artist as a man of his time, object of all its difficulties and contradictions and seeking to be subject to his "situation". The essay should therefore be based on analysis of the work and the time in which it was made, as much possible avoiding analysis and interpretation by the author himself, which always seems to be trying to find some complete, coherent construction in the work, when it is instead really a search for some unspecific goal; which is why it is art, made in the way that it is made, pursuing a desired path, a craving which is not necessarily indicated beforehand. That search is the making of the work and the result is what is achieved, not necessarily what is sought or looked for. Paul Valéry explained this well, writing: "Therefore, if I am asked, if people worry about what I 'mean to say' in that poem (which happens, sometimes intensely), I reply that I don't *mean to say*, but *mean to do*, and the intention was to *make* what I *say mean* something..."³

The subject of this exhibition is Iberê Camargo's creative practice, the mental and material world that is materialised in his work. It ranges through the three genres he worked with throughout his career – landscape, still-life and the human figure – looked at in a chronological selection that stretches from the beginnings, in the 1940s, through the consolidation of the 1960s, to culmination in the 1970s and onwards. It aims to offer visitors to the Fundação Iberê Camargo a comprehensive overview of the artist's work in a linear exhibition seeking to show a view of his entire career. The exhibition is based around three different elements: the creative practice, the mental and physical world of materialising the work; the temperament of the artist, not

the man, since we do not need a biography;⁴ and finally, the production of the work, the routes taken towards the results.

The Fundação Iberê Camargo has from its inception presented a wide range of views of Iberê's work, favouring its inherent topics and issues. These exhibitions have mostly been investigative in nature and allowed viewers to appreciate the wealth and diversity of his career, emphasising technical, thematic, ethical and philosophical aspects, etc. This exhibition aims to present Iberê as an artist, an art worker, striving for the best form of expression and the highest quality.

The exhibition has been organised solely with works from the Foundation's collection. Analysis of this collection led to selection of some five hundred items that offered an overview of the artist's career. This initial list was organised into subject matter and then into another list, organised chronologically, to allow a view how that subject matter evolved. This list then led to a third one of approximately 160 works, which were finally analysed piece by piece to find a view of their creation in a chronological sequence that was coherent and significant and which allowed a clear reading of the artist's career. After certain practical adjustments, – availability of works and space, material viability – this final list generated the exhibition, with works arranged into groups: still life, landscape, human figure, self-portraits and studios.

Consideration of these themes is not exhaustive. They are investigated as starting point, development and peak. Even when not in the forefront of the work, they tend to resurface, treated differently and adapted to the different periods of Iberê Camargo's career. In the light of this, each of the three exhibition modules concludes by displaying a work of synthesis, produced at the end of the artist's career.

Considering the limitations imposed by the collection, physical space and timescales, the exhibition tends towards synthesis and also involves considerable elliptical approaches: this means that there will be no exhaustive treatment of the proposed themes, neither will there be consideration of "phases" in the strict sense of series of works on the same theme developed at the same time, which leads to the omission of some highly important works, particularly those from the final years of his career.

¹ MARQUES, Luiz, In: SARTRE, Jean-Paul. *O Sequestrado de Veneza*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 (book flaps).

² VALÉRY, Paul. "Situação de Baudelaire" In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 21-32.

³ VALÉRY, Paul. "Acerca do *Cemitério Marinho*" ["The Graveyard by the Sea"]. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 173.

⁴ The standard pattern for an essay on Iberê Camargo would necessarily include a chapter about his life and work. This aspect has been avoided here, leaving it for his biographers and the extensive chronologies available.

ARTIST AND STUDIO

The study for “*No tempo*” [Study for “In time”] is a key work in this exhibition, including as it does a landscape, still life and the human figure. Dating from 1991, it indicates the permanence of this subject matter in the artist’s work, now synthesised in the density and complexity inherent to Iberê’s creative practice. Juxtaposition of the three themes in the same work demonstrates that, despite their development at different periods, their permanence and even simultaneity are features of a fully articulated organic idea of art, a relationship between intentions, calculation and technical investigations, a set of actions chronologically situated in search of their best and most effective representation.

Landscape emerges in Iberê Camargo’s work as the foundation of his practice, unfolding in his pursuit of mastery of the art of painting itself, while still life appears as an ideal way of developing construction of the picture space, which allowed him full command of the visual space. The human figure is the end, both as object of representation and in introducing his need to address man and his anxieties, that which is more human, or the actual essence of people, which distinguishes them from other humans and other living creatures.

Iberê Camargo’s creative practice also contains three constant distinctive characteristics: 1) Graphic thinking as a means of capturing the real through the fundamental resource of line, a practice that is both intellectual and manual, developed principally through drawing and print; 2) The painterly⁵ as an end, the possibility of capturing the world through the material of paint, achieved through systematic and continuous practice; 3) Expression as an end, using material events to make things visible that belong to the inner world. Iberê discussed expression in an interview, stating, “My demands are purely formal. There is no prior intention. Expression is form created. When the picture satisfies me formally I can see that it is also expression.”⁶

⁵ The painterly is here understood as more than something that refers to painting as a technique, and as plastic thinking that indicates way of apprehending the world in contrast to the linear, as Heinrich Wölflin indicates in his “Principles of Art History” (1915). The linear in Wölflin refers to the tactile (haptic) qualities of line, while the painterly refers to perception through vision of the immense visual wealth of the material world (SOURIAU, 1991, p. 1133). In the same reference (Pictural, 1991, p. 1133-34) Souriau adds René Passeron’s definition of the term painterly: “which consists of the material presence of this particular object, the picture, whose own presence is capable of igniting a kind illumination of what it is in my eye” (in SOURIAU, 1991, p. 1134).

⁶ In MARTINS, Vera, “Iberê Camargo, Prêmio de Pintura da Bienal”. In: COCCHIARALE, Fernando. *Iberê*

Returning to the study for “*No tempo*” and looking at its composition of two figures (a woman and a cyclist), a landscape with hill and clouds and a table of jumbled spoons, we can understand the cycle of Iberê’s career: an uninterrupted sequence of discoveries, inventions, developments, improvements, exhaustion, new discoveries etc., in other words a continuous flow of intellectual and manual activities that consumed his life, entirely devoted to artistic invention and activity. Like the life of a dedicated worker, as he himself said, “Painting is a craft, it is knowing how to use the tools.”⁷

SELF-PORTRAITS AND STUDIOS

If we do not include the self-portraits and studies in the three groups of things, people and places that form the guidelines for this exhibition, it would still be necessary to single out two aspects that give the exhibition its title: the artist and his studio. Iberê made many pictures of himself isolated in the studio, which in themselves merit further investigation. Here they have one objective function: providing an opening to the exhibition and indicating the direction of the discourse about work that is both an intellectual and a material activity.

THE SELF-PORTRAITS

The eight self-portraits selected to open this discussion were chosen to enable a chronological investigation of the artist’s portrayals of himself and their expressive qualities. The works were made using a variety of techniques and with some aspects that are repeated: practically all of these pictures represent the artist as effigy,⁸ that is to say as a synthetic image, like that on a coin or medal, and are almost exclusively of physical and psychological features; practically all looking incisively at the viewer.

Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 26.

⁷ In LISPECTOR, Clarice. “Criar um quadro é criar um mundo novo”. In: COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 2.

⁸ The real meaning of effigy is portrait, the image of someone; figuratively, it means imitation, similarity, form, image; poetically, it means shadow, spectre, phantom.

We initially think of the portrait as a genre in which the key interest is the individual. With the self-portrait it is the artist who is portrayed, and the advantage of the self-portrait is that the painter always has the model to hand⁹. When an artist makes many self-portraits it is evidence of the kind of interest the artist has in himself. Although this might be a superficial observation, it does not prevent awareness of the intensity of the artist's gaze in his self-portraits. By making his own portrait he seems to be not just recording his physical appearance but also the essence of his own self, his personal identity.¹⁰

The technical quality of all these works is excellent; they are mostly three-quarter poses with intense light and shade, two of which with landscape in the background: a reference to his roots in the rural landscape with a train, as in the print G002-2, or an imaginary landscape, as in the painting P056 with "Minas Gerais" mountains in the style of Alberto da Veiga Guignard (1896–1962).

Other notable aspects include the presence of drawing as outline and the intense materiality of these works. One exception is the drawing D0004 in which the image is reduced to depiction of the artist's head with the absolute economy of an ink drawing in one single gesture. It is important to single out the constructive gesture of this late work as one of the special characteristics of this drawing (1994). Gesture is produced by the upper limbs, concerned with manipulating the world, while the function of lower limbs is to travel through this same world.¹¹ Man uses his hands to relate to his surroundings and to modify them, adapting them to his wishes for the world. Gesture is the principle of this drawing, an activity that is both manual and free, expressing the inner being of the draughtsman, and disciplined, so that it can imitate the real, one practically unique line within the tangle of the composition,¹² which forms the whole image without removing the ink-laden pen from the paper surface.

⁹ SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Ésthetique*. Paris: PUF, 1991, p. 1161

¹⁰ SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Ésthetique*. Paris: PUF, 1991, p. 1162.

¹¹ BUSSAGLI, Marco. *Comment Regarder le Dessin: Histoire, Évolution et Techniques*. Paris: Hazan, 2012, p. 10.

¹² BUSSAGLI, Marco. *Comment Regarder le Dessin: Histoire, Évolution et Techniques*. Paris: Hazan, 2012, p. 15.

THE STUDIOS

"The studio is a space especially organised for the purpose of the artist's work".¹³ Setting up a studio needs to consider the importance of the light, access needs to be restricted to those who work there or serve the artist, such as the models. It is also a kind of laboratory for invention and experience. Iberê's work is the fruit of studio practice and, although this special place was not depicted extensively, it nonetheless merited some references. The six works selected here are largely portrayals of the artist in his studio, with just one depicting the empty studio. This first drawing (D1365) is the oldest in the series and the only one not to include the figure of the artist: it depicts a place, in fact the corner of the house set aside for art work, with a sofa, some pictures on the walls, and a canvas on the easel with a sketch of a human figure.

All the others include the figure of the artist, together with representation of other elements: the jug of brushes (D0802 - cover); the artist with brush in hand (P061); the artist in the studio with model in the background, interestingly the only one in which the artist is holding the brush in his left hand (G261-1) and the vague indication (D0029) of some kind of work tool.

As previously mentioned, a common feature of most of these works is that the artist looks back at us frontally and incisively. But one new element appears in the three last works, from 1986, 1987 and 1988. The artist portrays himself with empty eyes, from which the glow and intensity of the earlier images has been erased.

THINGS

Still-life painting, or the depiction of things, begins with copying the objects portrayed, in an impasto and simplification of form. The learning process involves repeated exercises using the procedures/forms/models of modern masters such as Paul Cézanne (1839–1906) and Vincent van Gogh (1853–1890) (P022 and P110).

The moment of greater personal synthesis comes in the fish pictures of 1943 (P021 and P025), with pure forms that dispense with the need for elements referring to the real (chairs and tables, etc.). The composition emphasizes form, with a predominance of curved, lightly touching lines forming a self-sustaining multidirectional dynamic.

¹³ SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Ésthetique*. Paris: PUF, 1991, p. 182-3.

Our selection from Iberê's graphic work (prints and drawings) develops in a straight line from 1943 to 1957: the analytical analysis of form in the drypoint still life (G001), the ink drawing in which separate elements merge into a whole (D1384), the etching in which the elements become more simplified in pursuit of a synthesis aspiring to the painterly (G049), the geometrization of form with an emphasis on verticality in *Composição 1* [Composition 1] (G062) and finally synthesis (G065) with an emphasis on the vertical axis and frontality. It is a path which will unfold in many different ways.

The two student works (D0073 and P051) demonstrate the artist's intent and his serious approach: the drawing carefully picks out the forms, their arrangement in the composition, the light and shade and use of colour, all using painting. These academic exercises are produced in the studio of the French artist André Lhote (1885–1962),¹⁴ during his study visit to France. The two works are of more than just museum interest, demonstrating careful artistic practice and application and pointing to the important achievements that would develop fully in the years to come: symmetrical composition, synthesis of form and economy of colour.

Our examples continue with a series of works depicting interiors and objects. This is also a sequence that ranges in time from 1949 to 1956 and which demonstrates the search for synthesis. The *Mesa com frutas* [Table with Fruit] (D1403) is developed in terms of form in the drawing that follows (D0306), using the same principle seen the sequence of still lifes before mentioned: a naturalistic exercise in capturing reality and its subsequent simplification, with mastery of the media not just as a means of expression and no longer governed by representation. The two later prints (G044 and G064) are based on the same principle, with the first still dominated by naturalistic form and the second moving into

more accentuated stylisation, valuing the form of the image over the image of the forms.

The *Untitled* painting (P071) of 1956 provides full expression of the successful achievements tested in the previous works: it is a painting in which the formal rigour of the composition goes hand-in-hand with pictorial simplification. Synthetic, hieratic forms are carefully arranged on a base (a table perhaps) with a screen backdrop completed by a broad, lighter square. The reduced palette unfolds into sombre tones of grey, blue and brown, all very composed and well orchestrated. This exercise is clearly a tribute to the still lifes of the Italian master of economy and simplicity, Giorgio Morandi (1890–1964). There is a clear intention of moving beyond representation: this is a painting, forms arranged on a canvas, with a metaphysical aspiration, as if the depicted objects are able to convey more than their appearance. Maria Alice Millet¹⁵ singles out Iberê's dialogue with the work of Giorgio Morandi¹⁶ and the aesthetic relationship between the two artists, which is shown in the exhibition selection of a succession of prints and paintings depicting everyday objects with a level of solemnity that suggests objects from some secular liturgy. For Millet, the emotional density emanating from these arrangements puts them on a similar level as Morandi's simple yet enigmatic *natura in posa*. She believes that this phase of Iberê's still lifes reveals the most characteristic feature of his work, the dialectic between the sensory and the intellectual.

The next sequence of works introduces the world of the spool pictures. The drawing D1408 is a study for another painting in the same series represented by the painting P071, but it includes some important elements for understanding the artist's creative thinking, showing how he considers and occupies the space. This thinking is synthetic, searching for the essence of forms and their organisation in space, based on the mathematical rigour of the golden section.

The studies that follow (D0326, D0999, D0996, D3350 and D3358) demonstrate the careful development of constructing the work: formal schemas for the distribution of compositional elements, with a swift grasp of form, almost as a kind of liberation of the artist's hand, and two more complex works showing a measured relationship between figure and ground.

¹⁴ André Lhote was involved in the main art movements of the first half of the 20th century, moving through Fauvism, Expressionism and Cubism. His investigations as an artist concerned questions of representation, the role of colour, composition on the flat surface and the depth given to this surface. His theoretical and technical knowledge enabled him to work as a teacher, counting many Brazilian artist among his students, such as Tarsila do Amaral and Henrique Cavaleiro in the 1920s, Iberê Camargo, Rui Alves Campelo, Paulo Chaves, Genaro Dantas de Carvalho, Inimá de Paula, Maria Teresa Joaquim Nicolau, Armando Pacheco, Francisco Brennand, Antonio Carelli and Frank Schaeffer. Glória Ferreira and Inês de Araújo's article "De Tarsila a Lygia Clark: Influence de Fernand Léger et d'André Lhote" singles out the knowledge of these artist teachers and their role in the training of generations of Brazilian artists. Available at: <http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/11-G.FERREIRA%20et%20al.pdf>

¹⁵ *O 'Outro' na Pintura de Iberê Camargo*. Exhibition catalogue. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

¹⁶ The work of Giorgio Morandi was shown in the exhibition "Morandi no Brasil" at the Fundação Iberê Camargo (November 30 2012 to February 24 2013), curated by Alessia Mais and Lorenza Selleri, and is recorded in the catalogue published by the Foundation at the same time.

These three studies (D0326, D0999 e D0996), originally on one sheet of paper, display a successive study of volume, a study of light and shade and a study of structure. We can see how the form of the table progressively disappears, rejecting perspective in favour of complete frontality and the forms of the stacked and ordered spools, being transformed into compositional elements rather than individual objects. The relationship between these objects – table and spools – is substantially simplified to acquire force and expression. Analysis of this group, from the series depicting table and interior to these studies for the *Mesa azul com carretéis* [Blue table with spools] (1959), shows the formal investigation tending increasingly towards simplicity and economy. The artist himself states: “My composition has always been governed by geometric organisation, there have always been reference points and force lines, never anything anarchic. I see the gestural painter as someone who makes a mark, and the first thing to come out is what counts and he never goes back to it, because he works from the principle that things are not repeated. Not me.”¹⁷

Looking at the two 1959 works *Carretéis com frutos* [Spools with fruit] (G071) and *Carretéis 1* [Spools 1] (G066-5) – not strictly following the chronological order of this series –, the first print can be seen still to retain traces of the earlier compositions: the space is still visible and the elements are organised according to this given reality; the second print completely suppresses spatial references, removing any indication of volume and presenting complete frontality, here reinforced by the play between full and empty black and white forms.

The *Untitled* painting (P141) dates from the same year as the two previous prints (1956) and reveals how much the graphic experiments have migrated into the exercise of painting. The spool forms in this painting dominate the entire visual field. It is completely frontal and, despite the strict composition, all the animation occurs through the rigorous colour palette. The background is almost uniform in colour, behind the piles of spools solemnly arranged on the left and overlapping on the right. Two elements break with this formal rigour: the sphere (reminiscent of a fruit from the still lifes) and the spool lying down. The dull colours derive from the background: black, brown, ochre and earth colour. The light comes from the reserves¹⁸ not covered by paint, as in the outlines of the central column of spools and the gentle touches of light in the two spools on the right.

¹⁷ COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o Ambiente Cultural Brasileiro do Pós-Guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 16.

¹⁸ Reserves are those unpainted areas of the surface (paper or canvas), corresponding to the pale areas of the composition.

This other group is of five prints made between 1959 and 1968. They show clearly what the artist meant when he said, “I put the spool on a table, like a still-life painter does [...] So there was the table. Then the table disappeared and all that remained was the horizontal line. And then finally the spools disappeared.”¹⁹ There is no longer any trace of the table in the *Formação de carretéis* [Spool formation] (G084) just as it has completely disappeared in the *Carretéis em equilíbrio* [Balancing spools] (G076). The route towards freedom from the geometric rigour of the earlier forms gradually dissipates and the *Figuras em movimento* [Figures in movement] (G102), *Cartuchos* [Cartridges] (G129) and *Gravura 4* [Print 4] (G124) reveal a liberation of form in the visual field.

The evolution of form becomes more intense in the 1960s. After the visible simplification of the previous sequence there is a radical change of direction: the 1960 *Conjunto de carretéis* [Group of spools] (G078) is a notable forerunner to the *Untitled* painting on paper (D1070), from around 1960, which was probably an early study for the WHO panel. While the print offers a confusion of spool forms, the painting retains the dynamism of the tangle of curved, free, unfettered lines arranged on the surface.

This painting also recalls the distant still lifes with fish (P021 and P025, on p. 23), as if their organic forms had been removed and all that remains are their outlines. There is an explosion of energy in this work and others from the same period, a creative impulse that can no longer be restricted to description of form and now seeks its own liberation.

Looking at the titles of the works, their visual evolution in plastic terms is at the same time accompanied by quite clear verbalisation, as in the sequence of works *Estrutura em movimento* [Structure in movement] (G090), *Estrutura em movimento (3)* (G096) and *Estrutura em movimento (5)* (G091). No longer spools, but instead structure, the “organisation, arrangement and order of the essential elements of a body”.²⁰

The important thing is no longer what is being represented, or how it is being represented, but instead representation itself. The forms in this group are merely indications, and their specific nature is indiscernible: squares, objects, spools, etc., even if the painting titled *Fiada de carretéis* [Row of spools] (P174) still makes reference to the objects. A

¹⁹ COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o Ambiente Cultural Brasileiro do Pós-Guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 16.

²⁰ HOUAISS, *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001, p. 1267.

notable aspect of the series of paintings from this period is their pictorial economy; emphasis on colour is abandoned in favour of the texture and materiality of painting itself.

One particular technical aspect should be noted here: these paintings were produced by working with thick layers of paint, mostly black and blue, which are pigments that are considerably unstable. Detailed observation of these works reveals the almost indiscernible presence of colour, particularly blue. Because these pigments have a strong tendency to drying out, when the blue is applied next to the black, for example, the more luminous tends to be overcome, and the painting appears almost monochromatic.²¹

In contrast to the chromatic asceticism of the 1960s, the 1970s begin with an explosion of colour. After the landscapes and portraits of the 1940s, colour had not been a major feature of Iberê Camargo's painting. This is a return to the artist's colourist origins, now at the service of a fully formed personal language. The untitled painting (P076) of 1970 is a good example of this return. The undefined forms relate to the spools, but also to the imprecise forms of the prints of the 1960s (G090, G096 and G091, p.50), seen above. The paint surface is dense and full of movement, echoing through the dynamism of forms spreading upwards and downwards beyond the picture edge, as if the painted moment were a framing of something much larger.

The *Untitled* study of 1971 (D0072) shows a careful consideration of the colours for a painting, contradicting the apparent idea of an improvised, unplanned painting. The whole effect was carefully considered and planned, and the act of painting was a manual activity in pursuit of an idealised objective.

This journey through Iberê Camargo's still-life work, or pictures of things, began by showing that he started with a literal depiction of forms from the real world – fruit, tables, chairs, objects, etc. – and then simplified those forms as much as possible until settling on the model of the spool. The spool is a synthetic object of pure geometric shapes, but it was also laden with memories, which provided him with the familiarity necessary for appropriation. Those spools allowed him to abandon the form of reference in favour of pure form, which led to the tangle and nucleus works and allowed investigations in pursuit of purer and more powerful form.

In the 1970s the forms are resolved and the artist can return to the search for expression through colour. Form now

comes in all its possibilities, without any limit or hierarchy, with no barrier between organic and inorganic, forms from the real world or from the imagination, synthetic and natural; they are all subordinate to colour. We know that colour is the term used to define attributes of visual sensation, that it does not depend on the form, size or other spatial characteristic of the optical image. Colour, then, more than an impression produced in the visual organ by rays of diffused light, becomes expression.

An important aspect of this investigation of real and imaginary things is a technical matter: the separation between graphic and pictorial. In his studio, the artist starts pictorial and graphic still lifes from shapes. This duality of languages develops in parallel throughout the long period between the 1940s and the late 1960s.

From the 1970s, graphic expression no longer competes with the painterly: the works from this period, regardless of whether they are drawings or paintings, adopt both processes indiscriminately, together with a diversity of media – oil paint, gouache, watercolour, ink, pastel, pencil –, or surfaces – canvas, wood or paper. We see a full and generous explosion of all the artist's resources, a period of full mastery of his media – composition, form, colour, line, materials –, all taking place on generous, visually extensive surfaces (regardless of the size of the works) and with an inexhaustible richness of expression.

When we began this journey through the places, people and things in the work of Iberê Camargo, we already knew that the same subject matter extended throughout his career. Two works might be considered to offer syntheses of this conjunction: the study for "*No tempo*" (D0414, p.10) and the large painting of *Tudo Te É Falso e Inútil IV* [Everything Is False and Useless to You IV] from 1992 (P033). In the painting, which is considered to be the synthesis of his work, we have the fundamental landscape of his work, an indiscernible place in the background of the painting, but with the unmistakable presence of a reddish star, the monumental and imposing human figure, which was always present (but not always visible), and finally a still life, a table with objects. But it is an impossible table, on which a variety of spools struggle to remain stable. It is a dynamic still life, denying the nature of a genre marked by stability and motionlessness. A restless still life, observed by a passive, inert spectator, with reluctant motionless arms and indifferent to the dynamic setting, both internal and external, of the surroundings.

²¹ This is a highly relevant aspect when considering the *Carretéis em fundo azul* [Spools with blue background] (1960), in the collection of Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

PEOPLE

The world of art is revealed through illustrated magazines, and it is only natural that its primary object of interest is the human figure, or people. Copying is a standard exercise,²² either through the natural desire of “making with one’s own hands” or through the facility the flattened image offers to the beginner engaged in the difficult task of reproducing the real world. These three drawings by the young Iberê (dating from 1927/28, when he was 13 or 14 years old) exemplify this procedure and reveal not just the attempts of a youngster but also noteworthy attention to issues of art, such as careful use of pure line (D2029) and an interest in complex subject matter (D2024 and 2026) with large groups of people.

Drawings D2326 and D2328 are separated from the previous ones by more than 10 years and were made at the Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, which Iberê attended after taking the entrance examination in 1939. The institution register records that he scored 10 in the entrance test in Plaster-model Drawing and 8.5 in Geometric Drawing. Drawings D2326 and D2328 are copies of two plaster models used at the institution which are now part of the Education Collection in the Pinacoteca Barão de Santo Angelo. These exercises formed part of the Plaster-model drawing course, and were a traditional feature for students on the Fine Arts Drawing course and the Architecture Technique course. The full marks awarded to the young student are proof of the quality of representation and the excellent technique of the two drawings. The other two, D2337 and D2201 were also part of this training. These are academic life drawings continuing the Plaster-model and Figure Drawing course. Iberê’s training at the Instituto de Belas-Artes followed the normal pattern in 1939 and 1940, with full marks in all subjects, and then he apparently abandoned the course in 1941.²³

Iberê continued to learn through the practice of copying²⁴ during his visit to Europe (1948-1950). The copies of *Retrato de um jovem* [Portrait of a young man] (P116) and *A rendeira* [The lacemaker] (P111) are records of this practice of emulating the great masters, one a detail of a portrait by Rembrandt van Rijn (1606–1669) and the other of *The*

Lacemaker by Johannes Vermeer (1632–1675). These works are copy exercises aimed at learning the technique of the artist being copied, seeking to achieve the same results. Alongside the certainty of the artist’s intentions, observation of these pictures raises a series of questions that require deeper investigation of technical issues.²⁵

The notable feature of these copies of two masters of the Dutch baroque, and which can also be seen in the *Untitled* study²⁶ (D1438) and painting P149 from the same period, is the degree of effort that Iberê put into his continued training. His visit to Europe, as a result of the Foreign Travel Award from the 52nd National Fine Arts Salon – Modern Division, places him not just at the centre of contemporary European art but also plunges him into a rigorous process of complementary education. After a period in Rome,²⁷ where he studies with several masters, he moves to Paris. Here he studies in the mornings with André Lhote (1885–1962), where he concentrates on the practice of painting, working on exercises that point to a concern for the construction of painting in all its stages, which can be seen in the drawings from this period. Drawing D1438 displays notable purpose and discipline (as already seen in his student works D0073 and P051). Concern for the construction of the human figure is a visibly geometric approach aimed at understanding the formal structure, completely different from those aimed at perfection of the appearance of the external form. This drawing also introduces a careful flattening of painting, following the teaching of André Lhote, with an emphasis on colour value and selection.

The two portraits of Maria Coussirat Camargo (1915–2014) are only a few years apart. Drawing D0527 from 1940 is a quintessential demonstration of the graphic work of drawing, with highly accurate portrayal of the psychological

²² When practiced in aesthetics, the exercise is an action aimed at learning (SOURIAU, 1991, p. 704).

²³ According to the full rejection in his student record in the UFRGS Instituto de Artes Historical Archive.

²⁴ The copy is a literal transcription of a picture, which exactly imitates the copied work as an instructional exercise for the copyist (SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d’Esthétique*. Paris: PUF, 1991, p. 495-96).

²⁵ For example, some of the questions raised while looking at these works in the Fundação Iberê Camargo collection include: is the irregular texture of the canvas in the Rembrandt intentional? Is there another painting underneath. If the irregular texture is intentional, what is its purpose, to reproduce the texture of Rembrandt’s paintings? In the Vermeer copy, which has a softer texture, is the grey layer the (greyish or brown) base to allow the use of thin transparent layers – the glazing and scumbling? What kind of canvas is used? What ground was applied? Iberê’s later canvases seem not to follow the same scheme (such as the painting from Lhote’s studio (P149), for example) or do they become simpler? What kind of preparation was applied to the canvases in the final years?

²⁶ A study is a work or design that precedes the execution of an art work (HOUISS, 2001, p.1268).

²⁷ See Chronology in *Iberê Camargo – Século XXI* (Fundação Iberê Camargo, 2014, p. 176-327).

features of the sitter. This is a drawing of the model in a traditional pose: hand on chin and cheek, with arms folded. It is a depiction that conveys “a wide range of feelings: from moral contrition and physical pain to a state of deep and sober meditation and absorbed reflection”,²⁸ forms that impose a sense of melancholy. The painting P038, from 1943, is the result of his studies in the studio of Alberto da Veiga Guignard (1896–1962) and is an image constructed based on accurate and careful drawing, which keeps the painting under control. This is a formal portrait,²⁹ unlike the casual, momentary observation of the earlier drawing. Here the traditional rules of portraiture have been followed: three-quarter head and torso, with eyes looking directly at the spectator. The picture has been painted with softened colours standing out from the dark background, with the small white collar of the model’s clothing and the highlighted areas around the head illuminating her face. The paint is thin, with the colour passages softened and constrained by the limits imposed by the drawing. There is a clear concern to produce a refined and elegant portrait, but still retaining verisimilitude and psychological truth.

Unlike many of his generation, Iberê also chose to work with the genre of the nude. It appears occasionally at the start of his career, but will acquire an imposing presence in the final years. As one of the key genres in the fine arts, the nude,³⁰ or depiction of the naked human body, appears mainly in his academic exercises as a student. This untitled painting (P135) from 1941 has some affinities with the pastoral constructions of the modernist painters. It depicts four figures in the open air: a standing male in the background, with the upper part of the body cut by the frame, a hunched figure in the foreground, and two others leaning back in the middle ground. Without considering any form of narrative – a pastoral scene, some bathers? –, we can see that this is a study, probably based on several poses of the same model assembled together into a group. A more interesting feature is the artist’s characteristic handling, working with broad

brushstrokes, which both outline the figures and define their volume.

Paintings P162 and P001 are two exercises from the same period. The portrait as a transcription of the outward appearance of the model, more drawing with a brush than painting, follows a procedure very similar to that of his teacher João Fahrion (1898–1970), and a figure and interior, which is a portrait that does more than depict the character and carefully transcribes the sitter’s interior surroundings. The careful depiction of the interior goes beyond the requirements of the portrait and suggests a concern with representation of surfaces. This vocation for frontality and representation on the surface of the canvas will become a distinctive feature of Iberê Camargo’s work, and will only decline in the final years of his career.

Iberê’s works display visible evidence of influences from his connection with the art world of Rio de Janeiro, following his move there in 1943. The influence of Cândido Portinari (1903–1962) can be seen both in the social concerns of the subject matter and in issues related to painting itself. These three paintings reveal the results of this connection through a change in the artist’s point of view towards his models, without care for the rules of a good portrait; the figures are in casual or informal poses; there are sudden cuts in the image, as in painting P031; pursuit of expression leads to notable distortion in the body and makes the hand out of proportion in relation to the head; the untitled painting (P119) displays a notable refusal to allow the colour to be absolutely controlled by the drawn line. This picture in particular shows the adoption of several resources typical of Portinari, such as the paint layer overlapping the drawing; the construction of a background of flat and independent colours; the use of decorative graphic resources, such as curved lines forming arabesques that contrast with the rigidity of the geometric planes, and finally little touches of colour that punctuate and energise the inertia of the planes. Rather than influence, what stands out in these works is the emulation of the expressive approaches of a fully established and respected artist.

The graphic works, prints and drawings from this period display various approaches towards a personal expression. Regardless of their intrinsic quality from a technical point of view, these are all pieces marked by the social issues of the subject matter of the period: black people, the poor, country labourers, urban workers. They are all recurrent characters and subjects in Brazilian work of the 1930s and 1940s, alongside the formal questions of the Brazilian modernist avant-garde, which correspond to social concerns that were also in vogue in music and literature during the first Vargas era (1930-1945).

²⁸ PASQUINELLI, Barbara. *Il Gesto e l’Espressione*. Milano: Mondadori Eleta S.p.A., 2005, p. 56.

²⁹ Generally speaking, a portrait is the representation of a person, and the term is applied to two-dimensional work, painting or drawing. The portrait is an interpretation and transcription of the external appearance of a person, whatever the degree of realism. Although, since it is uniquely visual, the portrait can be sensitive to the inner personality of the sitter, through suggestions such as the pose and facial expression (SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d’Esthétique*. Paris: PUF, 1991, p.1161)

³⁰ “The art of artistically representing the naked human body” (HOUAISS, 2004, p.2033)

After nearly an entire decade working almost exclusively on the development of the forms of things, Iberê produced practically no work with the human figure. Representation of things from the world seems to emerge to the exclusion of the human figure, which appears only in the form of the observer. In these two undated drawings (D3098 and D3099) the human figure reappears transformed. These are not the mimetic forms of his portraits and figures of the 1940s and are hardly those of the social works of the same period. Grotesque forms resemble human figures, almost on the level of caricature, sarcastically confronting the spectator. Regardless of what brought him to these forms, they are fundamental in the development of the work considered here. The return to these human or proto-human forms has connections with the brutalist expressionist work of the time, by artists like Jean Dubuffet (1901–1985), Pierre Alechinsky (1927) and the Grupo Cobra, responsible for the grotesque deconstruction of the celebrated human form in art.

The two contemporaneous works to the drawings mentioned above are the drawing *Forma* [Form] (D1421) and the print *Figura 8* [Figure 8] (G293), from 1962 and 1964 respectively. Assumption of form occurs at the peak of his formalist experiments, indicating an interest in figuration as the initial stage for its full development after the 1970s and 80s. The drawing *Forma* is, as suggested by its title, an interpretation in paint of the previous drawings, a stage of synthesis and economy of painting corresponding to the period of the spool and nucleus paintings (1960s). The appearance of humanity in this painting is minimally indicated in the elementary lines of the human face, while the body, which is completely visible in the drawings, is synthesised into an indefinite geometric form, but one that refers to a figure with open arms and legs, with an emphasis on the genitalia. This model, which certainly derives in shape from the spools, is developed in the print, in which the marks of the face are superimposed on forms that suggest wings.

The *Vórtices* [Vortices] and *Figuras* [Figures] print series were developed in the early 1970s and introduce this duality between purely geometric forms, deriving from the spools, and organic human-shaped forms. Both display the same formal characteristics: vertical hieratic construction with a segmentation that, without exception, indicates organisation similar to the human body. If they are not human figures or simplifications of them, they irresistibly resemble the humanoid organic forms of the Catalan artist Joan Miró (1893–1983) or the English sculptor and printmaker Henry Moore (1898–1986).

If there were still any doubt about the inevitable emergence of the human figure, these three works, from 1970, 1975 and 1978 respectively, confirm the tendency. But they do so

indirectly, by opting for death's-heads or skulls, which could equally well be put in the section of things, as the traditional subject matter of the still lifes of the European baroque – the *vanitas*.³¹

Recognisable people or human figures effectively return to Iberê Camargo's work in the 1980s. Much has been written about Iberê Camargo's "return to figuration". It is not really a return, since he effectively never abandoned the figure, be it human or object. The emphasis on the human figure in the 1970s and principally in the 1980s represents an updating both of repertoire and of the concept of art with an emphasis on formalism and art for art's sake, with no concern for the outside world. It seems to be taking a stance in relation to the ascent of the yuppie generation of professionally successful people who are socially and politically reactionary in relation to the hippie generation. The excessive concern for material comfort led to spiritual emptiness, and made it morally weak and complacent. This is the world that interests the artist: the world of materially successful young people, the boom of consumerism, so evident in the art world, and lack of time for oneself and the other. As one discerning Japanese historian wrote, "For art to be fully appreciated, it has to be true to contemporary life".³²

The human figure emerges to become the centre of his plastic investigations from then on. The first series from the 1980s is rightly titled *Personagens* [Characters] and is concerned with the depiction of personalities and figures from the local art scene.

While the keynote of the *Personagens* series is individualisation, this will not be the case with the later *Fantasmagorias* [Phantasmagorias], *Manequins* [Mannequins] and *Ciclistas* [Cyclists] series. The human figure depicted in these works is more of an archetype or condensation. To call them characters would be an accurate use of the term, since the Portuguese *Personagem* comes from the Latin *persona*, meaning an actor's mask. It derives from the Greek term with the same meaning of theatrical role or mask, which defines the mask as a function of every person in the world.³³

³¹ A term associated with paintings that represented the fleeting nature of life, using symbolic objects such as musical instruments, food, flowers, mirrors, candles, etc., and also referring to the five senses. These objects often included shells and skulls as symbols of what remained of the material world after death.

³² OKAKURA, Kazuko. *O Livro do Chá*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008, p. 77.

³³ Etienne. *Vocabulaire d'Ésthetique*. Paris: PUF, 1991, p. 1126

The figures in this series are treated synthetically, with an emphasis on the linear quality of modelling in thick, emphatic paint, in drawing that is superimposed on an almost flattened background. The effect of intensity is increased by the appearance of the tragic masks, completing the tormented and convulsed bodies with dark, empty, hollow eyes, sightless and inert.

Physical convulsion is more perceptible in the series of preparatory studies, in which options are introduced and tried out before finding their definitive form in the paintings. These are hard, dry drawings, made only of bone and nerve, without any flesh to soften the forms. Structures are tensioned and distended to the maximum, seemingly wishing for total release from the ties of their bodies, as if they could no longer support their own weight.

The visible intensity of in the individual figures increases in the drawing titled *Mímica no Parque da Redenção* [Mime in Redenção Park] (D2691), of a large group of figures occupying the same physical space, yet remaining completely apart from each other, entirely solitary and unable to interact. Incommunicability and silence will be recurrent features of Iberê's work in the 1980s and 1990s.

While depiction of the bodies in the *Fantasmagorias* series still retains a typically human elegance and flexibility, this disappears in the *Manequins* series. Here, the figures assume solemn, mechanical posture, very close to some of the artist's sketches of the 1940s, such as the untitled study D1438 (p.71). Then, it was used as a way of understanding the mechanisms of the human body, whereas here it is about the actual nature of the forms.

Even the empty-eyed personality of the phantasmagorias is missing from these mannequins. They become "Shape without form, shade without colour // paralysed force, gesture without motion", like Eliot's "The Hollow men".³⁴ As we can see in the almost didactic print *Modelo e Manequim* [Model and Mannequin] (G160), contrasting the two figures, with the latter retaining the schematic characteristic of the dummy, repeating stereotypical poses associated with expressionless and empty faces, as in the painting *Manequim* (P202).

These three series all date from the same period and were practically worked on simultaneously; it is impossible to define where one or another begins. They are all developments of the same subject matter of the emptiness of human relationships, through adoption of schematic models of life in society and the consequent solitude arising out of it.

The *Ciclistas* [Cyclists] series, or the *Ciclistas da Redenção* [Redenção Cyclists], provides a rare moment of humanity in this phase of Iberê Camargo's work, in which there still seems to be a possibility of social interaction between individuals. Seen in groups, or even alone, these cyclists ride through the parks and empty streets of the city with one sole objective. The accuracy of the drawing defining the shapes is associated with a dense mass of paint, in an exceptionally intense approach to the subject matter. The paintings *Outono no Parque da Redenção I* [Autumn in Redenção Park I] and *Outono no Parque da Redenção II* [Autumn in Redenção Park] are complex compositions with figures in closed, suffocating spaces. Nature seems adverse and oppressive rather than benevolent. But even in this somewhat unfavourable setting these small groups still retain some traces of social interaction; even if they are not going in the same direction, they meet, look at each other and all continue on their way. There is no intended destination, just a momentarily shared destination, fleeting moments of confrontation and encounter in a shared solitude.

Study for the *Tudo Te É Falso e Inútil* series [Everything Is False and Useless to You] (D0895) and *Untitled* (D3206) demonstrate how permanent the subject matter developed during the previous two decades has become and how much the art techniques employed have converged. Their strong graphic quality involves a fundamental element of line alongside a painterly approach which goes beyond a mere filling in of the composition backgrounds.

The first is notable for the accuracy of the drawing defining the whole composition, from the central character and its bicycle, a completely graphic female outline on the extreme right of the page, and a fully depicted a landscape, despite the economy of means. In the second, a monumental figure occupies the centre of the composition facing a loosely defined mannequin. The clarity of graphic form in both works is associated with an intelligent approach to painting, through the density and excessive materiality of the figure in *Tudo te é falso e inútil*, the density of the bicycle, and the clear definition of the landscape in different tones of grey identifying land and sky. In the second drawing the visual field is divided by the strong diagonal running across the space. The lower part is completely dark, suggesting a solid, stable physical space. The density of the cut space interrupts the softness of the figure, which is depicted in gentle shades of grey and black, contrasting with the paleness of the headless mannequin, drawn with luminous orange brushstrokes.

The effects are achieved through the use of quick-drying materials such as gouache and ink, which require fast work and cannot be changed later. The fragility of paper also demands a careful approach. These factors certainly play a

³⁴ ELIOT, T. S. "The Hollow Men" (1925).

part in the results produced. The subject matter remains, as we can see: cyclists, solitary figures, mannequins, all with a somewhat muted handling. These are small works on paper, with extensive use of wash, heightened with incisive lines in pencil and ink. As a way of painting and drawing simultaneously it demonstrates the artist's exceptional technical mastery and defies any definitive classification.

This section closes with *Crepúsculo da Boca do Monte* [Twilight at Boca do Monte] (P130), which contains all the elements considered so far. The human figure, or person, appears in all its complexity and multiple meanings: as element of the composition, depiction of states of the soul, as a character in a tragic comedy. After the individual identity of the people in the *Personagens*, after the fleshless figures of bone and nerve in the *Fantasmagorias*, after the figures frozen into stereotypical poses of the *Manequins*, and the composite figures and graphic and painterly elements of the *Ciclistas*, we now have flaccid, naked figures carrying an excess of flesh and with the features of idiots. These idiots are the natural result of Iberê's pursuit of the true face of human beings. These characters, for they are characters in the broadest sense, as masks indicating their functions in the world, arrive as the culmination of a long journey.

It is a journey that begins with copying from magazines during his childhood and moves on through the academic exercises of plaster-cast copying and life drawing, the academic nude pictures, the classical portraits of the 1940s, the grotesque figures of the 1960s, the configuration of human form in the print images of the 1970s and the whole route outlined above. This broad approach synthesises, as we have seen, a journey from his background in the Rio Grande do Sul countryside to his despairing view of the world at the end of his career. But in addition to such subjective considerations, this is certainly also painting of formal and thematic synthesis. Alongside its evolution in time it also signifies the artist's stylistic evolution, resulting in formal and thematic synthesis of subject matter with exceptional breadth and depth.

PLACES

While the world of art is revealed through illustrated magazines, the same also applies to nature and the environment. Landscape, the place of being and existing in the world, is also naturally part of this journey of knowledge. The complexity and picturesque nature of the composition in this early drawing (apart from the accompanying scribbles) from 1928 (when Iberê was 13 or 14 years old) suggest that it was probably copied from an illustration. It is landscape that will show him the way towards a fully formed artistic

personality. The genre of landscape concerns depiction of the general physical appearance of a geographical region. In simple terms it defines a work of art that depicts that aspect of a particular place in nature.

There can be no doubt that the choice of painting landscape is connected with the imposing presence of Iberê's surroundings during his childhood and youth. The small towns (D1671) were surrounded by nature that was not particularly lush, yet was rich in the subtleties of the weaker light of the south of Brazil, with clear differences between the seasons. Another decisive factor in his taking up of landscape painting was his teacher in Santa Maria, the Italian painter Salvador Parlagreco (1871–1953), whom he mentioned with João Fahrion (1898–1970) in the sketch (D0620) for the invitation to the first exhibition by the Grupo Guignard, in Rio de Janeiro in 1943.

The Fundação Iberê Camargo's extensive collection of landscape drawings from this period demonstrates the intensity and extent of his observation exercises. The two drawings were selected more through personal choice than for their distinctive features, given that all of them have many distinctive qualities. These are skilful and accomplished drawings in which nature is captured in its full complexity through perceptive and definitive line, capturing not only the appearance of the place but also the sensation of light and movement in nature, from the waters reflecting the vegetation and nature to simple economic marks describing the clouds.

The exceptional skill demonstrated in these drawings accompanies a very individual sensibility in the depiction of landscape through painting. Some of the paintings in this period of bold, vigorous exercises are still uncertain, it being hard to make a clear distinction between the elements and planes of the landscape. Elements (vegetation and buildings) and planes are both buried in the excessive mass of paint used for conveying light and shade. The result does not yet meet its expectations, since the lack of definition and imprecision of the planes lacks the necessary clarity and sharpness for correct perception. While the artist displays exceptional talent in recording things graphically, here he still has some way to go before achieving the technical mastery required.

Formal simplification and economy of graphic devices will work to the artist's benefit, and will soon bring him command of landscape painting. Drawing D2612 is an example of this progress: its formal simplification and clarity produces

powerful effects and yields positive results.³⁵ Eduardo Veras describes the excellent quality of this drawing admirably: “There are qualities in the drawing which are very particular to this genre – synthesis, fluidity, clarity – but Iberê also appears to be convulsive here, intense and passionate, like the person we have come to admire through his paintings. Whatever the case, examination of Iberê’s drawings offers a slightly less common approach to his extensive legacy”.³⁶

Positive results can be seen in the sequence of landscapes painted later. Together with great pictorial signification – colours that are less saturated, more careful modulation of tone, clear and correct transposition of planes – the untitled landscape (P002) introduces a bold approach to framing by selecting the foreground, extracted from the whole without any sky, and a more elaborate painterly treatment that contrasts with the nervous and clumsy impasto of the earlier paintings. Landscape P014, is quite similar in composition to the *Dentro do Mato* [In the Woods] shown on page 112, painted two years earlier, but its main difference lies in the careful framing, with the middle ground a little higher and more space for the sky, making the vegetation clearer and carefully defining the light and shade. *Jaguari* (1941-1942) is a finished example of the technical mastery he was seeking, both in terms of composition and the quality of painting. It is the result of his command of composition in the perfect construction of planes and the adaptation of colour to his purpose. This landscape also includes graphic elements depicting the vegetation in the foreground, whose roots lie in the first group of pictures considered here, both in terms of treatment and arrangement. Icleia Borsa Cattani³⁷ says of the landscapes from this period “[...] they depicted places that were important for the painter, particularly the ones made in Brazil [...] The pictures titled *Dentro do Mato* and *Jaguari*, one of the towns in which he spent his youth and childhood, recorded places of experience and feeling. They marked out a *locus* of the artist.”

³⁵ I disagree with the repeated considerations in the literature about Iberê Camargo about the possible relationship between these works and an expressionist approach or thinking. I see this more as an attempt to fit the artist into avant-garde movements about which he may have known little, rather than understanding it as an initial stage in the natural development of the painter in pursuit of formal excellence and complete mastery of the art of painting.

³⁶ “A linha incontornável. Os desenhos de Iberê Camargo.” Exhibition from April 30 to October 30 2011. Curated by Eduardo Veras. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 8-9.

³⁷ “Paisagens de Dentro: As últimas pinturas de Iberê Camargo.” Exhibition from December 11 2009 to September 5 2010), curated by Icleia Borsa Cattani. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009, p. 8-9.

Urban landscape painting develops at the same time with a series of views of Porto Alegre. It should be mentioned that living in Porto Alegre inevitably means coming into contact with the local art scene (Porto Alegre was, after all, a small town and the art world was not that extensive...) which allows him contact with works by highly skilled landscape painters continuing to develop the long local tradition of landscape painting. Landscape was the genre of choice for local modern painters: a tradition that began with Pedro Weingärtner (1853–1929) right at the start of the 20th century, with considerable contributions from Libindo Ferrás (1877–1951), Oscar Boeira (1883–1943) and Leopoldo Gotuzzo (1887–1983) in subsequent decades. This tradition begins with the rural landscape of its founding fathers and then includes the urban landscape, which is largely present in the works of the 1940s by artists like Angelo Guido (1893–1969), Benito Manzon Castañeda (1885–1955), Luiz Maristany de Trias (1885–1964), Edgar Koetz (1914–1969), Gastão Hofstetter (1917–1986) Carlos Alberto Petrucci (1919–2012) and others.³⁸

Iberê’s work did not undergo great modifications in formal terms after his move to Rio de Janeiro, as demonstrated by the landscapes from this period, but it would experience a considerable shift in his approach to the subject matter. The landscapes become more fluid, more lyrical, less concerned with literal transcription of the real and more involved in subjective perception of the object. These are certainly the effects of coming into contact with the landscape paintings being produced by artists with a lyrical temperament, such as Cândido Portinari and Alberto da Veiga Guignard.

Urban subject matter dominates this period of his work, and it will be a landscape of Rio de Janeiro that will bring him the coveted foreign travel award at the 52nd National Fine Arts Salon – Modern Section in 1947. The landscapes from this period introduce a conceptual and formal synthesis of the intense practice begun in the mid 1930s. This period is the peak of his landscape painting, and the subject matter will have somewhat lesser development in the following years, which, after his study abroad, will be almost entirely concerned with still-life painting and variations on that theme.

The resurgence in the representation of places as subject matter and of landscape as a theme will only occur in the series of drawings produced in the late 1970s. In August 1977 Iberê was in Santa Maria for a solo exhibition in the

³⁸ The subject of landscape as a vehicle for local modern painting appears in essays, articles and academic studies by José Augusto Avancini, Maria Lúcia Bastos Kern and Paulo Gomes, Neiva Maria Fonseca Bohns and others.

gallery named after him at the Universidade Federal de Santa Maria, and this return to the town leads to the series of drawings D2645, D2649, D2704 and D2697). They record the artist's return to his place of origin, landscape as *locus*, which formed him and which he chose as the theme on which to base his career. Records of a sentimental journey to his roots: the Restinga Seca Railway Station (D2704), the railway tracks (D2902), the lever for operating the points, with hills in the background (D2697). These observation drawings from nature are swift and economic, but accurate and laden with feelings for his roots. Two years later, in 1979, he will make further drawings of Santa Maria: a landscape of the range of hills surrounding the northern half of the town (D2645) and a house (D2649), identified as *A casa da Antonieta* [The house of Antonieta].

The effective return of landscape into Iberê's work will occur in his compositions of the 1980s. These are pictures with fully defined figure and ground, and a high degree of complexity in their conception and development. Two studies (D1025 and D2094) from this period provide good examples of the function of landscape in his work at this time: study for *Fantasmagoria IV* [Phantasmagoria IV] is an intricate web of information, suggesting more than simple description of the landscape and producing a biting, tortuous drawing. The second drawing, with no record of further development, is more defined: trees and background are distinct, allowing immersion in the world of landscape and in the work itself, considering the wealth of material used and its thick, velvety application.

Although there is an effective return to landscape during this period, it is not the same as the topographical landscapes of the 1940s or even those nostalgic pictures of the 1970s. Here the landscape has a new function, even when it retains features that can identify places: these are pictures about being in the world and not in a place, or *locus*, representations of states of mind, ideas about places, but mainly depictions of other internal places: "the landscapes in Iberê's paintings of the 1990s seem to be created from within. From inside the painter himself, inside the human bodies in the pictures; as if they were created to fit them."³⁹ Some of them include solitary cyclists coming or going, but we don't know where to or from. It doesn't matter: feeling is more important than objective information about these broad empty places.

Two works from this selection of places deserve particular attention: the two views of the Gasômetro power station in

Porto Alegre. The first is the 1942 *Gasômetro de Porto Alegre*, (D2613), and the second an untitled drawing of the same subject (D0818), from 1989. These two drawings, separated by more than 40 years, contain the same distinctive qualities of his work: precise observation and efficient expression. While the former respectfully obeys the perspective and presents an objective view of the place, which we might even call a portrait, the second subverts the perspective to produce an image that destabilises the place and its person, the cyclist. This too is a portrait, but a subjective one. Despite being distant in time, both pictures retain the virtues of conciseness and objectivity: they are economic, swift and effective drawings.

The painting from the *Série Ciclistas* [Cyclist Series](1990) is both the thematic and formal synthesis of this group. As subject matter, the landscape no longer contains signs of identification and has become background, which is at the same time form. The undefined background relates to a metaphysical uncertainty, the impossibility of defining the place of the human being. Where is he? Inside himself, with no reference to the external and emphasising the internal.⁴⁰ Like most of the works from the artist's late period, this picture juxtaposes different elements that he had worked with individually throughout his career. Here we have the human figure, a cyclist, from the series of the same name, and the landscape, the subject of his initial pictorial investigations and the foundation of his creative practice.

This is no chance association: it brings together two of the artist's favourite themes, figure and landscape, in search of a more accurate expression of his anxieties. Formally, the *facture*⁴¹ treats the background quite thinly, despite the visual overlapping of countless layers to give it some density, as Blanca Brites has written: "Anyone who watched him painting noticed that each painting had an accumulation of a succession of other, 'unfinished' works, which continually dissolved under the new brushwork, with apparently nothing remaining of those stages in the completed work."⁴²

Depth is more indicated than shown, producing a flat space with the figure of the cyclist apparently on the surface of the picture. This figure is given a different treatment from

³⁹ CATTANI, Icleia Borsa. *Paisagens de Dentro: as Últimas Pinturas de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009, p. 34-35.

⁴⁰ CATTANI, Icleia Borsa. *Paisagens de Dentro: as Últimas Pinturas de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009, p. 34-35.

⁴¹ In terms of the practice of painting, *facture* concerns the material result of the use of paint and tools in its application to the surface.

⁴² "Persistência do Corpo." Exhibition from September 2008 to March 8 2009, curated by Ana Maria Albani de Carvalho and Blanca Brites. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 17.

the background, with denser and thicker handling, through the application of almost pure paint and the emphasis of the graphic marks that define it, with their roots in his drawings and prints, but also in the *Fantasmagorias* series. But this materiality is misleading, for while the figure is clear and practically visible in its entirety, the bicycle, the vehicle carrying the figure, merges into the landscape, like an apparition, an imprecise, ghostly form produced by the artist's extensive use of glazing. What is the meaning behind this duality between clarity and imprecision? Neither element, cyclist nor landscape, has a defined place; everything merges into the totality of painting.

In conclusion, this extensive study demonstrates that Iberê Camargo was not looking for an analogy for the world throughout his career. In contrast, his skill would allow him to achieve that with ease. His work provides demonstrates this pursuit of an image which is more than a copy of the real, hence his incursion into nonrepresentational work in the 1960s. He sought forms that were based on the real, but without imitating them. Instead of mimesis, emulation. But we should be wary here, this is not emulation in its everyday acceptance of imitating or trying to compete. Instead it is an action “in a morally sound direction, without ill will or violence”,⁴³ which is to say that it is an action towards a higher feeling, which goes beyond assiduous striving to equal or excel another in terms of virtue and merit.

BIBLIOGRAPHICAL REFERENCES

- BUSSAGLI, Marco. *Comment Regarder le Dessin: Histoire, Évolution et Techniques*. Paris: Éditions Hazan, 2012.
- CARVALHO, Ana Maria Albani de & BRITES, Blanca. *Persistência do Corpo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.
- CATTANI, Icleia Borsa. *Paisagens de Dentro: As Últimas Pinturas de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009.
- COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o Ambiente Cultural Brasileiro do Pós-Guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.
- ELIOT, T. S. “Os Homens Ocos”[“The Hollow Men”]. In: *Poesia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981, p. 115.
- FERREIRA, Glória e ARAÚJO, Inês de. *De Tarsila a Lygia Clark: Influence de Fernand Léger et d'André Lhote*. Available at: <http://www.revues.msh-paris.fr/vernumpub/11-G.FERREIRA%20et%20al.pdf>. Accessed on 04/02/2015.
- HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.
- IBERÊ CAMARGO SÉCULO XXI (Chronology). Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2014, p. 357-406.
- LISPECTOR, Clarice. “Criar um quadro é criar um mundo novo”. In: COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o Ambiente Cultural Brasileiro do Pós-Guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.
- MARQUES, Luiz. In SARTRE, Jean-Paul. *O Sequestrado de Veneza*. São Paulo: Cosac Naify, 2005 (book flaps).
- MARTINS, Vera, “Iberê Camargo, Prêmio de Pintura da Bienal”. In: COCCHIARALE, Fernando. *Iberê Camargo e o Ambiente Cultural Brasileiro do Pós-Guerra*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 26.
- MILLET, Maria Alice. *O “outro” na Pintura de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
- OKAKURA, Kazuko. *O Livro do Chá*. São Paulo: Estação Liberdade, 2008.
- PASQUINELLI, Barbara. *Il Gesto e l'Espressione*. Milano: Mondadori Eleta S.p.A., 2005.
- SARTRE, Jean-Paul. *O Sequestrado de Veneza*. São Paulo: Cosac Naify, 2005.
- SOURIAU, Etienne. *Vocabulaire d'Ésthetique*. Paris: PUF, 1991.
- VALÉRY, Paul. “Acerca do Cemitério Marinho”. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 173.
- VALÉRY, Paul. “Situação de Baudelaire”. In: *Variedades*. São Paulo: Iluminuras, 1991, p. 21-32.
- VERAS, Eduardo. *A Linha Incontornável. Os desenhos de Iberê Camargo*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.
- WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

⁴³ HOUAISS, Antônio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*, 2001, p. 1129.

IBERÊ CAMARGO

CHRONOLOGY

1914

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

1928

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

1932

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

1939

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

1942

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

1943

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.
- 48º Salão Nacional de Belas-Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Honourable mention for Drawing.

1944

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

- Solo exhibition, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
- 49º Salão Nacional de Belas-Artes, Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Bronze medal for Painting.

1945

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

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

1946

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

1947

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

1948-50

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

1950

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

1951

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

1952

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

1953

Founds the Intaglio Print Course at Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

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

1954

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

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

1955

Writes “A Gravura”, published in 1975.

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

1956

Invited artist at V Salão Nacional de Arte Moderna.

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

1957

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

1958

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

Takes part in several group exhibitions this year in Rio de Janeiro, Belo Horizonte and Quito, Ecuador.

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

1959

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

1960

Moves to new studio at Rua das Palmeiras, Botafogo, Rio de Janeiro. Teaches painting at the Galeria Municipal de Arte, in Porto Alegre. This course is the origin of the Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, focused on art education. Teaches Intaglio print course in Montevideo, with his treatise on printmaking published in Spanish.

- “Iberê Camargo”, Centro de Artes y Letras, Montevideo.
- “Iberê Camargo: Gravura – Pintura”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- IX Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.
- 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.

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 Contemporâneos de Brasil”, Mexico City.
- “The Emergent Decade. Latin American Painters and Paintings”, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.

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.

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

1970

Awarded title of Citizen of Porto Alegre by the Câmara Municipal de Porto Alegre.

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

1971

Special Room at the XI Bienal Internacional de São Paulo.

1972

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

1973

Attends the Atelier Lacourrière Frélaud, in Paris, founded in 1929, to improve his knowledge as a printer.

Included in the book entitled *Gravura*, by Márcia Pontes *et al.*, Rio de Janeiro. The publication contains reproductions of prints by Darel Valença Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo and Octavio Araújo.

- “Gravuras e Pinturas”, Galerie de la Maison de France, Rio de Janeiro.
- “Oils on Canvas by the Brazilian Painter Iberê Camargo”, O’Hanna Gallery, London.
- “Iberê Camargo”, Galeria Inelli, Porto Alegre.
- Bienale de Gravure Moderne, Galerija Ljubljana Yougoslavie, Ljubljana, Yugoslavia (now Slovenia).

1974

The Galeria Iberê Camargo opens as homage to the artist at Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria (RS).

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

1975

Publishes *A Gravura* (São Paulo: Topal), originally produced in 1955.

Member of committee for advising authorities on the fragility of art materials produced in Brazil and on better conditions for imports.

Shows in the XIII Bienal Internacional de São Paulo and several overseas exhibitions.

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

1976

Jury member for the Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

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

1977

Jury member for I Salão da Ferrovia, Rio de Janeiro. Receives tribute at this event.

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

1978

Joins 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 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 (invited artist).
- “Iberê Camargo: 70 Anos”, Museu de Arte Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo”, Sala de Exposições Professor Hélio Homero Bernardi, Santa Maria (RS).
- “Iberê Camargo, Aquele Abraço!”, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: Desenhos, Pinturas e Gravuras”. Galeria Multiarte, Fortaleza.
- “Iberê Camargo: Pinturas, Guaches e Pastéis”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Studio de Arte Cláudio Gil e Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro; Galeria Luisa Strina, (SP).

1985

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

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

1986

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

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

1987

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

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

1988

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

1990

Iberê Camargo returns to printmaking, assisted by Eduardo Haesbaert as printer.

- 2º Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu Universitário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (invited artist).
- “Iberê Camargo: Pinturas”, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.
- “Ciclistas no Parque da Redenção”, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.

• “A Gravura de Iberê Camargo: Uma Retrospectiva”, Espaço Cultural do Banco Francês e Brasileiro, Porto Alegre; Museu Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo (1990–1991).

1991

Refuses to take part in the III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador, in protest against taxes on circulation of artworks.

Runs workshop in fine art at Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

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

1992

Filming begins on the short film *Presságio*, in Iberê Camargo's studio. The artist produces several drawings during the scenes of the film.

Os Amigos da Gravura project, at the Museu Castro Maya, is reedited. Iberê Camargo takes part with a new print.

Awarded title of Illustrious Son from Restinga Seca Municipal Council (RS).

- Exhibition on the occasion of the publication of Iberê's book, *Gravuras* (Sagra publishers), Galeria Tina Zappoli, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: Obra Sobre Papel”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: Pinturas Inéditas”, Galeria Multiarte, Fortaleza.

1993

Takes part in the 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto – “Retrospectiva de Gravuras de Iberê Camargo”, presentation of the: *Carretéis*, *Ciclistas*, *Manequins* and *As Idiotas* series, Museu de Arte de Ribeirão Preto.

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

1994

Awarded International Cultural personality diploma from the União Brasileira de Escritores, at the Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.

Produces his final oil painting, *Solidão*, a canvas of 2 x 4 m.

Launch of the book, *Iberê Camargo*, by Ronaldo Brito.

- “Conversações com Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Launch of book entitled *Conversações com Iberê*

Camargo, by Lisette Lagnado at the exhibition.

- XXII Bienal Internacional de São Paulo. Abstractions.

• “Iberê Camargo: Desenhos e Gravuras”, Espaço Cultural Fiat, São Paulo.

• “Desenhos e Gravuras em Metal”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.

• “Iberê Camargo, Mestre Moderno”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Book launch of *Iberê Camargo, Mestre Moderno* during the exhibition, with texts by Ronaldo Brito, Rodrigo Naves and Décio Freitas.

• “Iberê Camargo: Produção Recente”, Centro Cultural São Paulo.

• “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.

• Retrospective exhibition and current works at Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.

- Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo.

Iberê Camargo dies on August 9.

1995

The Fundação Iberê Camargo is created, with an underlying focus on issues of art, diffusion of the artist's work and reactivation of the artist's Printmaking Studio.

The film *O Pintor*, by Joel Pizzini, is launched at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

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

1998

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

1999

Launch of Schools Programme focused on the state- and private-school network.

Book launch of *Iberê Camargo/Mario Carneiro:*

Correspondências, at the “Obra Gráfica de Iberê Camargo” exhibition, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, MARGS, Porto Alegre. Curated by Lisette Lagnado. Special shows.

2000

Commencement of project of cataloguing the complete works of Iberê Camargo.

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

2001

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

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

2002

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

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

2003

Construction of the new Iberê Camargo Foundation begins.

2004

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

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

2005

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

2006

1st volume of the *catalogue raisonné*, of the artist's prints is launched, coordinated by Mônica Zielinsky.

2007

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

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

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

• “A gravura de Iberê Camargo: estudos – estados – expansão”. Instituto Tomie Ohtake, São Paulo (SP). Curated by Mônica Zielinsky.

2008

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

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

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

2009

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

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

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

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

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

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

2010

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

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

2011

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

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

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

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

2012

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

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

2013

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

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

2014

Maria Coussirat Camargo dies on February 24.

Publication of the book *Iberê 100 anos*, by Luiz Camillo Osorio.

• “Iberê Camargo: As Horas (o tempo como motivo)”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Lorenzo Mammì.

• “Iberê Camargo: Um Trágico nos Trópicos”, Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo. Curated by Luiz Camillo Osorio.

• “Iberê Camargo: Um Homem a Caminho”, Da Maya Espaço Cultural, Bagé (RS) and SESC, Lajeado (RS).

• “Estrutura em Movimento – a Gravura na Obra de Iberê Camargo”, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Curated by Carlos Martins and José Augusto Ribeiro.

• “Iberê Camargo: século XXI”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Agnaldo Farias, Icleia Cattani and Jacques Leenhardt.

2015

• “Iberê e seu ateliê: as coisas, as pessoas e os lugares”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Paulo Gomes.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

PRESIDENTE DE HONRA DO CONSELHO SUPERIOR [PRESIDENT OF HONOR OF THE CHIEF ADVISORS]

Maria Coussirat Camargo [*in memoriam*]

PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR [PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS]

Jorge Gerdau Johannpeter

VICE PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR [VICE PRESIDENT OF THE CHIEF ADVISORS]

Bolívar Charneski

CONSELHO SUPERIOR [CHIEF ADVISORS]

Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Istelita da Cunha Knewitz
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Mariza Fontoura Carpes Asquith
Renato Malcon
William Ling

DIRETOR PRESIDENTE [CEO]

Felipe Dreyer de Avila Pozzebon

DIRETOR VICE PRESIDENTE [DIRECTOR VICE PRESIDENT]

Rodrigo Vontobel

DIRETORIA [MANAGEMENT]

Carlos Cesar Pilla
José Paulo Soares Martins
Tulio Milman

COMITÊ CURATORIAL [CURATORIAL BOARD]

Agnaldo Farias
Fábio Coutinho
Icleia Borsa Cattani
Jacques Leenhardt
José Paulo Soares Martins

CONSELHO FISCAL (TITULARES) [FISCAL BOARD (MEMBERS)]

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

CONSELHO FISCAL (SUPLENTES) [FINANCIAL BOARD (SUBSTITUTES)]

Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowski
Volmir Luiz Giglioli

SUPERINTENDENTE CULTURAL [CULTURAL SUPERINTENDENT]

Fábio Coutinho

GESTÃO CULTURAL [CULTURAL MANAGEMENT]

Germana Konrath
Luiza Mendonça

EQUIPE CULTURAL [CULTURE TEAM]

Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo

EQUIPE ACERVO E ATELIÊ DE GRAVURA [COLLECTION AND PRINT STUDIO TEAM]

Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

EQUIPE EDUCATIVA [EDUCATIONAL TEAM]

Camila Monteiro Schenkel
Bruno Salvaterra Treiguer
Michel Machado Flores

MEDIADORES [MUSEUM MEDIATORS]

Andressa Cristina Gerlach Borba
Caroline Cantelli
João Mallmann
Lizandra Guerra
Victória Bemfica Terragno
Vitória dos Santos Tadiello

EQUIPE DE COMUNICAÇÃO [COMMUNICATION TEAM]

Elvira T. Fortuna
Thaís Leidens

SITE E REDES SOCIAIS [WEBSITE AND SOCIAL NETWORKS]

Adriana Martorano

ASSESSORIA DE IMPRENSA [PRESS OFFICE]

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

EQUIPE ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA [TEAM ADMINISTRATION AND FINANCE]

José Luis Lima
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Maria Lunardi
Roberto Ritter
Sofia Starosta
William Camboim da Rosa

**GESTÃO DE PARCERIAS
[PARTNERSHIPS MANAGEMENT]**

Michele Loreto Alves

**CONSULTORIA JURÍDICA
[LEGAL ADVISOR]**

Ruy Remy Rech

TI INFORMÁTICA [IT]

Marcio Jose Schmitt – ME

**MANUTENÇÃO PREDIAL
[BUILDING MAINTENANCE]**

TOP Service

SEGURANÇA [SECURITY]

Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

ESTACIONAMENTO [PARKING]

Safe Park

CAFETERIA [CAFETERIA]

Press Café

LOJA [SHOP]

D'Arte

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

REALIZAÇÃO [ORGANIZED BY]

Fundação Iberê Camargo

CURADORIA [CURATOR]

Paulo Gomes

**ASSISTENTE DE CURADORIA
[ASSISTANT CURATOR]**

Francine Kloeckner

MONTAGEM [INSTALLATION]

André Severo

Alexandre Moreira

Marcelo Moreira

Nelson Rosa

IDENTIDADE VISUAL [VISUAL IDENTITY]

Adriana Tazima

MUSEOGRAFIA [MUSEOGRAPHY]

Ceres Storchi

Emily Borghetti

**COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO
[COORDINATING PRODUCTION]**

Adriana Boff

CATÁLOGO [CATALOGUE]

**COORDENAÇÃO EDITORIAL
[EDITORIAL COORDINATION]**

Adriana Boff

TEXTO [TEXT]

Paulo Gomes

TRADUÇÃO [TRANSLATION]

Nick Rands

REVISÃO [PROOFREADING]

Revisão de texto de Paulo Gomes (português)

Rosalina Gouveia

PROJETO GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN]

Adriana Tazima

FOTOGRAFIAS [PHOTOGRAPHS]

Fábio Del Re [Viva Foto] capa/cover; p.12;15 ; 17;

19-21; 23-27; 29-33; 37-39; 41; 46;49; 50; 52; 54;

55; 58; 61; 66-69; 71-74; 77; 78; 80-85; 88-92; 95;

98-103; 110; 111; 115; 117; 120; 121; 123-125;

127-131 e 133.

Rômulo Fialdini p.16; 18; 22; 33; 35; 43; 45; 47;

48; 57; 60-64; 75; 79; 89; 91; 93; 97; 99; 104; 105;

107; 108; 114-117; 119;123 e 129.

Leonid Streliaev p.28; 40; 44 e 51.

Mathias Cramer p.122

Digitalização p.15; 18; 19; 23; 96; 112; 113 e 126.

**TRATAMENTO DE IMAGEM
[IMAGE PROCESSING]**

Danowsky Design

IMPRESSÃO [PRINTING]

Gráfica Pallotti

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO
Av. Padre Cacique 2.000
90810-240 | Porto Alegre | RS | Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

Todos os direitos reservados
[All rights reserved]

© Fundação Iberê Camargo
© Paulo Gomes

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. A Fundação Iberê Camargo agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e / ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los nas futuras reimpressões.
[Every effort has been made to acknowledge the moral rights and copyright of the images in this book. The Fundação Iberê Camargo welcomes any information concerning authorship, ownership, and/or other data that may be incomplete in this edition, and is committed to including them in future reprints]

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

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

G633i Iberê e seu ateliê: as coisas, as pessoas e os lugares/ Paulo Gomes. - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015. / Paulo Gomes. - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2015.

168 p. : il. color.

ISBN 978-85-89680-50-9

Catálogo em edição bilíngue: português e inglês.

Tradução Nick Rands

1. Gomes, Paulo. 2. Camargo, Iberê. I. Título. II. Arte Moderna
CDU73/76 (81)

PAULO GOMES

(Nova Iguaçu, RJ, 1956). Artista e professor. Bacharel em Artes Plásticas (1995), Mestre em Artes Visuais – Poéticas Visuais (1998), Doutor em Artes Visuais – Poéticas Visuais (2003), todas pela UFRGS. Professor adjunto no Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), atuando no Bacharelado de História da Arte e professor permanente no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Coordena o Acervo Artístico da Pinacoteca Barão de Santo Ângelo, do Instituto de Artes da UFRGS. Membro do CBHA – Comitê Brasileiro de História da Arte e da ANPAP – Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Vive e trabalha em Porto Alegre.

(Nova Iguaçu, RJ, 1956) is an artist and lecturer. He holds a degree in Plastic Arts (1995), a master's degree in Visual Arts – Visual Poetics (1998) and a Doctorate in Visual Arts – Visual Poetics (2003), all from Universidade Federal do Rio Grande do Sul. He is Adjunct Professor in the Visual Arts Department at the same institution, teaching on the Art History degree course, and is a permanent lecturer on the Postgraduate Visual Arts programme at Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). He is coordinator of the Pinacoteca Barão de Santo Ângelo Art Collection in the UFRGS Instituto de Artes and is also a member of CBHA – the Brazilian Committee of Art History, and ANPAP – the National Association of Art Researchers. He lives and works in Porto Alegre.



Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, RS, Brasil
projeto do arquiteto [designed by architect] Álvaro Siza
foto [photo] Elvira Fortuna

Fundação **Iberê Camargo**

