

O "outro" na pintura de  
**IBERÊ CAMARGO**

Garrafas, 1957  
óleo sobre tela | oil on canvas  
64,3x94,2 cm  
col. Roberto Marinho  
foto | photo Pedro Oswaldo Cruz



O “outro” na pintura de **IBERÊ CAMARGO**





A Fundação Iberê Camargo propõe, depois de 17 anos de existência, sendo quatro em sua nova sede, iniciar um novo ciclo de exposições de Iberê Camargo com a mostra “O ‘outro’ na pintura de Iberê Camargo”.

A missão de divulgar e difundir a obra do artista se deu, em um primeiro momento, através das variadas leituras e recortes curatoriais desenvolvidos a partir da pesquisa e seleção de obras e documentos no acervo da Fundação. Agora, a ideia é permitir aos curadores apresentarem as muitas facetas do artista com a inclusão de obras de outras coleções. Desse modo, o público tem a oportunidade de conhecer o trabalho de Iberê de forma mais ampla.

Nesse espírito, Maria Alice Milliet propõe um recorte curatorial que explora a emergência de uma duplicidade na obra de Iberê Camargo. A curadora destaca uma convivência dos opostos, inerente ao drama existencial do artista, particular à gênese de sua obra. Para Maria Alice, sob a tinta espessa e sombria que recobre a maioria das telas de Iberê subsiste a limpidez da ordem construtiva.

O que se pretende, no entanto, não é esclarecer uma ambiguidade pessoal de Iberê, mas explorá-la em sua obra. Busca-se mostrar o outro lado da imagem estereotipada que o público tem de sua pintura – um “rio de águas turvas”, como afirma a curadora. Na poética do artista, as operações de ordem plástica nunca estiveram desvinculadas da angústia existencial.

Entre 1948 e 1950, Iberê viveu na Europa, onde estudou com mestres como Giorgio de Chirico, de quem se aproximou pelos temas, e André Lhote, que o influenciou no processo de construção geométrica. É com Giorgio Morandi, no entanto, que o artista estabeleceu uma interlocução mais íntima, ao valorizar o desenvolvimento de processos pessoais em detrimento da adesão a grupos e movimentos, mantendo uma neutralidade em relação a disputas da época.

Em diálogo com a obra morandiana, Iberê cria uma sucessão de gravuras e pinturas nas quais objetos banais são apresentados com tamanha solenidade que mais parecem objetos de uma liturgia profana. A densidade emocional que emana desses arranjos permite colocá-los na mesma linhagem das singelas, porém enigmáticas, *natura in posa* de Morandi. Assim, essa relação estética se torna evidente através do recorte específico que a exposição apresenta. A fase das naturezas-mortas de Iberê revela o que há de mais característico em sua produção: a dialética entre o sensorial e o intelectual.

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição

## O “outro” na pintura de Iberê Camargo

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil

15 de junho de 2012 a 10 de março de 2013

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition

*The “other” in the painting of Iberê Camargo*

Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil

June 15, 2012 to March 10, 2013

**Maria Alice Milliet** é historiadora, crítica de arte e curadora. Doutora pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. De 1989 a 1992 dirigiu a Pinacoteca do Estado de São Paulo. Foi curadora do Museu de Arte Moderna de São Paulo entre 1993 e 1994. No período de 2000 a 2011, foi diretora e curadora da Fundação José e Paulina Nemirovsky, em São Paulo. Atualmente integra o Conselho Curador dos Acervos dos Palácios do Governo de São Paulo. É autora dos livros *Lygia Clark: obra-trajeto* (São Paulo: Edusp, 1992), *Tiradentes, o corpo do herói* (São Paulo: Martins Fontes, 2001), *Lothar Charoux, a poética da linha* (São Paulo: Dan Galeria, 2006), *Mestres do modernismo* (São Paulo: Imprensa Oficial, 2003), *Tarsila, os melhores anos* (São Paulo: M10, 2011) e de um grande número de ensaios críticos em catálogos e periódicos, versando sobre arte moderna e contemporânea.

**Maria Alice Milliet** is an historian, art critic and curator, with a doctorate from São Paulo University Faculty of Architecture and Urbanism. From 1989 to 1992 she ran the Pinacoteca do Estado de São Paulo. She was curator at the Museum of Modern Art of São Paulo from 1993-94. From 2000 to 2011 she was Director and Curator at the Fundação José e Paulina Nemirovsky, in São Paulo, and is currently on the Curatorial Board of Collections at São Paulo Government Palaces. She has written the books *Lygia Clark: obra-trajeto* (Edusp, São Paulo, 1992), *Tiradentes, o corpo do herói* (Martins Fontes, São Paulo, 2001), *Lothar Charoux, a poética da linha* (DAN Galeria, 2006) *Mestres do Modernismo* (Imprensa Oficial, São Paulo, 2003), *Tarsila, os melhores anos* (M10, São Paulo, 2011) and a large number of critical essays about modern and contemporary art in catalogues and periodicals.

Ministério da Cultura apresenta

## O “outro” na pintura de IBERÊ CAMARGO



Patrocínio



GERDAU



Vonpar

de lage landen

Apoio



Realização

Ministério da  
Cultura

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

O “outro” na pintura de  
IBERÊ CAMARGO

Maria Alice Milliet



Iberê Camargo quando adolescente em paisagem do interior do Estado do RS | The Young Iberê Camargo in Landscape in the State of the RS  
Foto | photo: Acervo Documental Fundação Iberê Camargo







# O “outro” na pintura de IBERÊ CAMARGO

## CONFISSÕES

Quase às vésperas de morrer, em março de 1994, Iberê escreve um pequeno conto – “O duplo” – em que narra um episódio vivido por ele no Rio de Janeiro nos anos 1940. O fato em si – real ou imaginado –, escrito na primeira pessoa, vem revelar a persistência do “terror incontrolável” que sente diante do seu duplo. O relato sucinto, porém atento a detalhes que a qualquer um passariam despercebidos (o ônibus no interior do qual a ação se passa trazia o número 15 e a indicação Praça São Salvador-Rio Comprido) cria um clima de tensão digno de um *thriller* no melhor estilo expressionista. A cena parece extraída do roteiro de um filme mudo do primeiro cinema de Hitchcock: sentado num dos bancos da frente do coletivo, um passageiro vê pelo espelho retrovisor um rosto que lhe parece ser o de seu sócia. Mas, não. Observando melhor, nota que o homem não é apenas parecido consigo, é idêntico. Para afastar a possibilidade de uma alucinação, faz gestos propositadamente exagerados que a imagem refletida não repete. Constata então que o seu duplo, com roupa e movimentos próprios, se mantém impassível, indiferente à sua presença. Parece nem notar a semelhança entre eles, ou pior, não se importa em ser uma réplica. Tomado de crescente pavor, o passageiro soa a campainha e, mal o veículo para, salta e caminha apressado sem olhar para trás. A justificativa que dá à fuga é quase uma explicação psicanalítica: “falta-me coragem para ver o outro que vive fora de mim.”<sup>1</sup> Com essa afirmação Iberê encerra o conto, mas o assunto permanece em aberto. Existe algo de confessional nessa escrita; algo que aflora num momento derradeiro sob o disfarce da ficção. O que não diz é que sua dificuldade maior está em conviver com o outro dentro de si; em lidar com suas próprias contradições. Isso deixa implícito.

Através do tema do duplo – tão caro a Edgar Allan Poe, como se pode ler em seu conto “William Wilson” –, o que se pretende não é esclarecer a problemática pessoal de Iberê, mas explorar a ambiguidade de sua pintura. A proposta faz sentido na medida em que, em sua poética, as operações de ordem plástica nunca estiveram desvinculadas da angústia existencial. Investigar a emergência da alteridade na arte de Iberê Camargo é como penetrar sua obra pelo avesso; é resgatar o verso da imagem estereotipada que o público tem de sua pintura – esse rio de águas turvas. A ideia é mostrar que, sob a tinta espessa e sombria que recobre a maioria de suas telas, subjaz a limpidez da ordem construtiva. Esse “outro” que

---

1 Camargo, Iberê. O duplo. In *Gaveta dos guardados*. Org. e apes. Augusto Massi. 2ª ed. São Paulo: Edusp-Cosac Naify, 2009, p. 33.

habita a pintura de Iberê – talvez experimentado precocemente na solidão da campanha, na quietude dos vastos espaços do sul – aparece nas praças vazias, nas vielas silenciosas de Santa Teresa, nos objetos alinhados sobre a mesa e no raio de sol que ilumina a parede do ateliê. Essa tranquilidade aparente permanece em sua pintura até que o equilíbrio, tão intensamente buscado nos anos de formação, submerge numa onda de turbulência e caos pictórico. Em Iberê, é inegável que a angústia existencial afeta sua produção artística, fazendo com que a obra bascule ao sabor das inquietações vividas pelo homem-pintor. A propósito dessa contaminação, Montaigne (cuja vivência é fonte e suporte de sua escritura) declara, sem pudor, no terceiro tomo de seus *Ensaíos* (1588): “Em outros casos, pode-se apreciar a obra e não gostar do autor, no meu caso, não.”<sup>2</sup> Igual franqueza caberia a Iberê. Quanto à crítica, diante das intrincadas relações entre arte e vida, só cabe denunciar o sujeito na medida em que a indiscrição possa explicar as inflexões de sua linguagem artística.

Três imagens – uma foto e duas pinturas – nos dão ideia de como pode ter sido o artista quando jovem. A fotografia, provavelmente do final da década de 1930, mostra um homem nos seus 20 anos, alto, esguio, vestido com certo esmero. Em pé sobre uma pedra – a silhueta recortada contra a paisagem magnífica da serra gaúcha –, ele não contempla a vista. Tem a cabeça baixa e a atenção concentrada em algo que tem nas mãos. Parece ser tímido, introspectivo e naturalmente elegante. Anos depois, em 1943, já no Rio de Janeiro, Iberê pinta um autorretrato, o mais despojado dos muitos que deixou. Certamente não é o único desse período, quando insiste em pintar a si mesmo, talvez para se reconhecer como artista. Aos 29 anos, é um homem bonito. Vestindo camisa e paletó brancos, tem o rosto escanhado, feições delicadas e o olhar incisivo. Como pintor está sob a influência de Guignard,<sup>3</sup> influência notável na precisão do desenho que, com poucos traços, define a face, insinua o traje e a paisagem ao fundo. Linhas finas e negras acentuam certos contornos, numa clara reminiscência do grafite duro usado pelo mestre. O desenho é limpo, sem retoques. A composição, meditada: um eixo vertical divide o quadro em duas metades. O contraste entre as partes se dá pela oposição entre zonas luminosas e zonas escuras. Por trás da cabeça, o campo da esquerda é preenchido por gradações de cinza; enquanto, à direita, a sugestão de picos nevados favorece a gama dos brancos, numa alusão à visão sublime das altas montanhas, tão cara ao romantismo alemão. No rosto, a situação se inverte, com a luz incidindo sobre o lado esquerdo, o lado direito fica na sombra. Essa polaridade, ainda que sutil, pode ser tomada como metáfora do confronto entre razão e emoção, aqui resolvido com equilíbrio.

Tempos depois, o pintor reflete sobre o significado do autorretrato: “O homem olha sua face, interroga-se e não sabe quem é. Talvez o autorretrato seja uma interrogação. Talvez seja olhar dentro de mim mesmo.”<sup>4</sup> No quadro descrito acima, a firmeza com que o retratado fita o observador faz supor uma resposta positiva perante a vida. Há um quê de voluntarioso em seu olhar, há uma elegância procurada

---

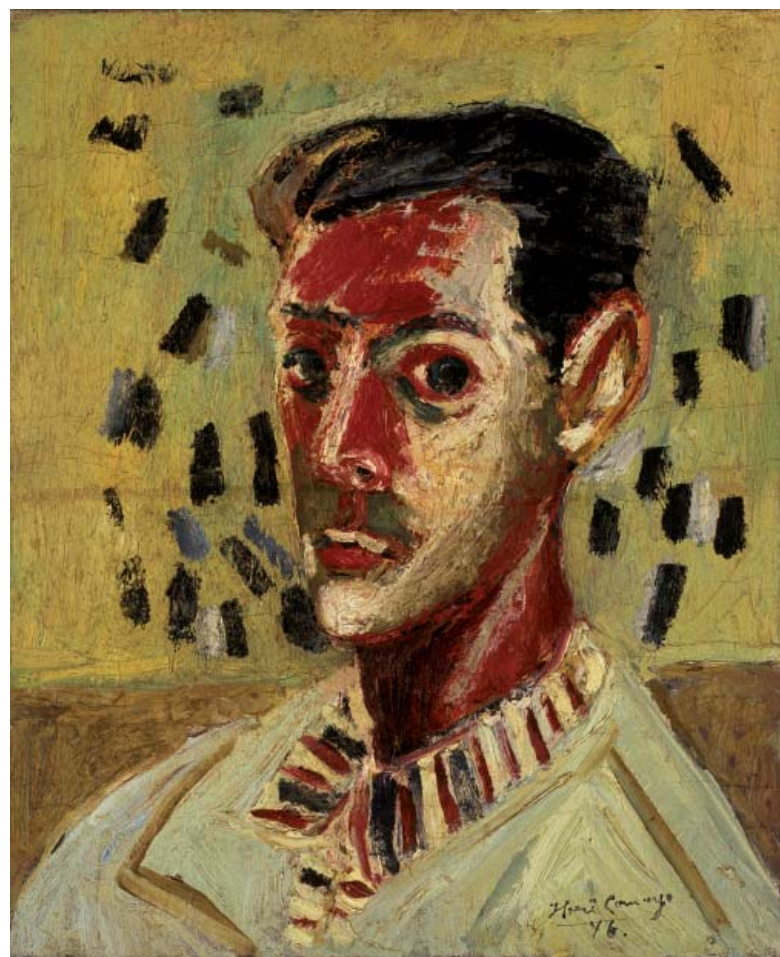
2 Montaigne, Michel de. *Ensaíos*, III. Trad. Sérgio Milliet. 2ª ed. Brasília-São Paulo: UnB-Hucitec, 1987, p. 153.

3 O grupo Guignard é fundado por Alberto da Veiga Guignard, Iberê, Elisa Byington e Geza Heller, em 1943, no Rio de Janeiro. Os artistas dividem um ateliê na rua Marquês de Abrantes, onde antes funcionava a gafeira A Flor de Abacate (daí o nome do grupo, A Nova Flor de Abacate, dado por Manuel Bandeira). Com a mudança de Guignard para Belo Horizonte, no ano seguinte, o grupo se dissolve.

4 Camargo, Iberê. Um esboço autobiográfico. In *Gaveta dos guardados*. Op. cit., p. 137.



*Autorretrato*, 1943  
 óleo sobre tela | oil on canvas  
 50,1x46,1 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Autorretrato*, c.1946  
 óleo sobre madeira | oil on wood  
 45,5x54,5 cm  
 col. Maria Coussirat Camargo,  
 Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

no traje, indícios de um desejo de afirmação social, de amor próprio. No extremo oposto situa-se o autorretrato pintado em 1946, à maneira expressionista. Se o posicionamento da figura é idêntico ao retrato descrito acima, nada mais sugere tratar-se do mesmo homem e do mesmo pintor. Desfeito o grupo de alunos de Guignard, longe da concisão do seu desenho, Iberê constrói a imagem com a cor, não mais com a linha. Abandona a pintura lisa e o cromatismo translúcido para trabalhar com tinta pastosa e cores intensas. Por trás da figura há um horizonte ligeiramente descendente que separa a terra nua de um céu amarelo-bilioso. A paleta de terras e ocres domina a composição, animada por passagens abruptas e toques aleatórios de preto na gola da camisa e em torno da cabeça. Seja pela inquietude do olhar, seja pela rudeza da fisionomia e, sobretudo, devido à dança das pinceladas ao redor do retratado, tudo leva a crer que ele padece de forte instabilidade emocional.

Diante de tal disparidade de linguagem, é possível pensar que o jovem Iberê, empenhado em encontrar soluções diferentes para um mesmo problema, estivesse apenas testando suas potencialidades. Porém, se tomado o conjunto da obra, constata-se que o contraste entre as linguagens dos quadros aqui analisados se manifesta em outras fases da produção do pintor. Conclui-se que os autorretratos de 1943 e 1946, longe de simples experimentos, são representativos de tendências opostas que, entretanto, convivem na obra de Iberê.

## SOB O SIGNO DOS ANTIGOS

“Sempre procurei fazer o melhor possível, sempre persegui o absoluto”,<sup>5</sup> declara Iberê, ao lembrar sua carreira. Os vaticínios que ouviu quando adolescente ficaram a rondar seu pensamento. O pai o queria doutor; Parlagreco, o paisagista acadêmico, seu primeiro mestre, o via como ganhador do prêmio de viagem à Europa conferido pelo Salão. Mais espantoso: certa vez, encontrou um andarilho de barbas e cabelos brancos, vagueando pelas cercanias do vilarejo onde morava; ao vê-lo, o velho anunciou: “Meu filho, tu és um grande artista, o mundo todo falará de ti”.<sup>6</sup> Não havia sonho maior que sair dos confins do Rio Grande para a Europa. A profecia começa a se cumprir quando Iberê, em 1947, ganha o prêmio de viagem outorgado pelo Salão Nacional de Belas-Artes – Divisão Moderna. Em 1948, já instalado em Roma com Maria, sua ambição é uma só: estudar pintura. Não poderia ser verdadeiramente pintor sem conhecer a grande arte europeia, sem visitar os museus, sem conhecer de perto as obras dos mestres. “Eu nunca vi nada...”,<sup>7</sup> justifica, em tom de protesto.

Os valores da tradição – repudiados no discurso iconoclasta das chamadas vanguardas históricas, novamente prezados no período entre guerras (anos 1920 e 1930), quando se tornam indispensáveis à restauração moral e cívica em curso, sobretudo, na França e Itália – são para o artista brasileiro, desde o século XIX, o lastro que falta à sua bagagem. Iberê padece da mesma carência. Embora tenha recusado a orientação acadêmica e buscado um aprendizado não convencional, o pintor almeja se ilustrar em viagem à Europa, costume introduzido no Brasil pela Academia Imperial de Belas-Artes e conservado na República, por meio de premiação. Esse ritual de passagem se mantém no primeiro modernismo, apesar do tão propalado repúdio à tradição. É verdade que os modernistas têm mais dificuldade em conseguir apoio oficial, até porque a Escola de Belas-Artes resiste em aceitar a arte moderna nos Salões que promove, situação só superada de 1941 em diante. O exílio em que vive o artista brasileiro só viria realmente a mudar quando, no pós-guerra, se acelera a internacionalização da cultura. Nas artes visuais, mais precisamente, a criação dos museus dedicados à arte moderna do Rio de Janeiro e de São Paulo, o funcionamento do Masp (Museu de Arte de São Paulo) e a abertura da I Bienal Internacional de São Paulo na virada da década de 1940 promovem essa abertura. Até então, o acesso à informação gerada na Europa e nos Estados Unidos é tão deficiente que estagiar no estrangeiro se impõe como complemento indispensável à formação artística e garantia de emancipação do provincianismo local. De fato, a comunicação só começaria a fluir com as Bienais. A repercussão do evento é de tal ordem que a história da arte das décadas de 1950 e 1960, no Brasil, não pode ser contada sem que se leve em consideração suas sucessivas edições.

Iberê permanece na Europa de 1948 a novembro de 1950, um tempo de estudo e deslumbramento. “Sofri grande impacto ao ver de uma só vez tudo aquilo que conhecera por intermédio de escassas

---

5 *Idem, ibidem*, p. 123

6 *Idem, ibidem*, p. 124.

7 O pintor que tentou fugir da pintura... *O Globo*. Rio de Janeiro, 7 out. 1946.

informações. Ávido de conhecimento, tornei-me aluno de De Chirico, em Roma, e de Lhote, em Paris.”<sup>8</sup> Quem só conhece os quadros pastosos e agressivos de Iberê não faz ideia do quanto se dedicou a copiar os antigos. Enche cadernos com anotações, desenhos e observações sobre obras consagradas. De volta ao Rio, a correspondência que mantém com um antigo aluno, o futuro cineasta Mário Carneiro, revela o quanto se empenha em apurar a qualidade artesanal da fatura. Fica-se sabendo que, para obter determinado resultado num quadro ou gravura, ele não hesita em recorrer ao saber codificado, às velhas receitas, aos segredos de ateliê. O diálogo entre os dois é reservado a iniciados. Mário, residindo na Europa, é solicitado a esclarecer certos detalhes, certas práticas concernentes aos diversos processos de gravura em metal e atender aos seguidos pedidos de envio de material artístico. Em contrapartida, goza do apoio do seu antigo professor para solucionar problemas específicos da pintura e conta ainda com sua orientação. Nesses termos, em 17 de novembro de 1953, Iberê escreve do Rio de Janeiro:

Recebi a tua carta, aliás, uma grande carta, clara e precisa, como convém. Antes de falarmos novamente sobre gravura, vamos tratar do caso das pinceladas que não aderem sobre uma superfície já pintada. Para se conseguir uma aderência perfeita, sem as malditas gotas de que falas, basta, antes de recommençar o trabalho, passar-se sobre a tela um algodão embebido em álcool ou, melhor ainda, um pedacinho de pano que não deixa fios. O De Chirico costuma esfregar um pincel embebido simplesmente em água pura, coisa que paradoxalmente também vi dar resultado, com a vantagem de não desmerecer o tom [...] Falemos agora da gravura, que é, no momento, minha grande obsessão.<sup>9</sup>

A geração de Iberê é, talvez, a última a buscar a excelência no exercício das técnicas tradicionais da pintura e da gravura, a valorizar a lição dos antigos. Acostumado a virar trabalhos para a parede por achá-los insatisfatórios, ele chega a destruir quadros quando o resultado da pintura não lhe agrada. Intransigente consigo mesmo, defensor da qualidade dos materiais e da execução, no ocaso do modernismo, é um combatente, daqueles que avança sem deixar cair o pincel.

---

8 Camargo, Iberê. Um esboço autobiográfico. In *Gaveta dos guardados*. *Op. cit.*, p. 130.

9 Carta de Iberê Camargo a Mário Carneiro. Rio de Janeiro, 17 nov. 1953. In *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra-Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999, p. 79.



**Giorgio de Chirico**

*Autorretrato*, c. 1922

óleo sobre tela | oil on canvas

38,4x51,1 cm

Purchased with funds from the Libbey Endowment,  
Gift of Edward Drummond Libbey, The Toledo Museum of Art, Toledo

© De Chirico, Giorgio/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

## AFINIDADES ELETIVAS

### DE CHIRICO

A afinidade com os pressupostos da pintura metafísica – criação maior de Giorgio de Chirico – e o prazer de compartilhar o estudo da pintura clássica tornam profícua a passagem de Iberê Camargo pelo ateliê do pintor italiano, em Roma. Desde o início da década de 1920, De Chirico demonstra um crescente interesse pelas técnicas dos velhos mestres do Renascimento e, formalmente, se inclina à interpretação romântica do classicismo. A pretendida restauração clássica, entretanto, não o liberta da melancolia. Como explica Jean Clair, curador da singular exposição “*Mélancolie: génie et folie en Occident*”:

O sentido da melancolia em De Chirico vem do sentimento de que, apesar das receitas do *bel mestiere* e das aparências exteriores de uma ordem plástica restaurada em seu antigo esplendor, nenhum saber global poderia unificar a diversidade dos saberes locais. A unidade, a homogeneidade da arte antiga perdida para sempre, só restam as aparências ilusórias de seu poder.<sup>10</sup>

---

10 Clair, Jean. *Machinisme e mélancolie*. In *Mélancolie: génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard-Réunion des Musées Nationaux, 2005, p. 448. [Trad. da autora]





**Giorgio de Chirico**

*Melancholia*, 1912

óleo sobre tela | oil on canvas

78,5x63,5 cm

col. particular | private

© De Chirico, Giorgio/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012



**Giorgio de Chirico**

*Os divertimentos de uma jovem*, 1915

óleo sobre tela | oil on canvas

47,5x40,3 cm

The Museum of Modern Art, Nova York

© De Chirico, Giorgio/ Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

Como se sabe, o chamado “retorno à ordem” nas artes, incentivado na Europa no período de entre guerras, não vai além de uma breve ilusão de volta à “normalidade”, que alguns, como De Chirico, tentam prolongar. Vinte anos depois, a crise no Ocidente prossegue e nada no horizonte indica seu arrefecimento. É quando o pintor brasileiro, *en retard*, chega a Roma, ansioso por aprimorar o domínio do *métier* e beber diretamente na fonte da velha tradição ocidental. Iberê encontra em De Chirico estímulo e inspiração. A par do aproveitamento técnico, vários testemunhos atestam a ocorrência de traços da estética do mestre tanto nos quadros quanto nos escritos ficcionais do discípulo. O contato com a pintura metafísica faz reviver no pintor mais jovem um sentimento de nostálgica solidão, algo já experimentado nos confins de Restinga Seca, onde nasceu. Das paisagens silenciosas da pintura metafísica, Iberê iria reter o estranhamento produzido pelo vazio das ruas e praças, a sensação de solidão e a nostalgia do passado. Das ruas desertas do bairro carioca de Santa Teresa às paisagens desoladas de sua última produção, há um traço em comum: melancolia. Nostalgia e melancolia são sentimentos que atravessam a produção de Iberê, desde as paisagens de vegetação densa e águas turvas dos primeiros tempos até os horizontes vazios da fase final. Recordações do passado distante e uma indizível sensação de desterro estão sempre presentes. Basta uma carta enviada da Itália por Mário Carneiro para que o pintor se entregue à evocação nostálgica de Roma:

Logo que terminei de te ler comecei a vaguear entre as ruínas, subi os morros, olhei os palácios, o céu, sorvendo a beleza num só fôlego. É suficiente um impulso para fazer extravasar em mim todas as lembranças e eu cavalgo veloz em minhas extravagâncias. Como você foi feliz ao rever os deuses pagãos plantados nas praças, as Vênus nuas com as pequenas mãos dobradas sobre o sexo, os anjinhos gorduchinhos voando no céu pintado das igrejas, um conjunto de paganismo e cristianismo, afinados na arte. Certamente, você também viu os imperadores de bronze que ficam entre os pinheiros ao longo da via del Foro Imperiale. Estão ali embaixo do sol, encravados na longuíssima faixa de sombra, no nascimento ou no pôr do sol, ou melhor, parados no tempo, tudo isso De Chirico viu tão bem e colheu o sentido metafísico. Seus gestos lembram a grandeza do antigo Império.<sup>11</sup>

A descrição evoca a cidade eterna, não na pujança cruel de sua glória, mas na beleza melancólica do seu ocaso. A menção às sombras alongadas é especialmente significativa, porque na pintura chiriqüiana elas assumem conotação espectral, fantasmática, inquietante, quando fazem supor uma presença inexistente no quadro. O tempo parado, as estátuas, os ciprestes ao longo da estrada... Tudo lembra uma pintura metafísica. A recordação vem como um sonho perpassado de melancolia: lembrar é fatalmente considerar uma perda e, no caso, dupla perda, pois a lembrança remete ao Império para sempre perdido. A propósito, foi Giorgio de Chirico, com a pintura *Mélancolie*, de 1912, quem inaugurou a iconografia da melancolia em nossa época.

A melancolia moderna é uma melancolia radical: ela é o pressentimento de que nenhuma *mathesis universalis* pode reordenar e reunir os *dijecta membra* do real [...] Daí que, em De Chirico, a ideia metafísica estava associada à ideia da “solidão dos signos”. Cada objeto, cada forma, cada ser aparecem como encerrados em sua própria solidão, como que flutuando numa espécie de *vacuum* semântico, resíduos de um mundo do qual os deuses e demônios jamais desertaram.<sup>12</sup>

A proximidade do velho mestre – inegável precursor da operação de deslocamento do objeto de seu contexto e função originais, mais tarde identificada com o *ready-made* de Marcel Duchamp – contamina a pintura de Iberê. Segundo Jacques Leenhardt, a convivência “deixa suas marcas nas numerosas semelhanças temáticas como demonstram seus desenhos e suas telas: a estrada de ferro, a chaminé da usina, o carretel ou o manequim.”<sup>13</sup> Desses signos, o mais recorrente na obra do gaúcho é o carretel. Inicialmente, os carretéis são estáveis, arrumados sobre mesas em composições com garrafas e outros objetos ou cuidadosamente empilhados em torres, até que se desequilibram e caem, rolando e se perdendo em todas as direções. Durante quarenta anos frequentam seus trabalhos, por vezes metamorfoseados em ampulhetas, olhos, dados, prismas, pênis, rodas de bicicletas, manequins... Assumem múltiplas formas, em constante revitalização. Tal persistência não pode ser gratuita. A especulação sobre a origem e sobre os desdobramentos dessa iconografia se justifica pela relevância que assume na obra do artista. Indagado

---

11 Carta de Iberê Camargo a Mário Carneiro. Rio de Janeiro, 13 ago. 1957. In *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência Camargo*. *Op. cit.*, p. 122. Carta escrita originalmente em italiano.

12 Clair, Jean. *Op. cit.*, p. 443. [Trad. da autora]

13 Leenhardt, Jacques. *Iberê Camargo: os meandros da memória*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 20.



*No vento e na terra*, 1991  
óleo sobre tela | oil on canvas  
200x283 cm

col. Pinacoteca APLUB de Arte Riograndense

sobre a irrupção do estranho objeto em suas telas e gravuras, em meados da década de 1950, Iberê relaciona tal aparecimento ao momento em que, impedido de sair de casa por recomendação médica, abandona as paisagens e concentra-se nas naturezas-mortas. Essa explicação, ainda que verdadeira, não satisfaz. O pintor já vinha trabalhando com o gênero natureza-morta em composições com garrafas, jarras, laranjas etc. Ele mesmo admite que os carretéis imiscuem-se nesses arranjos, levados por “motivos inconscientes”. Afinal, eles nada mais são que resíduos da memória, signos associados a “reminiscências da infância” cuja aparição vem sempre carregada de nostalgia.

Nas naturezas-mortas, os objetos, frutas, flores, animais são tradicionalmente associados à caducidade das coisas e dos seres, reflexão melancólica por excelência, herdada da espiritualidade católica estimulada pelo Concílio de Trento (séc. XVI). São composições alusivas à fatalidade da morte e por isso conhecidas como *vanitas* ou *memento mori*. Na poética metafísica de De Chirico, toda ela engendrada à sombra da morte, há um quadro em que o pintor se autorrepresenta, duplamente, como busto de mármore e como retrato naturalista. Nesse *Autorretrato* de 1924 estão dispostos face a face o pintor e seu duplo: o busto, de perfil, solene e indiferente está diante do homem que apoia o queixo na mão direita numa atitude meditativa, típica do pensador melancólico. A composição – dividida em duas metades por uma torre integrada à paisagem do fundo – é sombria, à direita, e iluminada, à esquerda, trazendo, respectivamente, na borda inferior, a inscrição latina, *se ipsum*, “eu mesmo”, abaixo do retrato e, no extremo oposto, uma fruta, símbolo da efemeridade do ser vivo. No limite, o pintor, em sua obsessão pela morte, termina por se antever como efígie, último reduto dos que temem o desaparecimento.

Quando jovem, Iberê encena a confrontação dos opostos por meio de um sutil jogo de luz e sombra no *Autorretrato* de 1943, ainda sem a angústia dominante na pintura dos seus últimos anos de vida, quando chega a desumanizar a figura humana, convertendo-a, no quadro *Solidão* (1994), em massa amorfa adossada a terra, em coisa inerte.

## LHOTE

Em 1949, Iberê está em Paris. Ingressa no ateliê de André Lhote levado pela fama do professor, com quem Tarsila do Amaral faz, em 1924, o que chamou de “serviço militar do cubismo”. Deve, à sua maneira lúcida de ensinar, o verdadeiro entendimento da linguagem plástica. Iberê não esquece a figura do mestre, “guarda-pó branco e viseira, a circular por entre os cavaletes”, e a frase, que de tão repetida, converteu-se em seu *leitmotif*: “*Il faut géométriser*”, ou seja, “É preciso geometrizar”. Esse imperativo, extraído de Cézanne, constitui a base do seu ensinamento. Para Lhote, a arte moderna é já um saber codificado, integrado à longa tradição da pintura ocidental. Espírito arguto, cartesiano, ele orienta os alunos por meio de aulas práticas e da crítica a aplicar as leis da composição e da cor. Iberê recorda a existência de um quadro negro pendurado na parede do ateliê, no qual o velho professor se declara cansado de dizer que os mestres antigos nunca pensaram em pintar uma mulher nua, mas em pintar um quadro: “*Je suis fatigué de dire, que les anciens maîtres n’ont jamais pensé à faire une femme nue, mais faire un tableaux*”.<sup>14</sup> Com esse comentário, aparentemente banal, Lhote separa de maneira incisiva arte e natureza. Na arte, explica, funciona a lógica da construção plástica, algo que se aprende. Sua preocupação maior é mostrar que a arte moderna descende da longa tradição da arte ocidental; seu objetivo é enfatizar a continuidade e não incitar à ruptura. Aos alunos, “faz sentir, evocando a obra de Cézanne, que o verdadeiro revolucionário nem sempre é o mais exaltado, aquele que na sua época parece ocupar a vanguarda. Entusiasta de Piero della Francesca, de Rubens, de Vermeer, da miniatura persa, do afresco românico, exaltava suas qualidades plásticas, arquiteturas, colhia-lhes os ensinamentos e procurava recriá-los na linguagem moderna. Era um pintor que não queria ser mais do que pintor: naturezas-mortas, nus, paisagens eram seus temas como foram dos mestres que o precederam”.<sup>15</sup>

O peso da tradição começa a pesar ao pintor brasileiro. Mário Carneiro é quem relembra: “Um dia, Iberê, voltando do Louvre com olhar saciado, disse: ‘Tchê, estou doido para chegar na Lapa, abrir o ateliê e começar a trabalhar!’ Já havia recolhido as informações de que necessitava e estava pronto para a luta. Mesmo assim, ainda ficou quase um ano trabalhando com A. Lhote.”<sup>16</sup> Anos depois, já pintor consagrado, Iberê faria o balanço desse aprendizado, com a franqueza que lhe era peculiar: “Eu não admiro a obra de Lhote. Eu o cito como teórico e grande professor. Com De Chirico eu sinto afinidade porque ele também expressou a solidão e o mistério que envolve as coisas.”<sup>17</sup>

---

14 *Idem, ibidem*, p. 131

15 Carta de Iberê Camargo a Jacqueline Tesnière, Porto Alegre, 14 jul. 1969. In *Gaveta dos guardados. Op. cit.*, p. 130-3.

16 In *Iberê Camargo/Mário Carneiro*: correspondência Camargo. *Op. cit.*, p. 33.

17 Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 21.

## MORANDI

Na década de 1950, uma agitação inusitada toma conta do meio cultural brasileiro. Tudo começa com a I Bienal de São Paulo. Pela primeira vez, o público brasileiro entra em contato com o que se convencionou chamar de arte moderna. O impacto é tremendo. Muitos, diante de uma arte que não respeita convenções, ficam indignados, outros perplexos. Habitados aos quadros temáticos, às esculturas que buscam a fidelidade ao natural, o público se sente incapaz de avaliar uma arte que recusa o assunto, que não apresenta figuras ou objetos reconhecíveis.

O crítico Mário Pedrosa, o mais bem preparado dentre os brasileiros para avaliar o choque cultural, chama a atenção para o destaque conferido na Bienal paulista ao que havia de mais moderno, de mais avançado em arte, ultrapassando em modernidade a modelar Bienal de Veneza: “Em São Paulo os valores que tendem a predominar já não são os arraigados à tradição, mas os que exprimem tudo o que, nesse presente catastrófico, torturado e contraditório, rasga o pessimismo e atesta a vitalidade do espírito criador do homem.”<sup>18</sup> A América, no entender de Pedrosa, provaria ser mais capaz de reconhecer o futuro do que a Europa, venerável, porém envelhecida. Sua resenha da exposição é implacável. Denuncia a presença do figurativismo desgastado da Escola de Paris e dos bastardos de Picasso, Matisse ou Braque. Faz notar que os visitantes aceitam melhor esses quadros porque neles vislumbram figuras, objetos, paisagens, algo que identificam. Por outro lado, observa a resistência do público diante das realizações mais radicais de Max Bill, de Sophie Taüber-Arp, de Paul Lohse, de Willy Baumeister ou de qualquer outro artista abstrato. Passa como um trator por cima da maioria dos veteranos, desde o expressionista George Grosz, que chama de “ex-revolucionário castrado pelo conforto de sua naturalização”, ao surrealista Paul Delvaux, que “oscila entre o *pompier* e a literatura”, aos sub-Picassos e sub-Matisses de várias procedências. Ressalva, porém, os novos como Uhlmann, Ben Nicholson, Jackson Pollock e o jovem Abraham Palatnik, “artistas que não contentes de caminhar pela pista despojada do não figurativismo, procuraram também sair do artesanato tradicional à tinta e papel, à pedra e madeira”. Em resumo, a partir da Bienal, Pedrosa vaticina a emergência de uma arte não representativa, livre dos entraves temáticos, internacional por vocação. Com isso, decreta a obsolescência do valor mais prezado pelo modernismo: o nacional na arte, tradução plástica da realidade brasileira. Por fim, ao defender o ingresso do aparelho cinecromático de Palatnik na exposição contra a manifestação dos conservadores, põe em xeque a pintura tradicional, seus suportes e técnicas.

Um único artista figurativo merece a atenção do crítico. Gasta um parágrafo para falar de Giorgio Morandi (distinção que não concede a nenhum outro, seja de que tendência for), um quase desconhecido fora da Itália:

Com os meios mais modestos deste mundo, o velho mestre bolonhês ainda hoje tem uma lição qualitativa a dar aos jovens de toda parte. Ele respeita o objeto nas suas expressões mais humildes – garrafas, frascos, canecas. Junta-os e cria com eles outros objetos, por vezes

---

18 Pedrosa, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 42.



verdadeiras construções inesperadas, em que os gargalos das garrafas sobem no espaço com uma monumentalidade arquitetônica. Através do simples tom, que se ascende imperceptivelmente de uma chama de luz, o solitário alquimista nos introduz num espaço novo, estranho. Por esse processo, sua arte eleva-se acima do simples sensível até o puiopensamento, que afinal de contas é moderno por ser formalístico, espacial e transcendente.<sup>19</sup>

Depois dessa primeira aparição, a obra de Morandi retornaria a São Paulo, com especial distinção, na II e IV Bienais, contemplada com o Grande Prêmio de Gravura, em 1953, e o de Pintura, em 1957. São desse período os trabalhos morandianos de Iberê, o que dá margem a incluir o artista bolonhês entre as “influências oblíquas” absorvidas pelo brasileiro como sugere Lorenzo Mammì.<sup>20</sup> E não só Iberê, mas também os pintores Milton Dacosta, Maria Leontina e Alfredo Volpi,<sup>21</sup> na mesma década, são tocados pelas possibilidades contidas no restrito universo das naturezas-mortas, gênero que Morandi consegue atualizar. O que os atrai é o trabalho derivado do contato direto do artista com as coisas e com o mundo, um contato não mediatizado por teorias, mas sensível e meditado. A atitude descompromissada de Morandi diante dos valores preestabelecidos pode ser entendida como uma “suspensão de juízo” (termo caro à fenomenologia), uma *epochè*: em sua pintura, nada é dado *a priori* – a linha, o volume, a cor –, tudo se constrói no relacionamento do artista com seu objeto. Essa experiência cognitiva dá ensejo ao surgimento de uma linguagem nova interpretada por Giulio Carlo Argan como paralela e oposta à de Mondrian.

Morandi conclui (e sobre isso não há dúvida) a cultura figurativa italiana, que parte do conceito de espaço ou da concepção unitária do real para deduzir o conhecimento das coisas particulares; Mondrian conclui a cultura figurativa flamengo-holandesa, que parte das coisas particulares, e

**Giorgio Morandi**

*Natureza-morta com objetos brancos sobre fundo escuro*, 1931

gravura em metal | engraving  
24,7x29,4 cm

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

© MORANDI, Giorgio/

Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

**Giorgio Morandi**

*Natureza-morta*, 1946

óleo sobre tela | oil on canvas  
28,2x38,8 cm

Doação | donation Francisco Matarazzo Sobrinho  
Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo

© MORANDI, Giorgio/

Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

19 *Idem, ibidem*, p. 45.

20 Mammì, Lorenzo. Iberê e a pintura europeia do pós-guerra. In Salzstein, Sônia (Org.). *Diálogos com Iberê*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 162.

21 Essa relação é mencionada por Paulo Herkenhoff, Vera Beatriz Siqueira e Jorge H. Sayão Carneiro, entre outros.

deduz o conjunto de sua coexistência e relação. Mondrian parte do espaço empírico, o ambiente, e chega a um espaço teórico. Morandi parte do espaço teórico e chega ao espaço concreto, à unidade ambiental [...] Objetivamente, a pintura de Morandi é a destruição metódica da perspectiva fundada na geometria euclidiana, isto é, da concepção do espaço sobre o qual se fundava, de Giotto em diante, a famosa “tradição italiana”, que se queria universal e eterna.<sup>22</sup>

No Brasil, Morandi inspira uma terceira via, diferente do figurativismo de conotação ideológica e do formalismo construtivo, ambos em disputa. O isolamento voluntário do mestre de Bolonha, sua isenção diante das disputas da época, serve de exemplo aos artistas brasileiros igualmente interessados em manter neutralidade com relação a grupos e movimentos, em benefício do desenvolvimento de processos pessoais. Iberê é dos que acompanha à distância o debate entre os partidários da arte compromissada com o programa modernista – Portinari e Di Cavalcanti, à frente – e os jovens defensores da vertente construtiva, vulgarmente denominada abstracionismo geométrico. Depois da estada de dois anos na Europa, ele está mais interessado em retomar sua pintura do que em questionar os rumos da arte. Livre do provincianismo de origem, sente-se um homem informado, ciente do seu *métier*, infenso aos sopros da subversão da linguagem artística que acredita firmemente ancorada na tradição. Seu momento é de amadurecimento, de lenta metabolização do imenso patrimônio cultural ao qual teve acesso. Por isso, recomeça com modéstia nas dimensões e no tema, pintando vistas do seu bairro. Mário Carneiro, que o acompanha de perto, em entrevista a Mônica Zielinsky, comenta seu deliberado anacronismo:

Então, naturalmente, ele ficou perpassado dos modismos da época, todo mundo estava começando a ser abstrato, quando Iberê estava fazendo a *Subida de Santa Teresa, Casario*, fazendo paisagens. Os concretistas davam as cartas, através de Mário Pedrosa. Então, ele ficou um pouco assim, como se fizesse parte de outro mundo. Iberê passou a ser um revisionista da pintura moderna naquele momento, porque ele se apegou um pouco ao De Chirico [...].<sup>23</sup>

Iberê quer, por meio da pintura, captar a realidade que se altera a cada hora do dia, reter o tempo, talvez, a mais constante de suas preocupações: “Na paisagem, nessa época, procurava fixar o instante fugidio. Queria aferrar, captar esse mistério que envolve o real. Minha visão era fenomenológica.”<sup>24</sup> Essa afirmação diz bem da intenção e da atmosfera dessas pinturas cujo sortilégio reside na configuração de um espaço vazio limitado por fachadas e muros, banhado na luz tênue do cair da tarde. Nem o gênero nem o clima desses quadros são estranhos a Iberê, que começa pintando recortes da campanha gaúcha, atraído pela vegetação intrincada das matas e pela água turva dos charcos, e passa mais tarde, já no Rio de Janeiro, a pintar modestas paisagens urbanas. Na medida em que deixa o campo pela cidade, cresce em sua pintura a sensação de solidão, comparável à encontrada nas gravuras de Goeldi, a quem o

---

22 Argan, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770/1970*. Firenze: Sansoni, 1986, p. 598. [Trad. da autora].

23 Entrevista de Mário Carneiro concedida a Mônica Zielinsky, em Porto Alegre. In Leenhardt, Jacques. *Iberê Camargo: os meandros da memória*. *Op. cit.*, p. 19.

24 Camargo, Iberê. *No andar do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1988, p. 81.

pintor muito admirava. Nessa retomada, insiste na quietude das ruas vazias, no casario singelo cercado por muros e emoldurado pela vegetação, no convite ao ensimesmamento. A novidade reside no acentuado despojamento formal e na introdução de um cromatismo muito particular, muito seu, em que dominam os azuis e roxos, com algumas interferências de vermelho, raros verdes e o negro, nunca ausente de sua pintura.

“De 1945 a 1959, mais ou menos, fui o poeta das ruas, das vielas silenciosas do Rio, antes que essa se tornasse uma cidade assolada pela violência.”<sup>25</sup> Arredio, a atuação social de Iberê se restringe ao ensino de pintura e gravura e ao protesto contra as dificuldades e os altos custos para se importar tintas, papéis e equipamentos necessários ao exercício da profissão. Fica conhecido por essa luta que apelida de “guerra dos cem anos” devido à permanente carência de material artístico de qualidade no mercado brasileiro. Pensando suprir as poucas opções de ensino técnico profissionalizante, funda, em 1953, o Curso de Gravura em Metal no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro. Sua intenção é socializar o conhecimento adquirido nas aulas de Carlo Alberto Petrucci na Calcografia Nazionale di Roma, que frequentara em 1948, e do muito que aprendera observando os mestres como Dürer, Rembrandt e Goya nos museus da Europa. De Roma e das viagens guarda cadernos minuciosamente anotados e ilustrados dos quais se serve para elaborar o manual *A gravura*, destinado primeiramente a seus alunos e, mais tarde, publicado em livro. Muito deve à generosidade de Petrucci, com quem troca cartas sobre a difícil arte da gravura em metal. Convocado pela Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil para ilustrar o conto “O rebelde”, de Inglês de Souza, recorre ao mestre que responde prontamente à sua consulta, fornecendo informações técnicas precisas, desenhos e sugestões de como proceder. O projeto de ilustração resulta em 29 gravuras em água-tinta exibidas na Biblioteca Nacional, em 1952.

Por volta de 1956, 1957, Iberê já goza de prestígio como gravador. É quando, em quatro naturezas-mortas, submete alguns poucos objetos e frutas à extraordinária geometrização. Essas gravuras em água-forte, junto com as respectivas provas de estado formam um conjunto que sugere aproximações com as naturezas-mortas de Morandi.<sup>26</sup> A obra do grande artista italiano lhe é familiar desde 1948. Coincide com sua estada em Roma a apresentação, na Calcografia Nazionale, da antologia organizada por Petrucci de 88 águas-fortes de Morandi, a partir da qual o bolonhês começa a ser reconhecido entre as mais altas expressões do século XX, como atestam importantes exposições que lhe são dedicadas em Bruxelas, Londres, Paris e na II Bienal de São Paulo, onde obtém o Grande Prêmio de Gravura. Em diálogo com a obra morandiana, Iberê cria uma sucessão de gravuras e pinturas em que objetos utilitários são apresentados com tal solenidade que mais parecem integrar uma liturgia profana. A densidade emocional que emana desses arranjos permite equipará-los às singelas, porém enigmáticas, *natura in posa* de Morandi.

Há um fundo conceitual comum a essas poéticas: Cézanne. A presença tutelar do pintor de Aix-en-Provence se faz sentir na simplificação das formas e no método cognitivo adotado por ambos. Essas ideias,

---

25 Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. Op. cit., p. 17.

26 Zielinsky, Mônica. *Iberê Camargo – Catálogo raisonné: volume 1/gravuras*. Porto Alegre-São Paulo: Fundação Iberê Camargo-Cosac Naify, 2006.



expressas na célebre carta enviada por Cézanne a Emile Bernard em 1904, dizem respeito à redução da natureza às formas geométricas – “*Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône...*” – e à apreensão fenomenológica da realidade – “*La méthode se dégage au contact de la nature. Elle se développe parmi les circonstances. Elle consiste à chercher l’expression de ce que l’ont ressent, à organiser les sensations dans une esthétique personnelle.*”<sup>27</sup> O que se coloca é o desafio de conciliar a intuição construtiva com o puramente sensorial. A busca dessa síntese esteve no horizonte de Cézanne e obcecou Morandi e Iberê, artistas permanentemente sujeitos ao fascínio sensual da matéria, ainda que atentos aos processos construtivos. Esse compartilhar de princípios não significa que o mais jovem seja tributário do mais velho. Por temperamento e opção, o único compromisso que reconhece é com a própria sensibilidade. O importante é notar que Iberê, ao se aproximar da estética morandiana na fase das naturezas-mortas, revela o que há de mais característico em sua obra: a dialética entre o sensorial e o intelectual.

Na prática, a recusa em aceitar a concepção ideal do espaço (a perspectiva), o modelado pela cor (modo de obter a ilusão de volume) e a precedência da linha na definição da forma (desenho), sem, contudo, negar a tradição, resulta no drama plástico encenado por esses descendentes de Cézanne. Morandi, que à primeira vista parece ser um clássico, é, de fato, um revolucionário. Tendo na juventude tangenciado o futurismo, a pintura metafísica e o *Novecento* italiano, com a Guerra abandona tudo, até as excursões ao campo para pintar. Isolado em seu ateliê, ocupa-se em observar alguns poucos vasos, jarras e canecas fora de uso e empoeirados, convertidos em assunto único de sua arte. Pintor e gravador, seu método assemelha-se ao do alquimista: faz e refaz arranjos, permutando os mesmos objetos em busca da equação perfeita; fica atento às menores mutações produzidas pela incidência de luz sobre o conjunto; capta na pintura e na gravura essas nuances. Assim procedendo, “Morandi converte sua pintura numa ‘ciência europeia’, não pelo caráter internacional e poliglota, mas pela essência profunda do seu método cognitivo”,<sup>28</sup> que consiste na observação contínua do devir, na atualização constante de um extrato que permanece.

Notícias de Morandi chegam ao Brasil através de Mário Pedrosa, que o visita em Bolonha, em 1947, naquela altura, ainda um nome pouco conhecido fora dos círculos bem informados da Itália.

Homem tímido, esse Morandi é, entretanto, um rebelde que atravessou o fascismo, heroicamente solitário, de um individualismo ferozmente anarquista. Com as aparências submissas que possa ter a sua arte, que intransigente e revolucionário não é ele? Nenhum de seus contemporâneos rompeu com maior bravura do que ele com toda tradição pictórica do seu país. Sendo, contudo, o mais puro dos artistas modernos, é, ao mesmo tempo, o mais arcaico deles, pois sua alma artesanal, inteiramente devotada à recriação cotidiana de frascos e garrafas, pede os dons, a sabedoria e a paciência dos criadores.<sup>29</sup>

---

27 Venturi, Lionello. *Cézanne*. Genève: Skira, 1978, p.109-10. “Tratar a natureza como cilindro, como esfera, como cone...” “O método se constitui no contato com a natureza. Ele se desenvolve conforme as circunstâncias. Ele consiste em buscar a expressão daquilo que se sente, em organizar a sensação numa estética pessoal.” [Trad. da autora]

28 Argan, Giulio Carlo. *L’arte moderna 1770/1970*. *Op. cit.*, p. 602.

29 Pedrosa, Mário. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 94.

## Natureza-morta

Sol do meio-dia. Um pálido clarão sobre o muro defronte à janela. O peitoril se acende. Uma abrasada lâmina de luz penetra dentro da sala: corta a mesa, transpassa e recorta os objetos que lhe estão em cima. Eles se acendem: os caramujos gritam seus brancos. Manchas negras lhes escapam debaixo, circundando-os. O vermelho torna-se púrpura; o amarelo, laranja: o arco-íris está sobre a mesa. As garrafas irisadas tornam-se irreais. Não há mais peso nem dimensão, são apenas cores que flutuam no ar. O sol sobe pela parede, ilumina o espelho: enraivecido, foge dele. Desce. Caminha sobre o chão, reto. Não pode parar. Esgrima contra as coisas. Jamais incide no mesmo traço. Não tropeça. Ele se quebra e se recompõe sobre os planos num instante. Traça o perfil da cadeira, toca debaixo da mesa, mede-lhe a altura, desenha-lhe a planta, arrastando-a sobre o chão, a encosta à parede. Enquanto circula faz desenhos geométricos impalpáveis, figuras de luz, espectros que imediatamente apaga. Depois vai embora. Não deixa vestígio de seu trajeto. Tudo é sanado. Tudo cala.

Rio de Janeiro, 1958

Este texto é extraído de Iberê Camargo Gaveta dos guardados, São Paulo: Cosac Naify, 2009.

## O PENSAMENTO PLÁSTICO E AS EXIGÊNCIAS DO INCONSCIENTE

Na segunda metade da década de 1950, Iberê mantém uma rotina de trabalho: pela manhã, pinta e, à tarde, dedica-se à gravura em metal. Essa disciplina não impede que pintura e gravura caminhem *pari passu*, em perfeita sintonia. É a fase das naturezas-mortas, um tempo de transição, indispensável ao futuro desabrochar de sua grande pintura gestual. Sem pressa, prefere caminhar na trilha já aberta pelos modernos a correr atrás das novidades do momento.

Você sabe, amigo, que uma obra de arte se desenvolve lentamente no seio do artista, talvez desde o começo de sua vida, talvez ocultamente, amadurecendo, se estruturando, até aparecer como aparecem as coisas que brotam do ventre da terra. Eu, querido, me demoro a olhar as coisas humildes acesas pela luz de Deus, para que elas se revelem com seu vulto verdadeiro. Pinto ainda naturezas-mortas: garrafas, frascos, conchas, laranjas murchas. Com essas coisas, 26 ao todo, realizei um painel bastante grande. Acho que ficou bem.<sup>30</sup>

Em dezembro de 1956, o Museu de Arte Moderna de São Paulo apresenta a I Exposição Nacional de Arte Concreta, reunindo artistas de São Paulo (Grupo Ruptura) e do Rio de Janeiro (Grupo Frente), empenhados na construção de uma linguagem objetiva e racional, afinada com o desenvolvimento industrial. Iberê não se deixa seduzir pelos apelos do movimento concreto, não por ignorar as possibilidades da construção geométrica, mas por não aceitar a exclusão do sujeito sensível da criação artística. Também não lhe interessa a relação entre arte e indústria: “não sou filho da Bauhaus”,<sup>31</sup> diria. Feita a ressalva, é possível afirmar que, com as naturezas-mortas, tem seu momento construtivo. Nas gravuras, demonstra ter absorvido a lição cubista, tradicional via de acesso à abstração. Depois de reduzir as formas naturais à essencialidade geométrica, poderia ter abandonado a referência à realidade visível, como fizeram Mondrian e tantos outros depois dele. Mais que a realidade, é a imagem que o atrai. Na pintura, atém-se ao espaço raso, ao rigor compositivo, à depuração formal, e promove a função construtiva da cor. Adota a modulação – modo de tratar os sólidos inaugurados por Cézanne por planos de cor justapostos e contrastantes – em substituição do modelado (passagem suave do claro para o escuro). Os contornos das formas tendem a desaparecer; a linha, entretanto, não desaparece, apenas deixa de ser desenho anterior à pintura para se integrar ao processo pictórico.

Em outubro de 1957, a Bienal paulista confere a Morandi o Grande Prêmio de Pintura. A notícia chega ao Congresso Internacional da Associação dos Críticos de Arte no dia de sua abertura, em Zurique. Imediatamente, a delegação brasileira envia ao velho mestre bolonhês um telegrama de felicitações. Faz o mesmo Lionello Venturi pelos italianos. São poucas as manifestações. Morandi, só nos últimos

---

30 Carta de Iberê Camargo a Mário Carneiro. Rio de Janeiro, 13 ago. 1957. In *Iberê Camargo/ Mário Carneiro*: correspondência. Op. cit., p. 123. Iberê refere-se à *Natureza-morta*, 1957, obra dedicada ao pintor Santa Rosa, adquirida do autor por Elisa Byington, sua amiga desde os tempos do Grupo Guignard, hoje na coleção do Banco Itaú.

31 Entrevista de Iberê Camargo. In Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 185.



**Paul Cézanne**  
*Natureza-morta com maçãs*, 1895-98  
óleo sobre tela | oil on canvas  
68,6x92,7 cm  
Lillie P. Bliss Collection  
The Museum of Modern Art, Nova York

anos começa ser internacionalmente conhecido. Seu nome, segundo Mário Pedrosa,<sup>32</sup> não era familiar sequer à maioria dos críticos ali reunidos. Entretanto, Pedrosa o conhecia desde 1948, quando de passagem por Bolonha, o pintor lhe mostrou a cidade. Nessa ocasião, ficou sabendo do boicote à sua obra, movido pelos partidários do fascismo. Até preso ele foi, pouco antes do final da guerra, por abrigar em sua casa *partigiani* fugitivos.

No ano da premiação de Morandi, Iberê pinta algumas das mais belas naturezas-mortas da arte brasileira. A dor faz parte dessa fase. Uma hérnia de disco obriga o pintor a ficar em casa e a usar um colete metálico, sob ameaça de vir a ser operado. Restrito ao ambiente doméstico, toma como tema apetrechos de cozinha, frutas, coisas que estavam à mão. Curiosamente, é nessa época que passa dos pequenos para os grandes formatos.

Ontem terminei um quadro que me custou muito trabalho. Trata-se de uma tela grande. Mede 150 x 53 cm – retângulo áureo – e alinhei uma porção de latas, garrafas, laranjas, enfim, os meus brinquedos de sempre. Trabalhei nesse quadro mais de um mês, gastei uma fortuna em tintas. Mais de uma vez, voltei tarde para casa, depois de me extenuar horas a fio, em botar e tirar uma cor que não se ajustava. Tu sabes, isso me acontece frequentemente. O final dos meus quadros é sempre dramático. Fico refletindo no que disse no *Para Todos* o pintor checo Arnost Padelik, que veio para a Bienal, referindo-se à minha pintura. Entre outras coisas, comentou: “colorista respeitável, que chegou à maturidade nos domínios dos segredos do seu *métier*...”<sup>33</sup>

O drama do homem-pintor iria se agudizar nas últimas décadas do século, coincidindo com o lento,

---

32 Pedrosa, Mário. Giorgio Morandi. *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1º out. 1957.

33 Carta de Iberê Camargo a Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 8 nov. 1957. In *Iberê Camargo/ Mário Carneiro*: correspondência. *Op. cit.*, p. 127.

porém, inexorável declínio da pintura como meio de expressão capaz de participar da comunicação social. Por ora, o nosso artista está ainda inebriado pelo sol que entra pela janela de seu austero ateliê, mais preocupado em passar suas impressões para a tela do que em auscultar o que vai pelo mundo. A empatia pelos fenômenos naturais não impede que fatores de foro íntimo – afetos, impulsos, lembranças – interfiram na sua criação. Sob o influxo do inconsciente, sua linguagem pictórica se tornaria mais e mais subjetiva. A começar pela paleta incomum. *Poços de Caldas*, sua última paisagem, pintada em 1959, quando hospedado no chalé da família de Elisa Byington, está mergulhada numa luz crepuscular, a mesma que envolveria as naturezas-mortas. O contraste entre tons sombrios e luminosos, o modo rude de aplicar a tinta, tudo isso confere a esses quadros uma dramaticidade um tanto mórbida. A partir de então, a cor dominante em seus quadros passa a ser o violeta, cor de carne macerada, cor dos panos que recobriam os santos durante a Quaresma no internato católico de sua juventude. Pode-se dizer que o “temperamento carnívoro” atribuído por Pedrosa a Cézanne é também o de Iberê.

Ao contrário do apaziguamento promovido pela harmonia de tons pastéis na pintura de Morandi, é o jogo cromático que anima as composições de Iberê, a exemplo do que se observa na obra denominada *Garrafas* (1957), da coleção Roberto Marinho. Os frascos enfileirados ao longo da extensão horizontal do quadro estão como que achatados contra a superfície da tela, à maneira cubista. Na linha de frente, vemos uma jarra e depois copos, frutas e pequenos vidros em tons claros, enquanto, na fileira de trás, as longas garrafas em castanhos e negros formam uma cortina escura. A tensão engendrada pela ameaçadora escuridão dos planos de fundo em oposição à claridade que banha os objetos situados à frente faz lembrar a sensação de desastre iminente que produz o avanço de uma tempestade de verão sobre a cidade. Pode parecer descabido ver num conjunto de objetos, tão pequeno que cabe sobre a mesa, a grandiosidade da cena urbana. Entretanto, a metáfora faz sentido, já que o pintor, trabalhando em escala reduzida, empenha-se em conciliar a concepção arquitetônica da forma com a sensualidade da cor. Desse exercício resulta crescente autonomia de linguagem.

O carretel entra nesse tipo de arranjo como um intruso, até por seu formato anguloso, difícil de harmonizar com os corpos cilíndricos e esféricos dos apetrechos de cozinha, até porque feito para rodar, ficar parado é contrário a sua natureza. Por isso ele surge timidamente entre os vidros e as frutas alinhados sobre a mesa, depois se equilibra com dificuldade sobre outro, por fim, salta do plano e gira solto no espaço. O carretel chega na obra de Iberê para ficar. De detalhe insignificante, passa a reger composições inteiras. Reduzido à bidimensionalidade, assemelha-se à ampulheta, mecanismo destinado a medir o tempo, tradicionalmente utilizado na arte para simbolizar a transitoriedade da vida. A alegoria da morte, por exemplo, é muitas vezes representada como um esqueleto com uma foice numa das mãos e uma ampulheta na outra. Na arte moderna, a forma da ampulheta é usada com propriedade por Brancusi em sua *Coluna infinita* e na pintura intuitiva de Volpi. Em Morandi, o inexorável fluir das horas fica registrado nas finas camadas de poeira depositadas sobre os objetos de seu ateliê e nos tons velados das suas naturezas-mortas. Em Iberê, a passagem do tempo é representada pelo fuso e pela linha que dele se desprende. Procedente do universo infantil do pintor, de quando a costura era tarefa doméstica, o carretel vazio servia de brinquedo aos meninos. Ninguém melhor que Iberê para falar das lembranças associadas àquelas bobinas de madeira, seus joguetes de infância.



*Carretéis com três laranjas*, 1958  
óleo sobre tela | oil on canvas  
62x100 cm  
col. particular | private

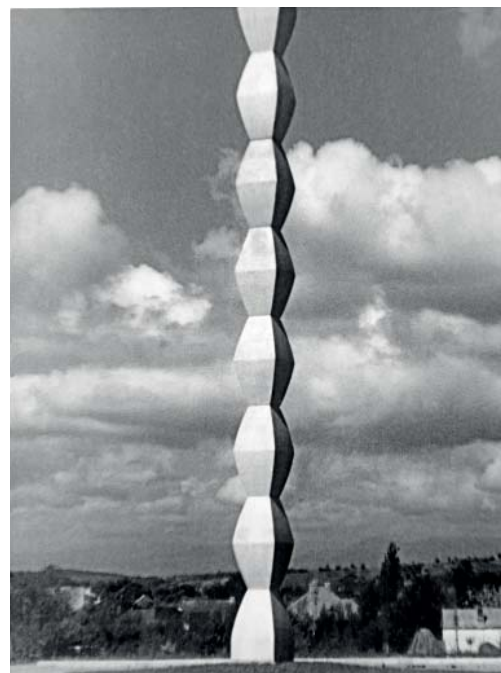
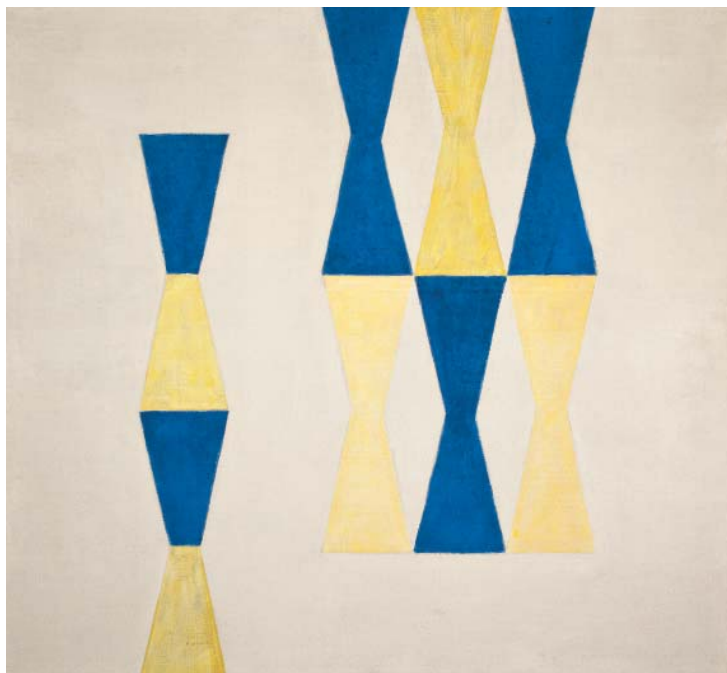
Os carretéis estão sobre a mesa. Estão no pátio, são soldados pica-paus e maragatos. Estão girando enfiados nas máquinas de costura, despindo-se do fio. Estão sobre o convés capitaneando navios que singram sagas. Estão rodopiando nas piorras.

Serão, agora, estrelas de fantásticas constelações? Serão eles homens ou seres de antigos tempos que do escuro espiam com seus olhos ciclopes? Quem poderá explicar o que aconteceu com eles e comigo? Faz tanto tempo que nos separamos. Eles devem ter morrido soterrados nos quintais, nos porões das velhas casas.<sup>34</sup>

Com a incorporação do carretel, Iberê se encaminha, talvez sem saber, para uma mudança radical nos rumos de sua arte. No curso desse processo, converte o carretel em signo gráfico, em módulo que, repetido, compõe um padrão. Daí para frente, premido por impulso irrefreável, se entrega à mais radical experimentação que culmina no intenso dinamismo imprimido à massa pictórica. Antes, a composição se esgarça e libera os carretéis que deslizam no sentido horizontal, deixando suas marcas sobre a tela. Nesses quadros, os cinzas e negros aplicados com espátula assumem um brilho metálico. Iberê já não “pinta na luz de Deus”. Tudo se passa no âmbito de sua relação obsessiva com a pintura. Subitamente, a tinta se adensa e, num ímpeto de maré montante, arrasta, faz girar e afoga o que encontra pela frente. Os carretéis são agora sugados para o centro da composição e dali expelidos com enorme descarga de energia. Apesar de quase irreconhecíveis eles sobrevivem em meio ao caos pictórico com uma insistência digna de nota. A recorrência do signo sugere que se investigue a razão de sua persistência e como opera na linguagem plástica. A hipótese da motivação inconsciente levantada pelo pintor para explicar seu surgimento na pintura autoriza uma breve digressão no campo da psique.

---

34 Camargo, Iberê. *Gaveta dos guardados*. *Op. cit.*, p. 75.



**Alfredo Volpi**  
*Ampulhetas*, meados déc. | mid-decade 1950  
 têmpera sobre tela | tempera on canvas  
 67x73 cm  
 col. Hecilda e Sergio Fadel

**Constantin Brancusi**  
 Vista parcial a partir do solo da  
*Coluna sem fim*, Târgu Jiu, 1938 |  
 Partial view from the ground of  
*Endless Column*, Târgu Jiu, 1938  
 Fotograma | frame  
 ©Centre Pompidou, MNAM-CCI,  
 Dist. RMN /Georges Meguerditchian  
 © Brancusi, Constantin/  
 Licenciado por AUTVIS, Brasil, 2012

Dentre as brincadeiras com o carretel, uma delas ficou na história. Trata-se do jogo conhecido como *fort-da*, protagonizado pelo neto de Freud, relatado pelo pai da psicanálise no ensaio “Além do princípio do prazer”,<sup>35</sup> de 1920. A cena se passa em casa de sua filha: o pequeno Ernst, na ausência da mãe, se compraz em atirar um carretel para fora do berço ao mesmo tempo em que emite o som “oooó”. Em seguida, puxa o barbante atado à bobina e com alegria a recupera, dizendo “da”, para lançá-la de novo, e assim, sucessivamente. Os fonemas que acompanham o movimento designam o deslocamento do objeto para longe (*fort*) e para perto (*da*). Segundo Freud, o vaivém do carretel marca o ingresso da criança na ordem do simbólico, pois ela brinca ativamente com o desaparecimento/aparecimento da mãe. Por meio da repetição compulsiva do *fort-da*, o menino simula as idas e vindas da mãe na tentativa de superar o sofrimento causado por sua ausência. Assim, ele se prepara para enfrentar esse tipo de acontecimento sem se deixar abater pelo trauma do abandono. O jogo trás também um prazer imediato à criança devido ao controle que ela passa a exercer sobre a situação, pelo menos ao nível da fantasia. Na realidade, a satisfação é episódica, nunca plena, pois o filho jamais poderá ter a mãe só para si.

No *fort-da*, o sujeito age movido pela vontade de reencontrar e reter o objeto do seu desejo. O jogo figura entre os exemplos enumerados por Freud de experiências originalmente não prazerosas, repetidas compulsivamente em sua forma simbólica.<sup>36</sup> Analogamente, Iberê não só recupera os carretéis da infância como reproduz ao pintar o comportamento obsessivo da criança. Depoimentos dos que conviveram com

35 Freud, Sigmund. Au-delà du principe de plaisir. In *Essais de psychanalytique*. Paris: Payot, 1985.

36 A partir dessa constatação, Freud põe em questão sua teoria da libido. Para além do princípio do prazer, ele chega ao conceito de pulsão de morte e ao seu contraponto, a pulsão de vida, polaridade representada pelos mitos de Eros e Thanatos. O automatismo da repetição é inserido no quadro da pulsão de morte.

ele, comentários do próprio artista e documentários atestam a constante insatisfação do pintor diante da tela, sua gesticulação agressiva, o pintar, raspar, repintar – tinta sobre tinta – até a exaustão. Quem o viu nesse transe sabe da violência com que atacava o suporte, da velocidade com que as imagens se sucediam, das horas despendidas nessa busca desesperada que terminava, às vezes, com o trabalho sendo rasgado.

Mário Carneiro, já então cineasta, filma uma dessas sessões. É o clímax do documentário que realiza sobre o artista.<sup>37</sup> Numa sequência impressionante, Iberê não cessa de pintar e apagar o que pinta. A propósito, Maria, habituada ao desempenho do marido, comenta depois com Carneiro: “Minha vontade era construir um alçapão sob os pés de Iberê, rente ao cavalete, para que quando ele comesse a ‘destruir’ o quadro, eu tivesse apenas de puxar a corda, e pronto, lá se ia ele para baixo!”<sup>38</sup> E não só ela percebe a perda. O pintor, ao ver o filme, fica furioso com sua própria atitude: “Estava tão bonito, por que o rasguei?” A ação performática na pintura é algo que ele não pode conter. É certo que depois da atuação de Pollock, De Kooning, Hartung, Appel e dos cortes que Fontana inflige à tela, a liberação do gesto passa a fazer parte da história da pintura. Portanto, a particularidade de Iberê não está na gestualidade, mas no seu crônico descontentamento, no anseio por uma imagem que de antemão não pode precisar. Em seus depoimentos, o afeto dedicado à mãe, o apego a Bua, sua ama, são muitas vezes relacionados à pintura.

Sou impiedoso e crítico com minha obra. Não há espaço para alegria. Acho que toda grande obra tem raízes no sofrimento. A minha nasce da dor. Das minhas raras alegrias, uma me vem à mente: criança, aguardo ansioso a chegada do trem que traz a Bua.<sup>39</sup>

Indagado por Lisette Lagnado se no ato da pintura ele busca a reconstrução do que vê, ele revida com perguntas que costumam lhe fazer e acaba por chegar a uma resposta.

Por que procuras tanto essa imagem? Por que desmanchas tantas vezes, por que tu refazes, me dizem [...] Por que eu rejeito? Gostaria de saber. Para mim, é porque aquela formalmente é mais plástica, tem mais verdade como imagem. Mas eu posso estar dando a definição de um esteta, de um artista. Pode ser que eu esteja sendo enganado por mim mesmo. Talvez eu esteja procurando, sem saber, a primeira imagem, a imagem da mãe. Aí quando a coisa se apresenta, satisfaz. Não sei dizer de antemão como ela é mas sou capaz de reconhecê-la. É ela, eu sei.<sup>40</sup>

Logo retorna a angústia. A imagem tão insistentemente procurada não é a do desejo. Nessa altura, Iberê parece esquecer que está sendo entrevistado e se entrega ao monólogo:

---

37 Refere-se a *Iberê Camargo / Pintura, pintura*, iniciado em 1981 e concluído em 1983. 16mm; direção e fotografia de Mário Carneiro; prólogo: Iberê, em 1972; texto e narração: Ferreira Gullar.

38 Carneiro, Mário. Depoimento a Sônia Salzstein. In *Diálogos com Iberê Camargo*. Sônia Salzstein (org.), São Paulo: Cosac Naify, 2003. p. 37.

39 Bua, apelido de Juliana Burn, ama de leite do pintor. In *Gaveta dos guardados*. *Op. cit.*, p. 31.

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



Tu queres ser livre, expressar tudo que está dentro e aí tu lanças o quadro e aparece a imagem e ela continua sendo um enigma outra vez. Pensaste que tinha revelado, e revelou, mas não revelou, está visível, mas continua o enigma. Então objetivei em forma o enigma que estava dentro. A interrogação continua e a resposta não foi dada. [...] Vai-se outra vez naquela busca. Se o quadro desse a resposta pararia de pintar.<sup>41</sup>

O motor da obra, o que impulsiona o artista é o sentido do irremediável, de um vazio que nada supre, da dor de existir. O desespero que o acomete vem com a crise da maturidade e determina a guinada abrupta ocorrida em sua obra no início da década de 1960. É quando o carretel começa a rolar deixando correr o fio na série denominada *Fiadas de carretéis* para se converter, logo depois, em simples *Estrutura em movimento*. Em 1961, por esses trabalhos, a VI Bienal de São Paulo confere a Iberê Camargo o Grande Prêmio de Pintura.

Agradecimentos:

Biblioteca Paulo Mendes de Almeida/ MAM São Paulo, Leia Cassoni, John Norman, Margarida Sant'Anna, Maria Rossi, Soraia Cals e Soraya Bataglia.

---

<sup>41</sup> *Idem*, p. 34.

## BIBLIOGRAFIA CONSULTADA SOBRE IBERÊ CAMARGO

Betts, Jaime. Carretéis de Iberê, fort-da de Freud. Comunicação ao V Congresso Internacional de Convergência, sediado pela Associação Psicanalítica de Porto Alegre: APPOA. Porto Alegre, 2012.

Camargo, Iberê. *No andar do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1988.

\_\_\_\_\_. *Gaveta dos guardados*. 2ª ed. Org. e apres. Augusto Massi. São Paulo: Edusp-Cosac Naify, 2009.

Camargo, Iberê e Carneiro, Mário. *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra-Centro de Arte Hélio Oiticica-RioArte, 1999.

Carneiro, Jorge H. Sayão. *A recepção de Morandi no Brasil, sua influência nas obras de Dacosta e Iberê e as relações com as vanguardas concretas*. Disponível em <[http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp\\_artigos/jorge\\_sayao.pdf](http://www.ppgartes.uerj.br/seminario/2sp_artigos/jorge_sayao.pdf)>. Acessado em março de 2012.

Carneiro, Mário. *Iberê Camargo: pintura, pintura*. [curta-metragem] Brasil, p/b, 16mm, 1983.

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

Leenhardt, Jacques. *Iberê Camargo: os meandros da memória*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011.

Salzstein, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

Siqueira, Vera Beatriz. *Iberê Camargo: origem e destino*. Porto Alegre-São Paulo: Fundação Iberê Camargo-Cosac Naify, 2010.

Zielinsky, Mônica. *Iberê Camargo – Catálogo raisonné: volume 1/gravuras*. Porto Alegre-São Paulo: Fundação Iberê Camargo-Cosac Naify, 2006.

\_\_\_\_\_; Duarte, Paulo Sergio e Salzstein, Sônia (curadoria). *Iberê Camargo: moderno no limite, 1914 – 1994*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008.

## OUTROS LIVROS

Argan, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770/1970*. Firenze: Sansoni, 1986.

Clair, Jean (org.). *Mélancolie: génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard-Réunion des Musées Nationaux, 2005.

Cocchiarale, Fernando e Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987.

Freud, Sigmund. Au-delà du principe de plaisir. *Essais de Psychanalytique*. Paris: Payot, 1985.

Herkenhoff, Paulo. *Arte brasileira na coleção Fadel: da inquietação do moderno à autonomia da linguagem*. Rio de Janeiro: Andrea Jakobsson, 2002.

Montaigne, Michel de. *Ensaïos*, III. Trad. Sergio Milliet. 2ª ed. Brasília-São Paulo: UnB-Hucitec, 1987.

Pedrosa, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Org. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981.

\_\_\_\_\_. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Org. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2000.

Scolaro, Michela; Pommier, Edouard e Marques, Luiz (curadoria). *Morandi*. São Paulo: União Latina/Museu de Arte de São Paulo. 1997.

Venturi, Lionello. *Cézanne*. Genève: Skira, 1978.





Iberê Camargo pintando obra *Tudo te é falso e inútil V*, ateliê da Rua Alcebiades Antônio dos Santos, Porto Alegre, 1992 |  
Iberê Camargo painting the work *Tudo te é falso e inútil V*, in the Rua Alcebiades Antônio dos Santos studio, Porto Alegre, 1992  
Foto | photo: Cristine de Bem e Canto



sem título | untitled, c.1946  
óleo sobre madeira | oil on wood  
45,5x54,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





*Paisagem*, 1949  
óleo sobre tela | oil on canvas  
25x35 cm  
col. Ebanez Verney





*Quirinale*, 1948-49  
óleo sobre tela | oil on canvas  
46,7x55,6 cm  
col. particular | private





*Sol vermelho*, 1951  
óleo sobre tela | oil on canvas  
45x55 cm  
col. Domingos Giobbi

sem título | untitled, 1952  
óleo sobre tela | oil on canvas  
54x66 cm  
col. Paula e Jones Bergamin



sem título | untitled, 1953  
óleo sobre tela | oil on canvas  
54x65 cm  
col. Gilberto Chateaubriand  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



sem título | untitled, 1956  
óleo sobre tela | oil on canvas  
54x65,2 cm  
col. Gilberto Chateaubriand  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

*Paisagem*, 1959  
óleo sobre tela | oil on canvas  
65x92 cm  
col. Lila e Paulo Egydio Martins







10/15

Iberê Camargo  
1956

*Paisagem*, 1956

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

29,8x39,2 cm

col. Maria Coussirat Camargo,

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





*Casario*, 1946

óleo sobre tela | oil on canvas

46,8x38 cm

col. Acervo da Pinacoteca do Estado de São Paulo

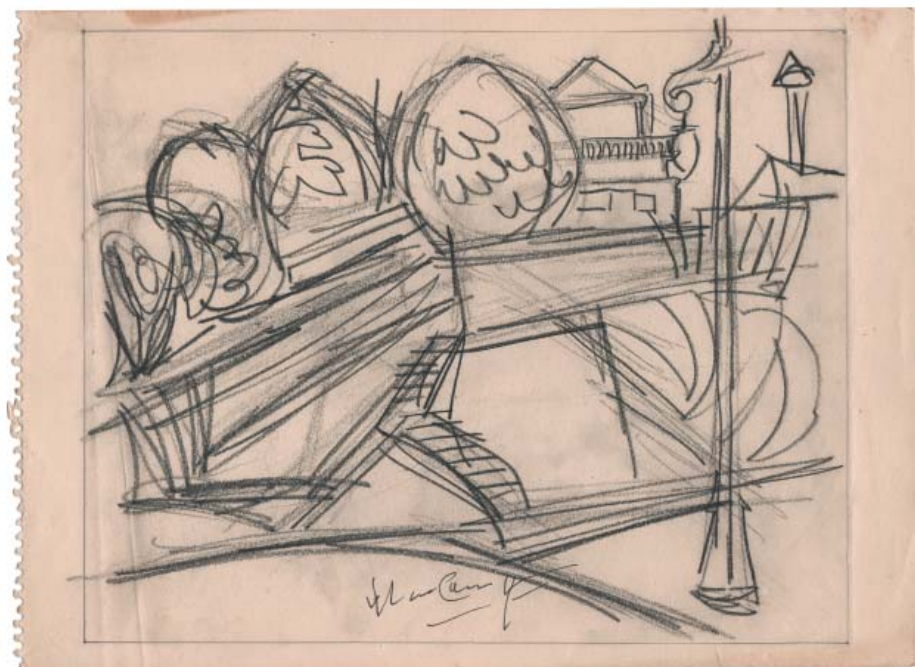
Doação | donation Andrea e José Olympio Pereira por meio da | via Associação dos Amigos da Pinacoteca do Estado



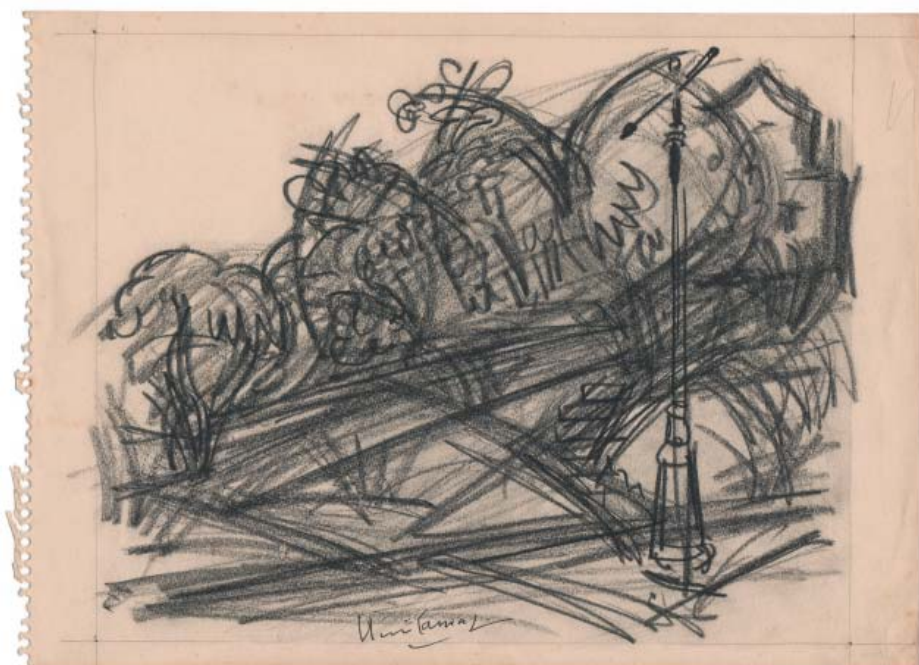
sem título | untitled, c.1955  
lápiz conté sobre papel | conté pencil on paper  
23,5x32,3 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



sem título | untitled, c.1955  
lápiz conté sobre papel | conté pencil on paper  
22,8x31,2 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



sem título | untitled, c.1955  
lápiz conté sobre papel | conté pencil on paper  
22,7x31 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



sem título | untitled, c.1955  
lápiz conté sobre papel | conté pencil on paper  
22,5x31 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Poços de Caldas, 1959*

guache e grafite sobre papel | gouache and graphite on paper  
23,4x32,4 cm

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

*Vila Pinhal em Poços de Caldas, 1959*

lápiz Stabilo Tone sobre papel | Stabilo Tone pencil on paper  
40x50 cm

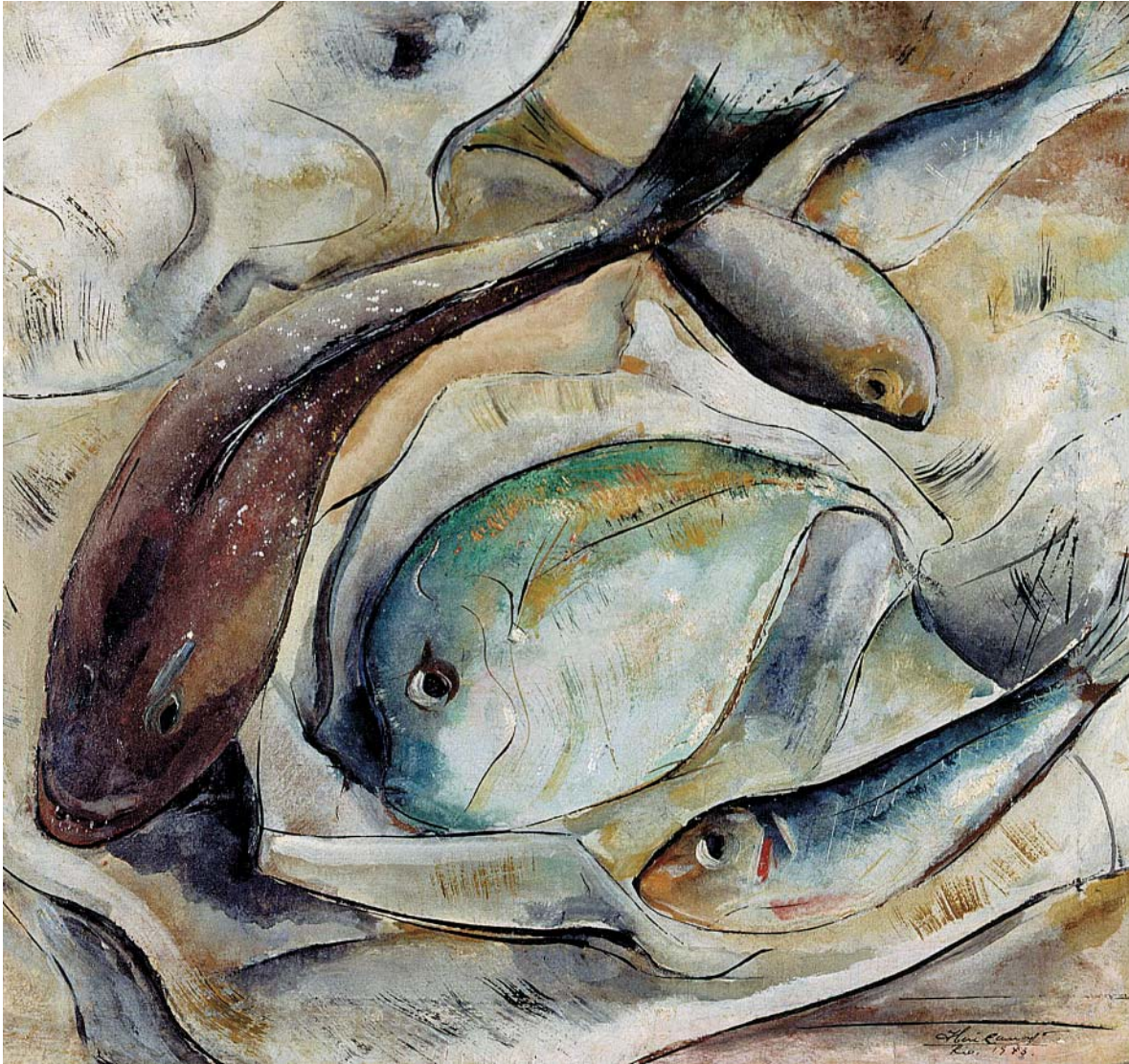
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre  
doação *in memoriam* de Elisa Botelho Byington |  
donation *in memoriam* de Elisa Botelho Byington



Para a sala Branca de João Pinheiro  
com muito carinho do Henrique

N. C. 57.

sem título | untitled, 1943  
óleo sobre tela | oil on canvas  
46,4x50 cm  
col. Museu de Arte Moderna de São Paulo  
Aquisição | acquisition MAM-SP









*Natureza-morta*, 1953-54

1º estado | 1st state

água forte e água-tinta | etching and aquatint

15,9x21,8 cm

col. Maria Coussirat Camargo,

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

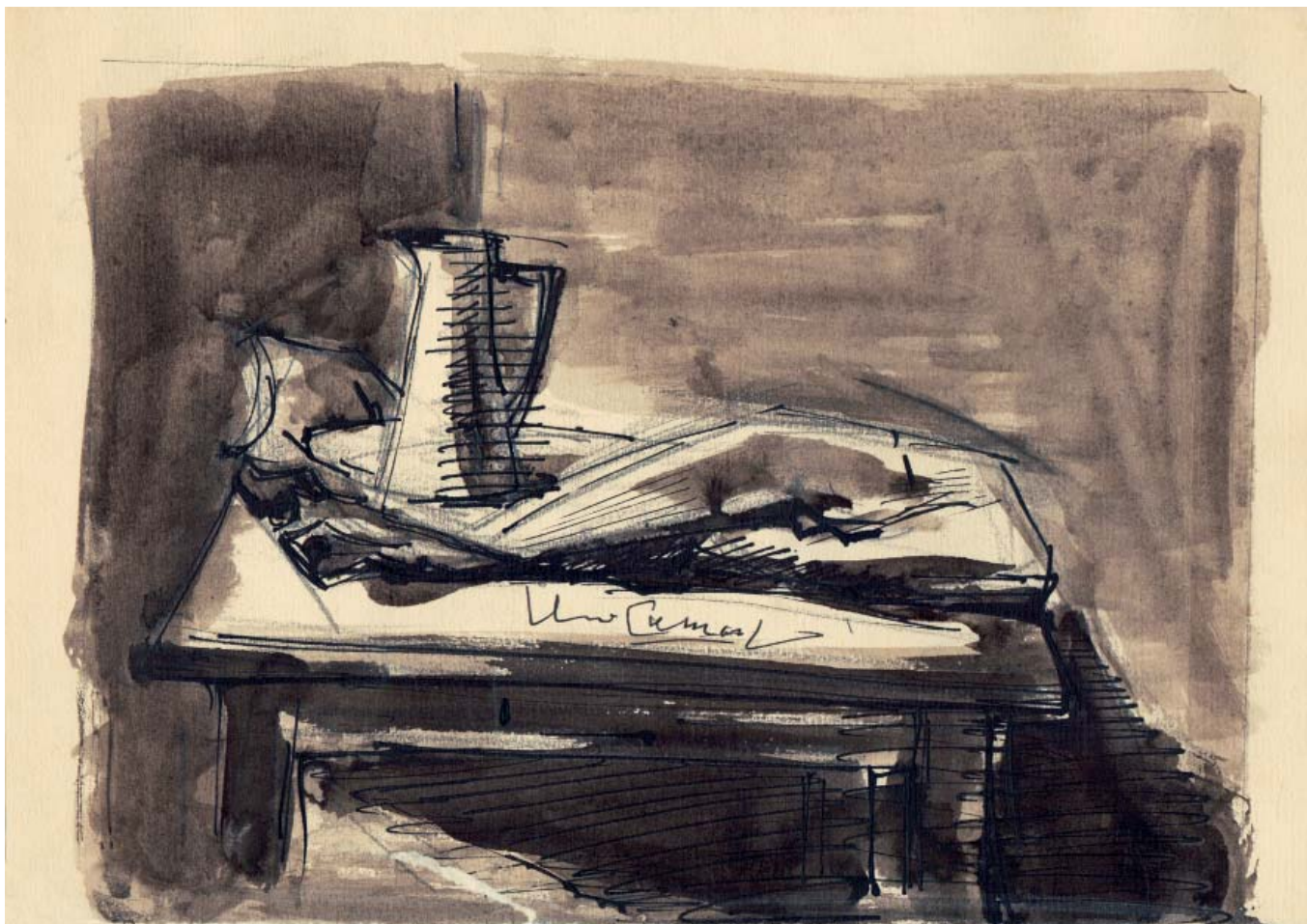
sem título | untitled, 1953-54

nanquim e aguada sobre papel | ink and wash on paper

35x25 cm

col. Maria Coussirat Camargo,

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

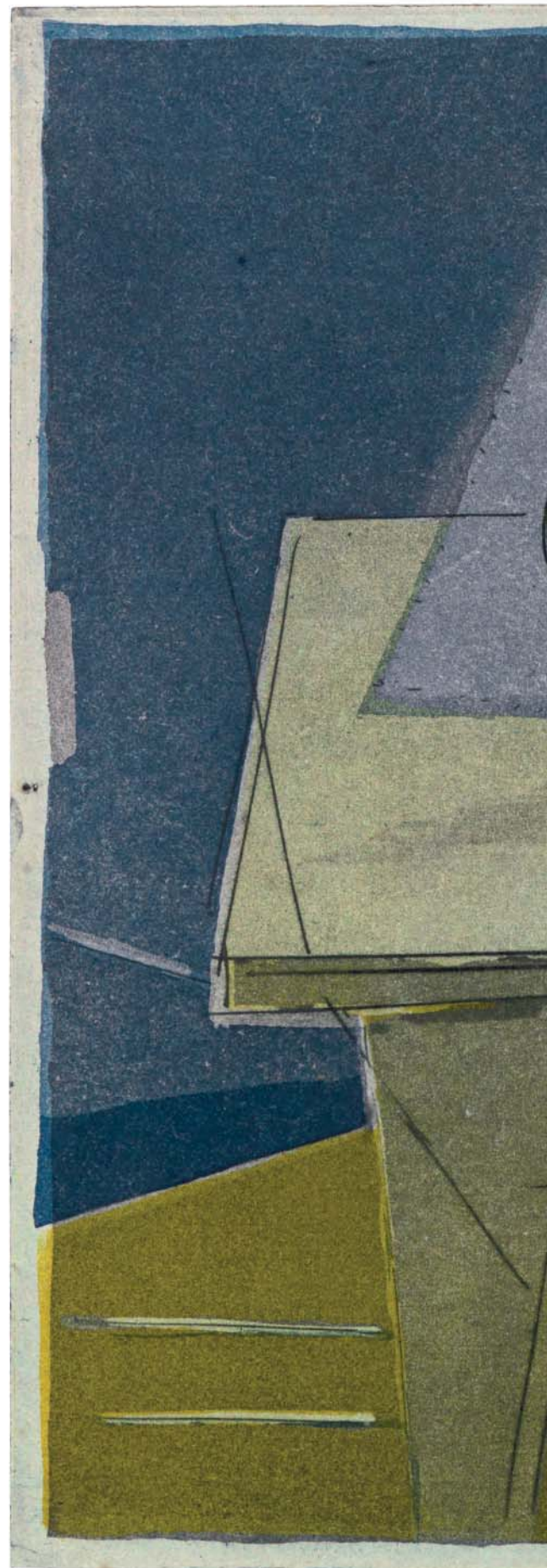


sem título | untitled, 1953-54  
nanquim sobre papel | ink on paper  
17,2x25 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Natureza-morta*, 1953-54  
água forte e água-tinta | etching and aquatint  
15,9x21,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

*Natureza-morta*, 1954  
água-forte e água-tinta (em cor) | etching and aquatint (color)  
19,7x24,9 cm  
col. Maria Coussirat Camargo  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







3/20

Maria Coussirat Camargo  
56.

*Interior*, 1956

água-tinta (a pincel e processo do açúcar) | aquatint (brush and process sugar)

32,7x24,9 cm

col. Maria Coussirat Camargo,

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Interior*, 1956  
água-tinta (a pincel e processo do açúcar) | aquatint brush and process sugar  
32,7x24,9 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre







*Mesa com espelho*, c.1955  
maneira-negra (inacabada) | black-way (unfinished)  
18x12,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

sem título | untitled, c.1954  
nanquim sobre papel | ink on paper  
25,3x17,7 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

sem título | untitled, 1951  
óleo sobre tela | oil on canvas  
33x24 cm  
col. particular | private





*Composição*, 1956  
água-tinta (a pincel, crayon litográfico e processo do açúcar) |  
aquatint (a brush, crayon lithography and process sugar)  
29,3x39,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Composição*, 1956

água-tinta (a pincel, crayon litográfico e processo do açúcar) |

aquatint (a brush, crayon lithography and process sugar)

29,3x39,5 cm

col. Maria Coussirat Camargo,

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Composição com objetos*, 1956  
óleo sobre tela | oil on canvas  
64,5x81 cm  
col. particular | private



sem título | untitled, 1956  
óleo sobre tela | oil on canvas  
62x80 cm  
col. Lilian e Manoel Pestana







*Natureza-morta com garrafas, 1957*

óleo sobre tela | oil on canvas

65,5x81 cm

col. Eugênio Pacelli Pires dos Santos

*Natureza-morta, 1957*

prova de estado | test status

água-tinta a pincel (crayon litográfico) | water-paint brush (lithographic crayon)

29,6x39,5 cm

col. Maria Coussirat Camargo,

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

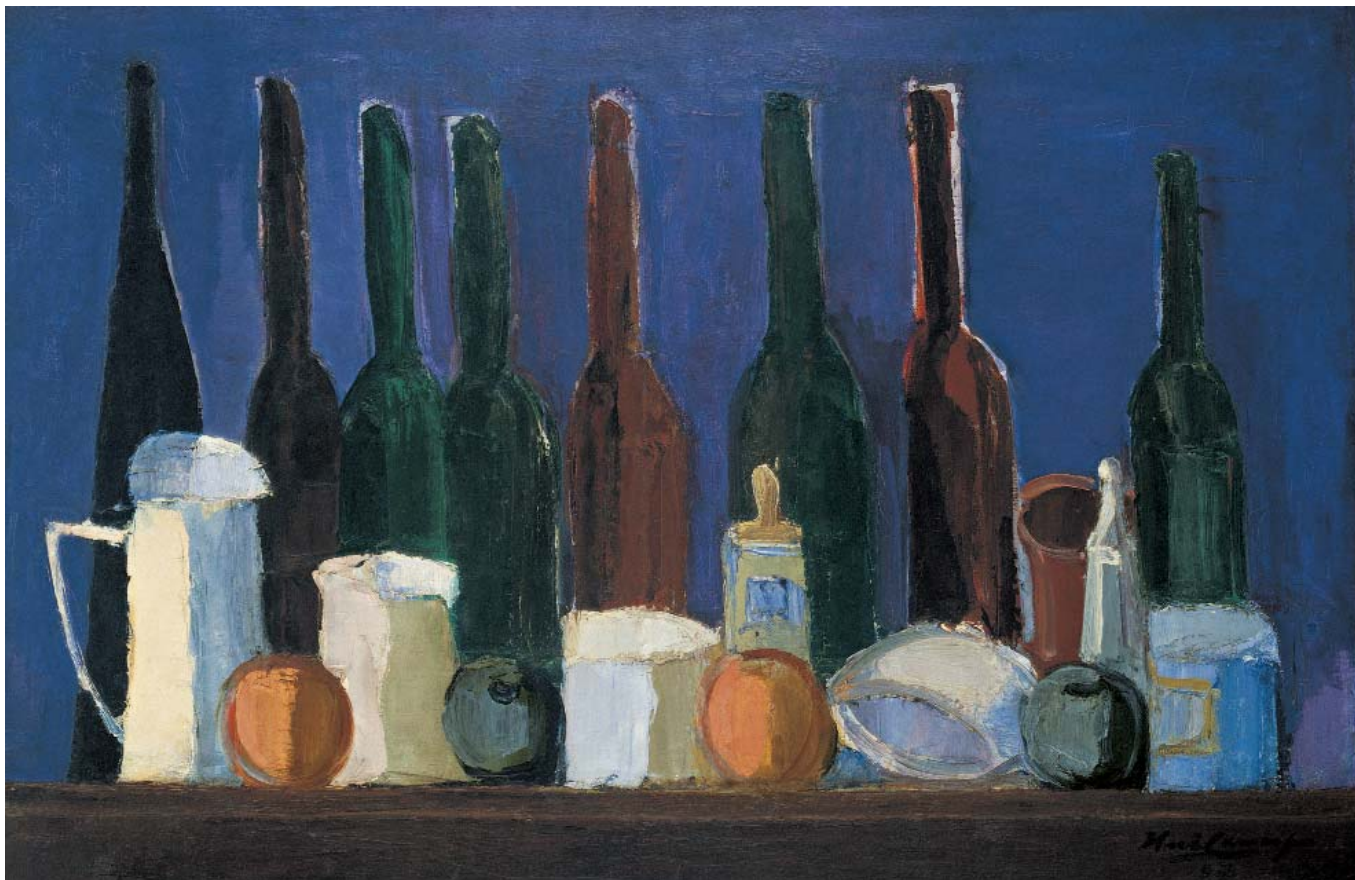
*Natureza-morta, 1957*

água-tinta a pincel (crayon litográfico) | water-paint brush (lithographic crayon)

29,6x39,5 cm

col. Maria Coussirat Camargo,

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Garrafas*, 1957  
óleo sobre tela | oil on canvas  
64,3x94,2 cm  
col. Roberto Marinho

*Painel com garrafas*, 1957  
óleo sobre tela | oil on canvas  
93x150 cm  
col. Gilberto Chateaubriand  
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro



*Garrafas (Homenagem a Santa Rosa)*, 1957  
óleo sobre tela | oil on canvas  
130x211 cm  
Acervo Banco Itaú







*Mesa com cinco carretéis*, 1959  
óleo sobre tela | oil on canvas  
100x62 cm  
col. particular | private



*Mesa azul com carretéis*, 1959  
óleo sobre tela | oil on canvas  
100x62 cm  
col. particular | private

*Mesa verde com sete carretéis*, 1959  
óleo sobre tela | oil on canvas  
100x62 cm  
col. particular | private

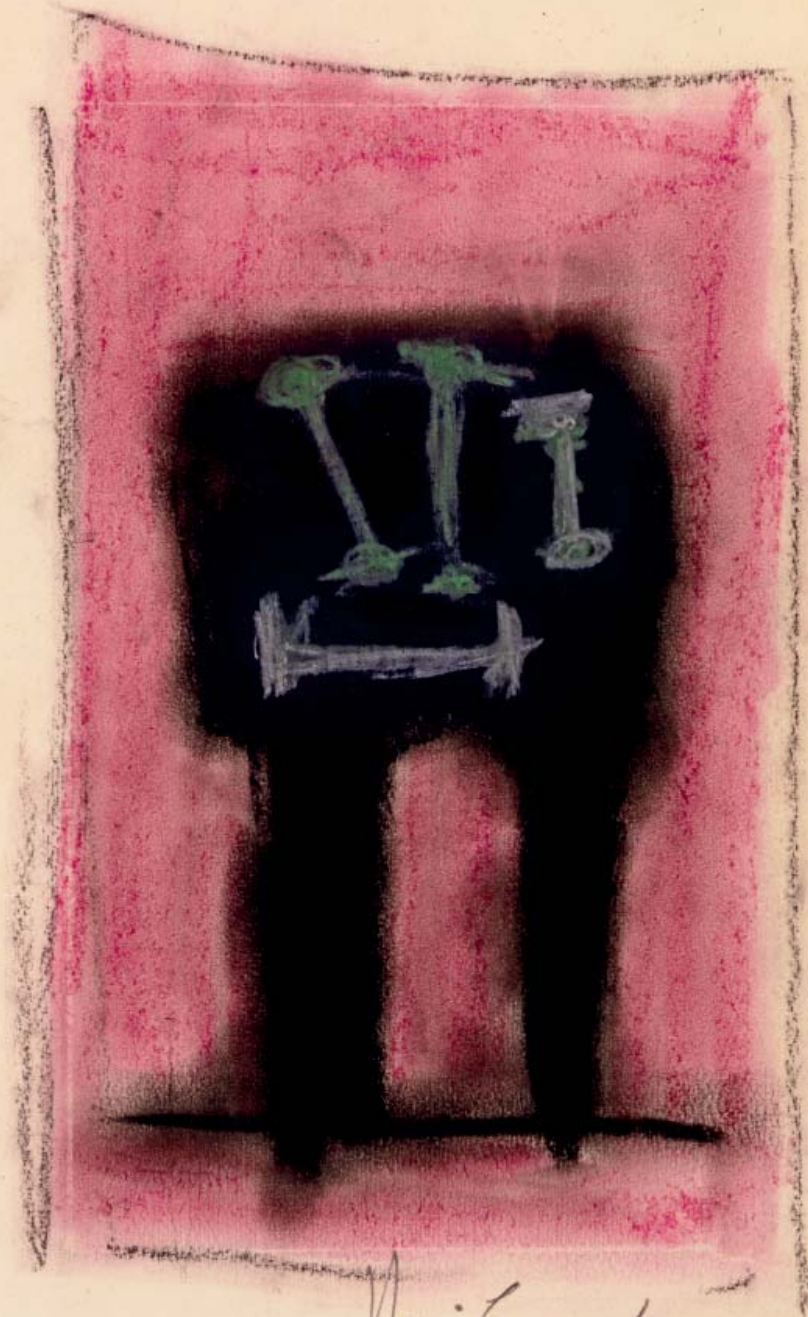






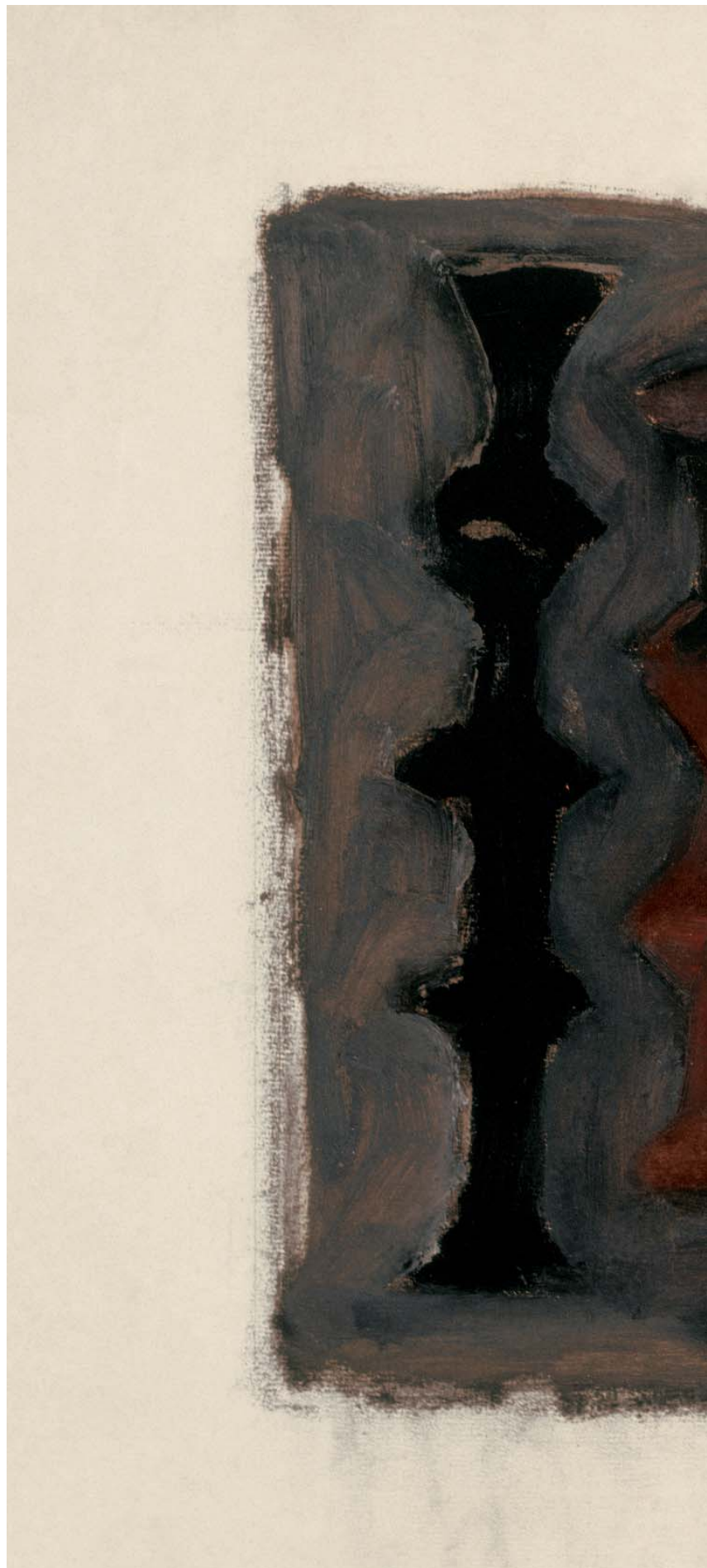
sem título | untitled, 1959  
lápiz aquarelável e nanquim sobre papel |  
watercolor pencil and ink on paper  
22,5x9,2 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

sem título | untitled, 1959  
pastel seco sobre papel | dry pastel on paper  
31,8x22,2 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



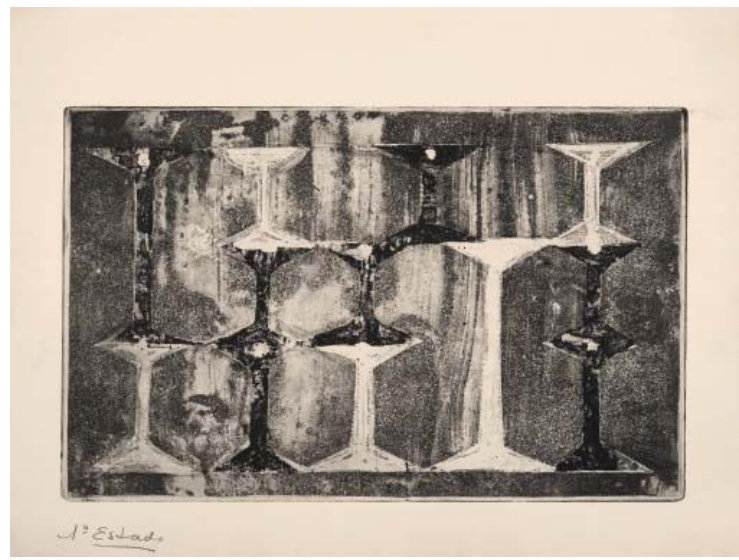
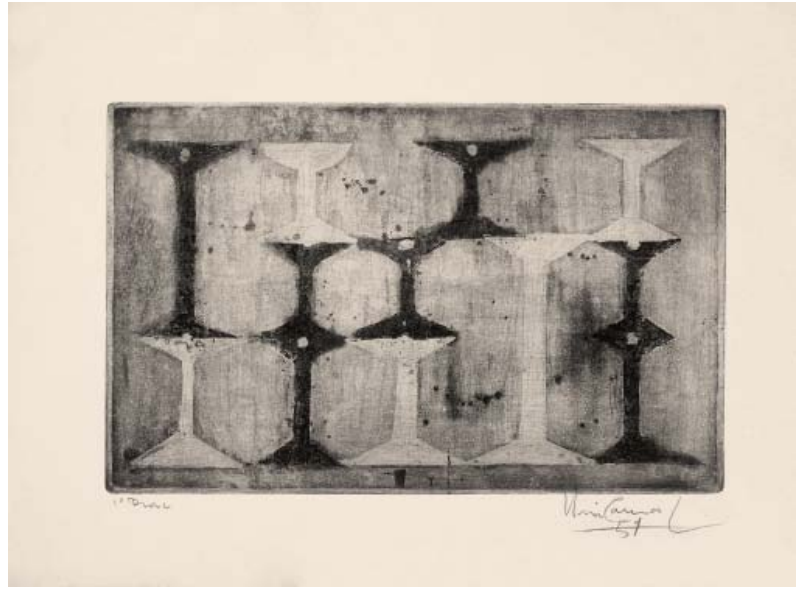
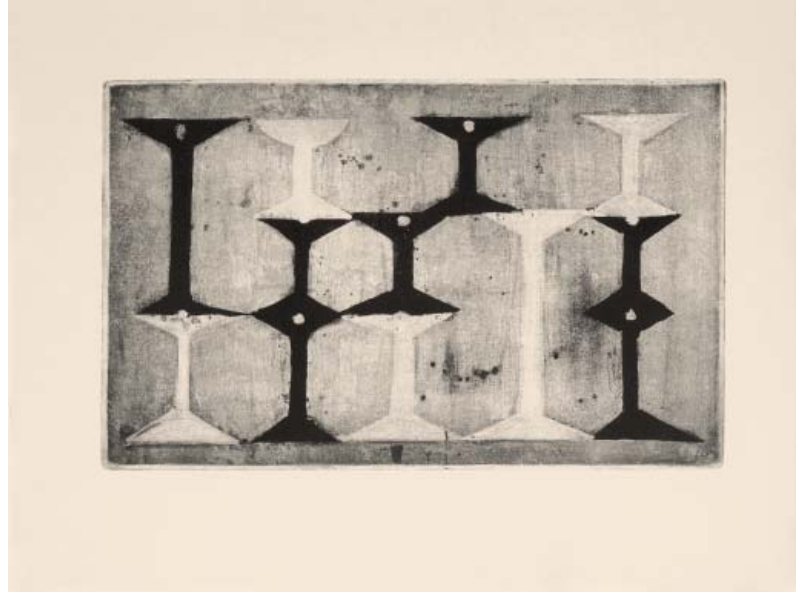
Vri Carnal  
59

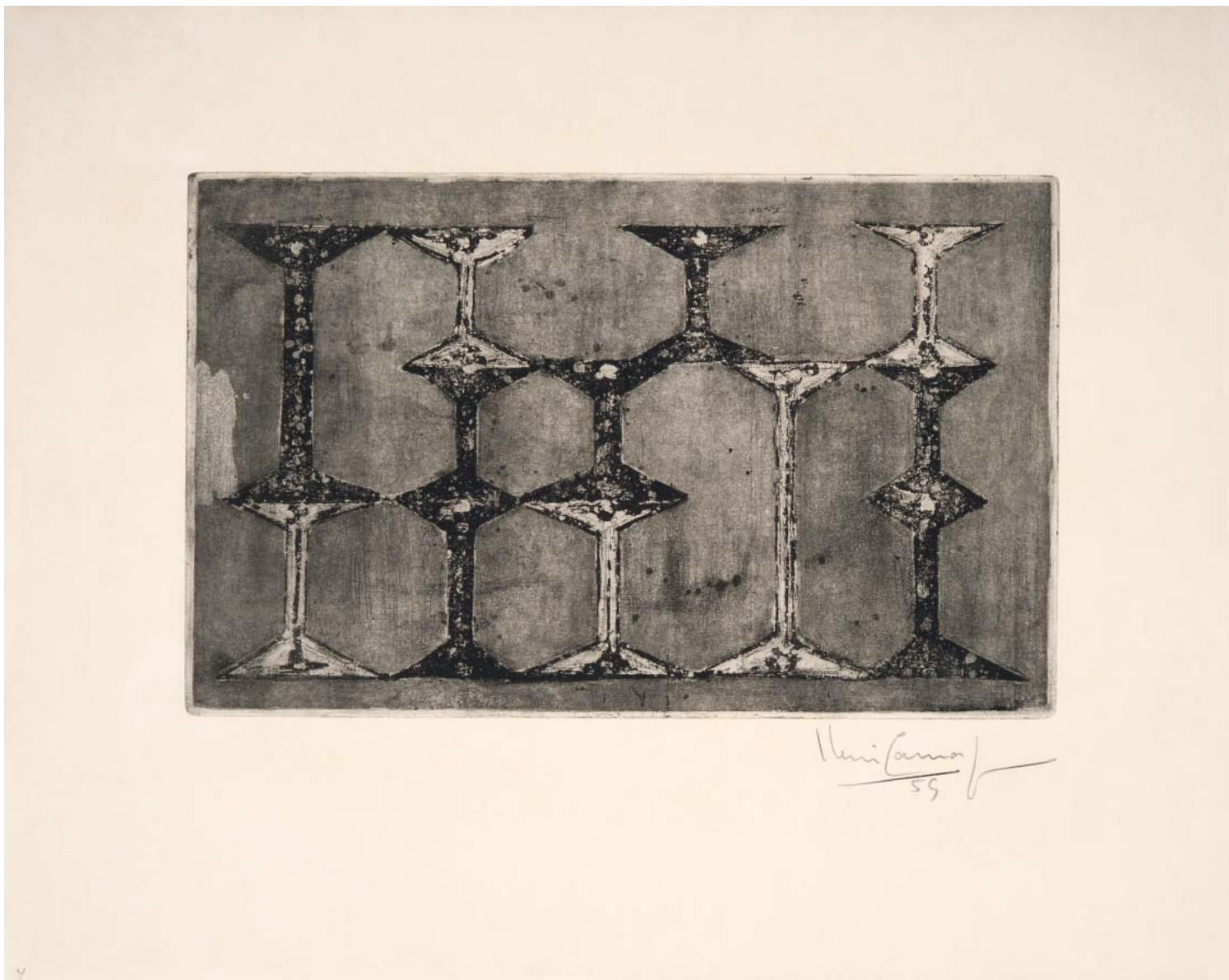
sem título | untitled, 1958-59  
óleo sobre papel | oil on paper  
38,5x56 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





W. C. C. C.





*Carretéis*, 1959

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

25x39,8 cm

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

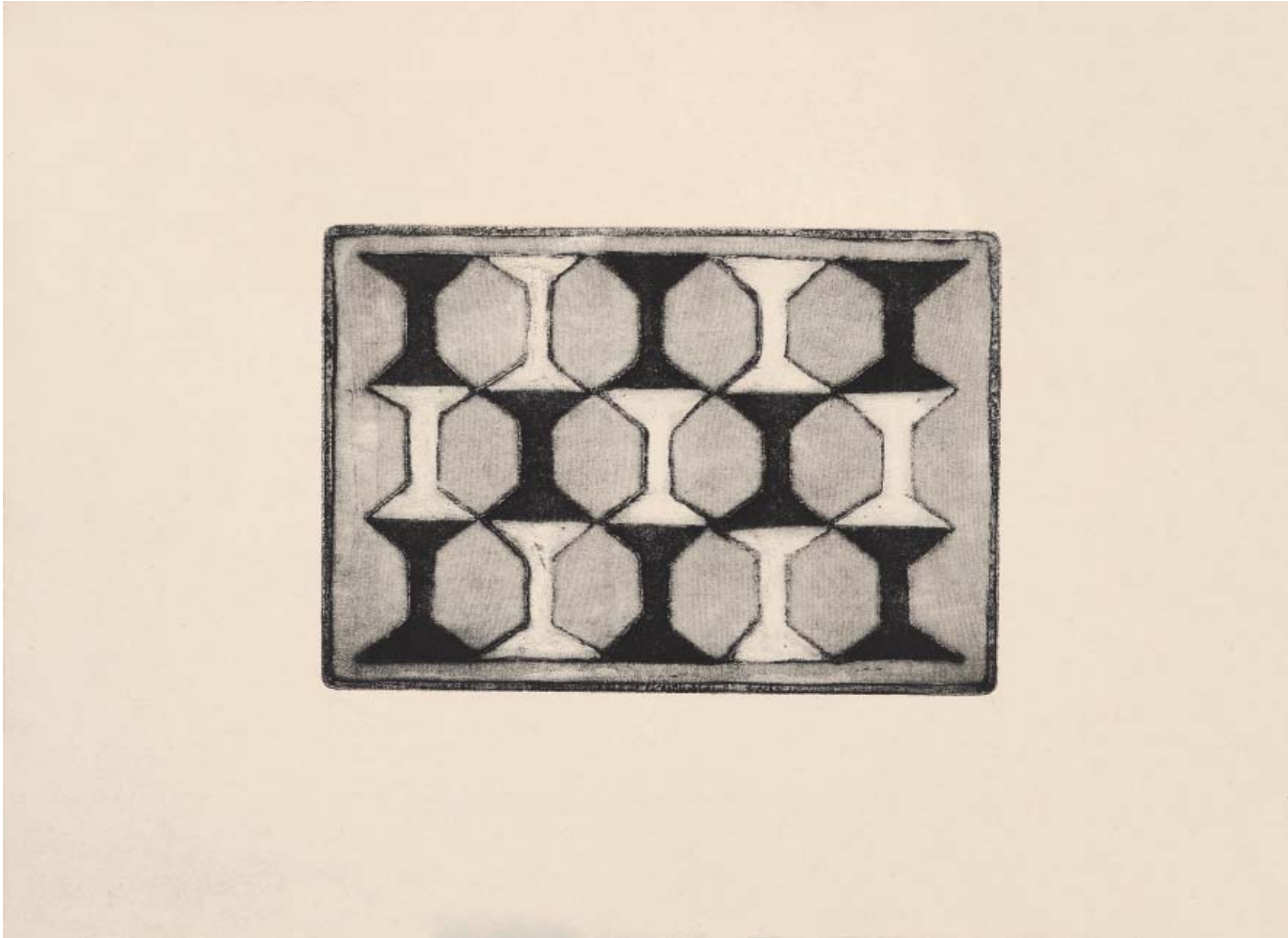
*Carretéis*, 1959

prova de estado | test status

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

25x39,8 cm

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



*Carretéis*, c.1958

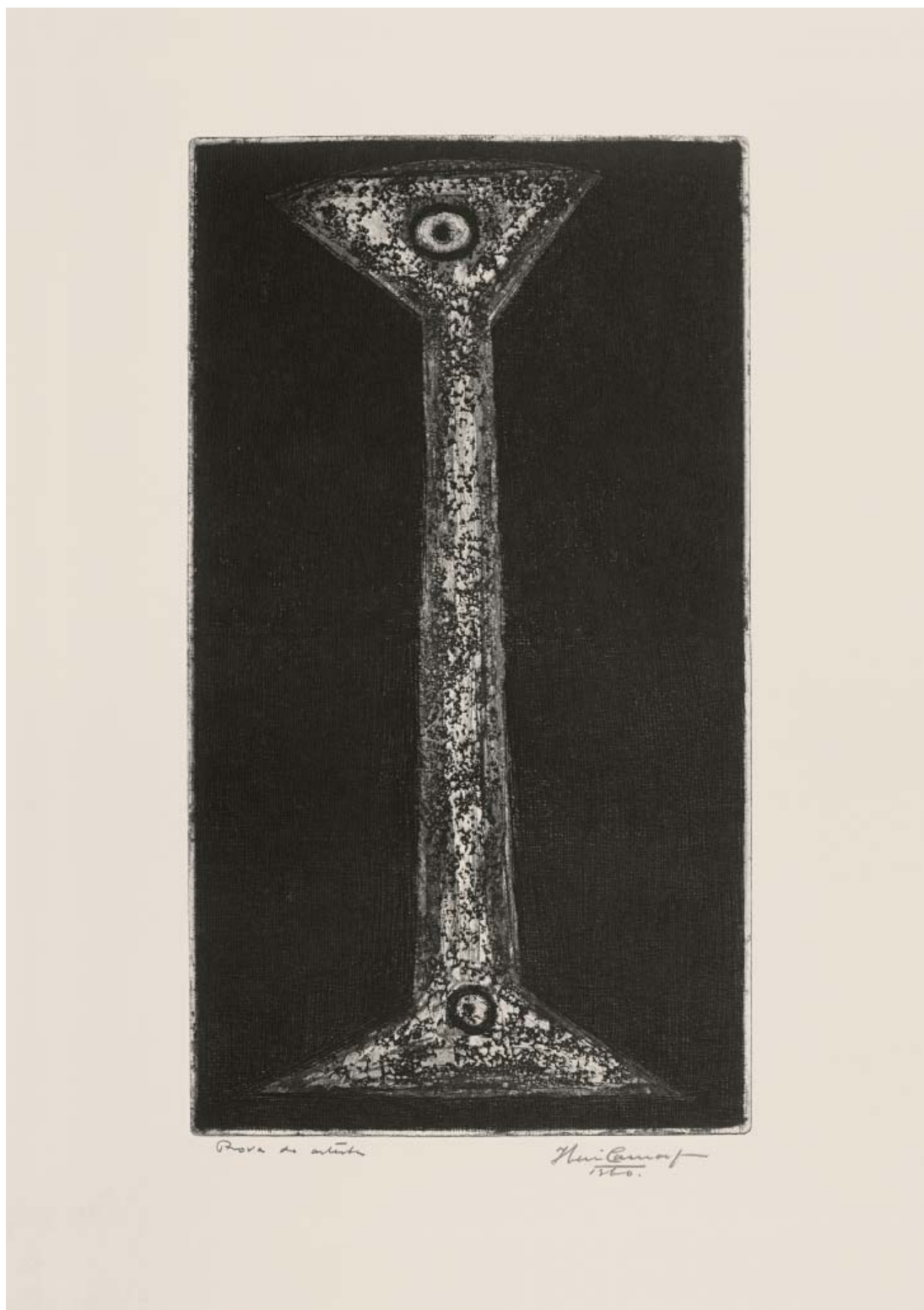
água-tinta, verniz mole e relevo | aquatint, soft varnish and relief

13,9x20,2 cm

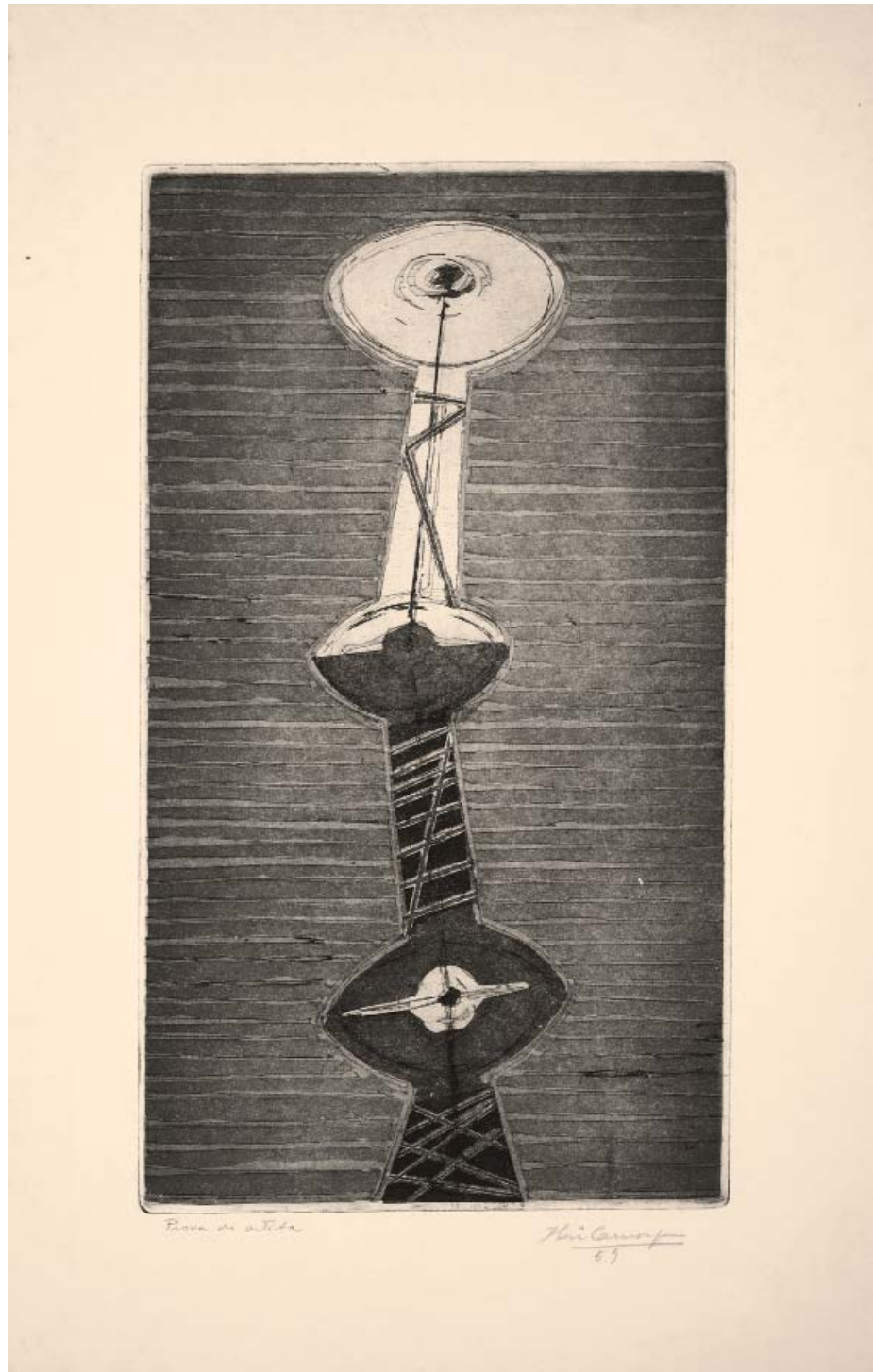
col. Maria Coussirat Camargo,

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





*Um carretel*, 1960  
água-forte e água-tinta | etching and aquatint  
49,5x28,2 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Carretéis em movimento*, 1959  
água-tinta, verniz mole e relevo | aquatint, soft varnish and relief  
49,5x27,9 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Carretéis com pirâmide*, 1960  
água-forte e água-tinta | etching and aquatint  
49,3x29,8 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Carretéis com frutos*, 1959

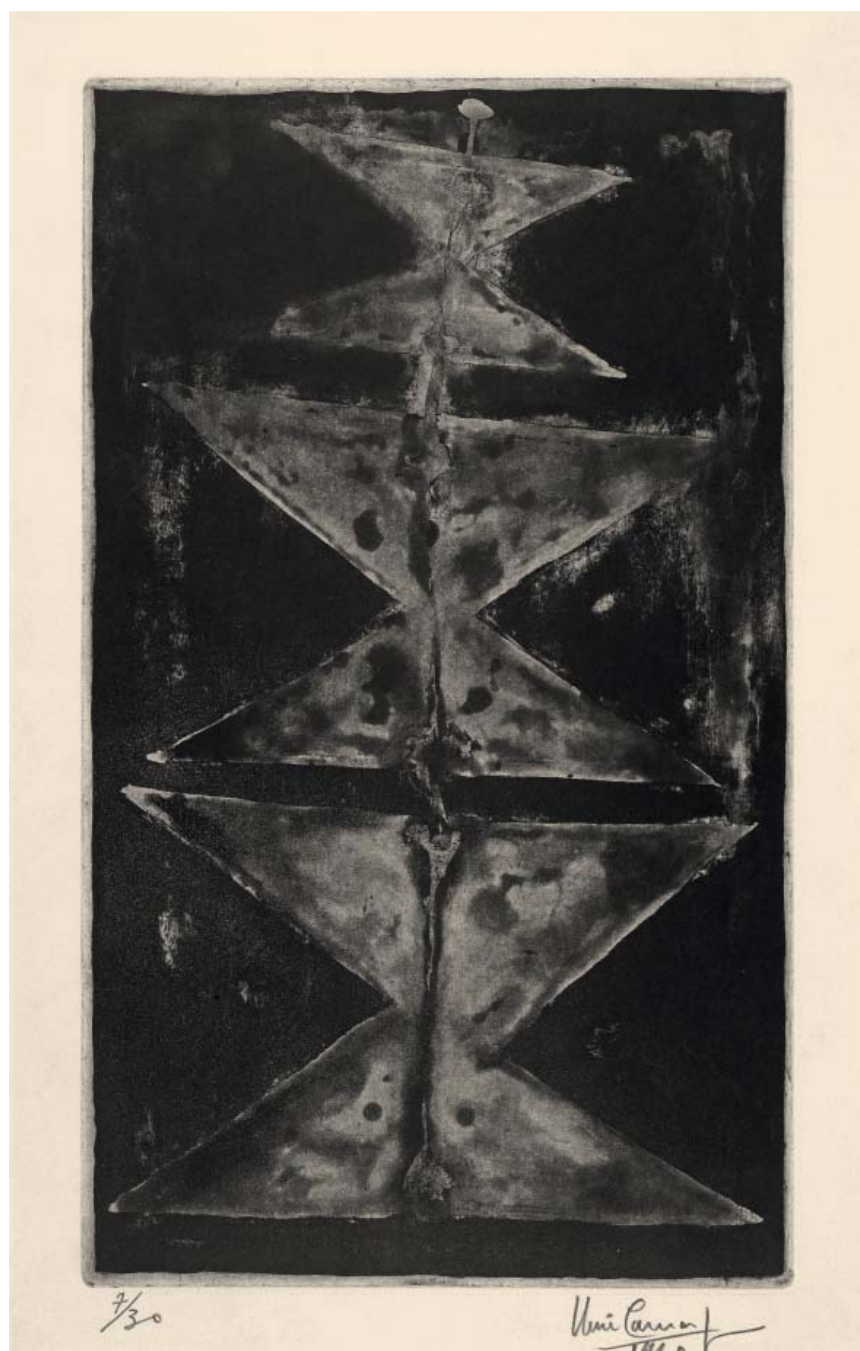
água-tinta (crayon litográfico, processo do açúcar e processo pictórico) |

aquatint (lithographic crayon, process sugar and pictorial process)

41,4x29,5 cm

col. Maria Coussirat Camargo,

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

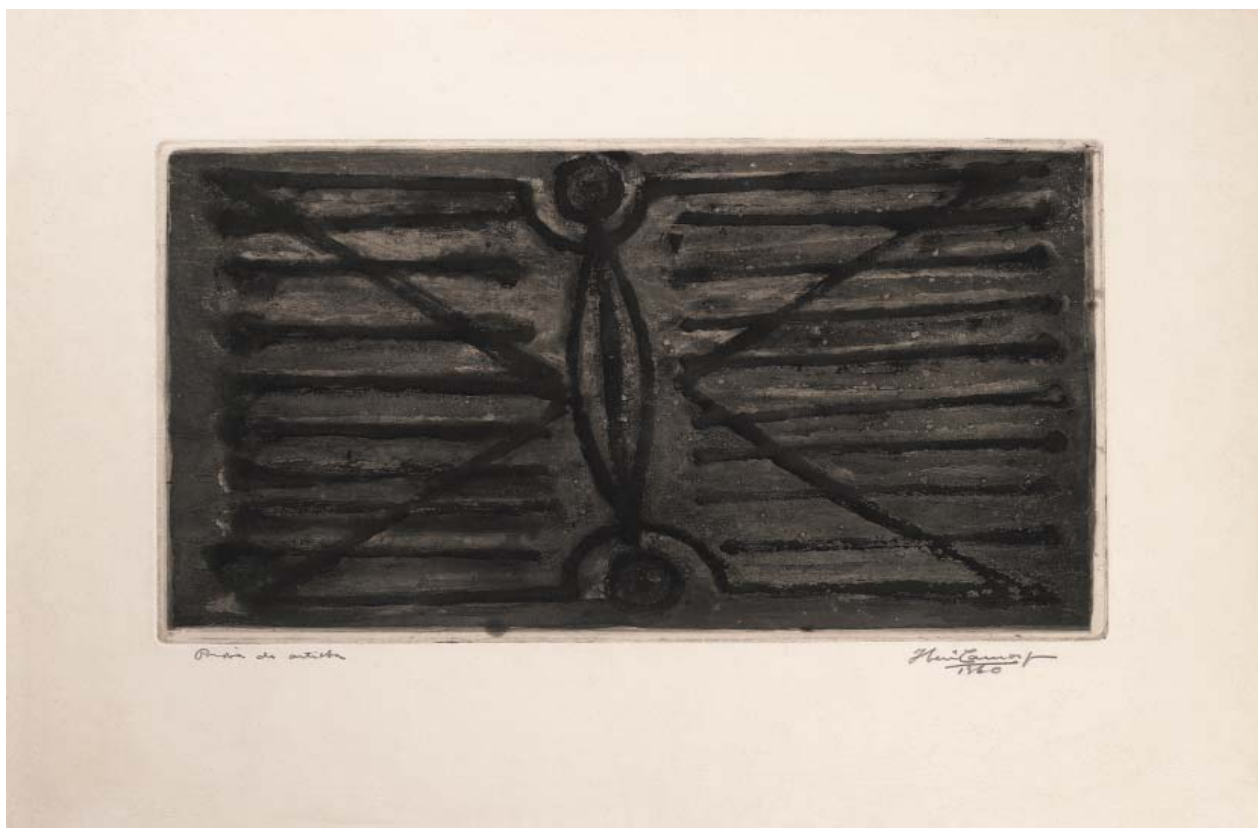


*Estrutura de carretéis*, 1960  
água-tinta (processo do açúcar e lavis) e relevo |  
aquatint (lavis process and the sugar) and relief  
49,6x29,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

*Dinâmica de carretéis*, 1960  
óleo sobre tela | oil on canvas  
100x141 cm  
col. Paula e Jones Bergamin

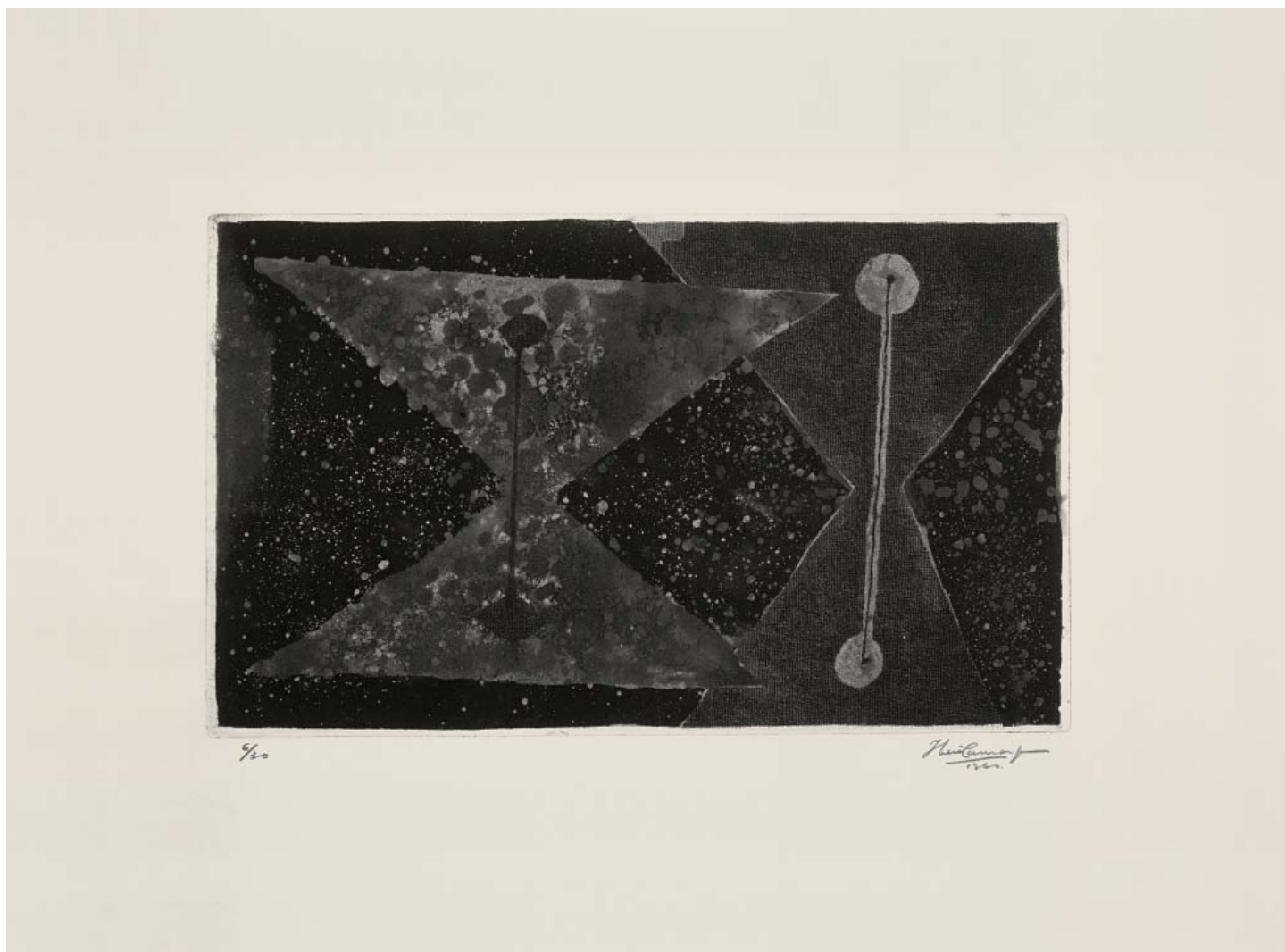






*Presença de carretel*, 1960  
água-tinta (processo do açúcar e lavis) |  
aquatint (lavis process and the sugar)  
29,8x49,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre





*Carretéis no espaço*, 1960  
água-forte e água-tinta (lavis) |  
etching and aquatint (lavis)  
29,9x49,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

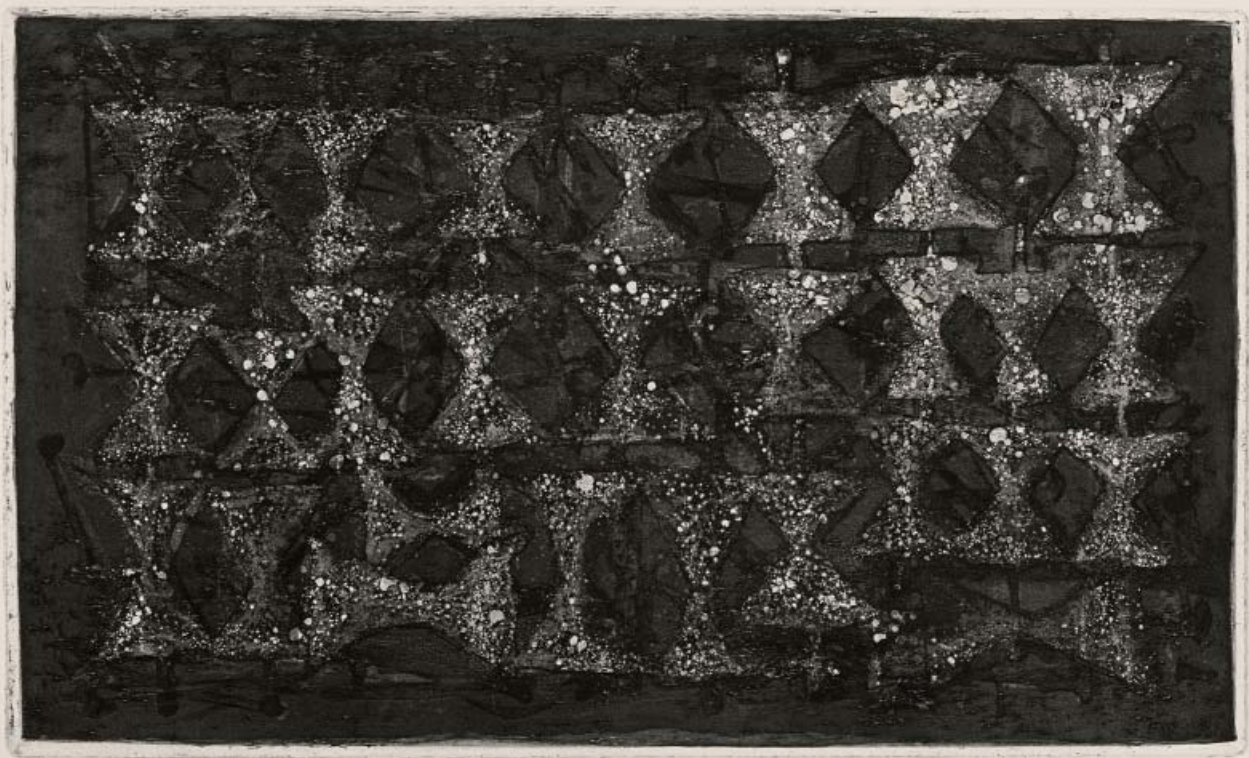


*Carretéis em tensão*, 1960  
água-forte e água-tinta (processo do açúcar) |  
etching and aquatint (sugar process)  
30x49,5 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Formação de carretéis*, 1960  
águas-tintas e relevo | aquatint and relief  
29,9x49,9 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

*Carretéis com linha*, 1960  
água-tinta, lavis e verniz mole |  
aquatint, soft Lavis and varnish  
29,6x49,6 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Prova do artista*

*Huit Camont*  
1860.



*Fiada de carretéis 1*, 1960  
óleo sobre tela | oil on canvas  
92x186 cm  
col. Paula e Jones Bergamin



*Fiada de carretéis 2*, 1961  
óleo sobre tela | oil on canvas  
92x180 cm  
col. Maria Coussirat Camargo,  
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre



*Fiada de carretéis 4*, 1961  
óleo sobre tela | oil on canvas  
90x180 cm  
col. particular | private





*Fiada de carretéis 5*, 1961  
óleo sobre tela | oil on canvas  
90x180 cm  
col. particular | private



# IBERÊ CAMARGO

## cronologia

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

Estação ferroviária de Restinga Seca, RS |  
Station Restinga Seca, RS  
Acervo Documental Fundação Iberê Camargo



**1944** É extinto o Grupo Guignard. Trabalha em outros ateliês. Passa a participar de diversas exposições coletivas no Brasil e no exterior.

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

**1945** Segue para o ateliê na rua Joaquim Silva, Lapa, onde permanece até meados de 1960.

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

**1946** • “Iberê Camargo”, Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Primeira mostra individual no Rio de Janeiro.

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

**1947** • Exposição individual, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.

- 52º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe o Prêmio de Viagem ao Estrangeiro pela Seção de Pintura. Recebe, ainda, medalha de bronze em Desenho.

**1948-50** Viaja à Europa com a esposa, Maria Coussirat Camargo. Em Roma, estuda gravura com Carlo Alberto Petrucci, pintura com De Chirico, materiais com Leoni Augusto Rosa e afresco com Achille. Em Paris, estuda pintura com André Lhote.

**1950** Retorna ao Brasil e, no ano seguinte, começa a ministrar aulas de desenho e pintura em seu ateliê.

**1951** Integra o júri do 56º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

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

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

**1952** Desenvolve 29 gravuras em água-tinta para ilustração do livro *O rebelde*, de Inglês de Sousa. No mesmo ano, realiza exposição dessas gravuras, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

**1953** Funda o Curso de Gravura em Metal no Instituto Municipal de Belas-Artes do Rio de Janeiro.

- 4º Salão do Instituto de Belas-Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre. Recebe medalha de prata na Seção de Gravura.



Iberê Camargo e Maria Coussirat em Paris, 1950 |  
Iberê Camargo and Maria Coussirat in Paris, 1950  
Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo

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



Iberê Camargo em exposição na Galeria do Ibeu, Rio de Janeiro, 1954 |  
Iberê Camargo on display at Gallery IBEU, Rio de Janeiro, 1954  
Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo



Lygia Clark e Iberê Camargo durante a inauguração da VI Bienal Internacional de São Paulo, 1961 |  
Lygia Clark and Iberê Camargo during the inauguration of the VI Bienal de São Paulo, 1961  
Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo

- “Iberê Camargo”, Centro de Artes y Letras, Montevideú.
  - “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.



Iberê Camargo no ateliê do bairro da Lapa, Rio de Janeiro, 1948 |  
Iberê Camargo in the studio in the neighborhood of Lapa, Rio de Janeiro  
Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo



Iberê Camargo no ateliê da rua das Palmeiras com a pintura "Estrutura" (2) ao fundo. Rio de Janeiro, 1961 |  
Iberê Camargo in the studio on rua das Palmeiras with the painting "Estrutura" (2) in the background. Rio de Janeiro, 1961  
Acervo Documental da Fundação Iberê Camargo

**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** Recebe novamente Sala Especial na XI Bienal Internacional de São Paulo.

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

**1973** Frequenta o ateliê Lacourière, dos irmãos Frélaud, em Paris, fundado em 1929, com o objetivo de aprimorar seus conhecimentos como impressor.

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

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

**1974** É inaugurada a Galeria Iberê Camargo, uma homenagem ao artista, do Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria (RS).

- "Guaches", Galeria Aliança Francesa, Rio de Janeiro.

- 1975** Publica o texto *A gravura*, pela Topal (São Paulo), originalmente produzido em 1955.
- Integra uma comissão para conscientizar as autoridades sobre a precariedade dos materiais de arte produzidos no Brasil e por melhores condições para sua importação.
- Participa da XIII Bienal Internacional de São Paulo e de diversas exposições no exterior.
- “Iberê Camargo”, Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro.
- 1976** Integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo”, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- 1977** Integra o júri do I Salão da Ferrovia, Rio de Janeiro. Recebe homenagem nesse evento.
- X Quadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Palazzo delle Esposizioni, Roma.
  - “Abstração”, Galeria Oficina de Arte, Porto Alegre.
  - “Caderno de desenhos”, Galeria Iberê Camargo da Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria (RS).
- 1978** Participa do I Encontro Ibero-Americano de Críticos de Arte e Artistas Plásticos do Museo de Bellas Artes de Caracas, Venezuela.
- “Iberê Camargo: guaches”, Christina Faria de Paula Galeria de Arte, São Paulo.
- 1979**
- XV Bienal Internacional de São Paulo.
  - “Caderno de desenho”, 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 *Suite de serigrafias (Manequins)*. Max Stolz Galerie, Curitiba.
  - “Agrotóxicos”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
  - “Iberê Camargo: desenhos da série As criadas de Jean Genet”, Galeria Usina, Vitória.
  - “Iberê Camargo: trajetória e encontros”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre; Galeria do Teatro Nacional de Brasília, Brasília.
- 1987** 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 da galeria que leva seu nome.
  - “Guaches e óleos”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
  - “Retratos de amigos”, Center Park Hotel, Porto Alegre.
  - “Iberê Camargo”, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis. Última exposição individual do artista, em que apresenta a série O homem da flor na boca.
- 1994 Recebe diploma de personalidade Cultural Internacional, da União Brasileira de Escritores, na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.
- Realiza seu último óleo, *Solidão*, tela de 2 x 4 m.
- É lançado o livro Iberê Camargo, de Ronaldo Brito.
- “Conversações com Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Juntamente à mostra é lançado o livro *Conversações com Iberê Camargo*, de Lisette Lagnado.
  - XXII Bienal Internacional de São Paulo. Núcleo Abstrações.
  - “Iberê Camargo: desenhos e gravuras”, Espaço Cultural Fiat, São Paulo.
  - “Desenhos e gravuras em metal”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
  - “Iberê Camargo, mestre moderno”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Na ocasião é lançado
- o livro *Iberê Camargo, mestre moderno*, com textos de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Décio Freitas.
- “Iberê Camargo: produção recente”, Centro Cultural São Paulo.
  - “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
  - Mostra retrospectiva e mostra do trabalho atual, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
  - Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo.
- Iberê Camargo falece em 9 de agosto.
- 1995 É criada a Fundação Iberê Camargo, com uma vocação formativa fundamental em assuntos de arte e de difusão da obra do artista e reativado o Ateliê de Gravura.
- 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/Mário Carneiro: correspondências*, na mostra “Obra gráfica de Iberê Camargo”, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- 2000 Tem início o projeto de catalogação da obra completa de Iberê Camargo.
- “Iberê Camargo: caminhos de uma poética”, a segunda exposição do programa Escola. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Mônica Zielinsky.
- 2001 É lançado o livro *Iberê Camargo: desassossego do mundo*, de Paulo Venâncio, na exposição “Retrospectiva Iberê Camargo”, Bolsa de Arte de São Paulo e Galeria André Millan, São Paulo.
- “Iberê Camargo: um exercício do olhar”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Flávio Gonçalves.
- 2002 O projeto da nova sede da Fundação Iberê Camargo, desenvolvido pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira,

- recebe o Prêmio Leão de Ouro de Melhor Projeto na Bienal de Veneza: mostra arquitetura.
- “Retrato: um olhar além do tempo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Blanca Brittes.
- 2003** Começa a construção da nova sede da Fundação Iberê Camargo.
- 2004** “Iberê Camargo: uma perspectiva documental”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Curadoria de Mônica Zielinsky.
- “Pintura pura”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Icléia Borsa Cattani.
- 2005** Ocorre a exposição “Iberê Camargo: Ciclistas et autres variations”, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, França. Curadoria de Mônica Zielinsky.
- 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.
- 2008** Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: moderno no limite”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; Museu Oscar Niemayer, Curitiba. Curadoria de Mônica Zielinsky, Paulo Sérgio Duarte e Sônia Salzstein.
  - “Iberê Camargo: persistência do corpo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Ana Maria Albani Carvalho e Blanca Brittes.
- 2009** Lançado o livro *Iberê Camargo: origem e destino*, de Vera Beatriz Siqueira.
- Reedição do livro *Gaveta dos guardados*, organizado por Augusto Massi.
- “Iberê Camargo: uma experiência da pintura”, Espaço Cultural Unifor, Fortaleza; Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Virgínia Aita.
  - “Iberê Camargo: um ensaio visual”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Maria José Herrera.
  - “Cálculo da expressão: Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; Museu Lasar Segall, São Paulo. Curadoria de Vera Beatriz Siqueira.
  - “Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Icléia Borsa Cattani.
- 2010** Lançado o livro *Tríptico para Iberê*, de Daniela Vicentini, Laura Castilhos e Paulo Ribeiro.
- “Iberê Camargo: os meandros da memória”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Jacques Leenhardt.
- 2011** • “Linha incontornável: desenhos de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Eduardo Veras.
- “Iberê Camargo e o ambiente cultural brasileiro do pós-guerra”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Fernando Cocchiarale.
  - “Linha de partida: gravuras de Iberê Camargo”, Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas (RS); Galeria de Artes do Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, Caxias do Sul (RS).
  - “Conjuro do mundo – As figuras-cesuras de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Adolfo Montejo.
- 2012** • “O ‘outro’ na pintura de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Maria Alice Milliet.



After 17 years of existence, four of which in the new building, the Fundação Iberê Camargo is now opening a new cycle of Iberê Camargo exhibitions, with *The “other” in the painting of Iberê Camargo*.

The mission of publicising and disseminating the artist’s work initially involved a series of curatorial readings and approaches developed through research and selection of works and documents in the Foundation Collection. The idea now is to allow curators to present the many facets of the artist by including works from other sources, enabling the public to acquire broader knowledge of Iberê’s work.

It is in this spirit that Maria Alice Milliet has proposed a curatorial approach that explores the emergence of a duality in the work of Iberê Camargo, highlighting the coexistence of opposites inherent to the artist’s existential drama, and as a key factor in the genesis of his work. Maria Alice Milliet recognises that under the thick, sombre paint that covers most of Iberê’s canvases there lies the clarity of constructive order.

The aim is not to clarify Iberê’s personal ambiguity, however, but instead to explore it in his work, seeking to show the other side of the stereotypical image the public has of his paintings – a “river of muddy waters”, as the curator puts it. In the artist’s creative practice, his visual and plastic practices were never disconnected from existential angst.

Iberê lived in Europe between 1948 and 1950, studying with masters like Giorgio de Chirico, with whom he shared similar subject matter, and Andre Lhote, who influenced his process of geometric construction. Yet it is with Giorgio Morandi that he established a more intimate connection, though appreciation of the development of personal processes rather than association with groups and movements, and remaining neutral in relation to the disputes of the period.

Iberê created a series of prints and paintings that form a dialogue with Morandi’s work, in which commonplace objects are presented with a solemnity that makes them seem more like objects from some kind of secular liturgy. The emotional density emanating from these arrangements puts them in the same lineage as the simple but enigmatic arrangements of Morandi. This aesthetic relationship becomes clear through the specific approach adopted by this exhibition. Iberê’s still-life phase reveals the most characteristic element of his work: the dialectic between the sensory and the intellectual.

As it takes another step forward in its mission of preserving, disseminating and discussing the artist’s work, the Fundação Iberê Camargo extends its thanks to the curator Maria Alice Milliet, its sponsors and partners and everyone who has played a part in the organisation of this important project.

Fundação Iberê Camargo

## THE “OTHER” IN THE PAINTING OF IBERÊ CAMARGO

Maria Alice Milliet

“The idea of the individual being two is frightening.”  
Iberê Camargo

### CONFESSIONS

Almost on the eve of his death in March 1994 Iberê wrote a short story – *O duplo* – in which he tells of an experience in Rio de Janeiro in the 1940s. The event itself – real or imagined – is written in the first person and reveals the persistence of an “uncontrollable terror” that he feels when he is faced with his double. The story is concise, yet attentive to details that anyone else might have forgotten – the bus in which the action takes place is the number 15 route marked Praça São Salvador-Rio Comprido – and creates an atmosphere of tension worthy of a thriller in the best expressionist style. The scene could have been lifted from a film script for one of Hitchcock’s early silent movies: seated at the front of the bus, a passenger sees a face in the rear-view mirror that looks like that of his double. But it isn’t. Looking closer, he sees that the man is not just similar to himself, he is identical. To rule out the possibility that it might be a hallucination, he makes deliberately exaggerated gestures which the reflected image does not repeat. The double, with his own clothing and movements, remains impassive and indifferent to his presence, seeming not to notice the similarity, or even worse, not concerned about being a replica. Filled with growing dread, the passenger calls for a stop and hastily gets off, walking away quickly without looking back. The explanation for his flight is nearly psychoanalytical: “I lacked the courage to see the other who lived outside of me.”<sup>1</sup> With that phrase, Iberê ends the story, but the issue remains open. There is something confessional about this tale; something that emerges at the last moment under the guise of fiction. He does not say that the greater difficulty lies in coexisting with the other inside him; it lies in dealing with his own contradictions. That much is implicit.

I do not intend to use the topic of the double – so dear to Edgar Allan Poe, as we can read in his story *William Wilson* – to clarify

Iberê’s personal issues, but instead to explore the ambiguity in his painting, because the visual operations in his creative practice were never disconnected from existential angst. Investigating the emergence of alterity in the art of Iberê Camargo is like approaching his work from the opposite direction; restoring the other side of the stereotypical image that the public has of his painting – that river of muddy waters. The idea is to show that beneath the thick dark paint that covers most of his canvases is an underlying constructive clarity. This “other” that occupies Iberê’s painting – perhaps experienced early on in the solitude of the countryside, in the silence of the vast spaces of the South – appears in the empty squares, the silent streets of Santa Teresa, in the objects arranged on the table and the sunlight falling on the wall of the studio. That apparent tranquillity remained in his painting until the equilibrium so intensely sought during his years of training was submerged under a wave of turbulence and pictorial chaos. That Iberê’s artistic production was affected by existential angst is undeniable, and the work fluctuates according to the phases of the painter’s struggle with uneasiness. In relation to this influence, Montaigne (whose experiences and reflections are the source and support for his writing) declares unabashedly in the third volume of his *Essays* (1588) “In other cases, one can appreciate the work and not like the author, but not in my case.”<sup>2</sup> Similar frankness would apply to Iberê. In light of the intricate relationships between art and life, the only criticism that can be made of the individual concern the extent to which indiscretion can explain the inflections of his artistic language.

Three images – a photograph and two paintings – give us an idea of what artist was like when he was young. The photograph, probably dating from the late 1930s, shows a man in his 20s, tall and slender, in somewhat stylish clothing. Standing on a rock, his silhouette outlined against the magnificent landscape of the Rio Grande do Sul hills, he is not looking at the view. Head bowed, his attention is concentrated on something in his hands. He seems shy, introspective and naturally elegant. Years later, in 1943, now in Rio de Janeiro, Iberê painted a self-portrait, the most penetratingly honest one of the many that he left. It is one of a number of self-portraits he made during this period, perhaps to recognise himself as an artist. Aged 29, he is a handsome man wearing a white shirt and jacket, clean-shaven with delicate features and an incisive gaze. As a painter, he is influenced by *Guignard*,<sup>3</sup> as can be seen in the accuracy of the drawing, defining the

1 Camargo, Iberê. “O duplo.” In *Gaveta dos guardados*. Organised and introduction by Augusto Massi. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: Edusp/Cosac Naify, 2009, p. 33.

2 Montaigne, Michel de. *Ensaaios*, III. Trad. Sergio Milliet. 2<sup>a</sup> ed. Brasília/São Paulo: Editora da Universidade de Brasília/Hucitec, 1987, p. 153.

3 The Grupo Guignard was founded in 1943 by Alberto da Veiga Guignard,

face in just a few lines, hinting at the clothing and scenery in the background. Thin black lines accentuate some of the contours in a clear reference to the hard pencil used by his teacher. The drawing is clean and without any reworking. The composition is considered: a vertical axis divides the picture into two parts, contrasting each other through the opposition of light and dark areas. Behind the head, the left of the picture is filled by gradations of grey, while the suggestion of snow-topped hills on the right favours a range of whites, in an allusion to the sublime vista of tall mountains so favoured by German Romanticism. In the face, the situation is reversed, with the light falling on the left side, the right side in shadow. This subtle polarity might be considered as a way of depicting the contrast between reason and emotion, which in this case is resolved through balance.

Some time later, the painter reflected on the significance of the self-portrait: “Man looks at his face, questions himself and doesn’t know who he is. Maybe the self-portrait is an interrogation. Maybe I am looking inside myself.”<sup>4</sup> In the picture mentioned above, the strength with which the subject stares at the observer suggests a positive attitude toward life. There is something wilful in the gaze, a pursuit of elegance in the clothing, indications of a desire for social acceptance, self-respect. At the opposite extreme is the 1946 self-portrait painted in the expressionist style. Although the position of the figure is identical to the portrait described above, nothing else indicates that it depicts the same man and is by the same painter. With the group of Guignard students disbanded and now distant from the concise manner of drawing, Iberê constructs his image in colour and no longer with line. He has left the smooth paint and translucent colour behind to work with thick impasto and chromatic intensity. Behind the figure, a gently sloping horizon separates the bare earth from a bilious yellow sky. The palette of earth colours and ochres governs the whole composition, which is animated by abrupt passages and random touches of black on the shirt collar and around the head. The restless gaze, the roughness of the face, and particularly the dance of brushstrokes around the subject all seem to indicate great emotional instability.

In the face of such disparities of language, one might think that the young Iberê, engaged in finding different solutions for the same problem, was simply testing his abilities. But considering his work

as a whole, it seems that the particular features of the language of the paintings analysed above appear in other phases of the painter’s work. The 1943 and 1946 self-portraits can be seen as being far from simple experiments and are representative of apparently opposing tendencies which nonetheless coexist in Iberê’s work.

#### UNDER THE SIGN OF THE ANCIENTS

“I have always sought to do the best possible, always pursued the absolute”,<sup>5</sup> said Iberê of his career. His thoughts would be haunted by the prophecies he heard in his youth. His father wanted him to be a doctor; Parlagreco, the academic landscape painter and his first teacher, saw him as a future winner of the Salon’s European travel award. More astonishingly, he once encountered a white-haired, bearded tramp wondering around the outskirts of the village where he lived, who approached him and said: “My son, you are a great artist, you will be the talk of the whole world.”<sup>6</sup> He had no greater dream than to leave the confines of Rio Grande for Europe. In 1947 those prophecies began to come true when Iberê won the travel award from the National Fine Art Salon – Modern Division. Settled in Rome with Maria in 1948, he had just one ambition: to study painting. He could not truly be a painter without learning about great European art, without visiting the museums and seeing the works of the masters at close quarters. “I’ve never seen anything...”,<sup>7</sup> he complained.

The values of tradition – repudiated by the iconoclastic discourse of the so-called historical avant-gardes and re-evaluated during the interwar period (the 1920s and 1930s) when they become indispensable to the moral and civil restoration taking place particularly in France and Italy – were the ballast missing from Brazilian artists since the 19th century. Iberê suffered from the same lack. Despite having rejected academic guidance and sought a less conventional apprenticeship, the artist aimed to cultivate his knowledge on his journey to Europe, in a custom introduced into Brazil by the Imperial Fine Art Academy and retained by the Republic through the awarding of travel prizes. This rite of passage was maintained up through the first period of modernism, despite the much-vaunted rejection of tradition. It is true that the modernists had more difficulty in finding official support, especially because the Fine Arts School refused to accept

---

Iberê, Elisa Byington and Geza Heller in Rio de Janeiro. The artists shared a studio in Rua Marquês de Abrantes, which had formally been the A Flor de Abacate dance hall (hence the name given to the group by Manuel Bandeira). The group was disbanded the following year when Guignard moved to Belo Horizonte.

4 Camargo. “Um esboço autobiográfico.” In *Gaveta dos guardados*, op. cit., p. 137.

---

5 Ibid., p. 123

6 Ibid., p. 124.

7 “O pintor que tentou fugir da pintura...”, *O Globo*, Rio de Janeiro, 7 Oct. 1946.

modern art in the salons that it organised, a situation that was only overturned in 1941. The sense of exile experienced by Brazilian artists would only really begin to change in the postwar period, with an increased internationalisation of culture. In the visual arts in particular, the creation of museums dedicated to modern art in Rio de Janeiro and São Paulo, the opening of Masp (São Paulo Museum of Art) and the organisation of the first São Paulo International Biennial at the close of the 1940s helped to stimulate a greater sense of openness. Until that time, there was such a lack of access to information from Europe and the United States that a stay abroad was considered an essential complement to an artist's training and a guarantee of emancipation from local provincialism. The flow of communication only really began to develop through the biennials. The event's repercussions were so important that the history of the art of the 1950s and 1960s in Brazil cannot be told without consideration of its successive editions.

Iberê's stay in Europe from 1948 until November 1950 was a time of study and wonder. "I was greatly affected by seeing all at once everything that I had only known through sparse information. Eager for knowledge, I studied with De Chirico in Rome and with Lhote in Paris."<sup>8</sup> Anyone knowing only Iberê's aggressive impasto paintings would have no idea of how much he devoted himself to copying the old masters, filling sketchbooks with notes, drawings and observations about the celebrated works. On his return to Rio, his correspondence with a former student, the future filmmaker Mário Carneiro, shows how much he strived to refine his craft. We learn that he did not hesitate to resort to the codified wisdom, old recipes and secrets of the studio to obtain a particular result in a painting or print. The discussion between them is one of experts. Mário, who is living in Europe, is asked to clarify certain details, certain practices about various print processes and to send him art materials. In return, he enjoys the support and guidance of his former teacher to solve specific problems of painting. In this respect Iberê writes from Rio de Janeiro on November 17, 1953:

I received your letter, a great letter, in fact, clear and precise, as appropriate. Before discussing printmaking again, let's deal with the issue of brushstrokes not adhering to a previously painted surface. To get the paint to stay on perfectly, without those damn drips you mention, you just need to wipe some cotton wool soaked in alcohol over the canvas before returning to the work, or even better, a piece of

---

8 Camargo. "Um esboço autobiográfico." In *Gaveta dos guardados*, op. cit., p. 130.

cloth which doesn't leave threads. De Chirico used to go over it with a brush soaked simply in fresh water, which paradoxically I also saw produce results, with the advantage of not discolouring the tone [...] Now let's talk about printmaking, which is my current great obsession.<sup>9</sup>

Iberê's generation was perhaps the last one to pursue excellence in the traditional techniques of painting and printmaking, valuing the teaching of the old masters. If he was unsatisfied with a painting he would often turn its face against the wall, and would even destroy pictures when the quality of painting did not please him. In the twilight of modernism, he was a fighter, one of those who advance without letting the brush fall.

#### CHOSEN AFFINITIES

##### DE CHIRICO

An affinity with the precepts of metaphysical painting – the greatest creation of Giorgio de Chirico – and the pleasure of sharing the study of classical painting made Iberê Camargo's passage through the painter's studio in Rome a profitable experience. De Chirico had shown a growing interest in the techniques of the old masters of the Renaissance since the early 1920s, and had a formal preference for the romantic interpretation of classicism. The aim of restoring classicism was not free from melancholy, however. As the curator of the exhibition *Mélancolie: génie et folie en Occident*, Jean Clair explains:

The sense of melancholy in De Chirico comes from the feeling that, despite the techniques of the *bel mestiere* and the outward appearance of a visual order restored to its former splendour, no global knowledge would be able to unify the diversity of local wisdom. The unity and homogeneity of classical art are lost forever, all that remain are the illusory appearances of their power.<sup>10</sup>

---

9 Letter from Iberê Camargo to Mário Carneiro, Rio de Janeiro, 17 Nov. 1953. In *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondência*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Centro de Arte Hélio Oiticica/RioArte, 1999, p. 79.

10 Clair, Jean. "Machinisme e mélancolie." In *Mélancolie: génie et folie en Occident*. Paris: Gallimard/Réunion des Musées Nationaux, 2005, p. 448. [translated here from the author's translation]



As is known, the so-called “return to order” in the arts encouraged during the interwar period in Europe had gone little further than a brief illusion of a return to “normality”, which some people, such as De Chirico, tried to prolong. Twenty years later the crisis in the West continued, and there was nothing on the horizon to indicate its cooling off. That was the moment the Brazilian painter arrived in Rome *en retard*, eager to improve his mastery of the metier and drink at the source of the old Western tradition. In De Chirico, Iberê found stimulation and inspiration. Besides the technical qualities, several authorities have confirmed the appearance of traces of the master’s aesthetics both in the paintings and in the fictional writings of his disciple. The contact with metaphysical painting rekindled a sense of nostalgic solitude in the younger painter, which he had experienced in the confines of Restinga Seca, where he was born. Iberê would retain from the silent landscapes of metaphysical painting the sense of estrangement produced by the empty streets and squares, the feeling of solitude and nostalgia for the past. From the deserted streets of the Rio de Janeiro district of Santa Teresa to the desolate landscapes of his late work there runs one common thread: melancholy. Nostalgia and melancholy are sentiments that run through Iberê’s work from the dense vegetation and muddy waters of the early landscapes to the empty horizontal expanses of the late phase. Memories of the distant past and an unspeakable feeling of exile are always present. It only took a letter from Mário Carneiro in Italy for the painter to fall into a nostalgic evocation of Rome:

As soon as I finished reading I began to wander amongst the ruins, climbing the hills, looking at the palaces, the sky, and drinking in all that beauty in a single breath. It is enough of an impulse to bring back all the memories, and I ride swiftly in my extravagances. How happy you were to encounter those pagan gods in the squares, the naked Venuses with their small hands folded over their sex, the cherubs flying in the painted sky in the churches in a conjunction of paganism and Christianity honed into art. You have certainly also seen the bronze emperors between the pines along the Foro Imperiale. There they are under the sun, carved out of the extended band of shadow at dawn or sunset, or rather, halted in time, all of which De Chirico saw so well, capturing its metaphysical meaning. Their gestures recall the grandeur of the old Empire.<sup>11</sup>

---

11 Letter from Iberê Camargo to Mário Carneiro, Rio de Janeiro, Aug. 13, 1957. Camargo; Carneiro, op. cit., p. 122. Letter written originally in Italian.

This description evokes the eternal city, not in the cruel strength of its glory, but in the melancholy beauty of its decline. The mention of the extended shadows is particularly significant, because they have a particularly spectral, ghostly and disturbing connotation in De Chirico’s painting when they suggest a nonexistent body. The frozen time, the statues, the cypresses along the road... everything recalls a metaphysical painting. The memory comes back like a dream touched by melancholy: to remember is to think fatally of loss, in this case a double loss, because the memory refers to an empire gone forever. It was Giorgio de Chirico, incidentally, who inaugurated the iconography of melancholy of our times with his 1912 painting *Mélancolie*.

Modern melancholy is a radical melancholy: it is a feeling that no form of *mathesis universalis* is capable of reorganising and reuniting the *disjecta membra* of the real [...] Hence for De Chirico the metaphysical idea was associated with the idea of the ‘solitude of signs’. Each object, each form, each being seems to be enclosed in its own solitude, as if floating in a kind of semantic vacuum, remnants of the world which the gods and demons had never left.<sup>12</sup>

Proximity to the old master – an undeniable precursor in the operation of shifting an object from its original context and function, later identified with Marcel Duchamp’s ready-made – infects Iberê’s painting. For Jacques Leenhardt, the association “left its marks in the numerous thematic similarities demonstrated in his drawings and paintings: the railway, the factory chimney, the spool or the mannequin”<sup>13</sup> The most recurrent of those signs in the Rio Grande do Sul artist’s work is the spool. Initially the spools are stable, arranged on tables in compositions with bottles and other objects or carefully stacked up in towers until they lose their balance and fall over, rolling away in every direction. They appear in his work for more than forty years, sometimes metamorphosed into hourglasses, eyes, dice, prisms, penises, bicycle wheels, mannequins... they take many forms, in constant revitalisation. Such persistence cannot have been gratuitous. Speculation about the origin and development of this iconography is justified by the relevance it assumes in the artist’s work. When questioned about the emergence of this strange object in his paintings and prints in the mid-1950s, Iberê related its appearance to the time when he

---

12 Clair, op. cit., p. 443. [translated here from the author’s translation]

13 Leenhardt, Jacques. *Iberê Camargo: os meandros da memória*. Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2011, p. 20.

was prevented from leaving his house for medical reasons, and had to abandon the landscapes and concentrate on still-lives. Although possibly true, this explanation is unsatisfactory. He had already been working with that genre in compositions with bottles, jars and oranges etc., and admits that the spoils encroached on those arrangements through “unconscious motives”. In the end, they are nothing more than the remains of memory, signs associated with “childhood reminiscences”, whose appearance is always laden with nostalgia.

Objects, fruit, flowers and animals in still-lives are traditionally associated with the decay of things and beings, a melancholic reflection par excellence, handed down from the Catholic spirituality stimulated by the Council of Trent (16th century). They are compositions that allude to the fatality of death and are therefore known as *vanitas* or *memento mori*. In the metaphysical poetics of De Chirico, all of it generated under the shadow of death, there is one picture in which the painter depicts himself alongside a marble bust and in the style of a naturalist portrait. This 1924 *Autorretrato* [Self-Portrait] sets the painter face-to-face with his double: the bust, shown in profile, solemnly and indifferently faces the man supporting his chin with the right hand in a contemplative attitude typical of the melancholic thinker. The composition divided into two halves by a tower situated in the background, is shaded to the right and illuminated to the left, carrying the Latin inscription *se ipsum* - “myself” - below the portrait and, at the opposite end, a piece of fruit symbolising the transience of the living being. The painter, in his obsession for death, ends up seeing himself as a statue, the last bastion of those who fear their own disappearance.

As a young man, Iberê depicted the confrontation of opposites in a subtle play of light and shadow in the 1943 *Autorretrato* still without the dominant angst of his paintings from the final years of his life, when he dehumanised the human figure and converted it into an amorphous mass lying inert on the ground in the painting entitled *Solidão* [Loneliness] (1994).

#### LHOTE

In 1949, Iberê was in Paris. He entered the studio of André Lhote, brought there by the fame of the teacher with whom Tarsila do Amaral had done what she called her “military service of Cubism” in 1924. His clear way of teaching must have led to a true understanding of visual language. Iberê never forgot the figure of the teacher, “in a white jacket and sunshade circulating among the easels,” and the phrase that was so often repeated that it became

his leitmotif: “*Il faut géométriser*”, that is, “One has to geometrise”. This imperative, handed down from Cézanne, formed the basis of his teaching. Modern art, for Lhote, was already a codified knowledge integrated into the long tradition of Western painting. With a shrewd rational spirit, he provided guidance to students through practical and critical lessons on the application of the laws of composition and colour. Iberê recalls a blackboard hanging on the studio wall, on which the old teacher declares that he was tired of saying that the old masters never thought of painting a naked woman but rather of painting a picture: “*Je suis fatigué de dire, que les anciens maîtres n’ont jamais pensé à faire une femme nue, mais faire un tableaux*”.<sup>14</sup> With this apparently casual comment, Lhote incisively separates art from nature. In art, he explains, the operation involves the reason of plastic construction, something which is learnt. His greater concern is to show that modern art descends from a long tradition of Western art, aiming to emphasise continuity rather than incite rupture. Calling on the work of Cézanne, he made his students “feel that the real revolutionary is not always the one who is most praised, or who seems to occupy the vanguard of his period.” He was an enthusiast for Piero della Francesca, Rubens, Vermeer, Persian miniatures and Roman frescoes, and praised their plastic, architectural qualities, bringing them into his teaching and seeking to re-create them in the modern language. He was a painter who wanted nothing more than to be a painter: still-lives, nudes and landscapes were his subject matter, as they had been for the masters who preceded him”.<sup>15</sup>

The weight of tradition began to impose itself on the Brazilian painter: “Returning from the Louvre one day, his eyes satiated, Iberê said, ‘You know, I’m dying to get back to Lapa, open the studio and get down to work!’ He had already collected the information he needed and was ready to get back to the struggle. Nevertheless, he stayed there for more than a year working with A. Lhote.”<sup>16</sup> Years later, when he was a respected painter, Iberê would weigh up what he had learned with his own particular frankness, “I don’t like Lhote’s work. I consider him a theorist and a great teacher. I feel an affinity with De Chirico because he also expressed the solitude and mystery that surrounds things.”<sup>17</sup>

---

14 Ibid., p. 131

15 Letter from Iberê Camargo to Jacqueline Tesnière, Porto Alegre, Jul. 14, 1969. In *Gaveta dos guardados*, op. cit., pp. 130–3.

16 Camargo; Carneiro, op. cit., p. 33.

17 Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 21.

## MORANDI

In the 1950s an unusual stirring was felt on the Brazilian cultural scene, beginning with the first São Paulo Biennial. The Brazilian public came into touch for the first time with what has come to be called modern art. The impact was tremendous. Faced with an art that did not respect conventions, many people were outraged, others perplexed. Accustomed to pictures with subject matter and sculptures that sought to be true to nature, the public felt unable to evaluate an art that rejected the subject and did not represent recognisable figures or objects.

The critic Mário Pedrosa, one of the Brazilians best prepared to assess the cultural revolution in progress, called attention to the São Paulo Biennial's distinction of having the most modern and most advanced in art, surpassing the model of the Venice Biennale in terms of modernity: "In São Paulo the predominant values tend to be those which are no longer rooted in tradition, but which express everything in this catastrophic, tortured and contradictory present that lacerates pessimism and testifies to the vitality of man's creative spirit."<sup>18</sup> For Pedrosa, America would prove to be better able to recognise the future than Europe, which was venerable but ageing. His review of the exhibition is ruthless. He denounces the presence of the worn out figuration of the School of Paris and the illegitimate offspring of Picasso, Matisse or Braque. He notes that visitors tend to prefer those paintings because they can make out figures, objects and landscapes, something that they can identify. On the other hand, he notices public resistance to the more radical productions of Max Bill, Sophie Taüber-Arp, Paul Lohse, Willy Baumeister or any other abstract artist. He drives a bulldozer over most of the veteran artists, from the expressionist George Grosz, whom he calls, "an ex-revolutionary castrated by the comfort of his naturalisation," to the surrealist Paul Delvaux who "oscillates between *pompier* and literature", and then moves on to deride the sub-Picassos and sub-Matisse of various provenances. But he makes an exception for new artists like Uhlmann, Ben Nicholson, Jackson Pollock and the young Abraham Palatnik, "artists who are not content just to follow the well-worn path of nonfiguration but have also sought to find a way out of the traditional craft of paint and paper, stone and wood." In short, based on the Biennial, Pedrosa predicts the emergence of a nonfigurative art, free from the obstacles of subject matter, and with an international vocation. In so doing he declares the obsolescence of the most prized value of modernism: a national art and plastic interpretation of Brazilian realities. To conclude, his defence of the inclusion in the exhibition

---

18 Pedrosa, Mário. *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. Ed. Aracy Amaral. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 42.

of Palatnik's cine-chromatic device, against the complaints of conservatives, calls into question traditional painting and its supports and techniques.

Only one figurative artist merits the critic's attention. He spends a whole paragraph talking about Giorgio Morandi (which is a distinction he bestows on no one else, whatever their tendency), who is almost unknown outside of Italy:

With the most modest means of the world, the old master of Bologna still has a qualitative lesson for young people everywhere. He respects the object in its most humble forms – bottles, flasks, cups. He assembles them and creates other objects with them, which are often truly unexpected constructions in which the necks of bottles rise into space with architectural monumentality. Using a simple tone, lit imperceptibly by a flicker of light, this solitary alchemist introduces us into a new and unusual space. In the process, his art rises above the simply sensory to the level of pure thought, which is ultimately modern through being formalist, spatial and transcendent.<sup>19</sup>

After this initial appearance, Morandi's work would return to São Paulo at the 2nd and 4th Biennials, being selected for the Grand Prize for Printmaking in 1953, and for Painting in 1957. This is the period of Iberê's most "Morandian" works, thus allowing for the Bolognese artist's inclusion among the Brazilian's "oblique influences", as Lorenzo Mammi suggests.<sup>20</sup> And Iberê is not alone; the painters Milton Dacosta, Maria Leontina and Volpi<sup>21</sup> were also touched in the same decade by the possibilities contained in the restricted world of the still-life, a genre which Morandi succeeded in updating. The attraction, for them, was work derived from the artist's direct contact with things and the world, contact not mediated by theory, but rather sensory and contemplative. Morandi's uncompromising attitude towards preestablished values can be understood as a "suspension of judgement" (a term dear to phenomenology), an *epochè*: nothing in his painting is given a priori – line, volume, colour... everything is constructed through the artist's relationship with his object. This cognitive experience

---

19 Ibid., p. 45.

20 Mammi, Lorenzo. "Iberê e a pintura europeia do pós-guerra." In Salzstein, Sônia (ed.). *Diálogos com Iberê*. São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 162.

21 This relationship is mentioned by Paulo Herkenhoff, Vera Beatriz Siqueira, Jorge H. Sayão Carneiro and others.

gave rise to the emergence of a new language interpreted by Giulio Carlo Argan as a parallel and contrast to that of Mondrian.

Morandi completed (and there can be no doubt about that) the figurative Italian culture based on the concept of space or the unitary conception of the real for determining knowledge about particular things; Mondrian completed the figurative Flemish-Dutch culture based on particular things and deduced their coexistence and relationship. Mondrian started from empirical space, the surroundings, to arrive at a theoretical space. Morandi started from theoretical space to arrive at concrete space, the surrounding unity [...] Objectively, Morandi's painting is the methodical destruction of perspective based on Euclidean geometry, the conception of space which, from Giotto onwards, was the foundation of the famous "Italian tradition", which wanted to be universal and eternal.<sup>22</sup>

In Brazil, Morandi inspired a third approach, different from figuration with ideological connotations and from constructivist formalism, both of which were in dispute. The Bolognese master's voluntary isolation, his immunity in relation to the disputes of the time, served as an example to Brazilian artists likewise interested in remaining neutral in relation to groups and movements, in favour of the development of their own personal processes. Iberê was one of those who followed, from a distance, the debate between the supporters of art committed to the modernist programme – led by Portinari and Di Cavalcanti – and the young defenders of the constructive approach, commonly termed geometric abstraction. After his two-year stay in Europe, he was more interested in returning to his painting than in questioning the directions of art. Free from the provincialism of his origins, he felt that he was informed, aware of his *métier*, and hostile to suggestions to subvert the artistic language that he believed was firmly anchored in tradition. He was in a period of maturing and slow absorption of the huge cultural heritage he had obtained access to. So he resumed his work with a modest scale and subject matter, painting views of his neighbourhood. Mário Carneiro, who watched at close quarters, comments on his deliberate anachronism in an interview with Mônica Zielinsky:

So, naturally he was affected by the fashions of the

---

22 Argan, Giulio Carlo. *L'arte moderna 1770/1970*. Firenze: Sansoni, 1986, p. 598. [translated here from the author's translation]

time, everyone was starting to be abstract while Iberê was doing *Subida de Santa Teresa* [Uphill Slope at Santa Teresa], *Casario* [Houses], painting landscapes. The concretists dealt all the cards, through Mário Pedrosa. So he felt a little as if he were part of another world. Iberê became a revisionist of modern painting at that time because he was rather attached to De Chirico[...].<sup>23</sup>

Iberê wanted to capture through painting the reality that changes with each hour of the day, to detain time, perhaps one of his most constant concerns: "At that time I was trying to fix the fleeting moment in the landscape. I wanted to hold on to and capture that mystery surrounding the real. My vision was phenomenological."<sup>24</sup> This statement is a good description of the intention and atmosphere of those paintings whose charm lies in the configuration of an empty space bounded by walls and facades, bathed in the fading light of the evening. Neither the genre nor the climate of these pictures are unusual for Iberê, who began by painting sections of the Rio Grande do Sul countryside, attracted by the intricate vegetation of the woods and uplands, and then moved on to the modest landscapes of Rio de Janeiro. As he left the countryside for the city, a growing sense of solitude arose in his painting, similar to what can be found in the prints of Goeldi, whom the painter admired greatly. Returning to this subject matter, he emphasised the quietness of the empty streets, simple houses surrounded by walls and framed by vegetation, in an invitation to self-absorption. The new approach lies in the accentuated formal simplicity and the introduction of a very particular sense of colour, which is very much his own, dominated by blues and purples, with some interference of red, the occasional green, and black, which is never absent from his paintings.

"From 1945 to 1959, more or less, I was the poet of the streets, the silent alleys of Rio before it became a city ravaged by violence."<sup>25</sup> Standing aloof from the world, Iberê's social activity was confined to the teaching of painting and printmaking and protesting against the difficulties and high costs of importing paint, paper and the necessary equipment for practising his profession. He became famous for this battle nicknamed the "100-Year War" due to the constant lack of quality art materials in Brazil. With the idea to supplement the few options for professional technical training, in

---

23 Interview with Mário Carneiro by Mônica Zielinsky, in Porto Alegre. In Leenhardt, op. cit., p. 19.

24 Camargo, Iberê. *No andar do tempo*. Porto Alegre: L&PM, 1988, p. 81.

25 Lagnado, op. cit., p. 17.

1953 he founded the Intaglio Print Course at the Municipal Fine Art Institute in Rio de Janeiro. He aimed to spread the knowledge he had acquired from his classes with Carlo Alberto Petrucci at the Calcografia Nazionale di Roma, which he had attended in 1948, and the great amount he had learned from observing the work of masters such as Durer, Rembrandt and Goya in the European museums. He kept detailed notes and illustrations from Rome and his travels in notebooks which he used to produce the manual *A gravura* [Printmaking], intended initially for his students and later published as a book. He owed much to the generosity of Petrucci, with whom he exchanged letters about the difficult art of intaglio print. Invited by the Sociedade dos Cem Bibliófilos do Brasil to illustrate Inglês de Souza's story *O rebelde*, he turned to the master, who promptly responded to his query, providing accurate technical information, drawings and suggestions for how to proceed. The illustration project resulted in 29 aquatints exhibited at the Biblioteca Nacional, in 1952.

By around 1956 or '57, Iberê already had a reputation as a printmaker. It was at that moment, in four still-lives, that he submitted a few objects and pieces of fruit to extraordinary geometrization. These etchings, together with their respective working proofs, form a group which suggests proximities with the still-lives of Morandi.<sup>26</sup> He had been familiar with the work of the great Italian artist since 1948. His stay in Rome had coincided with the exhibition of 88 Morandi etchings organised by Petrucci at the Calcografia Nazionale, which led to the Bolognese artist's becoming known as one of the greatest artists of the 20th century, evidenced by important exhibitions in Brussels, London, Paris and the 2nd São Paulo Biennial, where he was awarded the Grand Prize for Printmaking. Iberê created a succession of prints and paintings in dialogue with Morandi's work, in which everyday objects are presented with such solemnity that they seem more like objects from some secular liturgy. The emotive density emanating from these arrangements puts them in the same lineage as Morandi's simple yet enigmatic *natura in posa*.

There is a conceptual background common to these practices: Cézanne. The tutelage of the painter from Aix en Provence can be felt in the simplification of form and the cognitive method adopted by both artists. These ideas are expressed in the famous letter from Cézanne to Emile Bernard in 1904 concerning the abstract conception of form in nature – “*Traiter la nature par le cylindre, la sphère, le cône...*” – and the phenomenological

---

26 Zielinsky, Mônica. Iberê Camargo – *Catálogo raisonné: volume 1/ gravuras*. Porto Alegre/São Paulo: Fundação Iberê Camargo/Cosac Naify, 2006.

apprehension of reality – “*La méthode se dégage au contact de la nature. Elle se développe parmi les circonstances. Elle consiste à chercher l'expression de ce que l'ont ressent, à organiser les sensations dans une esthétique personnelle.*”<sup>27</sup> The challenge lay in reconciling constructive intuition with the purely sensory. Cézanne had focused on that synthesis and it obsessed Morandi and Iberê, as artists constantly subject to the sensible allure of the material but at the same time aware of constructive processes. The fact that they shared some common principles did not mean that the younger artist owed any debt to the older one. By personal temperament and choice, the only commitment he recognised was to sensibility itself. The important thing to note is that Iberê's proximity to the aesthetics of Morandi in his still-life phase reveals the most characteristic element of his work: the dialectic between the sensory and the intellectual.

In practice, the refusal to accept the ideal conception of space (perspective), modelling by colour (as a way of creating an illusion of volume) and the precedence of line in the definition of form (drawing), yet without neglecting tradition, is what led to the visual drama staged by these descendants of Cézanne. Morandi, who seems at first sight to be classical, was in fact revolutionary. Having had contact in his youth with futurism, metaphysical painting and the Italian Novecento, he abandoned everything when the war came, even his trips into the countryside to paint. Isolated in his studio, he occupied himself in observing a few dusty and disused vases, jugs and cups, which were converted into the only subject matter for his art. As a painter and printmaker, his method resembled that of an alchemist: arranging and rearranging, moving the same objects about in search of the perfect equation: he was attentive to the slightest changes produced by the light falling on the arrangement and captured all these nuances in painting and print. In this way, “Morandi converted this painting into a ‘European science’, not through an international and polyglot character but through the profound essence of his cognitive method,”<sup>28</sup> which consisted of the continuous observation of transformation and the constant updating of an essence that endures.

News about Morandi came to Brazil through Mário Pedrosa, who visited him in Bologna in 1947 when he was still a figure little known outside well-informed circles in Italy.

---

27 Venturi, Lionello. *Cézanne*. Genève: Skira, 1978, pp. 109–10. The passages in French mean “Treat nature as a cylinder, sphere and cone...” and “The method takes place in contact with nature. It develops according to the circumstances. It consists of seeking to express what is felt, organising the sensation into a personal aesthetic.”

28 Argan, op. cit., p. 602.

Morandi is a shy man, but a rebel who has experienced fascism, a heroic loner with a fiercely anarchistic individualism. With the appearances of submissiveness in his art, how intransigent and revolutionary can he be? None of his contemporaries has so boldly broken with the whole pictorial tradition of his country. Yet he is the purest of modern artists and at the same time the most archaic, for his soul of a craftsman, fully engaged in the everyday re-creation of jars and bottles, requires the gifts, wisdom and patience of the creative person.<sup>29</sup>

### Still life

The midday sun. A pale brightness on the wall in front of the window. The windowsill blazes. A burning shaft of light penetrates the room: it cuts across the table, piercing and outlining the objects on top of it. They light up: the whites of the shells scream. Black marks escape below to surround them. The red becomes purple; the yellow, orange: there is a rainbow on the table. The multi-coloured bottles become unreal.

There is no weight or dimension, just colours floating in the air. The sun climbs up the wall, illuminating the mirror: enraged, it flees. It descends, to walk in a straight line along the floor. It cannot stop. It fights against things in its path. Never following the same line, it doesn't stumble. It breaks and re-forms over surfaces in an instant, tracing the outline of a chair, touching under the table, measuring its height, drawing its plan, dragging it across the ground and putting it against the wall.

As it moves it makes intangible geometric drawings, forms of light, spectres that immediately vanish. Then it goes away. Leaving no trace of its path. Everything is cured. All is silent.

### Rio de Janeiro, 1958

This text is extracted from Iberê Camargo Gaveta dos guardados, São Paulo: Cosac Naify, 2009.

---

29 Pedrosa, Mário. *Modernidade cá e lá: textos escolhidos IV*. Ed. Otilia Arantes. São Paulo: Edusp, 2000, p. 94.

### PLASTIC THINKING AND THE DEMANDS OF THE UNCONSCIOUS

In the second half of the 1950s Iberê followed the same work routine: he painted in the morning and in the afternoon he worked on intaglio printing. This discipline did not prevent painting and printmaking from developing *pari passu*, in perfect harmony. This was the phase of his still-lives, a time of transition essential for the future blossoming of his great gestural painting. Unhurried, he preferred to travel the path trodden by the modernists rather than running after the novelties of the moment.

You know, my friend, that the work of art develops slowly in the artist's breast, perhaps since the very beginning of his life, perhaps hidden, maturing, taking shape, until it emerges like things sprouting from the belly of the earth. I linger to look at humble things lit by the light of God until they reveal their true form. I still paint still-lives: bottles, jugs, shells and withered oranges. I have just made a large painting using those things, 26 in all. I think it's quite good.<sup>30</sup>

In December 1956, the Museum of Modern Art in São Paulo presented the 1st National Exhibition of Concrete Art with artists from São Paulo (Grupo Ruptura) and Rio de Janeiro (Grupo Frente) engaged in the construction of an objective and rational language aligned with industrial development. Iberê was not seduced by the attractions of the concrete movement, not because he was unaware of the possibilities of geometric construction but because he did not accept the exclusion of the sensitive subject from artistic creation. Neither was he interested in the relationship between art and industry: "I'm not a child of the Bauhaus,"<sup>31</sup> he said. With that reservation, he can still be said to have had his constructive moment with the still-lives. His prints show that he had absorbed the teachings of Cubism, the traditional route to abstraction. After reducing the natural forms to geometric essentials, he might have abandoned all reference to visible reality, as Mondrian and many others after him had done. More than reality, it was the image that attracted him. In painting, he concentrated on shallow space, compositional rigour, the purification of form and the constructive function of colour. He adopted modulation – a way of dealing with solids initiated

---

30 Letter from Iberê Camargo to Mário Carneiro, Rio de Janeiro, Aug 13, 1957. In Camargo; Carneiro, op. cit., p. 123. Iberê is referring to a still-life from 1957 dedicated to the painter Santa Rosa, acquired by Elisa Byington, his friend since the days of the Grupo Guignard, now in the collection of Banco Itaú.

31 Interview with Iberê Camargo. In Cocchiarale, Fernando; Geiger, Anna Bella. *Abstracionismo geométrico e informal*. Rio de Janeiro: Funarte, 1987, p. 185.

by Cézanne through overlapping and contrasting planes of colour – as a substitute for modelling (the smooth passage from light to dark). The outlines of the forms tended to disappear; but the line did not, it simply stopped being preparatory drawing for the painting and became part of the process of painting itself.

In October 1957 the São Paulo Biennial awarded Morandi the Grand Prize for Painting. The news reached the International Conference of the Association of Art Critics on its opening day in Zürich. The Brazilian delegation immediately sent a congratulatory telegram to the master from Bologna. Lionello Venturi did the same for the Italians. There were few other manifestations. Only in his later years did Morandi begin to be recognised internationally. According to Mário Pedrosa,<sup>32</sup> his name was not familiar to most of the critics at the conference. But Pedrosa had known him since 1948, when the painter showed him the city of Bologna. This was when he learnt about the boycott of his work organised by the followers of fascism. He was even arrested shortly before the end of the war for sheltering fugitive *partigiani* in his house.

In the year that Morandi won the award, Iberê painted some of the most beautiful still-lives in Brazilian art. Pain is part of this phase. A slipped disc forced the painter to stay at home and use a steel corset to avoid an operation. Confined to the domestic setting, his subject matter became kitchen utensils, fruit and other things at hand. Interestingly this was also the time in which he moved from small to larger formats.

Yesterday I finished a picture that involved a lot of work. It's a large canvas. 150 x 53 cm – the golden rectangle – and I arranged a collection of tins, bottles and oranges, my usual toys. I worked on the picture for more than a month, spending a fortune on paint. More than once I came home late after working overtime, adding and removing colour that I could not get right. That often happens to me, you know. The conclusion of my pictures is always dramatic. I think about what the Czech painter Arnost Padelik said in *Para Todos* about my painting when he came to the Biennial. Among other things, he said, “a respectable colourist who has reached maturity in mastering the secret of his *métier*...”<sup>33</sup>

The drama of the man-painter was to become more acute in the final decades of the century, coinciding with the slow

---

32 Pedrosa, Mário. Giorgio Morandi. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1<sup>o</sup> out. 1957.

33 Letter from Iberê Camargo to Mário Carneiro, Rio de Janeiro, Nov 8. 1957. In Camargo; Carneiro, op. cit., p. 127.

but inexorable decline of painting as a medium capable of participating in social communication. For the time being, Iberê was still intoxicated by the sun coming through the window of his austere studio, more concerned with putting his impressions onto canvas than with investigating what was happening in the world. Empathy for natural phenomena did not prevent personal factors – feelings, impulses, memories – from becoming involved in his creation. Under the influence of the unconscious, his painterly language was to become more and more individual, starting with his unusual palette. *Poços de Caldas*, his final landscape, painted in 1959 while staying at the chalet of the family of Elisa Byington, is bathed in the same twilight that envelops the still-lives. The contrast between dark and light tones and the rough manner of applying the paint lends a somewhat morbid sense of drama to these pictures. From that time on, the dominant colour of his paintings became the violet of chopped meat, the colour of the cloths used to cover the saints during Lent in the Catholic boarding school of his childhood. It might be said that the “carnivorous temperament” attributed by Pedrosa to Cézanne could also be applied to Iberê.

Unlike the sense of appeasement suggested by the harmony of pastel tones in Morandi's painting, it is the play of colour that animates Iberê's compositions, which can be seen in the work entitled *Garrafas* [Bottles] (1957), in the collection of Roberto Marinho. The row of bottles along the horizontal extension of this picture seems to be flattened against the surface of the canvas in the Cubist style. At the front, we can see a jug and then some cups, fruit and small glasses in pale colours, while behind them the tall bottles in browns and blacks form a dark curtain. The tension suggested by the threatening darkness of the planes in the background in contrast with the light that bathes the objects in the foreground suggests the feeling of imminent disaster that accompanies the arrival of a summer storm over the city. It might seem unreasonable to see the grandeur of an urban setting in a group of objects so small that they fit onto a table. But the metaphor makes sense because, working on a reduced scale, the painter manages to reconcile the architectural concept of form with the sensuality of colour, resulting in a growing autonomy of language.

The spool joins this group as an intruder, maybe because of its angular shape, which is difficult to harmonise with the cylindrical and spherical bodies of the kitchen objects; perhaps because, having been made to roll, it remains fixed and contrary to its nature. That is why it initially appears shyly among the glass objects and fruit arranged on the table, then balances on another with difficulty, and finally leaves the plane and turns freely in space. The spool arrives in Iberê's work to stay. Starting as an insignificant detail, it moves on to govern entire compositions.

Reduced to two dimensions, it resembles an hourglass, a device for measuring time traditionally used in art to symbolise the transience of life. Death is often represented by a skeleton with a sickle in one hand and an hourglass in the other, for example. In modern art the hourglass form is taken up by Brancusi in his *Endless Column* and used in the intuitive painting of Volpi. For Morandi, the inexorable passing of time is registered by the fine layers of dust deposited on the objects of the studio and the veiled tones of his still-lives. For Iberê, the passing of time is represented by the spool and the thread coming off from it. It came from the world of the artist's childhood, when sewing was a domestic task and the empty spool served as a child's toy. There is no one better than Iberê to talk about the memories associated with those wooden bobbins as his childhood playthings.

The spools are on the table. In the garden, they are *pica-pau* and *maragato* soldiers. There spin in sewing machines and release their thread. They are on deck, captaining ships and sailing great sagas. They are spinning like tops.

Could they now be stars from fantastic constellations? Could they be men or beings from antiquity spying from the dark with their Cyclopean eyes? Who can tell what happened to them and to me? We have been apart for so long that they must have been buried in backyards and in the basements of old houses.<sup>34</sup>

With the incorporation of the spool, Iberê was moving, perhaps unknowingly, towards a radical change in the direction of his art. In the course of this process he converted the spool into a graphic sign, into a module which when repeated forms a pattern. Thereafter, driven by an unstoppable momentum, he engaged in the most radical experimentation which culminates in an intense dynamism embedded in the paint substance. First, the composition fades away, and then the spools are released to slide horizontally and leave their marks on the canvas. In these paintings the dark colours applied with a spatula take on a metallic shine. In these works, Iberê no longer paints "in the light of God". Everything takes place within his obsessive relationship with painting. Suddenly the paint becomes denser and, with the rush of the rising tide, grabs and twists and drowns everything in its path. The spools are now sucked into the centre of the composition and then thrust out with a huge discharge of energy. Although almost unrecognisable, they still survive amid the chaos of paint with notable persistence. The sign's recurrence beckons for an investigation into the reason

---

34 Camargo, *Gaveta dos guardados*, op. cit., p. 75.

for its persistent appearance in his visual language. The painter's hypothesis of unconscious reasons for its appearance in his painting allows a brief digression into the realm of the psyche.

One of the many games with the spool has gone down in history. This is the game known as *fort-da* played by Freud's grandson, recorded and interpreted by the father of psychoanalysis in the 1920 essay "Beyond the Pleasure Principle".<sup>35</sup> The scene takes place at his daughter's house: young Ernst, in the absence of his mother, enjoys throwing a spool out of his cradle while at the same time making an "o-o-o-o" sound. Then he tugs on the ribbon attached to the spool and happily pulls it back saying "da", and then throws it out again, and so on. The sounds accompanying the action designate the object's movement away (*fort*) and back again (*da*). According to Freud, the coming and going of the spool marks the child's entry into the symbolic world, since he is actively playing with the disappearance/appearance of the mother. Through the compulsive repetition of *fort-da*, the child is simulating the coming and going of his mother in an attempt to overcome the suffering caused by her absence. Thus he prepares himself to face this kind of event without being overcome by the trauma of abandonment. The game also brings the child immediate pleasure due to the control he has over the situation, at least in the imagination. In reality, that satisfaction is temporary and never complete, for the child will never be able to have his mother all to himself.

In *fort-da*, the subject acts and is driven by the wish to rediscover and retain the object of his desire. The game is one example Freud gives of originally unpleasant experiences repeated compulsively in symbolic form.<sup>36</sup> Similarly, Iberê not only recovered the spools of his childhood but also reproduced the obsessive behaviour of the child in his painting. Statements by people who knew him, comments by the artist himself and other documents attest to the painter's constant dissatisfaction in front of the canvas, his aggressive gestures of painting, scraping away, repainting – paint over paint – until he was exhausted. Those who saw him in that trance know of the violence with which he attacked the surface, the speed of successive images, the hours spent in this desperate pursuit, which on occasions ended with the work being torn up.

Mário Carneiro, now a filmmaker, filmed one of those sessions as

---

35 Freud, Sigmund. "Au-delà du principe de plaisir." In *Essais de psychanalytique*. Paris: Payot, 1985.

36 From this confirmation, Freud raised the issue of his libido theory. Beyond the principle of pleasure, he comes to the concept of the death instinct and its counterpart, the life instinct, a polarity represented by the myths of Thanatos and Eros. The automatism of repetition is inserted into the framework of the death instinct.



the climax of the documentary he made about the artist.<sup>37</sup> In an impressive sequence, Iberê ceaselessly paints and erases what he has painted. While this is happening, Maria, who is accustomed to her husband's way of working, says to Carneiro: "I wanted to build a trapdoor under Iberê's feet, near the easel, so that when he began to 'destroy' the painting I would just have to pull the string and he would fall down below!"<sup>38</sup> And she was not the only person to realise what was being lost. When the painter saw the film, he was furious at his own behaviour: "It was so beautiful, why did I tear it up?" The performative action of painting was something that he could not control. Certainly, after the actions of Pollock, De Kooning, Hartung, and Appel, and the cuts inflicted on the canvas by Fontana, freedom of gesture became part of the history of painting. The key feature of Iberê, however, is not the gesture but rather his chronic discontentment, in the desire for an image that may not be defined beforehand. In his statements, his devotion to his mother and attachment to his nurse, Bua, are often related to painting.

I am a ruthless critic of my work. There is no room for any joy there. I think that any great work is rooted in suffering. Mine is born out of pain. Of my few great joys, one in particular comes to mind: as a child, anxiously waiting for the train that brought Bua.<sup>39</sup>

Questioned by Lisette Lagnado about whether in the act of painting he was seeking to reconstruct what he saw, he replied with the questions he was often asked, and ultimately arrived at an answer:

Why are you searching so much for that image? Why do you keep redoing it, they ask [...] Why do I reject it? I'd like to know. For me, it is because formally it is more plastic, it has more truth as an image. But I might be giving the definition of an aesthete, an artist. I could be fooling myself. Maybe I am, without knowing it, looking for that first image, the image of my mother. So when something appears it is satisfying. I can't tell in advance how it will be, but I can recognise it. When it's there, I know.<sup>40</sup>

---

37 Referring to *Iberê Camargo / Pintura, pintura*, begun in 1981 and completed in 1983. 16mm; directed and filmed by de Mário Carneiro; prologue: Iberê, 1972; text and narration: Ferreira Gullar.

38 Carneiro, Mário. Statement to Sonia Salzstein. In *Diálogos com Iberê Camargo*. Sonia Salzstein (ed.), São Paulo: Cosac & Naify, 2003. p. 37.

39 Bua, the nickname of Juliana Burn, the painter's nursemaid. In *Gaveta dos guardados*, op. cit., p. 31.

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

The anxiety soon returns. The image so consistently sought after is not the one that was desired. At this point, Iberê seems to forget that he is being interviewed and falls into a monologue:

You want to be free, and express everything inside you, and then you throw yourself at the picture and an image appears and once again it continues to be an enigma. You think you have revealed it, and you did reveal it, but it isn't revealed, it's visible, but it continues to be an enigma. So I objectified the inner enigma in form. The questioning continues and no reply was given. [...] Off you go on that search again. If the painting gave a reply I would stop painting.<sup>41</sup>

The impulse of the work, that which drove the artist onwards, is the sense of hopelessness, of an emptiness that provides nothing, of the pain of existence. It is the despair that came with the artist's crisis of maturity and determined the abrupt shift in his work in the early 1960s.

In 1961, the 6th São Paulo Biennial awarded Iberê Camargo the Grand Prize for Painting.

Acknowledgment:

Biblioteca Paulo Mendes de Almeida/ MAM São Paulo, Leia Cassoni, John Norman, Margarida Sant'Anna, Maria Rossi, Soraia Cals e Soraya Bataglia.

---

41 *Ibid.*, p. 34.



# 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.

- 1<sup>o</sup> 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 Shimibun, 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 m<sup>2</sup> panel donated by Brazil to the World Health Organisation in Geneva.

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

- I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Convento de Nossa Senhora do Monte Carmelo, Salvador.

**1968** Jury member, Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Starts building studio in Rua Lopo Gonçalves, Porto Alegre.

- 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*, with Topal (São Paulo), originally produced in 1955.

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

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

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

**1976** Jury member for the Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

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

**1977** Jury member for I Salão da Ferrovia, Rio de Janeiro. Receives tribute at this event.

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

**1978** Joins 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 Mário Carneiro, written and narrated by Ferreira Gullar is shown during the exhibition.

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

**1984** Produces two panels for Funarte, Rio de Janeiro.

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

**1985** Receives Golfinho de Ouro award from Rio de Janeiro State government in recognition for his work as an artist in 1984, and Cultural Merit medal from Porto Alegre City Council.

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

**1986** Starts building his studio in the Nonoai district of Porto Alegre. Awarded *doctorate Honoris Causa* from Universidade Federal de Santa Maria.

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

**1987** Produces a large number of lithographs depicting characters from the Parque da Redenção.

- “Iberê Camargo”, Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília.
- “Iberê Camargo – desenhos e litografias”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- “Iberê Camargo”, Art-Com, Campo Grande (MS).

- “Exposição de pinturas, desenhos e gravuras de Iberê Camargo”, Galeria Soluzione, Caxias do Sul (RS).
- “Iberê Camargo”, Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.
- “Iberê Camargo – pinturas”, Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- “Iberê Camargo: pinturas, desenhos e litos”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo – desenho, gravura, pintura” (Homage to 60 years of art), Matiz, Santa Maria (RS).
- “Iberê Camargo”, MD Galeria de Arte, Uberaba (MG).
- “Iberê Camargo no CEDC”, Centro de Exposiciones, Palácio Municipal, Montevideo.
- “Iberê Camargo – obras recentes”, Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro.
- “Iberê Camargo – pinturas e desenhos”, Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).

**1988** Opens new studio in Rua 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.

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

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

- Exhibition on the occasion of the publication of Iberê’s book, *Gravuras* (Sagra publishers), Galeria Tina Zappoli, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: obra sobre papel”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo: pinturas inéditas”, Galeria Multiarte, Fortaleza.

**1993** Takes part in the 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto – “Retrospectiva de gravuras de Iberê Camargo”, presentation of the: *Carretéis, Ciclistas, Manequins* and *As idiotas* series, Museu de Arte de Ribeirão Preto.

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

**1994** Awarded International Cultural personality diploma from the União Brasileira de Escritores, at the Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.

Produces his final oil painting, *Solidão*, a canvas of 2 x 4 m. Launch of the book, *Iberê Camargo*, by Ronaldo Brito.

- “Conversações com Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Launch of book entitled *Conversações com Iberê Camargo*, by Lisette Lagnado at the exhibition.
- XXII Bienal Internacional de São Paulo. Abstractions.
- “Iberê Camargo: desenhos e gravuras”, Espaço Cultural Fiat, São Paulo.
- “Desenhos e gravuras em metal”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- “Iberê Camargo, mestre moderno”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Book launch of *Iberê Camargo, mestre moderno* during

the exhibition, with texts by Ronaldo Brito, Rodrigo Naves and Décio Freitas.

- “Iberê Camargo: produção recente”, Centro Cultural São Paulo.
- “Homenagem a Iberê Camargo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- Retrospective exhibition and current works at Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo.

Iberê Camargo dies on August 9.

**1995** The Iberê Camargo Foundation is created, with an underlying focus on issues of art, diffusion of the artist’s work and reactivation of the artist’s Printmaking Studio.

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

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

**1998** Book launch exhibition, *Gaveta dos guardados*, organised by Augusto Massi, at Galeria César Prestes, Porto Alegre.

**1999** Launched School Program, for the private and public school system. Inauguration of the first exhibition of this program, curated by Maria Amelia Bulhões.

Book launch of *Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondências*, at the “Obra gráfica de Iberê Camargo” exhibition, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

**2000** Commencement of project of cataloguing the complete works of Iberê Camargo.

- “Iberê Camargo: caminhos de uma poética”, the second exhibition of the School program. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Monica 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 Monica Zielinsky.

• “Pintura pura”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Icléia Borsa Cattani.

**2005** Exposure occurs “Iberê Camargo: Cyclists et autres variations”, Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, France. Curated by Monica Zielinsky.

**2006** 1st volume of the Catalogue *Raisonné*, of the artist’s prints is launched, coordinated by Mônica Zielinsky.

**2007** The Iberê Camargo Foundation continues its activities for preserving and publicising the work of Iberê Camargo.

“Iberê Camargo e as projeções de um ateliê no tempo”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Curated by Eduardo Haesbaert and Mônica Zielinsky.

“Gravuras de Iberê Camargo: percursos e aproximações de uma poética”, Palacete das Artes Rodin, Salvador; Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo (RS). Curated by Mônica Zielinsky.

**2008** Inauguration of the new headquarters of the Iberê Camargo Foundation, in Porto Alegre.

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

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

**2009** • Publication of the book *Iberê Camargo: origem e destino*, by Vera Beatriz Siqueira.

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

• “Iberê Camargo: uma experiência da pintura”, Espaço Cultural Unifor, Fortaleza; Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Virgínia Aita.

• “Iberê Camargo: um ensaio visual”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Maria José Herrera.

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

• “Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Icléia 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** • “O ‘outro’ na pintura de Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Maria Alice Milliet.





## Fundação Iberê Camargo | Iberê Camargo Foundation

### Conselho de Curadores | Advisors to the Curators

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

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

Maria Coussirat Camargo

### Presidente Executivo | Executive President

Jorge Gerdau Johannpeter

### Diretores | Management

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

### Conselho Curatorial | Curatorial Board

Fábio Coutinho  
Icleia Borsa Cattani  
Jacques Leenhardt  
José Roca

### Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members)

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

### Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board (substitutes)

Gilberto Bagaiolo  
Gilberto Schwartzmann  
Ricardo Russowski

### Superintendente Cultural | Cultural Superintendent

Fábio Coutinho

### Gestão Cultural | Cultural Management

Pedro Mendes

### Equipe Cultural | Culture Team

Adriana Boff  
Carina Dias de Borba  
Laura Cogo

### Equipe Acervo e Ateliê de Gravura | Collection and Print Studio Team

Eduardo Haesbaert  
Alexandre Demetrio  
Gustavo Possamai  
José Marcelo Lunardi

### Equipe Educativa | Educational Team

Laura Dalla Zen  
Camila Monteiro Schenkel  
Cristina Arikawa

### Mediadores | Museum Mediators

André Fagundes  
Diego Farina  
Fabrício Teixeira  
Heloisa Marques  
Iara Collet  
Jerônimo Milone  
Lilian Reis  
Livia dos Santos  
Lucas Lima Fontana  
Michel Flores  
Natalha Chula  
Romualdo Correa

### Equipe de Catalogação e Pesquisa | Cataloguing and Research Team

Mônica Zielinsky  
Marcos Fioravante de Moura  
Talitha Bueno Motter

### Equipe de Comunicação | Communication Team

Elvira T. Fortuna

### Website

Lucianna Silveira Milani  
Isabel Waquil

### Superintendente Administrativo Financeiro | Superintendent for Administration and Finance

Rudi Araújo Kother

### Equipe Administrativo-Financeira | Team Administration and Finance

José Luis Lima  
Ana Paula do Amaral  
Carlos Huber  
Carolina Miranda Dorneles  
Emanuelle Quadros dos Santos  
Joice de Souza  
Margarida Aguiar  
Maria Lunardi  
Roberto Ritter

### Assessoria de Imprensa | Press Office

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

### Consultoria Jurídica | Legal Advisor

Ruy Remy Rech

### TI Informática | IT

Jean Porto

### Manutenção Predial | Building Maintenance

TOP Service

### Segurança | Security

Elio Fleury  
Gocil Serviços de Vigilância e Segurança

### Exposição | Exhibition

### Curadoria | Curator

Maria Alice Milliet

### Museografia | Exhibition Designer

Ceres Storch

### Identidade Visual | Visual Identity

Adriana Tazima

### Coordenação de Produção | Coordinating Production

Adriana Boff

### Transporte | Transport

Alves Tegam

### Seguro | Insurance

ACE Seguradora

### Corretora | Broker

Pro Affinité Consultoria e Corretagem de Seguros

### Montagem | Installation

Ilha Imagem

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

### Catálogo | Catalogue

### Coordenação Editorial | Editorial Coordination

Adriana Boff

### Texto | Text

Maria Alice Milliet

### Tradução | Translation

Nick Rands

### Revisão | Proofreading

Rosalina Gouveia

### Projeto Gráfico | Graphic Design

Adriana Tazima

### Fotografias | Photographs

Fábio Del Re: p. 11; 37; 54; 55; 62; 63; 65; 66; 70;  
79; 82; 84; 85; 86; 88; 89 e 97.  
Romulo Faldini: p. 17; 50; 53; 57; 58; 60; 61; 77; 80;  
81; 91; 94; 101 e 102.  
Digitalização: p. 48, 49 e 56.  
Pedro Oswaldo Cruz: p. 19; 41; 71; 72 e 76.  
Jaime Acioli: p. 29.  
Vicente de Mello: p. 38; 68; 69 e 74.  
Isabella Matheus: p. 39; 40; 44; 47; 51; 100 e 103.  
Fábio Ghiverlde: p. 42; 43 e 73.  
Mathias Cramer: p. 46.  
Leonid Streliaev: p. 67; 87; 90; 92; 95; 97 e 99.

### Tratamento de Imagem | Image Processing

Sula Danowski

### Pré-impressão | Pre-press

Gráfica Trindade

### Impressão | Printing

Gráfica Trindade

### Agradecimento | Acknowledgment

Pedro Mastrobuono

### Todos os direitos reservados | All rights reserved

© Maria Alice Milliet  
© Fundação Iberê Camargo

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

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

M654o MILLIET, Maria Alice

O “outro” na pintura de Iberê Camargo / Maria Alice Milliet. - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.

136p. : il. Color.

ISBN 978-85-89680-28-8

Catálogo em edição bilingüe: português e inglês

Tradução: Nick Rands

1. Camargo, Iberê. 2. Rands, Nick. 3. Artes Visuais. I. Título.

CDU 73/76 (81)



Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre | RS | Brasil  
Projeto do arquiteto Álvaro Siza |  
Designed by Architect Álvaro Siza  
foto | photo Elvira T. Fortuna

ISBN 978-85-89680-28-8



9 788589 680288

