



**IBERÊ CAMARGO**  
DESENHOS





Fundação **Iberê**

# IBERÊ CAMARGO

## DESENHOS

CURADORIA  
VERA CHAVES BARCELLOS

De 15 de abril a 15 de outubro de 2023





Admirar e conhecer a vasta obra de Iberê Camargo não é tarefa fácil.

Nestes meus 4 anos de permanente convívio, tenho tido um aprendizado diário sobre nosso patrono.

Ainda mais quando tratamos da obra em papel, em expressiva produção deste artista, mais conhecido por sua pintura.

Foi exatamente aí, num mergulho em nosso acervo, que Vera Chaves Barcellos foi buscar esta seleção, trazendo ao público uma curadoria afinada por um olhar que transforma o papel em personagem protagonista.

Personagem este que veio permeando a vida artística de Iberê desde o seu início, passando pelas paisagens das cidades onde cresceu, pela aproximação e pelo curso com Guignard, no Rio de Janeiro dos anos 1940, até a sua obra da maturidade.

Nesta exposição, podemos ter o prazer de acompanhar todo este percurso, graças à iniciativa e à atenta pesquisa de Vera Chaves Barcellos.

Nosso muito obrigado.

EMILIO KALIL  
Fundação Iberê





## IBERÊ CAMARGO O PAPEL DO PAPEL

VERA CHAVES BARCELLOS

Deparo-me com a duplamente difícil tarefa de escrever sobre a obra de Iberê Camargo, ao realizar uma curadoria de uma exposição de sua obra nesta instituição.

Em primeiro lugar, pela quantidade de textos já existentes sobre essa obra e, em segundo, pela alta qualidade analítica de muitos desses textos, mesmo que nos concentremos apenas nos que foram escritos para os catálogos das sucessivas exposições realizadas na Fundação dedicadas ao artista. Destaco, de maneira especial, o impecável e completo trabalho de Mônica Zielinsky no livro *Iberê Camargo – Catálogo Raisonné: volume I – Gravuras*, dedicado à obra gráfica seriada do artista, provavelmente o estudo mais detalhado sobre a evolução, história e trajetória do artista e de sua obra até o momento.

Diversas curadorias focando a obra de Iberê Camargo sucederam-se a partir da mostra inaugural do magnífico prédio de Álvaro Siza, debruçado sobre o Guaíba, evento que marcou o surgimento de um dos mais destacados centros culturais da cidade de Porto Alegre, com ininterruptas atividades desde então.

Assim, desde 2008, podemos contabilizar vinte e uma exposições dedicadas a diversos aspectos da produção de Iberê Camargo, com ênfase na sua obra pictórica sob múltiplos olhares, e com magníficos registros em catálogos ilustrados, cada um deles com vários textos dos mais competentes críticos, teóricos e historiadores de arte, não só brasileiros, mas também estrangeiros, em sua maioria, ligados a instituições de ensino e à academia, todos tendo como meio principal de expressão a palavra. São especialistas em arte e no verbo.

Eu, ao contrário, não estou ligada à academia nem possuo a erudição desses autores. Só posso dar meu depoimento e justificar as minhas escolhas através de meu olhar, experiência e vivência como artista.

### IBERÊ

Conheci Iberê no início dos anos 1960, em uma de suas vindas a Porto Alegre, quando ele já vivia no Rio de Janeiro há cerca de dezoito anos. Em 12 de novembro de 1960, Iberê Camargo participou de um debate realizado num lotado Teatro de Equipe, com participação expressiva de representantes de todas as áreas culturais da cidade, ao qual assisti. Na época, eu, com 22 anos, cursava o primeiro ano de Artes Plásticas do então Instituto de Belas Artes, onde antes concluíra o curso de música. A discussão versou sobre o que o artista classificava como o “marasmo cultural” da cidade de Porto Alegre. E, pelo que me lembro, ele foi taxativo e impiedoso em suas colocações, mas, ao mesmo tempo, com um resultado construtivo, a criação do Atelier Livre da Prefeitura, poucos meses depois. Esse espírito combativo, polêmico e direto, que manifestou nessa ocasião, era uma de suas principais características.

Cerca de cinco anos depois, frequentei, junto a vários jovens artistas, um curso de pintura ministrado por Iberê Camargo, numa sala aos fundos do Theatro São Pedro, durante uma de suas vindas a Porto Alegre. Durante esses anos, eu viajava muito para o Rio de Janeiro e várias vezes fui visitá-lo.



Ele era pessoalmente muito simpático e gostava de receber visitas. Lembro em suas conversas as suas queixas sobre o quanto era difícil conseguir tintas de boa qualidade para pintar no Brasil. Mas, embora fosse um de seus hábitos convidar pessoas para o verem pintar, não me lembro de ter estado em algum desses grupos ou de tê-lo visto em ação.

Sei que pintava por etapas, freneticamente e com muita potência, durante muitas semanas. E depois passava dias sem fazê-lo. Ou dividia essa atividade, dedicando-se a sua obra em gravura em metal da qual foi um exímio mestre. O que me surpreendia cada vez que o visitava era a extrema ordem e limpeza de seu ateliê. No caso de um pintor com essa predominância do gesto, trabalhando com uma densa massa pictórica e exuberância de cores, se esperaria um ambiente com restos de tinta pelo chão como a maioria de estúdios de pintores, mesmo que não chegasse à desordem extrema do estúdio de um Francis Bacon. Sei também que Maria Camargo era grande colaboradora, senão a responsável direta pela manutenção dessa ordem.

O silêncio ao pintar era uma de suas exigências. Lembro que em seu ateliê em Botafogo, no Rio de Janeiro, mandou colocar vidro duplo em suas janelas, para não ouvir um constante bater de bola em um terraço de um apartamento fronteiro ao dele.

Depois de 1980, quando retorna ao sul, Iberê passa a viver em Porto Alegre e constrói um estúdio nos fundos da casa onde se instala, na Rua Lopo Gonçalves. Ali, fui vê-lo diversas vezes. Há um episódio interessante na relação desse ateliê com um novo e esplêndido cavalete que ele havia encomendado. Pronto o estúdio, chegou logo depois seu novo cavalete; o artista, ao testá-lo, percebeu que este batia no teto do estúdio sem poder alcançar sua capacidade máxima de altura prevista para suas telas maiores. Não houve dúvidas: Iberê mandou levantar o teto do estúdio.

Além desses relatos um tanto pitorescos, posso dizer também que acompanhei, de certa forma, parte de sua trajetória após os anos 1960.

## IBERÊ PINTOR E O ATO DE PINTAR

Sobre a presente exposição, tive a consciência de que a maioria das mostras realizadas até agora na Fundação se concentrou principalmente na pintura de Iberê Camargo, sem dúvida, a sua maior contribuição para a arte brasileira, seguida de perto por sua extensa produção de gravura, especialmente a gravura em metal, a qual mereceu um catálogo *raisonné*, já citado acima.

Como vários outros, primeiramente, pensei em organizar uma mostra de suas pinturas, já que esta seria sua expressão máxima, a mais cultuada e certamente a mais nobre. A pintura que o artista produziu durante todos os anos de sua atividade foi resultado de um processo elaborado, de construção, destruição e reconstrução até o momento em que ele considerasse a obra acabada. E mesmo esta corria o risco de ser retomada, destruída e refeita. Sabe-se que Maria Camargo, algumas vezes, escondia dele uma pintura para que não a destruísse no dia seguinte.

Gostaria de aqui fazer uma observação sobre o fato muitas vezes referido de que o artista gostava de convidar pequenos grupos para que o vissem pintar. À primeira vista, poderia nos parecer um gesto de vaidade. Certa vez, escrevi um texto comentando o título de um seminário sobre a obra do artista, organizado por Sônia Salzstein, intitulado *Iberê Camargo – a dimensão experimental da pintura*.

Eu, nesse texto, propunha que o título, em vez de *dimensão experimental da pintura*, deveria ser *dimensão experiencial da pintura*. Essas duas palavras são sinônimos ao consultarmos o dicionário. No entanto, o termo “experimental” em relação à arte tem diferente sentido ao que vemos como a maior característica da obra e do fazer em Iberê Camargo. “Experimental” é, na história da arte contemporânea, um termo geralmente utilizado para definir um artista que em sua obra utiliza uma diversidade de meios, e está, de certa forma, ligado ao conceito de experiência como experimento, no sentido laboratorial de provar diferentes procedimentos e técnicas, assim como linguagens e mesmo estilos diversos. Talvez essa seja uma das características do pós-modernismo.

Não é este o caso do pintor em questão. Iberê Camargo foi um artista moderno. Não diversificou seus meios além dos tradicionais como a pintura, a gravura e o desenho. Muitos de seus desenhos são estudos para pinturas. Mas todos concordarão que, apesar do valor que tenha sua obra de gravura em metal, sua pintura a óleo é sua expressão máxima. E também o ato de pintar: sua entrega e concentração a esse ato, a essa experiência

vital. Assim, para traçar essa diferença, diria *dimensão experiencial da pintura*, aqui, referindo-me à experiência como vivência, pois em Iberê, o ato de pintar foi isto: uma prática insistente, sentida e sofrida a cada gesto, a cada pincelada, a cada destruição e reconstrução num fazer vivencial de cada quadro, mas concentrada em um único procedimento: a pintura a óleo. Não é à toa que ele chamava amigos para que o vissem pintar. Certamente estava ciente de que sua experiência vital de pintar era tão importante ou talvez mais do que o quadro acabado. Sempre penso nesses quadros perdidos, feitos e destruídos, e que seriam tão interessantes certamente como os que chegaram até nós, como pinturas acabadas, assinadas e datadas e, portanto, sacralizadas como obra de arte, da qual tanto nossa elite necessita como objeto de culto.

A meu ver, a obra total de Iberê não é constituída somente dessas cerca de 4.000 obras que formam o acervo da Fundação que leva o nome do artista, mais todas as outras em coleções privadas e em acervos institucionais de coleções e museus, mas também aquelas pinturas que se sucederam e se perderam no tempo-vida do artista, no seu ato experiencial de pintar. Essa parte vital de sua produção sempre nos faltará, embora existam alguns registros, esporádicas testemunhas desse processo.

## A EXPOSIÇÃO: OS DESENHOS DE IBERÊ CAMARGO E ALGUMAS OBSERVAÇÕES

Depois de examinar os arquivos de imagens de suas obras pictóricas e mesmo ter pré-selecionado várias de suas pinturas, me deparei com o imenso acervo de seus desenhos. E acabei me decidindo por estes.

O processo do desenho é não só muito diferente do processo da pintura, mas talvez até oposto. A possibilidade constante de destruir e refazer, que existe na pintura, não existe no desenho. Este é direto e inapagável: todo traço de dúvida ou correção fica registrado. O que se faz em um desenho não se desfaz. Tudo no desenho é definitivo. Assim, todas as possíveis hesitações ou retrocessos existentes, apagados no ato de pintar de Iberê, estão desvelados em seus desenhos. Por isso, estes são mais reveladores de seu processo.

Por outro lado, ao analisar, percorrer e rever toda a produção desses desenhos, constatei que neles poderia haver uma maior revelação de quem fora Iberê Camargo, em todos e extremamente variados momentos de seu inquieto e conturbado temperamento. Seria possível um processo analítico de sua personalidade e psiquismo por meio unicamente de seus desenhos, desvendando seus valores e suas certezas, suas obsessões, seus traumas, seus medos e seus fantasmas.

Esses desenhos, ou ditos como tal e assim catalogados na coleção da Fundação, por própria decisão do artista, nem sempre são realmente desenhos; vários não passam às vezes de rápidos rabiscos ou fugazes anotações, dos quais, como espectadores, nem sequer captamos seu significado. Mas dentro desse grande conjunto de mais de três mil e setecentos chamados desenhos, pertencentes à coleção da instituição e tombados como tal, existe um rico universo que podemos organizar por temas: há o corpo humano, em sua maioria o corpo feminino, mas também alguns masculinos, estudos de aprendizagem, no início da carreira do artista e que retornam a partir do começo dos anos 1980 até o final de sua vida. Dentro desses, estão, em grande número, os nus, anatômicos e analíticos, muitos eróticos, às vezes beirando o pornográfico, ou os desenhos finais de figuras trágicas e decadentes; também inúmeros estudos de manequins, vestidos ou despidos, corpos de gestos mecânicos e artificiais além dos nus de sua fase final como os ciclistas, figuras patéticas carentes de qualquer ilusão e já indiferentes ao mundo em redor, que passam sem destino certo, seres que se despedem da vida; e as idiotas, sombras sem rumo e sem razão.

Temos também os retratos, a começar pelos autorretratos que atravessam a vida do artista desde o jovem dotado de beleza e elegância, até os desenhos da velhice, no dizer do próprio artista, onde ele próprio se torna uma caricatura; a seguir, muitos retratos de homens e mulheres, desde a fase de aprendizado, desenhos acadêmicos, aos retratos expressionistas da década de 1980 e também os inúmeros retratos de diversas épocas de sua mulher, Maria Camargo.

As paisagens são temas constantes nos anos 1940 e 1950; algumas, ainda produzidas pelo jovem artista em seus inícios, em técnica absorvida de estudos em reproduções de mestres renascentistas ou europeus de épocas anteriores; depois, as paisagens apenas esboçadas, de poucos traços, muitas vezes estudos para futuras pinturas, incluindo anotações de cores e dimensões, ou as de traço mais solto que desde cedo denotam



a marca do que viria ser o artista e sua produção futura com predominância do gesto. A paisagem desaparece quase totalmente da produção do artista durante um longo período, para reaparecer como cenário de fundo das figuras fantasmagóricas de sua fase final. Em tons pastéis azulados e frios, tanto em seus desenhos como em suas pinturas da última fase, as paisagens tornam-se frios e trágicos cenários que se aproximam do clima gélido, comparáveis à atmosfera da *Cold Song* de Purcell, em especial, na patética gravação do início da década de 1980 do contratenor pop, Klaus Nomi, pois, ambos, nos falam da proximidade da morte.

Após uma série de naturezas-mortas, as quais denotam grande maturidade no domínio da cor, os carretéis, segundo consta, referência a um dos brinquedos de sua infância, vão, aos poucos, se introduzindo nestas, a partir do final da década de 1950, até tornarem-se o tema quase exclusivo do pintor durante mais de duas décadas, quando a sua pintura adquire, a meu ver, sua potência e vitalidade máximas. Carretéis estes, que, gradualmente são transformados em formas flutuantes no espaço da tela, quase beirando a abstração, tema magnificamente apresentado tanto em sua pintura, como em suas construtivas séries de gravuras em metal desse período, e que vão adquirindo formas menos definidas na série de águas-fortes e águas-tintas denominadas *Estruturas*. Nos desenhos, os carretéis aparecem em múltiplos esboços rápidos e monocromáticos, muitos deles estudos para futuras pinturas, séries com fortes pinceladas em nanquim, e em muitas pinturas sobre papel, com vibrantes cores em guaches ou *stabilotone*, ou mesmo óleo.

## CONTEXTUALIZANDO IBERÊ CAMARGO NA ARTE BRASILEIRA E INTERNACIONAL

Tenho consciência de que, talvez, seja inadequado este tipo de contextualização, já que Iberê Camargo é originário do interior de uma província sulista de um país ainda subdesenvolvido, onde as suas primeiras incursões no mundo da arte foram feitas por pura vocação e não devido a um ambiente propício para seu desenvolvimento no campo cultural e artístico. Assim, compará-lo com artistas que viviam na mesma época, em grandes cidades do mundo ocidental, tanto na América do Norte como na Europa, estas com grandes museus e suas magníficas coleções com exemplares de arte universal de todas as épocas, e tendo informação e formação adequadas disponíveis, nos pode parecer injusto. Mesmo assim, gostaria de tecer algumas considerações.

Em 1940, Iberê tinha 26 anos. É um artista jovem, ainda em formação. Nessa época, sua preocupação era certamente de aprendizado. E isso, aprender pela via do desenho acadêmico, mediante a observação da natureza, como temos inúmeros exemplos em suas paisagens, de objetos em suas naturezas-mortas e da figura humana, especialmente retratos e estudos de nus, referidos acima. Mas, ao mesmo tempo, em algumas de suas obras iniciais, a exemplo das pinturas *Jaguarí* e *Paisagem*, ambas datadas de 1941, ou mesmo em alguns desenhos, já há uma liberdade de gesto, pincelada ou traço que prenuncia o que viria a ser sua pintura duas décadas depois.

Em 1942, o artista muda-se para o Rio de Janeiro, já que obtivera uma bolsa de estudos concedida pelo Estado do Rio Grande do Sul. Após breve e insatisfatória passagem pela Escola Nacional de Belas Artes, passa a ter aulas com Alberto da Veiga Guignard, o que segundo Mônica Zielinsky foi de grande importância para absorção por parte do jovem artista das ideias de um modernismo incipiente em sua obra. Permanece no Rio de Janeiro, convivendo com vários artistas que atuam na cidade nessa época, tais como Cândido Portinari, Tomás Santa Rosa, Burle Marx, Cícero Dias, José Pancetti e Djanira, entre outros. Em 1947, recebe o prêmio de viagem no Salão de Arte Moderna, com a pintura *Lapa*, paisagem urbana, ainda, a meu ver, com certa influência da pintura impressionista. No ano seguinte, o artista segue para a Europa.

No acervo documental da Fundação há a reprodução de uma foto de Iberê em seu estúdio na Lapa, no Rio de Janeiro, datada de 1945, onde o artista está rodeado de pinturas a óleo apoiadas na parede, em móveis ao redor do ateliê, e espalhadas pelo chão. Nota-se a grande produção de Iberê nessa época de seu aprendizado no Rio de Janeiro. Essas obras ainda são essencialmente figurativas, demonstram sua evolução técnica nesse período, na maioria paisagens urbanas, mas ainda não apresentam um traço de originalidade característico e mais pessoal que apareceria alguns anos mais tarde na obra do artista.

Ainda no ano de 1947, podemos frisar que o espírito moderno pairava já há mais de duas décadas no Brasil. Mesmo se não considerarmos a tão festejada Semana de 22, de São Paulo, já tínhamos tido um exemplo de modernidade de um Vicente do Rego Monteiro (1889-1970), cuja obra, síntese de sua formação europeia e da

cerâmica marajoara, é um modernismo com características brasileiras e porque não dizer, antropofágicas. Em 1930, no Recife, Rego Monteiro já organizara a primeira exposição de arte moderna europeia na América do Sul, da qual também participava, trazendo obras de artistas da Escola de Paris, onde vivera vários anos, tal como Fernand Leger, Pablo Picasso, Joan Miró, Gino Severini, Georges Braque, entre outros, segundo consta no artigo datado de 1998, *Picasso “visita” o Recife: a exposição da Escola de Paris em 1930*, de autoria de Moacir dos Anjos Jr. e Jorge Ventura Moraes. A exposição foi itinerante, tendo como destino também São Paulo e Rio de Janeiro, mas pouco se fala sobre isso, já que houve grande indiferença, silêncio e mesmo animosidade em relação a essa mostra por parte do mundo cultural dessas cidades na época, ainda carentes de informação.

Outro artista representativo do modernismo brasileiro é Ismael Nery (1900-1934), que teve também sua formação e influências em sua obra, devido a temporadas em Paris, onde adere à corrente surrealista. Apesar de sua curta vida, deixou-nos magníficos e precoces exemplos de um modernismo brasileiro.

De certa forma, Iberê, na segunda metade da década de 1940, era ainda provavelmente influenciado pelo impressionismo ou pós-impressionismo europeu, ignora ou despreza, de certa forma, as vanguardas do século vinte e o modernismo brasileiro. Certamente ele tinha essa informação e deve ter conhecido a obra de artistas modernos brasileiros, que já haviam rompido com formas de representação próprias do final do século XIX europeu, e continuadas em décadas posteriores. Uma obra de certa forma essencialmente representativa ainda era uma opção do artista nesse momento.

Acredito que Iberê nunca foi um artista que pretendeu ser de vanguarda, ou acompanhar as modas da arte do momento. Para ele, arte não era moda. E também creio que não aderiu imediatamente a um olhar moderno mais revolucionário e radical, por uma escolha própria e consciente. O que lhe importava era aprender e dominar a técnica da pintura. Portanto, será um moderno tardio; talvez somente a partir de meados dos anos 1950, recupera essa liberdade renunciada em algumas de suas primeiras pinturas da década de 1940, mas continuou sendo sempre um artista moderno, em desencontro com os seus contemporâneos, sem nunca ter ultrapassado em sua obra o limite que divide o moderno do contemporâneo, que tem suas raízes nas vanguardas internacionais do século XX, ou deste, ao pós-moderno, que surge a partir da década de 1960. Até suas últimas obras, que, por casualidade, convergem a partir da década de 1980 com uma volta à figuração da pintura ocidental europeia, tal como a transvanguarda italiana e a pintura alemã do neoexpressionismo, manifestações dentro de um pós-modernismo onde, de forma distinta da obra de Camargo, vários estilos podem convergir e conviver no mesmo artista e até na mesma obra; se quisermos, podemos, a meu ver, chamá-las de atemporais, mas não pós-modernas. Não por isso, a extemporaneidade de sua obra deve desmerecer a força própria e única que a sustenta.

Por outro lado, a abstração informal era já uma presença na obra em seu contemporâneo, o norte-americano Jackson Pollock (1912-1956). A abstração aparece na produção de Camargo apenas em meados da década de 1960, a exemplo da série denominada *Núcleo em expansão*, culminando com seu mural na sede da Organização Mundial da Saúde, em Genebra, em 1966; uma pintura que, apesar dos inúmeros estudos executados em sua preparação, beira o abstracionismo informal.

Quando Iberê Camargo vai para a Europa em 1948, ele leva uma forte bagagem de conhecimento técnico do desenho e já tinha se iniciado na gravura em metal. Era ainda um artista e pintor essencialmente figurativo com influências do impressionismo.

O pintor escolhe ir para Roma entre 1948-1949, onde estuda pintura com De Chirico (1889-1978). A escolha da Itália pode ter sido devido à sua origem italiana, ou mais provavelmente por De Chirico ser notadamente grande conhecedor das técnicas da pintura a óleo. Também estuda gravura em metal com Carlo Alberto Petrucci (1881-1963), técnica da qual adquirira anteriormente, no Rio de Janeiro, conhecimentos básicos com o austríaco Hans Steiner (Graz, Áustria, 1910 – Gorizia, Itália, 1974). O aprendizado de gravura com Petrucci foi fundamental para Iberê tornar-se, nos anos posteriores, um mestre dessa técnica. Em Paris, de 1949 a 1950, Iberê Camargo estuda pintura com André Lhote (1885-1962). De Chirico vinha do movimento surrealista, das primeiras décadas do século XX, de uma pintura metafísica, e Lhote era um artista pós-cubista.

A convivência com De Chirico e André Lhote marcam, de forma diferente, os rumos da obra do artista. André Lhote deixa suas influências de certa construção formal na obra de Iberê, que aparecerá em muitas de suas obras posteriores, na pintura, e em suas gravuras em metal. Creio que a estrutura formal e construtiva que resulta nas suas naturezas-mortas dos anos 1950, e que evoluem para a série dos carretéis em sua primeira



fase, deve-se à influência do pós-cubismo de Andre Lhote. Já a influência formal de um De Chirico na obra de Camargo é menos palpável. Mas, entre os dois artistas, Iberê manifesta por este último a sua preferência.

Na Itália, na mesma época, (1949) Lucio Fontana (1889-1968) apresenta, dentro de seu projeto de *Conceito Espacial*, uma tela com cortes. Enquanto Iberê ainda estuda pintura, copia os velhos mestres em museus como aprendizado, Fontana desafia a pintura com um gesto destrutivo e iconoclasta. Talvez Fontana seja um dos primeiros pintores pós-modernos.

Por outro lado, naquele mesmo momento em que Camargo chega à Europa, é em Paris que artistas provenientes da Holanda, Bélgica e Dinamarca, criam um fortíssimo movimento, o grupo COBRA. Este era formado por artistas nascidos na mesma década que Iberê Camargo, como Aspern Jorn (1914-1973), Jean Michel Atlan (1913-1960) ou na década seguinte, como Corneille (1922-2010), ou Karel Appel (1921-2006). São artistas que desprezam a noção de gênio, têm o objetivo de renovar a ação pictórica e embora não fossem adeptos do surrealismo, adotam a noção da escrita automática, a espontaneidade e o acaso aplicados à pintura. Sua pintura era gestual e de um figurativismo beirando a abstração. Quando Iberê Camargo chega à abstração em sua obra, em meados da década de 1960, grandes rompimentos estavam acontecendo nas artes visuais nos centros hegemônicos do mundo ocidental, na América do Norte e na Europa, culminando, no final da década, em 1969, com a emblemática mostra organizada pelo curador suíço Harald Szeemann (1933-2005) no Kunsthalle de Berna, “When Attitudes Become Form” (“Como atitudes se tornam forma”), com obras de mais de uma centena de artistas, entre eles, alguns que viriam a ser os mais marcantes do século XX, tais como: Joseph Beuys, Daniel Buren, Mário Merz, Laurence Wiener, Anne Darboven, Eva Hesse, Bruce Nauman, Claes Oldenburg, Michelangelo Pistoletto e Richard Serra, entre outros. A mostra possuía uma predominância de obras com uso de materiais perecíveis ou pouco convencionais, *arte povera*, *land art*, performances, interferências no entorno do museu e intervenções urbanas. A curadoria de Szeemann apresentou obras que valorizavam mais a ideia e o processo do que a obra acabada, ações efêmeras mais do que obras duráveis.

Durante a Bienal de Veneza de 2013, tive a ocasião de visitar, na Fundação Prada, o *remake* absolutamente fiel dessa revolucionária mostra organizada por Szeemann em 1969, desta vez, com curadoria de Germano Celant, que, aliás, acompanhara de perto a exposição de Berna, 44 anos antes. O catálogo da mostra exhibe inúmeras fotografias da mostra original, desde sua montagem até a sua inauguração.

Os anos 1960, inclusive, foram uma época de forte experimentação igualmente na arte brasileira, bastando citar a série *Bichos*, de Lygia Clark, e as obras de Hélio Oiticica, que muito bem poderiam ter estado presentes, se não fossem brasileiros, na mostra original de Harald Szeeman.

## IBERÊ, A PINTURA, A GRAVURA E O DESENHO

Iberê Camargo, ainda na década de 1940, em anos anteriores a sua ida para o Rio de Janeiro, realizou algumas obras com grande liberdade, onde um traço livre de convenções surpreende pela eficácia de sugerir sem reproduzir, onde se prenuncia uma tendência moderna. Um exemplo disso é a pequena gravura em metal (buril e ponta seca) datada de 1943, *Jardim Botânico 1*. E também a obra talvez influenciada pelo expressionismo alemão, como a água-forte *Figuras* (1943) ou a ponta seca *Figuras 1* (1944).

O fastígio da obra e da vida de Iberê Camargo pode ser situado, sem sombra de dúvidas, do início dos anos 1960 até o final de 1970. É um pintor maduro, trabalhando com paixão, cultuado e festejado pelo público, realizando inúmeras exposições individuais e participando de coletivas no Brasil e no exterior, com sucesso de crítica e no mercado de arte brasileiro, tendo as suas obras valorizadas e adquiridas por museus e colecionadores. Das pinturas mais construtivas, naturezas-mortas e carretéis, do início dos anos 1960, ou mesmo do final da década anterior, de cores mais sombrias, acompanhadas por uma intensa produção de gravuras em metal, sempre monocromáticas, onde o artista explora todas as possibilidades da técnica, a obra pictórica evolui aos poucos para dar lugar a uma palheta mais viva com vibrantes vermelhos contrastando com tons escuros e as formas e cores soltam-se em vigorosos contrapontos de forças que denotam claramente a importância dada pelo artista ao ato de pintar. Nesse momento, a ação de pintar e a pintura são a mesma coisa, o mesmo fenômeno, onde ele mergulha num frenesi que só cessa quando se exaure o ato de construir e destruir e a obra é reconhecida como acabada.

Na gravura, o processo é muito distinto. Enquanto na pintura o gesto é predominante, e, mesmo que haja um projeto prévio, as mudanças não previstas acabam por prevalecer no resultado final, na gravura é necessário cumprir um projeto pré-determinado dentro de certa disciplina que prevê desde o início um resultado a ser alcançado. É um processo mais indireto e lento que necessita ser preciso, e, embora sirva para experimentações, deve ser executado em diversas etapas plenamente dominadas. Não deixa de ser surpreendente que a mesma pessoa, o mesmo artista possa trabalhar de formas tão opostas e, em ambos os casos, ter excelentes resultados. O desenho é uma terceira forma, imediata, direta, mais rápida, sem correções e grandes elaborações. É a mais espontânea e talvez a mais reveladora das formas de expressão do artista.

## VOLTA À FIGURAÇÃO

Em dezembro de 1980, num incidente em uma rua do bairro de Botafogo, onde vivia, no Rio de Janeiro, Iberê Camargo, portador de uma arma de fogo, mata um homem. Seu advogado alegou legítima defesa, e ele, que fora preso durante algumas semanas, foi solto, e alguns meses depois, após o processo, foi inocentado. Mas esse fato transforma o homem e o artista. O evento não deixou de chocar e surpreender o entorno artístico que o rodeava. Sua relação com a cidade que o acolhera há quase quarenta anos, de certa forma, muda. O artista resolve, depois de pouco mais de um ano, voltar para o sul e estabelecer-se em Porto Alegre. Sua obra, que na época era de um expressionismo quase abstrato, retornará gradativamente à figura humana, que é tema definitivo e predominante até seus últimos dias. Embora ainda permanecessem os carretéis e cubos, ainda nos primeiros anos da década 1980, em suas pinturas, obras sobre papel e serigrafias, a maioria de sua produção, a partir daí, se fixa na figura humana. É uma época de muitos retratos, bastante espontâneos e informais, e da longa série de manequins e pinturas sobre papel, uma incursão em obras em serigrafia, retratando figuras com pinceladas fortes e cores vivas; de muitos desenhos rápidos e outros mais acabados: as pinturas sobre papel.

## A ESCOLHA DOS DESENHOS

A escolha exclusiva de desenhos para esta exposição foi resultado de uma demorada análise específica dessa produção dentro da vasta obra de Iberê Camargo. Tarefa nada simples, devido à quantidade e à qualidade do material analisado, o que exigiu um grande esforço seletivo, sem evitar algumas injustiças devido ao espaço disponível. Por questões de conservação, deparei com a exigência de não serem mostrados desenhos em vitrines, o que teria ampliado a possibilidade de maior quantidade de obras na mostra.

Iniciando pelos autorretratos, passamos a outros retratos com ênfase aos de Maria Camargo; seguimos pelas paisagens, desde as primeiras, estudos de juventude até outras mais elaboradas onde o traço é mais livre, e outras em cadernos, meros esboços, muitas vezes esquemas para futuras pinturas com as anotações que detalham as cores. Depois, o tema fundamental da figura humana anônima, fartamente representada, incluindo os nus de diversas épocas, com destaque à figura feminina, tema de grande preferência do artista. Podemos incluir nessa série, também os manequins, formas humanas esquemáticas que captam o interesse do artista como tema recorrente na década de 1980, quando de seu retorno à figuração, até sua fase final, altamente dramática e forte, com as citadas figuras dos ciclistas e das idiotas. E está também presente a importante fase intermediária dos carretéis, tema recorrente do artista em sua plena maturidade.

Espero que esta exposição, e a escolha realizada após muitas visitas ao acervo da Fundação, possam trazer ao público uma boa informação a respeito da produção dos desenhos de Iberê Camargo, e que a visita a esta mostra seja uma imersão no processo criador do artista e, ao mesmo tempo, uma revelação do ser humano que foi Iberê Camargo.

**Vera Chaves Barcellos** nasceu em Porto Alegre, em 1938. É artista visual multimídia, atuante desde a década de 1960. Inicia, nos anos 1970, o uso da fotografia em séries e instalações, além de constante atuação cultural no meio artístico brasileiro. Possui obras em museus como Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM-SP); Museu de Arte do Rio (MAR); Museu Reina Sofia, Madrid; MACBA, Barcelona; e em coleções privadas no Brasil e no exterior.





**Autorretrato, 1940**  
Pastel seco sobre papel  
62,9 x 44,4 cm



**Velho vira caricatura, 1993**  
Guache e lápis Stabilotone sobre papel  
69,6 x 50 cm





Sem título, 1986  
Tinta de esferográfica sobre papel  
35 x 24,6 cm



Sem título, 1986  
Guache e lápis Stabilonone sobre papel  
99,9 x 69,8 cm





**Autorretrato, c.1940**  
Pastel oleoso sobre papel  
32,5 x 23,7 cm

**Autorretrato, 1943**  
Grafite e nanquim sobre papel  
34,3 x 26 cm

**Autorretrato, c.1982**  
Nanquim sobre papel  
15,7 x 22,5 cm

**Autorretrato, 1994**  
Nanquim sobre papel  
31 x 23 cm



**Retrato de Maria Coussirat Camargo, c.1942**  
Grafite sobre papel  
23,3 x 17 cm



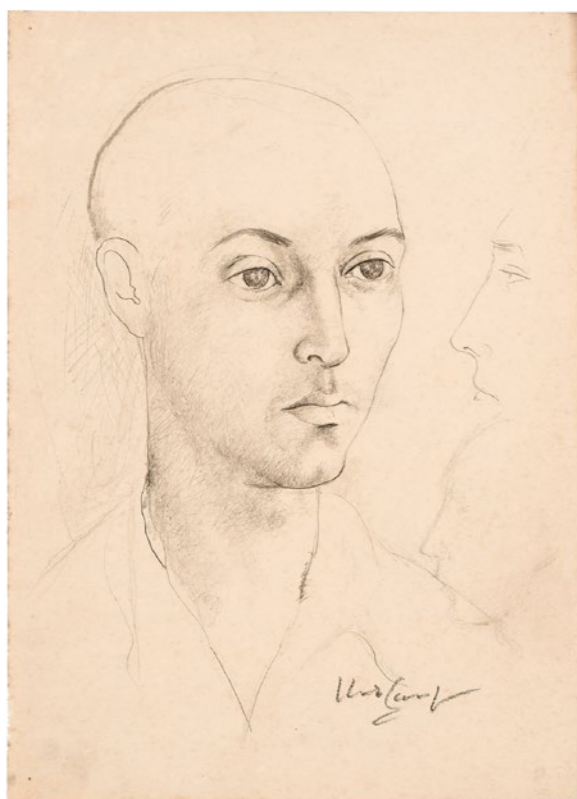


**Retrato de Maria Coussirat Camargo, 1941**  
Pastel seco sobre papel  
63,1 x 48,3 cm



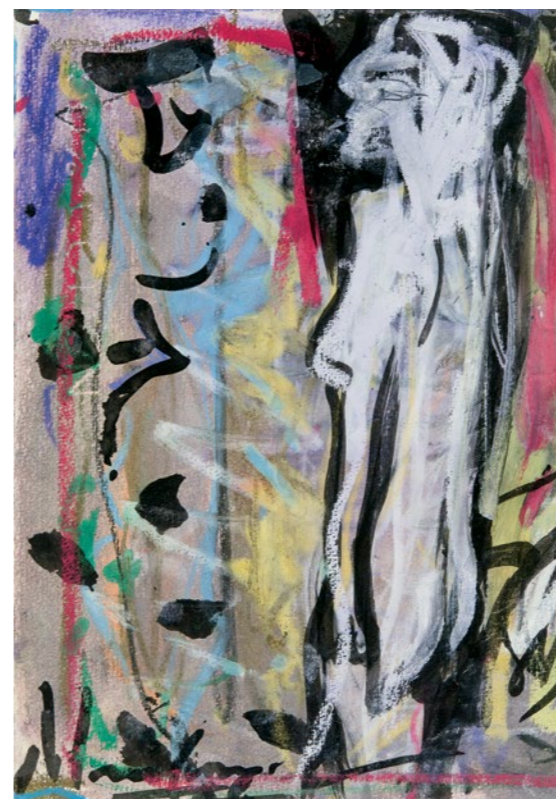
**Retrato de Maria Coussirat Camargo, c.1980**  
Lápis de cor sobre papel  
25,5 x 36,5 cm





Sem título, c.1943  
Grafite sobre papel  
32,5 x 23,5 cm

Sem título, 1955  
Nanquim sobre papel  
35 x 25 cm



Sem título, 1986  
Pastel oleoso e nanquim sobre papel  
24,1 x 16,7 cm

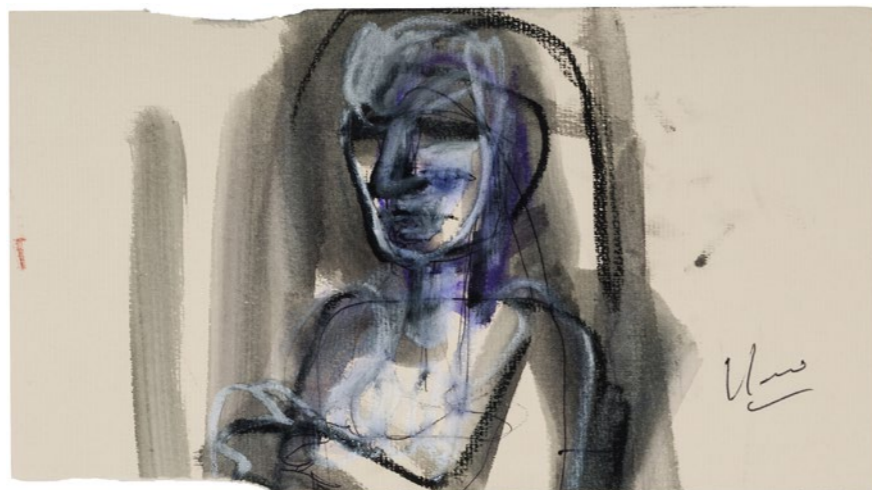


Sem título, 1992  
Nanquim e guache sobre papel  
22 x 15 cm





Sem título, c.1984  
Grafite, nanquim e pastel oleoso sobre papel  
16,5 x 22 cm



Sem título, c.1990  
Tinta de esferográfica, guache e lápis Stabilotone sobre papel  
12,5 x 23 cm



**O homem da flor na boca - Um ato de amor à vida, 1993**  
Guache e lápis Stabilotone sobre papel  
100,2 x 70 cm





Sem título, 1940  
Grafite sobre papel  
22 x 22 cm



Chácara da minha avó, 1941  
Lápis Conté sobre papel  
23 x 31,5 cm

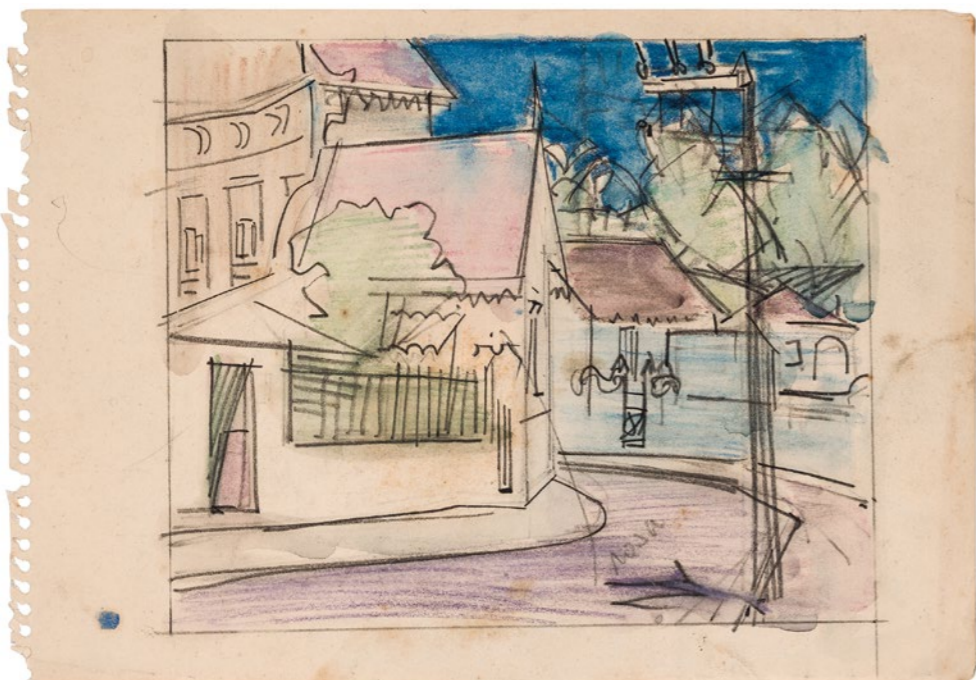


Sem título, 1941  
Lápis Conté sobre papel  
17 x 27,5 cm





Sem título, c.1955  
Grafite e nanquim sobre papel  
22,7 x 29,5 cm



Sem título, c.1956  
Grafite e lápis de cor aquarelável sobre papel  
15,6 x 22,5 cm

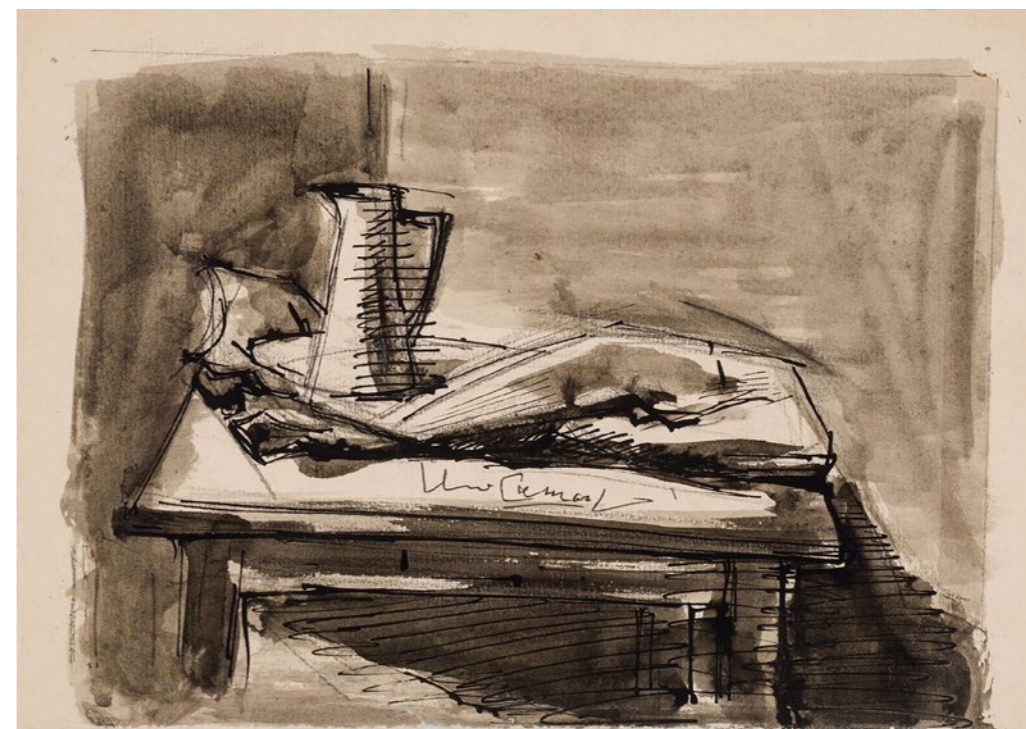


Sem título, 1979  
Lápis Stabilotone sobre papel  
22,5 x 31,4 cm





Estudo para a gravura **Mesa com espelho**, c.1953  
Grafite e nanquim sobre papel  
25,3 x 17,7 cm



Sem título, c.1953  
Grafite e nanquim sobre papel  
17,2 x 25 cm

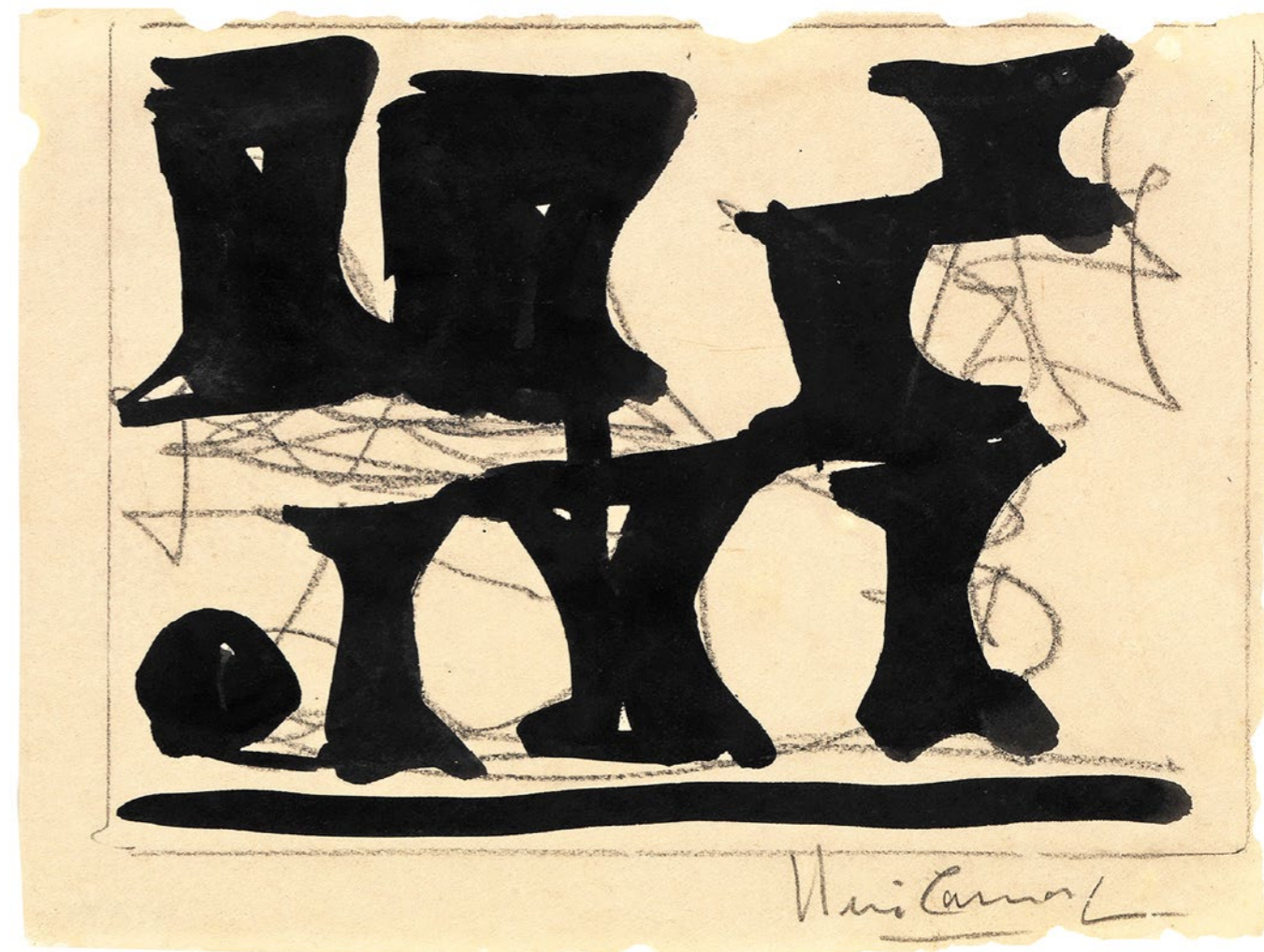


Sem título, c.1954  
Grafite e nanquim sobre papel  
17,5 x 25,2 cm





Sem título, c.1960  
Grafite e nanquim sobre papel  
22 x 16,8 cm



Sem título, c.1960  
Grafite e nanquim sobre papel  
15,2 x 20,1 cm





Sem título, 1975  
Guache sobre cartão  
50,6 x 72,7 cm

Sem título, 1975  
Giz de cera e nanquim sobre papel  
32,5 x 47,5 cm



Sem título, 1977  
Guache sobre papel  
36 x 50,8 cm

Sem título, 1977  
Guache sobre papel  
34,7 x 49,7 cm





Sem título, 1977  
Nanquim sobre papel  
36,6 x 50,7 cm



Sem título, 1979  
Giz de cera sobre cartão  
25,4 x 36,3 cm



Sem título, 1980  
Giz de cera sobre cartão  
25,5 x 36,4 cm



Sem título, 1980  
Nanquim e pastel oleoso sobre papel  
24,9 x 36 cm



Sem título, 1980  
Giz de cera sobre papel  
25 x 36 cm

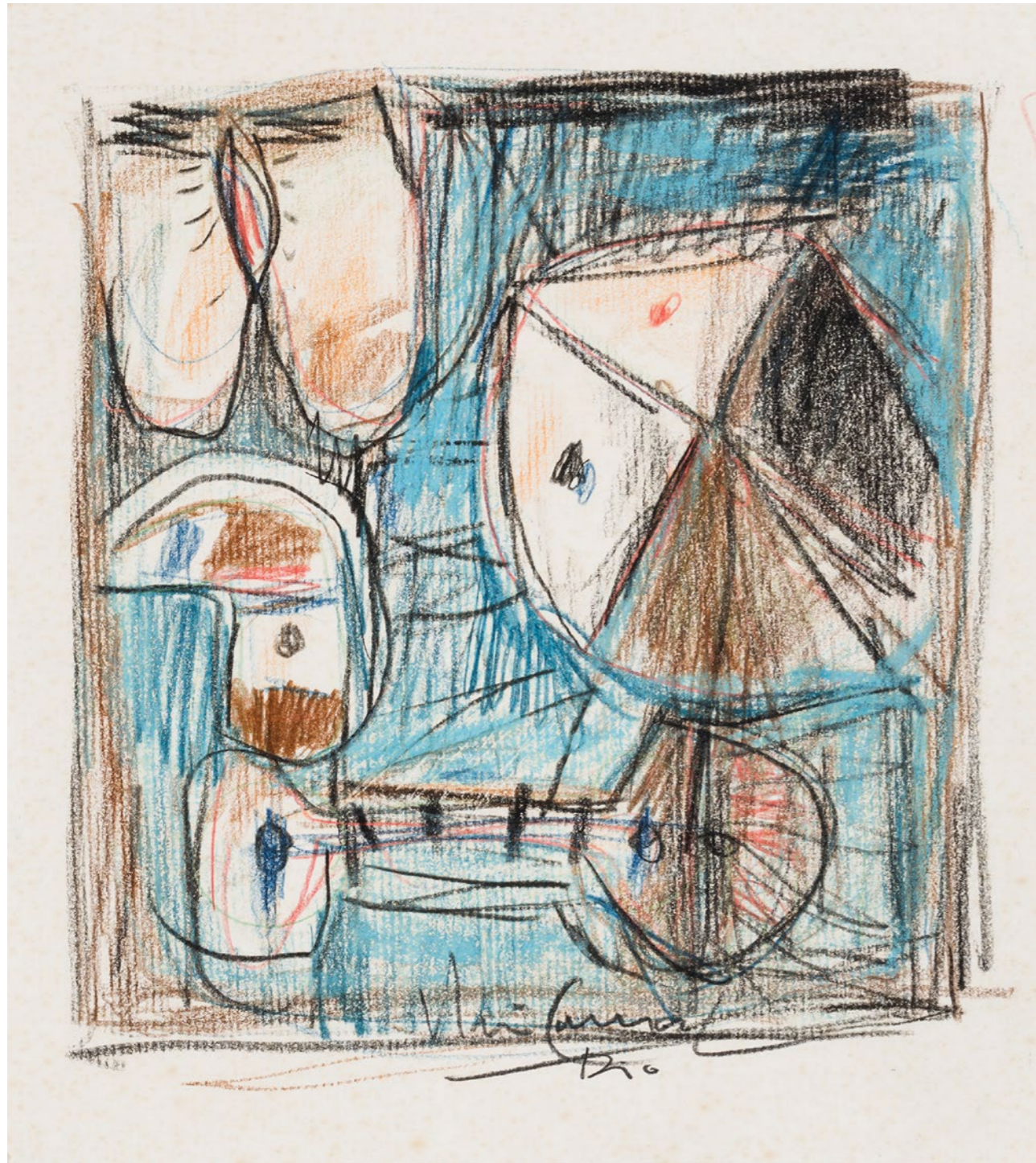


Sem título, 1982  
Guache sobre papel  
31,5 x 44,2 cm



Sem título, 1982  
Giz de cera sobre cartão  
25,3 x 36,3 cm



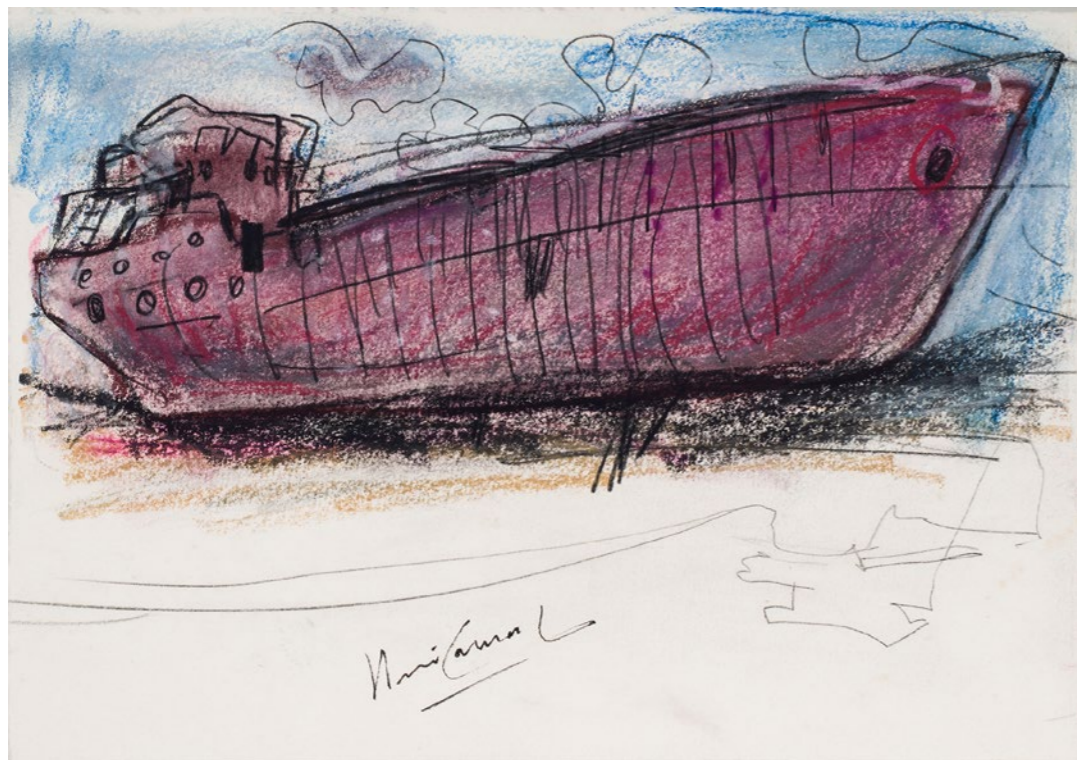


Sem título, c.1970  
Pastel seco sobre papel  
22,8 x 20 cm



Estudo para a pintura **Andamento I**, c.1973  
Lápis de cor sobre papel  
23,1 x 32,6 cm





Sem título, c.1987  
 Grafite e pastel oleoso sobre papel  
 22,5 x 31,3 cm

Estudo para a pintura **Desastre 2**, c.1987  
 Tinta de esferográfica e lápis Stabilotone sobre papel  
 19 x 32,3 cm



Estudo para a pintura **Três manequins da Rua da Praia**, 1986  
 Grafite e lápis de cor sobre papel  
 33 x 24 cm

Estudo para a pintura **Mulher**, 1986  
 Tinta de esferográfica sobre papel  
 33,2 x 20,5 cm







**Sonho erótico, 1975**  
Guache, pastel oleoso e lápis Stabilotone sobre papel  
56,3 x 76,3 cm



**Sem título, 1978**  
Tinta acrílica e giz de cera sobre papel  
23,3 x 32,3 cm



**Sem título, 1978**  
Pastel oleoso e nanquim sobre papel  
23,3 x 32,5 cm





Sem título, 1990  
Guache, tinta de esferográfica e lápis Stabilotone sobre papel  
18 x 24,7 cm



**Não tourear rinoceronte**, 1987  
Nanquim e lápis Stabilotone sobre papel  
20,5 x 31,5 cm



Sem título, 1986  
Lápis Stabilotone sobre papel  
20,2 x 23 cm





**Menina e gato, 1984**  
Aguada e giz de cera sobre papel  
50 x 36,2 cm

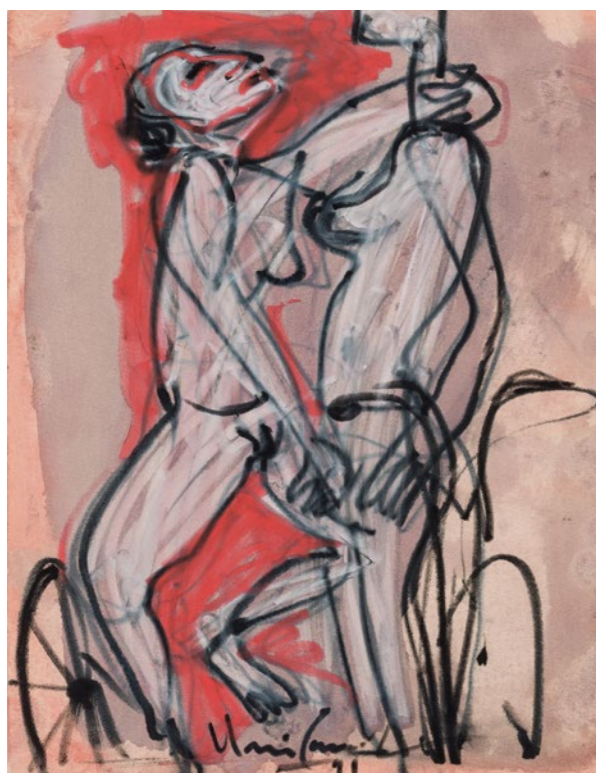


**Estudo para ilustração do conto O rato, c.1988**  
Grafite e nanquim sobre papel  
33 x 21,9 cm



**Sem título, 1991**  
Guache e lápis Stabilotone sobre papel  
32 x 24 cm





Sem título, 1991  
Guache e lápis Stabilotone sobre papel  
30,4 x 23,4 cm

Estudo para pintura da série **Ciclistas**, 1990  
Tinta de esferográfica e lápis Stabilotone sobre papel  
32,5 x 23,5 cm



Sem título, 1992  
Tinta de esferográfica e nanquim sobre papel  
24,1 x 32,1 cm





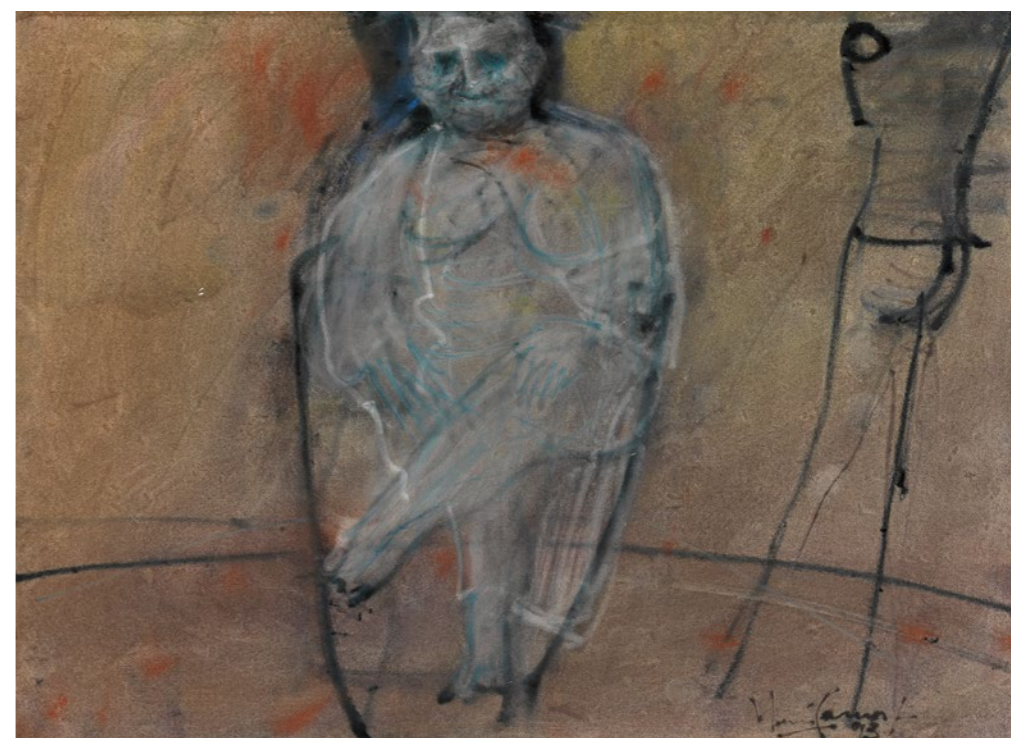
Sem título, 1993  
 Guache e lápis Stabilotone sobre papel  
 25,1 x 35,2 cm



Sem título, 1993  
 Guache, lápis Stabilotone e aguada sobre papel  
 25,2 x 35 cm

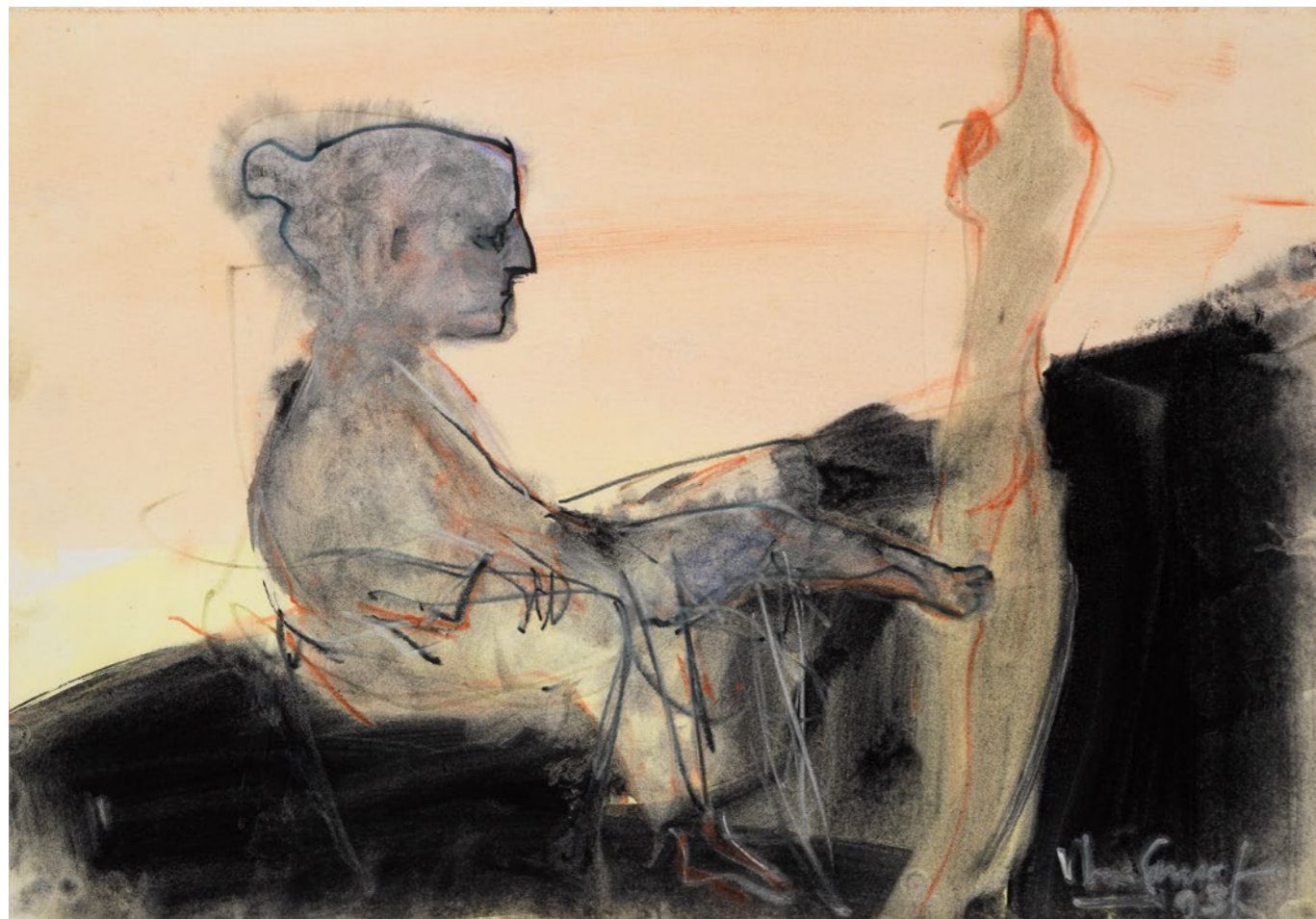


Sem título, 1993  
 Guache, nanquim e lápis Stabilotone sobre papel  
 25,1 x 35 cm



Sem título, 1993  
 Guache, nanquim e lápis Stabilotone sobre papel  
 25,1 x 35 cm





Sem título, 1993  
Guache, nanquim e lápis Stabilotone sobre papel  
35 x 50 cm



Sem título, 1993  
Guache e lápis Stabilotone sobre papel  
34,8 x 50,2 cm



OUTRAS  
OBRAS DA  
EXPOSIÇÃO



**Autorretrato, 1943**  
Grafite e nanquim sobre papel  
32,3 x 23,6 cm



**Autorretrato, 1979**  
Pastel oleoso sobre papel  
35 x 25,1 cm



**Autorretrato, 1980**  
Nanquim sobre papel  
36,3 x 25,2 cm



**O homem da flor na boca -  
Um ato de amor à vida, 1993**  
Guache e lápis Stabilotone sobre papel  
100 x 69,8 cm



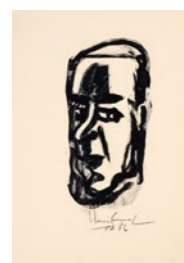
**Retrato de Alice Soares, 1992**  
Nanquim e guache sobre papel  
42,1 x 29,7 cm



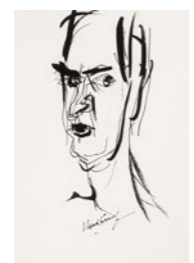
**Sem título, c.1940**  
Nanquim sobre papel  
32 x 23,2 cm



**Sem título, 1941**  
Grafite sobre papel  
19 x 27,7 cm



**Autorretrato, 1986**  
Nanquim e lápis Stabilotone  
sobre papel  
32,7 x 22 cm



**Autorretrato, c.1988**  
Nanquim sobre papel  
33,4 x 22,6 cm



**Autorretrato, 1988**  
Nanquim sobre papel  
33 x 22,6 cm



**Autorretrato, 1994**  
Nanquim sobre papel  
31 x 23 cm



**Sem título, 1940**  
Grafite sobre papel  
21,3 x 21,7 cm



**Sem título, c.1940**  
Crayon sobre papel  
33,2 x 23 cm



**Sem título, 1940**  
Grafite sobre papel  
21,5 x 30,3 cm



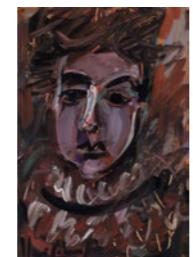
**Sem título, c.1940**  
Lápis Conté sobre papel  
21,4 x 21 cm



**Retrato de Maria Coussirat  
Camargo, c.1940/1941**  
Nanquim sobre papel  
26 x 20,5 cm



**Retrato de Maria Coussirat  
Camargo, 1941**  
Carvão e pastel seco sobre papel  
63 x 48,2 cm



**Maria, 1984**  
Guache sobre papel  
35 x 23,5 cm



**Retrato de Maria Coussirat  
Camargo, 1986**  
Lápis de cor sobre papel  
33 x 22,7 cm



**Sem título, 1940**  
Lápis Conté sobre papel  
20,9 x 24,8 cm



**Sem título, 1941**  
Lápis Conté sobre papel  
22,4 x 14,2 cm



**Jaguari, 1941**  
Lápis Conté sobre papel  
27,1 x 22,5 cm



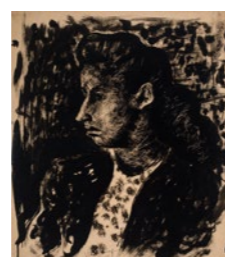
**À beira do rio Jaguari, 1941**  
Grafite sobre papel  
27,2 x 22,1 cm



**Retrato de Maria Coussirat  
Camargo, c.1940/1941**  
Grafite sobre papel  
32 x 23,5 cm



**Retrato de Maria Coussirat Camargo, 1991**  
Guache e lápis Stabilotone sobre papel  
69,8 x 50 cm



**Sem título, c.1940**  
Nanquim sobre papel  
46,8 x 39,5 cm



**Sem título, c.1943**  
Grafite e caneta tinteiro sobre papel  
32,5 x 23,5 cm



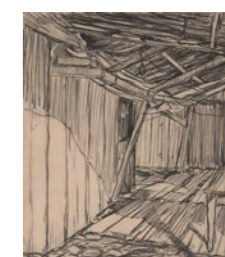
**Sem título, 1942**  
Lápis Conté sobre papel  
22,5 x 30,3 cm



**Depósito (Santa Maria), 1942**  
Lápis Conté sobre papel  
22,3 x 30,2 cm



**Regimento Marechal Caetano de Faria,  
1980**  
Lápis de cor sobre papel  
23,9 x 32,5 cm



**Sem título, c.1940**  
Lápis Conté sobre papel  
26 x 22,5 cm



**Sem título, 1943**  
Grafite sobre papel  
33,5 x 22,5 cm



**Sem título, c.1984**  
Grafite, nanquim e pastel oleoso sobre papel  
15,7 x 21,3 cm



**Sem título, c.1986**  
Nanquim e lápis Stabilotone  
sobre papel  
22,5 x 33 cm



**Polaco, 1941**  
Pastel seco sobre papel  
61,7 x 48 cm



**Cozinha da vó Chiquinha, 1941**  
Lápis Conté sobre papel  
23 x 27,4 cm



**Estudo para a gravura Interior, c.1954**  
Grafite e nanquim sobre papel  
25 x 18,1 cm



**Sem título, c.1960**  
Grafite e nanquim sobre papel  
23,3 x 17,7 cm



**Sem título, c.1960**  
Grafite e nanquim sobre papel  
22 x 33 cm





Sem título, c.1969  
Lápis de cor sobre papel  
23,1 x 32,6 cm



Sem título, déc.1970  
Tinta hidrocor e lápis de cor  
sobre papel  
23,1 x 32,1 cm



Sem título, c.1973  
Lápis de cor sobre papel  
23,2 x 32,5 cm



Sem título, 1974  
Nanquim sobre cartão  
47,8 x 62,9 cm



Sem título, 1977  
Guache sobre papel  
50,7 x 72,8 cm



Sem título, 1977  
Nanquim sobre papel  
36,5 x 51 cm



Sem título, 1977  
Guache e giz de cera sobre papel  
34,7 x 49,5 cm



Sem título, 1979  
Giz de cera sobre cartão  
25 x 34,7 cm



Sem título, 1979  
Pastel oleoso sobre papel  
25,5 x 36,5 cm



Sem título, 1980  
Guache sobre cartão  
50,8 x 72,8 cm



Sem título, 1980  
Nanquim, giz de cera e pastel oleoso  
sobre cartão  
25,5 x 36,4 cm



Sem título, 1980  
Nanquim, pastel oleoso e lápis  
Stabilotone sobre cartão  
25 x 36 cm



Estudo para a serigrafia  
**Composição 2**, c.1982  
Nanquim sobre papel  
15,7 x 22,4 cm



Estudo para a serigrafia  
**Composição 2**, c.1982  
Nanquim sobre papel  
15,7 x 22,5 cm



Estudo para a serigrafia  
**Composição 2**, c.1982  
Nanquim sobre papel  
15,6 x 22,5 cm



Estudo para a serigrafia  
**Composição 2**, 1982  
Nanquim sobre papel  
15,6 x 22,4 cm



Estudo para a serigrafia  
**Composição 2**, 1982  
Nanquim sobre papel  
31 x 22,4 cm



Estudo para a serigrafia  
**Composição 2**, 1982  
Nanquim sobre papel  
22,4 x 15,7 cm



Sem título, 1960  
Nanquim sobre papel  
17 x 23,5 cm



Sem título, da série **Desastre**, 1987  
Grafite e lápis Stabilotone sobre papel  
21 x 31,7 cm



Sem título, 1986  
Grafite sobre papel  
33 x 23,4 cm



Estudo para a pintura  
**Manequins**, 1986  
Grafite e lápis de cor sobre papel  
33 x 23,6 cm



Estudo para a pintura **Figuras**, 1986  
Tinta de esferográfica e lápis de cor  
sobre papel  
33,2 x 22,2 cm



Sem título, c.1990  
Tinta de esferográfica sobre papel  
9,1 x 16,1 cm



**Justiça de Deus**, 1988  
Lápis Stabilotone sobre papel  
33 x 22 cm



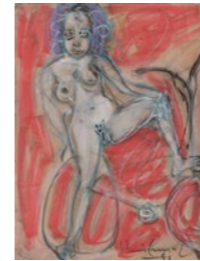
Sem título, 1987  
Tinta de esferográfica, nanquim, guache e  
lápis Stabilotone sobre papel  
20,5 x 33 cm



Sem título, 1992  
Grafite, nanquim e guache sobre  
papel  
22 x 15 cm



**A noiva**, 1969  
Nanquim, guache e lápis de cor  
sobre papel  
31,7 x 22 cm



Sem título, 1991  
Guache e lápis Stabilotone  
sobre papel  
30,4 x 23,4 cm



Sem título, 1991  
Guache e lápis Stabilotone  
sobre papel  
30,4 x 23,4 cm



Sem título, 1990  
Tinta de esferográfica, lápis  
Stabilotone e nanquim sobre papel  
32,5 x 23,5 cm



**Ciclistas**, 1987  
Litografia, guache e lápis Stabilotone  
sobre papel  
52,7 x 39,8 cm



Sem título, 1988  
Guache, nanquim e lápis Stabilotone  
sobre papel  
70 x 46,2 cm



Sem título, 1963  
Grafite, nanquim e guache  
sobre papel  
70 x 50 cm



Sem título, 1991  
Guache e lápis Stabilotone  
sobre papel  
70 x 50,2 cm



**O delírio**, 1987  
Guache, lápis Stabilotone e grafite  
sobre papel  
99 x 68,7 cm



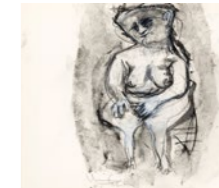
Sem título, 1993  
Aguada e nanquim sobre papel  
25 x 35 cm



Sem título, 1992  
Grafite e guache sobre papel  
32,1 x 24 cm



Sem título, 1992  
Nanquim, grafite e guache  
sobre papel  
32 x 23,5 cm



Sem título, 1992  
Grafite, nanquim e guache  
sobre papel  
24 x 32,1 cm

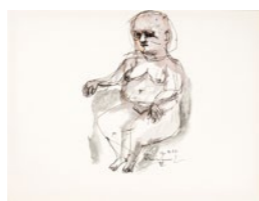




Estudo para a pintura **A idiota**, 1991  
Tinta de esferográfica e grafite  
sobre papel  
23,5 x 31,5 cm



Sem título, 1992  
Grafite, tinta de esferográfica  
e guache sobre papel  
23,8 x 32 cm



Sem título, 1992  
Tinta de esferográfica e nanquim  
sobre papel  
24,1 x 32 cm



Estudo para pintura da série  
**Tudo te é falso e inútil**, 1992  
Grafite e guache sobre papel  
23,7 x 32 cm



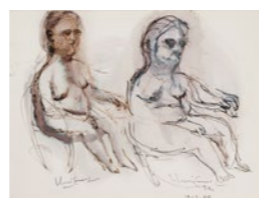
Sem título, 1992  
Nanquim e guache sobre papel  
24,1 x 32 cm



Sem título, c.1992  
Nanquim sobre papel  
25,5 x 35,3 cm



Estudo para a pintura **A idiota**, 1991  
Grafite e tinta de esferográfica  
sobre papel  
23,4 x 30,5 cm



Sem título, 1992  
Tinta de esferográfica, nanquim  
e guache sobre papel  
23,7 x 32 cm



Sem título, 1992  
Nanquim e guache sobre papel  
24,1 x 32 cm



Sem título, 1994  
Guache e nanquim sobre papel  
29,6 x 41,8 cm



Sem título, 1993  
Guache, nanquim e lápis  
Stabilotone sobre papel  
35,2 x 50,2 cm



Sem título, 1992  
Grafite, guache e nanquim  
sobre papel  
32 x 24 cm



Sem título, 1991  
Grafite e tinta de esferográfica  
sobre papel  
23,4 x 30,5 cm



Sem título, 1991  
Grafite e tinta de esferográfica  
sobre papel  
23,4 x 30,6 cm



**Minha gente**, c.1991  
Tinta de esferográfica e colagem  
sobre cartão  
24 x 32 cm



Sem título, 1992  
Guache e lápis Stabilotone  
sobre papel  
70 x 50,2 cm



**Retrato de Cleunice Bernardi**, 1994  
Guache e lápis Stabilotone sobre papel  
70 x 50 cm



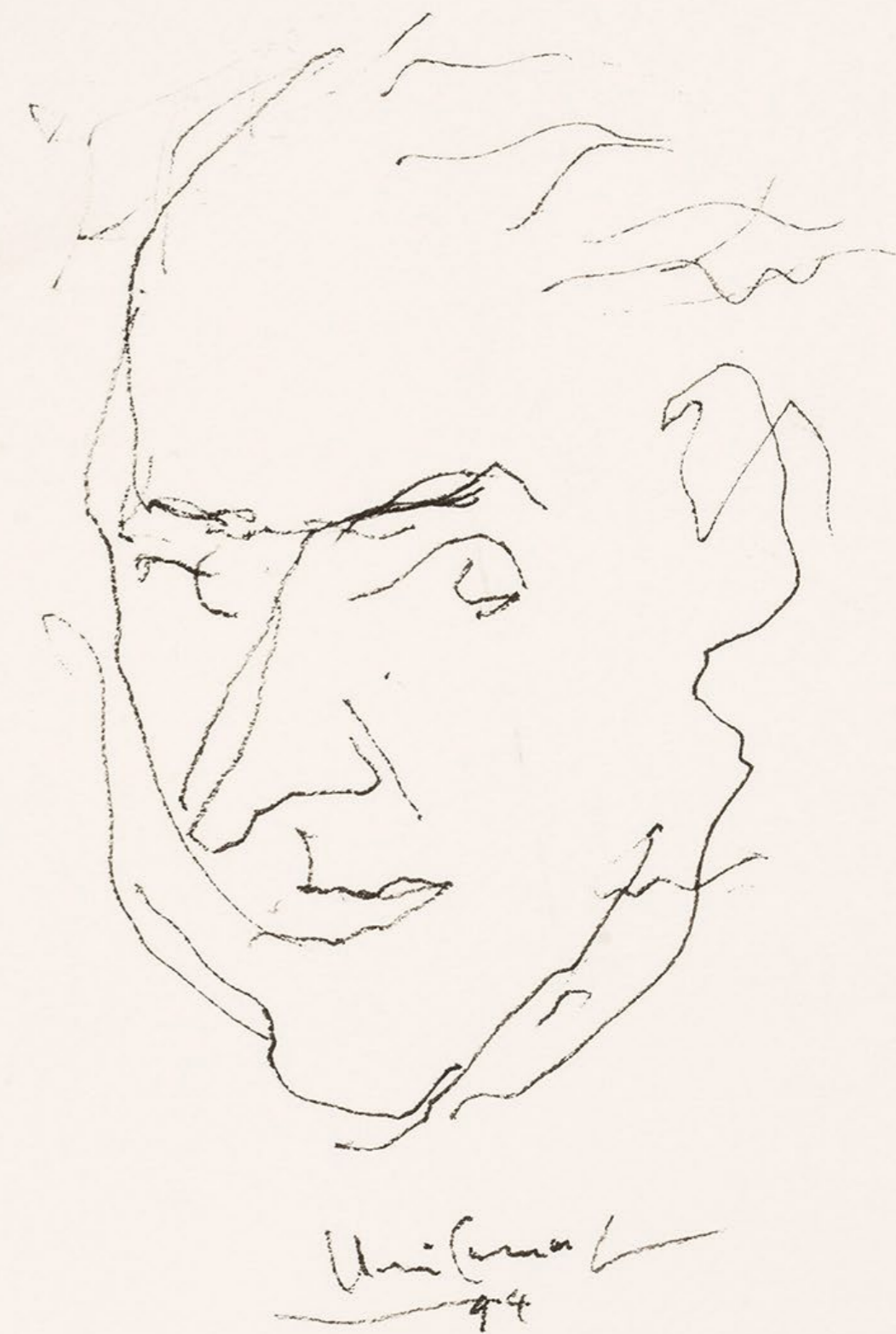
Sem título, 1992  
Guache e lápis Stabilotone  
sobre papel  
69,9 x 50,2 cm



Sem título, 1993  
Guache, nanquim e lápis Stabilotone  
sobre papel  
34,7 x 50,1 cm



Sem título, 1992  
Guache e lápis Stabilotone  
sobre papel  
70 x 50 cm





## IBERÊ CAMARGO DESENHOS

### EXPOSIÇÃO

#### Curadoria

Vera Chaves Barcellos

#### Expografia

Gustavo Possamai

#### Montagem

Concreção

#### Seguro

Affinité

#### Produção e Realização

Fundação Iberê

### CATÁLOGO

#### Coordenação editorial

Gustavo Possamai

#### Texto

Vera Chaves Barcellos

#### Revisão de texto

Beatriz Caillaux

#### Projeto gráfico

Pomo Estúdio

#### Fotografias

Fabio Del Re\_VivaFoto, p. 4, 12-22, 24-29, 32 (abaixo), 33 (abaixo), 34, 35 (acima à direita, abaixo à esquerda e direita), 36, 38-47, 48 (abaixo), 51-57, capa, contracapa Gustavo Possamai, p. 16 (acima à direita), 37 Rômulo Fialdini, p. 2, 23, 30-31, 32 (acima), 33 (acima), 35 (acima à esquerda, centro à esquerda e direita), 48 (acima), 49-50, 52-56

#### Impressão

Ideograf

Edição 2023

© Fundação Iberê

Todas as obras ilustradas neste catálogo integram o Acervo da Fundação Iberê.

Todos os esforços foram feitos para identificar os detentores dos direitos autorais das imagens aqui reproduzidas. Eventuais falhas ou omissões serão corrigidas em futuras edições.

## Fundação Iberê

### CONSELHEIROS

Jorge Gerdau Johannpeter  
Presidente

Arthur Bender Filho

Arthur Hertz

Beatriz Bier Johannpeter

Celso Kiperman

Dulce Goettems

Fernando Luís Schüller

Frances Reynolds

Glaucia Stifelman

Hermes Gazzola

Isaac Alster

Jayme Sirotsky

Joseph Thomas Elbling

Lia Dulce Lunardi Raffainer

Livia Bortoncello

Nelson Pacheco Sirotsky

Renato Malcon

Rodrigo Vontobel

Sérgio D'Agostin

Wagner Luciano dos Santos Machado

William Ling

#### Conselho Fiscal

Carlos Cesar Pilla

Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna

Gilberto Schwartzmann

Heron Charneski

Ricardo Russowsky

Volmir Luiz Gilioli

#### Diretores

Mathias Kisslinger Rodrigues  
Diretor-Presidente

Daniel Skowronsky  
Vice-Presidente

Anik Ferreira Suzuki

Ingrid de Króes

Jorge Juchem Zanette

Justo Werlang

Patrick Lucchese

Pedro Dominguez Chagas

### EQUIPE

#### Diretor-Superintendente

Emilio Kalil

#### Superintendência-Executiva

Robson Bento Outeiro

#### Secretaria Executiva

Nara Rocha

#### Comunicação e Imprensa

Roberta Amaral

#### Design e Plataformas Digitais

José Kalil

#### Programa Educativo

Lêda Fonseca, consultoria pedagógica  
Daniele Barbosa e Ilana Machado, coordenação  
Juliana Corrêa da Silva, assistente de coordenação  
Brenda Leie, Felipe Guimarães, Karolayne Oliveira Brum,  
Marcelo Neves, Mônica Schulte de Freitas, Pedro Dalla  
Rosa, Renato Rocha e Vítor Daniel Rosa, mediação

#### Acervo/Ateliê de Gravura

Eduardo Haesbaert  
Gustavo Possamai  
Nina Sanmartin

#### Administrativo/Financeiro

Luciane Zwetsch  
Guilherme Collovini, assistente

#### Consultoria Jurídica

Silveiro Advogados

#### Gestão do Site e TI

Machado TI

#### Produção

Thiago Araújo  
Fernanda Queiroz Alves

#### Conservação e Manutenção

Lucas Bernardes Volpato, consultor  
Arnaldo Henrique Michel, encarregado  
Jonathas Rosa dos Anjos, assistente

#### Comunicação Visual

Pomo Estúdio

#### Loja Iberê

Leonardo Martins Picoli

#### Receptivo

Andressa Dresch  
Gabrielle Aguiar Lopes  
Laura Palma



112 Iberê Camargo: desenhos / curadoria Vera Chaves Barcellos. – Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2023.

60 p.: il. color.  
Catálogo da exposição realizada na  
Fundação Iberê de 15/04/2023 a 15/10/2023  
ISBN 978-85-89680-74-5

1. Artes plásticas. 2. Arte moderna. 3. Desenhos.  
4. Camargo, Iberê. I. Barcellos, Vera Chaves.  
II. Fundação Iberê Camargo.

CDU 74(81)

Catálogo na publicação: Júlia Agustoni Silva - CRB10/1788



A FUNDAÇÃO IBERÊ REALIZA SEUS PROJETOS ATRAVÉS DE LEIS DE INCENTIVO À CULTURA. AGRADECEMOS O IMPORTANTE PATROCÍNIO E APOIO DAS EMPRESAS PARCEIRAS E MANTENEDORES.



Grupo Savar



GRUPO GPS

Grupo IESA



Perto



dL financial solutions partner

IBERÊ NAS ESCOLAS

BOLSA IBERÊ 2023

APOIO

EM EL DORADO DO SUL

EM GUAIABA



CatSul



RENNER

DELL Technologies

LACHETTO

COASA

SYSCOM

ifend

REALIZAÇÃO

PETROBRAS CULTURAL MÚLTIPLAS EXPRESSÕES

Fundação Iberê

PETROBRAS

MINISTÉRIO DA CULTURA

GOVERNO FEDERAL BRASIL UNIÃO E RECONSTRUÇÃO

#### MANTENEDORES DA FUNDAÇÃO IBERÊ | 2023

BENEMÉRITO: JORGE GERDAU JOHANNPETER

CONSELHEIROS MANTENEDORES: ARTHUR HERTZ | BEATRIZ BIER JOHANNPETER | CELSO KIPERMAN | DULCE GOETTEMS

FLAVIA SOEIRO | FRANCES REYNOLDS | GLAUCIA STIFELMAN | HERMES GAZZOLA | ISAAC ALSTER | JAYME SIROTSKY

JOSEPH THOMAS ELBLING | LIVIA BORTONCELLO | NELSON SIROTSKY | RENATO MALCON | RODRIGO VONTOBEL | SERGIO D'AGOSTIN

WAGNER LUCIANO DOS SANTOS MACHADO | WILLIAM LING MANTENEDORES OURO: ANA LOGEMANN | ANNA PAULA VASCONCELLOS RIBEIRO

IRINEU BOFF | JÚLIO LANES | JUSTO WERLANG | PATRICK LUCCHESI | SILVANA ZANON | VERA BARCELLOS







Fundação **Iberê**

Av. Padre Cacicque, 2000  
+55 (51) 3247 8000  
Porto Alegre/RS

[www.iberecamargo.org.br](http://www.iberecamargo.org.br)

ISBN 978-85-89680-74-5

