

An abstract painting by Iberê Camargo, featuring a dark, moody palette of blues, greys, and blacks. The composition is dominated by thick, expressive brushstrokes and gestural marks. On the right side, there is a prominent, somewhat recognizable figure that appears to be a person in a dynamic, possibly dancing or falling pose. The background is a complex interplay of textures and colors, with some areas showing more defined shapes like a large circle in the lower left. The overall effect is one of intense energy and emotional depth.

IBERÊ CAMARGO

uma experiência da pintura



IBERÊ CAMARGO

uma experiência da pintura







A exposição “Iberê Camargo: *uma experiência* da pintura” sintetiza alguns referenciais muito importantes à Fundação Iberê Camargo e que pautam sua atuação há quinze anos. De um lado, por se tratar de uma exposição de Acervo, cumpre a missão de zelar pelo acervo documental e artístico legado pelo artista; de outro, estreita os laços que unem a Fundação a demais instituições culturais do Brasil e do exterior, compondo um círculo virtuoso que amplia o estudo e a difusão do pensamento e da obra de Iberê Camargo.

A presente mostra foi planejada com esta dinâmica – concebida para o espaço cultural Unifor, da Fundação Edson Queiroz, em Fortaleza, esteve aberta ao público de 30 de abril a 2 de agosto de 2009; agora, revista para o espaço expositivo da Fundação Iberê Camargo, pode também ser apreciada pelo público do sul do país. A ampliação de uma trama de parcerias institucionais, aliada à programação expositiva em arte moderna e contemporânea, ao programa educativo e às diversas iniciativas que compõem sua programação paralela, permite à Fundação Iberê Camargo dar corpo ao intuito que permeia sua atuação: estimular a interação do público com a arte, a cultura e a educação, e firmar-se como centro de excelência em programas culturais.

“Iberê Camargo: *uma experiência* da pintura” tem curadoria de Virginia Aita, crítica de arte que conviveu de perto com o artista em Porto Alegre. Reunindo pinturas, gravuras, guaches e desenhos, a curadora toma da fenomenologia o conceito de “experiência” e traça, a partir daí, um percurso na vida e na obra de Iberê Camargo. Das primeiras influências ao crepúsculo do artista já consagrado, Virginia Aita propõe uma abordagem sobre como Iberê Camargo experienciou a arte e de como o público, por sua vez, pode experienciar este resultado.

A Fundação Iberê Camargo gostaria de agradecer à Fundação Edson Queiroz pela iniciativa conjunta, à curadora e a todas as equipes que estiveram envolvidas nas diversas etapas da exposição, tanto em Fortaleza quanto em Porto Alegre.

Fundação Iberê Camargo









Este catálogo foi realizado por ocasião da exposição

Iberê Camargo: *uma experiência* da pintura

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil
11 de setembro a 29 de novembro de 2009

Fundação Edson Queiroz Universidade de Fortaleza,
Fortaleza, Brasil
1 de maio a 2 de agosto de 2009

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition

Iberê Camargo: *an experience* of painting

*Iberê Camargo Foundation, Porto Alegre, Brazil
September 11 to november 29, 2009*

*Edson Queiroz Foudation Fortaleza University,
Fortaleza, Brazil
May 1 to august 2, 2009*

Virginia H. A. Aita estudou em Columbia onde conheceu Arthur Danto, passando a traduzir ensaios e livros do autor. Fez tese em filosofia da arte (UFRGS) e revisou e prefaciou "Após o Fim da Arte". Atua como tradutora, pesquisadora em estética e crítica de arte e curadora independente.

Virginia H. A. Aita studied at Columbia University, where she met Arthur Danto and began translating his essays and books. She wrote her thesis on Philosophy of Art at UFRGS and has contributed the foreword to "Após o Fim da Arte", which she also copy-edited. She's a researcher with a focus on Aesthetics, a translator and an independent curator and art critic.

Patrocínio



GERDAU



**CAMARGO
CORRÊA**

Vonpar

de lage landen

Financiamento

LEI DE
INCENTIVO
À CULTURA
MINISTÉRIO
DA CULTURA

BRASIL
UM PAÍS DE TODOS
GOVERNO FEDERAL



IBERÊ CAMARGO

uma experiência da pintura

Fundação **Iberê Camargo**







Iberê Camargo: *uma experiência* da pintura

Virginia H. A. Aita

Dedico este texto ao meu pai Rômulo Aita (*in memoriam*)

a Iberê Camargo (*in memoriam*) e Maria Camargo pelo inestimável convívio que me ensinou a verdade de uma vida pela arte

à Arthur C. Danto que me fez amar a arte pela filosofia.

Fenomenologia e drama

A noção de “*uma experiência*” que ilumina esta segmentação da obra de Iberê Camargo não se restringe a um aspecto particular, num recorte pontual da produção do artista, mas investe em um traço estrutural da obra e do indivíduo que é condição mesma do seu estatuto moderno e a singulariza em uma poética existencial, da expressividade do “eu”, como gestualidade agônica. É igualmente decisivo para situar Iberê uma genealogia da pintura que se constitui a partir da obra, posta no vértice, como reconstrução ficcional da memória cultural e da tradição da arte erudita que, guiada por afinidades eletivas, se traduz na busca aventureira de um sujeito. Reconhecer-se moderno (suas primeiras paisagens, como *Jaguari* e *Paisagem* [1941], impressionistas com forte gestualidade, já o demonstram) implica refazer esse percurso na experiência, para então se assenhorar dessa identidade. É, assim, imprescindível esse périplo, com seus percalços e descaminhos, um certo gosto de epopeia, para quem evoca uma tradição remota (do “velho mundo”) e suas ficções de origem. Ronaldo Brito anota com precisão:

A vontade de refazer radicalmente a pintura que, de certo modo, anima todo grande pintor significava inevitavelmente um processo histórico. Quer dizer: para o pintor da verdade do EU, o adepto da lírica da angústia pessoal e da independência solitária, tipicamente moderna, a afirmação de sua condição irreduzível de artista passava pela árdua



2

1. *Jaguari*, 1941
óleo sobre tela (oil on canvas)
40 x 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

2. *Paisagem*, 1941
óleo sobre cartão (oil on board)
24 x 35 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre





conquista da universalidade por parte de um sul-americano. A integridade, a intransigência, até, que caracterizam sua obra, começam pelo reconhecimento lúcido de sua origem singular, lateral, que exige um esforço ininterrupto de aculturação.¹



3

Joyce na voz de seu *alter ego* Stephen Dedalus quer se distanciar do pequeno mundo, amesquinhado e cruel, lançar-se à experiência do mundo aprendendo “o que o coração é, e o que sente”. E declara: “sê bem-vinda, ó vida! (...) ao ir ao encontro pela milionésima vez da realidade da experiência, a fim de moldar na forja da minha alma a consciência não criada da minha raça”.² Iberê tampouco se prende às identificações locais; se lança ao risco da descoberta, a lugares distantes, e reverbera esse mesmo desafio como aventura poética, vivendo uma experiência singular, num tempo privilegiado de invenção e descoberta (as vanguardas da primeira metade do século XX). Aqui a experiência sedimentada na linguagem é idioma pictórico – gestualidade arrebatada que reedita na tela (ação concreta no mundo) sua busca existencial.

“O artista figurativo expressionista”, afirma Iberê Camargo sugerindo uma identificação, “vê o mundo com os olhos do espírito. Sua visão é exacerbada, dolorosa e trágica”.³ Não apenas nos “faz ver” (torna visível) como sugere Klee,⁴ aqui isso implica uma ação física sobre o mundo, um embate direto com a espessura da matéria, voluptuosa e indomesticável, modelando-a pela intencionalidade do gesto e a disciplina de mestre-pintor. Performático e existencial, sem dúvida, em Iberê “A busca pela verdade da pintura coincide naturalmente com a ânsia por uma verdade humana”.⁵ Uma busca intransigente e solitária, que não faz concessões e não quer outro meio que não a pintura – uma linguagem de corpo inteiro. Em suas próprias palavras confessa: “Eu faço da pintura a minha carne, o meu sangue, é tudo uma consubstanciação (...) eu apenas busco a minha verdade”.⁶

1. Brito, Ronaldo. “Ciclistas metafísicos”. Em *Iberê Camargo* (Porto Alegre: Casa de Cultura Mário Quintana, 1990).

2. Joyce, James. *Portrait of the artist as a young man* (London: Penguin Classic Books, 2003).

3. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 8 abril de 1965.

4. “A arte não reproduz o visível, mas torna visível”. Klee, Paul. *Sobre a arte moderna* (Rio de Janeiro: Zahar, 2001, p. 43). Cf. “Ver como” e “Ver em”. Wollheim considera que o “ver em” corresponde mais propriamente à visão de representação, pois, ao contrário, do “ver como” não implica a exigência de localização, e permite uma atenção simultânea à representação e ao representado, ao veículo e ao objeto. Em Wollheim, Richard. *Art and its objects* (Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 209). O “ver como” introduzido por Wittgenstein (*Philosophische Untersuchungen*. Schriften. Suhrkamp, II, p. 523) remete à visão do aspecto e à variação do aspecto, que requer uma técnica de ver este e aquele objeto (Pato ou coelho?). Cf. Giannotti, J. *Apresentação do mundo* (São Paulo: Cia. das Letras. p. 126 et seq.)

5. Brito, Ronaldo. *Op. cit.*

6. Depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim. *Novos Estudos Cebrap*, 34:117, nov. 1992.





Há entre o homem e sua arte uma aderência endógena, continuidade ininterrupta entre corpo e obra que não se limita a jogos formais, mas implica o próprio corpo numa transfiguração radical da matéria e conteúdos psíquicos. Seu fazer/refazer incessante: raspa, volta a empastar, e mais uma vez rasura, reconstruindo obsessivamente a forma que surge numa verdadeira arqueologia. Escavação que revolve matéria e memória. A forma luminosa de sua pintura emerge paradoxalmente desse desbordamento, dessa *hybris* (desmedida). E um sentido performático, extraído do ato expressivo de pintar, decanta desse embate com massas de cor/tinta.

A experiência dramatizada, o sentimento trágico da existência elevado à condição de universal, é o sentido humano por excelência. Mas é também crucial a sensorialidade rasteira, instintiva que atíça a percepção: na vertigem do contato, é o índice da profusão da matéria que habita a obra. O roçar do mundo na pele. A qualidade estética é a resultante calculada dessa intersecção. A própria percepção, o sentir, no entanto, requer mais que esses fragmentos de matéria que são as sensações, e nos remete ao objeto que gravita no campo perceptivo, imantado, de um sujeito. “Renuncio a definir a sensação pela impressão pura”, diz Merleau-Ponty,

Com efeito, ver é possuir cores ou luzes, ouvir é possuir sons, sentir é possuir algumas qualidades, mas para saber o que é sentir? Não basta ver um *vermelho* ou ouvir um *lá*? (...) Em vez de oferecermos um meio sensível para delimitar as sensações, se a tomamos na experiência que a revela, a qualidade é tão rica e tão obscura como o objeto ou o espetáculo perceptivo total. Esta mancha vermelha que vejo no tapete, só é vermelha se tomamos em conta a sombra que a atravessa, sua qualidade somente aparece em relação com os jogos de luz e, por fim, como elemento de uma configuração espacial. (...) Assim, pois, a análise descobre em cada qualidade as significações que a habitam.⁷

Isso significa que não há uma qualidade pura ou um puro sentir. *A pintura é cor* (...), dizia ao comentar sua tremenda admiração por Van Gogh, *sim, a pintura é cor, mas uma lata de tinta vermelha é cor também. Porque se fosse só cor cansaria muito. Aquele mostruário ali é cor também, e, no entanto, até cores bem puras, mas não comove ninguém* (...) não é (a) cor, é algo mais, quer dizer, é uma cor que se transformou em sentimento.⁸ Iberê bem sabe e modela a especiosa matéria pictórica,

7. Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia de la percepción* (Barcelona: Península, 1975, p. 26); *Phénoménologie de la Perception* (Paris: Gallimard, 1945, p. 31).

8. Depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim. *Novos Estudos Cebrap*, 34:111, nov. 1992.



+

3. Iberê Camargo no ateliê da Rua Joaquim Silva, na Lapa, Rio de Janeiro, 1959/*Iberê Camargo in the Joaquim Silva studio, Lapa, Rio de Janeiro, 1959*

4. Iberê Camargo pintando a obra *Tudo te é falso e inútil V*, no ateliê da rua Alcebíades Antônio dos Santos, Porto Alegre, 1992/*Iberê Camargo painting the work Tudo te é falso e inútil V, Alcebíades Antônio dos Santos studio, Porto Alegre, 1992*

Fenomenologia e drama





modulando a cor sob o influxo das tramas móveis da emoção e da memória. Os tons pálidos e melancólicos das primeiras paisagens que ecoam a solidão e o mistério das vastas planícies do sul, depois os ocres e verdes vibrantes. Já tarde ressurgem os vermelhos terrosos, sombrios, o azul de cobalto e o branco que se fundem em tons violáceos ou azuis acinzentados turvando de inquietude os planos sem horizonte, habitados pelas *figuras* evisceradas, caricaturais dos *Ciclistas* e das *Idiotas* da última fase do pintor. Enfim, sua cartela de cores, modulada pelas emoções, é matizada por uma experiência vivida: “A minha paleta” reafirma “é uma paleta do sentimento, é uma paleta da alma”.⁹

Aqui a mesma oposição/complementaridade assinalada por Paul de Man em Cézanne, entre materialidade, como objetividade tácita, e a fenomenalidade que faz do *datum*, da marca de tinta, o registro de um fenômeno, de um *vécu*, se aplica a essa obra. *Será que se recorre à palavra “materialista”, para falar de Cézanne, porque as pequenas cunhas e vírgulas de cor que constroem seus quadros conciliam-se tão pacientemente, por meio de uma infinita variedade de soluções e truques (...) com a fenomenalidade, enquanto conteúdo (sentido) ou experiência sensorial, do significado a que se reportam?*, indaga T. J. Clark citando de Man.¹⁰ Põe sob suspeita a plausibilidade do formalismo radical, sintaxe arbitrária da forma, que, subtraindo seu fundamento sensorial, elimina a fenomenalidade do signo poético. E suas observações acerca da *Montanha de Sainte-Victoire vista do Château Noir* assim o demonstram:

Os azuis são translúcidos e flutuam dentro e fora dos paralelogramos verdes com que dialogam. A montanha parece cristalina, feita de uma substância nem muito opaca, nem muito diáfana; natural é claro, mas com muitas características de um objeto construído pela mão humana: o aspecto desmoronado, a irregularidade dos planos da montanha.¹¹

Claramente, a noção da experiência estética aí implicada contrapõe-se à concepção de uma sensação atomizada, típica do mecanismo determinista ou formalismos que importam aquela teoria da abstração. Tampouco se trata apenas de uma *Erlebnis*, embora enfatizando a imediatidade e diferenciação da sensação. Parece antes remeter pontualmente às teorias vitalistas da experiência como encontramos, sobretudo, em Dewey, mas também em Emerson, Nietzsche, William James e Bergson, que devolvem

9. Depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim. *Novos Estudos Cebrap*, 34:110, nov. 1992.

10. Paul de Man. “Hegel on the Sublime”. Em *Aesthetic ideology* (Mineapolis-London: Minnessota UP, 1996, p. iii); T. J. Clark. *Modernismos*, organizado por Sonia Salzstein (São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 64, 65).

11. *Ibid.*, p. 66.





a emoção ao corpo e a intensidade dramática, à experiência. Esses aspectos da experiência estética, contudo, na medida em que são inerentemente valorativos e não comportam avaliações negativas ou obras não estéticas, dissonantes, que são maioria no *avant-garde* do século XX e pós-industrial, geram tensões que levam a um abandono progressivo da experiência estética na modernidade tardia.

O que se constata é que tanto na tradição da estética analítica (nas décadas de 1960-70, Arthur Danto e George Dickie) como na teoria crítica ou análise genealógica (Adorno, Gadamer, Benjamin, Bourdier e Foucault) prevalece um descaso pela imediatidade e pela fenomenologia da experiência estética em favor das críticas ideológicas.¹² A experiência parece assim substituída pela objetividade do formalismo ou pela interpretação indexada a instituições históricas. No entanto, se insistirmos numa análise prospectiva, as compartimentalizações se dissolvem revelando que precisamente a ideia de dramatização, como modo de articulação semântica da experiência, confere-lhe uma densidade que a demarca como experiência estética num registro em que a textura fenomenológica se soma às poéticas e arquiteturas críticas. E é exatamente sob esse recorte que a obra de Iberê, como dramaturgia da pintura, incorpora o resíduo irreduzível das afecções/afetos. Na vertigem do contato, reitera uma materialidade densa e insubmissa que irrompe vertiginosamente, trazendo para o primeiro plano a experiência estética como experiência num sentido “consumatório”, aderida ao corpo e imantada por suas significações.

Aqui a biografia ilumina a obra. O convívio com Iberê revelava aos muitos que compartilharam sua vigorosa presença, não só um espírito inquieto e angustiado, mas um homem de humor vivaz, fina sensibilidade estética e muitas histórias. Despojado, rígido, quase estoico na vida pessoal, é sabida a sua intransigência com relação à qualidade e proveniência das tintas (só usava tintas Bloch, Lefranc ou Windsor & Newton), dos papéis ou do tecido das telas (linho importado). A sobriedade suntuosa da paleta e o rigor formal ecoavam a reverência pelos grandes mestres e a nostalgia da tradição e história da arte. A casa, a biblioteca com seus numerosos volumes e o ateliê impregnados de humores, cheiro de terebintina e reflexos untuosos de tinta, eram o recinto que gestava o espetáculo que se fazia pressentir. Iberê e Maria, inconcebíveis um sem o outro, em sua vida metódica e frugal, abrigaram diuturnamente, das leituras, viagens e intenso convívio, uma genuína cultura pictórica. Os grandes amigos

12. O que se deve ao fato que tanto as abordagens semânticas, historicistas e teorias da crítica rejeitam essa noção de experiência estética como excessivamente vaga e incapaz de responder pelo sentido da arte ou de fundamentar uma crítica às contaminações ideológicas, especificando as condições sociais e institucionais (históricas) que viabilizam práticas artísticas.

Fenomenologia e drama





5



6

– uns mestres, alunos ou asseclas, outros convidados eventuais para o jantar com quem dividia a prosa espirituosa; a boemia discreta do Vermelho (bar e ponto de encontro de artistas e intelectuais no Rio dos anos 40-50); o operário da pintura que fazia as vezes de viajante urbano, *flâneur* das ruas do Rio, da rua da Praia ou do parque da Redenção (Porto Alegre); o homem simples, da imensidão vazia da planície do interior do Sul, se embriagou de mundo e se deixou marcar por uma experiência que era a da sua cultura e do seu tempo. Um tempo cindido pela assimilação abrupta da modernidade e desencantado pelas suas promessas.

Estética como *uma* experiência

Indissociável e solidária de um modo de vida, pessoal e idiossincrático, uma estética emerge aqui como qualidade da experiência. Ao tentar redefinir esse termo, T. J. Clark¹³ fala de impulso estético (por oposição à ilusão estética) como “incorporação”, i.e., nada mais que o *impulso que move as pessoas a fazerem com que a forma de suas afirmações e descrições incorpore, de maneira cabal e apropriada, alegações de verdade ou de conteúdo ou de significado (...) vários tipos de elementos formais – entonações, assonâncias, dissonâncias, ritmo, timbre, encadeamento – discutem com o sentido (...) reforçando-o, protagonizando-o, ironizando-o (...)*.¹⁴ E a seguir, reitera nosso mesmo *partis pris* – o tema da fenomenalidade, a “fenomenalidade do signo” poético central àquela análise De Man:

A expressão não faz mais que conferir certa dramaticidade a uma hipótese do senso comum sobre a natureza dos signos e seu poder: a de que os signos ou proposições fazem parte de um mundo que conhecemos por meio dos sentidos, um mundo que já é sempre “vivenciado pela experiência” e que se constitui de percepções, intuições, atos conscientes ao qual o signo se abre, ou ao qual pertence, ou do qual deriva sua substância essencial, sua realidade fenomenal como materiais audíveis ou visuais.¹⁵

13. Clark, T. J. *Modernismos*. Organizado por Sônia Salzstein (São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 72).

14. Adiciono grifo. *Ibid.*, p. 72.

15. *Ibid.*, p. 73.



Inadvertidamente remete-nos ao pensamento de Danto que, pressupondo um *mundo da arte* como essa rede de significações da qual emerge a obra, definiu com precisão impecável o conceito de arte como corporificação (*embodiment*), ou melhor, *Embodied meanings*¹⁶ como corporificação de um conteúdo semântico num meio de apresentação, em uma perfeita correlacionabilidade de forma e conteúdo *pace* Hegel.¹⁷ Com efeito, a forma é modo de apresentação sensível (*Darstellung, exhibitio, hipotipose*) subordinado a um certo conteúdo, mas é ainda *expressão* no sentido em que “nada está presente que não tenha relação essencial com o conteúdo e não o exprima”.¹⁸ Para Danto isso se dá no modo elíptico da estrutura retórica, interativa da metáfora destinada a acionar uma operação transfigurativa sobre o real. Como transfiguração, a arte é essencialmente uma experiência transformadora, embora apenas insinue uma estética perceptual nesse modo de apresentação ou *embodiment* inegavelmente calcado no vocabulário da matéria, das sensações e suas tonalidades.

Ora, isso reintroduz na apreciação da obra de Iberê uma meditação sobre a amplitude dessa noção mesma de experiência. Da mais fragmentária e imprecisa experiência sensorial àquela travejada pela memória, cultura e tradição, como elaboração estética e pictórica de um percurso que não separa arte e vida. Um breve excuro na noção de experiência estética e sua relação com a tradição da arte como experiência cumulativa ilumina o modo como essa obra reformula, por meio da ideia de dramaturgia, essa experiência em sua plethora, maximamente expandida como “uma experiência” da pintura. Aqui a noção singularizada de “uma experiência” para especificar a noção valorativa, expressivamente matizada como experiência estética, nos remete a John Dewey, não apenas o precursor do pragmatismo naturalista, mas o autor em que encontramos esse conceito em seu máximo vigor, intensidade e distinção radical do fluxo rotineiro da experiência, mediante uma unidade orgânica e qualitativa. Como

16. Refiro-me à definição primeiro introduzida por Danto no *The transfiguration of the commonplace* e a seguir, sua reformulação no *After the end of art*, p. 197, cap. 11, revisada no recente *The abuse of beauty*, cap. 4, 5 e 6.

17. “O que agora é suscitado em nós por obras de arte não é apenas a satisfação imediata, mas também nosso juízo, uma vez que submetemos à nossa consideração intelectual (1) o conteúdo da arte, (2) os meios de apresentação (forma) da obra de arte, e a adequação ou inadequação de um ao outro”. Hegel, G. W. F. *Aesthetics. Lectures on Fine Arts*. (Trad. T. M. Knox) 2 v. (Oxford: Clarendon Press, 1975, v. 1, p. 11). Ora, sob esse aspecto, a aparência estética é concebida por Hegel, não apenas como intuição (*Anschauung*), mas como *expressão* (*ausdrücken/ausprechen*). Representação de representação (*Vorstellung der Vorstellung*) que designa não apenas a percepção do objeto, mas um modo de apresentação sensível (*Darstellung, exhibitio*) ou hipotipose subordinado a certo conteúdo.

18. Desnivelada da simples intuição ou aparência sensível na medida em que a verdade sensível da arte é “expressão da ideia do belo”. Hegel, G. W. H. *Cursos de estética*. Trad. De Marco Aurélio Werle (São Paulo: Edusp, 2001, p. 111).



7



8

5. sem título (untitled), 1942
grafite sobre papel (graphite on paper)
28 x 25 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

6. sem título (untitled), 1943
grafite sobre papel (graphite on paper)
22 x 21 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

7. *Jardim Botânico 1*, 1943
buril e ponta-seca (burin and dry-point)
11,6 x 9,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

8. *Cosme Velho*, 1942
ponta-seca (dry-point)
11,8 x 10 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

Fenomenologia e drama





insiste em seu memorável *Art as experience*,¹⁹ essa caracterização é definida por contraste. Com efeito, “A experiência”, diz o autor,

(...) ocorre continuamente em virtude da interação entre criaturas vivas e as condições ambientais em que estão envolvidas no processo vital. (...) Frequentemente, contudo, a experiência que temos é desarticulada. As coisas são experienciadas, mas não de modo que possam ser compostas em *uma* experiência. Há distração e dispersão; o que observamos e o que pensamos, o que desejamos e o que obtemos estão em desacordo entre si.

Já em franca contraposição a essa percepção mecânica, habitual do entorno, Dewey isola uma experiência vívida, coesa e densa, qualitativamente distinta,



9

Em contraste com essa experiência, nós temos *uma* experiência quando a matéria experimentada orienta o seu curso em direção à plena satisfação (*fulfillment*). Então, e só então, ela é integrada e demarcada de outras no fluxo geral da experiência. Um trabalho é concluído com satisfação, um problema encontra sua solução, uma partida é jogada com excelência; uma situação qualquer como degustar uma refeição, jogar uma partida de xadrez, manter uma boa conversa, escrever um livro, participar de uma campanha política é tão completa que seu término não é cessação, mas consumação. Uma tal experiência é um todo e carrega consigo sua própria individualização e autossuficiência. É *uma experiência*.²⁰

Essa noção de “uma experiência” qualitativamente diferenciada, sem se restringir a obras de arte como seu único catalisador, amplia e diversifica a dimensão estética como traço fenomenológico, modo de “estar do mundo”, que, no entanto, tem na arte seu modelo de unidade e absorção convertendo-a em uma experiência “consumatória”. A experiência da arte ou a arte como “*uma experiência*” extravasa os limites do objeto, e a própria obra se irradia como “interação rítmica com o indivíduo” e o engaja numa “integridade orgânica” profundamente significativa, permeada por uma “continuidade qualitativa” que a distingue como “*uma experiência*”. Aqui ritmos vitais da existência formam uma matriz orgânica da qual o sentido de uma

19. Dewey, John. *Art as experience* (1ª ed., 1934) (Nova York: Perigee Books/The Berkeley Publishing Group, 1980, 2005, cap. 3).

20. *Ibid.*, p. 37.





ordem dinâmica sobrevém, de tal sorte que nosso corpo modela as condições da estética. É essa mesma pulsação que Iberê reivindica quando diz que: “(...) essa coisa de olhar nos livros, de saber os valores, o que deve ter um quadro, as qualidades de um quadro, enfim, tudo isso que se ensina” é acessório, antes “um quadro deve ter seus ritmos”.²¹

Granulação da pintura/espessura do mundo

GAvesso a convenções, ressentido por toda ordem de limitações impostas e arbitrárias, Iberê tensiona os limites do suporte e parece reencenar na tela, no embate decisivo com a espessura e resistência dos materiais, a experiência vivida. O drama existencial é assim recapitulado numa performance gestual. Mais que modelar, revolve, macera, tensionando ao limite a profusa matéria pictórica para extrair-lhe um sentido, como coagulação da forma. A verdade da pintura é, portanto, coextensiva a essas condensações semânticas numa gramática de signos recorrentes (mesas, carretéis, cubos, dados, signos, bicicletas, esboços de figura humana, faces e dorsos, paisagens, etc.). “Pintando-se”, diz Iberê, “imobiliza-se a imagem, fixa-se, objetiva-se a percepção”;²² é por meio do trabalho pictórico (ação concreta no mundo) que a forma emerge dos estados empíricos e do fluxo da consciência para se alçar ao mundo. Como um vetor inegável na constituição dessa poética expressionista, mas essencialmente matérica e concreta, a granulação e a fenomenalidade da experiência transposta à pintura se sedimenta em camadas de matéria e de sentido.

Uma fenomenologia da percepção *stricto sensu*, como professa Merleau-Ponty, (e seu seguimento em Michael Fried), emerge como crítica de uma percepção pautada no modelo da experiência conformada numa estrutura cognitiva apriorística, insensível às discontinuidades entre consciência e mundo, ou entre consciências matizadas pela subjetividade. É necessário, portanto, a caracterização de um *milieu* perceptual para poder descrever o modo singularmente humano de “estar no mundo”. Assim, contabilizando como parcial e indeterminada a percepção visual formatada pela perspectiva, emergem outras formas da percepção “pré-objetual”, fundando uma forma de ver e conhecer que poderia ser chamada de “abstrata”.²³



10



11



12

9. Tintas utilizadas por Iberê Camargo/*Paints used by Iberê Camargo*

10. Iberê Camargo em trabalho no ateliê da Rua Alcebiades Antônio dos Santos, Porto Alegre, 1992/*Iberê Camargo working in the Alcebiades Antônio dos Santos studio, Porto Alegre, 1992*

11. Detalhe do ateliê do artista/*Detail of the artist's studio*

12. Iberê Camargo pintando no ateliê da rua Lopo Gonçalves, Porto Alegre, 1987/*Iberê Camargo painting in the Lopo Gonçalves studio, Porto Alegre, 1987*

21. Depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim. *Novos Estudos Cebrap*, 34:11, nov. 1992.

22. Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo* (São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 25).

23. Cf. Merleau-Ponty, M. *Op. cit.*, cap. 1, *O corpo*; Fried, Michael. *Art and objecthood* (Chicago: The University of Chicago Press, 1998, p. 1-54).

Fenomenologia e drama



Ora, essa parece ser a questão que informa o moderno, como tentativa de reelaborar noutra chave a concepção do espaço, sobretudo como dimensão casada com a temporalidade em que se materializa a subjetividade. O tempo, como sentido interno, passa a ser essencial para delimitar essas poéticas da invenção, e a escultura ou a pintura não podem ser mais definidas como arte espacial, “um todo cujas relações entre as partes são simultâneas, estático e percebido de um lance”, como sugeria Lessing no seu *Laoconte*.²⁴ Krauss adota como premissa da sua análise da arte moderna que, mesmo numa arte espacial como a escultura, espaço e tempo não podem ser dissociados, visto que em qualquer organização espacial está implícita uma concepção da natureza da experiência temporal, claramente fenomenológica.²⁵ A simultaneidade sempre contém uma experiência latente da sequência. A escultura moderna é um *medium* localizado precisamente na junção entre fixidez e movimento, tempo aprisionado e tempo fluído – é essa tensão que define a condição dessa escultura e, *mutatis mutandis*, dessa arte.

Sob esse aspecto, dissonante da racionalidade construtiva reinante, Iberê parece absorver do ambiente cultural brasileiro das décadas de 1950-1960, ainda que de modo oblíquo e difuso, tendências neoconcretas que ancoram na percepção, no corpo e sua presença como ação concreta no mundo, temporalidade espacializada, declinando assim a agenda modernista atrelada ao racionalismo que privilegiava a positividade objetiva do espaço na forma pura. Modelada pela intencionalidade do gesto, atravessada pela temporalidade, sua forma incorpora ritmos e tonalidades sensíveis, tornando manifesta a fenomenalidade do signo pictórico. A tradição, como experiência cumulativa e sistematizada nos cânones da cultura, tem para Iberê o valor de modelo a ser apropriado. E nessa trama de sentidos, a experiência do mundo se declina como dramaturgia da pintura.

Aprendizado e aventura

A trajetória do artista é traçada por uma *démarche* existencial – de encontros, descaminhos e retomadas. Uma experiência densa, sinuosa e extrema que se sedimenta como linguagem expressiva – caminho solitário, avesso, cuja tenacidade fez do homem o grande artista. Da escassez e do vazio da “planície” (interior do Rio Grande do Sul) se expõe intensamente e com avidez de aprendiz a uma cultura efervescente (o contato com a modernidade e tendências de vanguarda no Rio de Janeiro da década

24. Cf. Krauss. *Passages in modern sculpture* (Cambridge: The MIT Press, 1998, p. 3 et seq.)

25. *Id.*, *ibid.*



de 1950) e às lições dos “velhos mestres”. Da arte clássica europeia (Vermeer, Ticiano, Goya, Rubens, El Greco, Velásquez, etc.) que diligentemente copia nos museus do Prado e do Louvre, aos influxos modernos de Matisse, Picasso, Bonnard, Rouault e Chagal – nada lhe escapa.²⁶

Sua chegada ao Rio de Janeiro, em 1942, marca seu início na gravura e o contato com um meio artístico polarizado por um acirrado debate institucional entre os partidários de uma renovação cultural (que repercutirá na formação de museus e Bienais) e os defensores da academia.²⁷ Frequenta o bar Vermelhinho, ponto de encontro de intelectuais e artistas como Tomás Santa Rosa, Bule Marx, Pancetti, Milton Dacosta, Djanira, Mário Carneiro, Cícero Dias, Portinari. Com Hans Steiner tem seus primeiros ensinamentos sobre gravura e com Lelio Landucci, escultor responsável pela montagem do Cristo Redentor, entabula uma rica discussão de sua produção.



15

26. “Quería entender como Rubens, por exemplo, resolvia um rosto pela cor, esse pintor que é pura cor. Não se tratava de imitar (...) Rubens é um artista que trabalha sempre associando cores quentes e frias, faz aqueles cinzas que vêm sempre com as complementares (...) se você não entendesse Rubens não entenderia Van Gogh, aquela liberdade a que ele se dava no uso dos contrastes”. Carneiro, Mario. “Depoimento”. Em Salzstein, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo* (São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 27).
27. Cf. Zielinsky, Mônica. *Iberê Camargo. Catálogo raisonné* (São Paulo: Cosac Naif, 2006, p. 38 et seq.).

13. Observações de Guignard para Iberê Camargo durante aulas de desenho, década de 40/*Guignard's writings to Iberê Camargo during drawing classes, 40's*.

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

14. Esboço do Convite da Primeira exposição do Grupo Guignard, Rio de Janeiro, 1943/*Invitation sketch of the first Guignard Group's exhibition, Rio de Janeiro, 1943*

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

15. *Balões*, s/d (nd)

óleo sobre madeira (oil on wood)

29,5 x 47 cm

col. particular (private coll.), Minas Gerais

Fenomenologia e drama





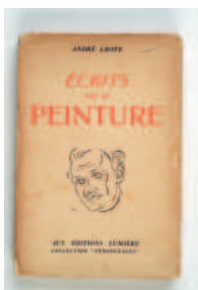
16



17



18



19

No entanto, é o encontro com Guignard que será mais marcante. “Fiz dele meu professor particular”, relata em tom afetivo. Para Iberê, Guignard foi “guia e amigo” e um exemplo como mestre, “Percorria as alamedas a procura de motivos. Nós, os alunos lhe seguíamos os passos”.²⁸ O Guignard, recorda Iberê, era um homem do Renascimento, amava a pintura italiana. Ele era realmente um discípulo de Botticelli. A sua pintura era muito influenciada pelos italianos, sua maneira de modelar (...) o lápis duro que se nota nos quadros, sobretudo nos feitos de madeira (...) o risco de ponta, parece que ele marcava o desenho como um gravador (...) Ele era um Florentino, e nós éramos os discípulos (...).²⁹

Com colegas, como ele dissidentes da Escola Nacional de belas Artes (Rio de Janeiro), forma um grupo que, patrocinado por Elisa Byington (“uma grande amiga”), dá origem ao Grupo Guignard. Reúnem-se em um ateliê da rua Marquês de Abrantes, nº 4, antes uma antiga gafeira, A Flor de Abacate. Frequenta assiduamente as aulas, e sua produção se aprimora sensivelmente. Depura o manejo da luz, da cor e das transparências. É estimulado por Guignard às experimentações gráficas que dão definição a sua gravura e o impulsionam na direção de uma síntese integral. Com ele aprende e vive a pintura como “a tradição da bottega”, do ateliê.

Em sua estada na Europa (1948-50), o aprendizado dos grandes mestres é certamente um exercício pedagógico de ascender à alta cultura, passaporte ao Velho Mundo e ao estatuto moderno, mas não há claramente uma identificação ou adesão a um determinado estilo ou agenda. Antes, há uma espécie de impregnação que mostrará mais tarde seus desdobramentos. Já Lhote, De Chirico e Petrucci contribuem ativamente para sua formação: “Não admiro Lhote. Cito-o como teórico e grande professor. Com De Chirico sinto afinidade porque também expresso a solidão e o mistério que envolve as coisas”.³⁰

De Chirico, um dos grandes conhecedores das técnicas de pintura e grande artista, era um indivíduo ético, conservador em suas ideias. Mas era também figura polêmica, “ídolo e ponto de referência para Breton e para os surrealistas”;³¹ sua obra causa tumulto na Bienal de Veneza de 1948, ano em que Iberê chega a Roma. Depois de 1918, sua “pintura metafísica” atravessa uma mudança radical retornando à

28. Camargo, Iberê. *Gaveta dos guardados*. Organizado e editado por Augusto Massi (São Paulo: Edusp, 1998).

29. Depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim. *Novos Estudos Cebrap*, 34:120-121, nov. 1992.

30. Lagnado, Lisette. *Op. cit.*, p. 21.

31. Argan, Giulio Carlo. *A arte moderna* (São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 496).



tradição, aos modelos clássicos e à iconografia. Com Lhote, um pintor reconhecido no meio da arte parisiense, originário de Bordeaux, adquire o aprendizado metódico e analítico da pintura.³² Um pós-cubista, Lhote se aprimora numa investigação teórica dos princípios da forma, relacionando-os a obras específicas da história da arte e publica um *Tratado da paisagem*, que remete ao *Tratado da pintura* de Leonardo Da Vinci.³³ Com ele aprende “as identidades na solução da cor, do valor, do ritmo, enfim, de todos os elementos da linguagem pictórica”.³⁴ Iberê recorda, *Nunca havia encontrado, mesmo com Guignard, um pintor teórico que fizesse uma análise gramatical, que desmembrasse e analisasse a linguagem (...) O Lhote era uma pessoa teórica, que analisava esse mecanismo da pintura, esse fazer da pintura.*³⁵

O refinamento de sua técnica apurada resulta desse percurso, pois a recusa do aprendizado formal da academia compensa pela autodisciplina e intensa assimilação dos mestres e novas vivências. No contato com a arte europeia, em sua estada em Roma e na França, lê e estuda artistas clássicos e modernos absorvendo suas soluções pictóricas, frequentando assiduamente os grandes museus, sofisticando nesse novo registro seu repertório. Sua relação à tradição, contudo, é de apropriação crítica e transformação:

“Técnica para mim é o resultado de cunho pessoal que o artista obtém no emprego de processos tradicionais. Sei que não é fácil fazer seu o que é de todos, mas é exatamente isso que faz existir Rembrandt, Goya, Piranesi e todos os outros que conhecemos”.³⁶

Fabricação de um espaço/figura.

O caráter investigativo e experimental a serviço da forma ou da constituição de um novo espaço, a pesquisa com materiais diversos capazes de abrigar exigências sintáticas e expressivas, é a marca do *avant-garde* da segunda metade do século XX. No entanto, já com Manet e Courbet, o plano, tomado em sua opacidade, adquirira corporeidade e expressividade própria. Concreto, o plano moderno descerra um campo fértil de experimentação em que caracteres gráficos, signos diversos, contornos ou manchas de cor adquirem espessura e uma valência específica. Desobrigado de descrever o mundo sensível, o artista moderno é capaz de reinventá-lo. Com o cubismo, uma fragmentação do espaço vai permitir que motivos cotidianos como garrafas, frutas, guitarras,

32. Cf. Zielinsky, Mônica. *Iberê Camargo. Catálogo raisonné* (São Paulo: Cosac Naif, 2006, p. 55).

33. Cf. Argan, Giulio Carlo. *Op. cit.*, p. 55.

34. Camargo, Iberê. “Um esboço autobiográfico”. Em *Gaveta dos guardados. Op. cit.*, p. 179.

35. Depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim. *Novos Estudos Cebrap*, 34:120, nov. 1992.

36. Carta a San Yu Kim, 9 junho, 1964.

16. Alberto da Veiga Guignard e alunos – Grupo Guignard, Rio de Janeiro, 1942/*Alberto da Veiga Guignard and students – Guignard Group, Rio de Janeiro, 1942*

17. Desenho realizado por Iberê Camargo durante as aulas com André Lothe, Paris, 1949/*Drawing made by Iberê Camargo during André Lhote's classes*
col. Maria Coussirat Camargo, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

18. Carta de Alberto Petrucci a Iberê Camargo, 17 janeiro, 1953/*Letter from Alberto Petrucci to Iberê Camargo, Jan. 17, 1953.*

Acervo documental/documentation collection
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

19. Capa do livro/*Book cover*, André Lothe *Écrits sur la peinture*. Paris e Bruxelas: Lumière, 1946.

Acervo documental/documentation collection
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Fenomenologia e drama





20

cadeiras, partituras, etc., decompostos em seus aspectos, tornem-se irreconhecíveis como objetos – são suas possibilidades construtivas que interessam. Independentemente do objeto referido, a imagem passa a ter autonomia, e a pintura se circunscreve a sua própria lógica e a seus próprios meios constitutivos. Do mesmo modo, com a progressiva descontinuidade que se consolida entre visão retiniana, mundo percebido e representação naturalista, as cores, dissociadas do contorno da figura, passam a sugerir um espaço a partir de suas relações. A objetivação da cor como espaço constituído plasticamente se segue da autonomia da pintura diante do mundo previamente representado, e nesse sentido a pintura passa a se definir como pigmento aplicado em uma superfície. Na memorável declaração de Maurice Denis (1890), “Uma pintura, antes de ser uma batalha equestre, um nu feminino ou alguma anedota – é essencialmente uma superfície plana coberta com cores arranjadas em uma certa ordem”.

É também característico do mais destilado espírito modernista, sob a influência de Greenberg, fazer da materialidade do *medium*, dos meios de representação o próprio motivo da pintura, num movimento claramente autorreflexivo. É, por conseguinte, na pintura que operam as formidáveis transformações que produzem a narrativa moderna como decantação de uma prodigiosa experiência histórica. Contudo, é sabida a resistência de Iberê aos movimentos ou tendências programáticas que disputavam a cena nesse período – a par da sua convicta profissão da pintura como ofício diligente e solitário. Tachismo, futurismo, abstracionismo geométrico, construtivismo, formalismo, etc. não o atraem e declina expressamente qualquer filiação. A arte para ele é antes o território livre de uma subjetividade desembaraçada de injunções externas, “Não pinto o que vejo”, repete, “mas o que sinto”.³⁷

37. Lagnado, Lissette. *Op. cit.*, p. 25.



De outra parte, a ideia de que obras de arte se relacionam antes e fundamentalmente com obras de arte que com outras coisas, e assim formam uma comunidade, um mundo da arte, é uma ideia de T. S. Elliot em *Tradition and individual talent*, que Arthur Danto elabora no sofisticado conceito de “matriz de estilo” como o exercício de combinatórias possíveis que modulam o significado de cada obra numa rede de relações recíprocas, formando uma comunidade orgânica de obras que assim liberam latências umas nas outras pela sua simples existência. Essa noção de um todo em que todas as partes se interconectam e se reorganizam sistematicamente a cada novo estilo superveniente leva Danto a conceber um *mundo da arte* como uma “comunidade ideal” ou “um reino de significações”.³⁸ Se consideramos a obra de Iberê sob uma perspectiva análoga, são flagrantes as intersecções com outras práticas artísticas: os grandes mestres modernos, o abstracionismo pictórico americano, sobretudo com De Kooning, Rothko, ou mesmo certas pulsões do informalismo francês em Dubuffet e a poética da solidão em Giacometti. Se o mínimo denominador comum é justamente esse resíduo moderno, o plano com sua densidade expressiva, equacionar a ambiguidade em que passa a gravitar a figura sustentando a opacidade declarada das superfícies é o desafio dessa pintura.

De Kooning, assim como Iberê, rejeita a adesão a movimentos, negando a lógica do desenvolvimento histórico que invariavelmente o levaria de Cézanne ao cubismo e à abstração geométrica (neoplasticismo e construtivismo). Voltando-se para a tradição da pintura (“a condição física ou carnalidade da pintura como herança do Renascimento e típica da arte ocidental”), apropria-se da arte do passado em livres associações que o reconectavam à existência cotidiana, no que Rosenberg qualifica como “abstração metafórica”.³⁹ Assim o vemos aplicar “o artifício cubista da anatomia deslocada em figuras modeladas em profundidade” e recuar até Ingres. Em obras como *Seated woman*, *Woman sitting* e *Pink lady*, De Kooning formula expressamente a escolha deixada ao pintor contemporâneo: “aceitar o conceito de profundidade espacial da pintura tradicional, ou trabalhar com superfícies em camadas, depois da pintura de Cézanne – e se recusa a escolher”.⁴⁰ Para ele, assim como para Iberê, tanto a profundidade/perspectiva como a planaridade são artifícios disponíveis ao pintor. A sua configuração metafórica abstrata que é *ao mesmo tempo um signo, como*



21



22

38. Danto, A. C. *After the End of Art: contemporary art and the pale of history* (Princeton: Princeton UP, 1997, p.164. Cf. Danto, A. C.). *Após o fim da arte*. Revisão e posfácio Virginia H. A. Aita (São Paulo: Edusp-Odyseus, 2002).

39. Rosenberg, Harold. *William de Kooning*. Introd. (New York: Abrams, 1973). Tradução de Elizabeth Carbone Baez, em *Gávea*, 3:87, 1986.

40. *Ibid.*, p. 82.

20. *Carretéis com figura*, 1984

óleo sobre tela (oil on canvas)

55,5 x 109,5 cm

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

21. **Alberto Giacometti**

Portrait of Diego Seated, 1990

22. **De Kooning**

Seated Woman, 1952

Fenomenologia e drama



um número ou letra do alfabeto, e a representação de uma coisa, como o esboço de um torso, pode contornar o conflito entre a ilusão de uma terceira dimensão e planaridade da pintura: uma forma oval com um ponto dentro é simultaneamente a imagem de um olho que parece possuir volume e um desenho sem profundidade.⁴¹

Ora, nesse sentido, aproxima-se claramente da contínua morfogênese que encontramos em Iberê, sobretudo se atentarmos a passagem à abstração, ou síntese propriamente pictórica, das naturezas-mortas aos carretéis, em que objetos cotidianos como frutas, jarros, garrafas, mesas com carretéis, etc. surgem primeiro chapados em primeiro plano e, progressivamente, se reduzem a signos mais elementares, como carretéis, cubos, dados, etc. que se fragmentam em contornos, planos e arestas revelando suas estruturas sem abrir mão da espessura da matéria pictórica. Operação que ainda, numa fatura diversa, mais informal, se manifesta nas figuras esquemáticas que se adelgaçam em contornos gráficos ou formas chapadas, laminadas, que aderem ao plano remetendo às primeiras paisagens que coabitam com signos (carretéis, etc.) da memória, reprocessando seu vocabulário pictórico numa nova sintaxe (vide *No tempo*). Iberê, ao reivindicar um espaço ambíguo, responde com ironia e humor àquelas alternativas excludentes, plano ou profundidade, reafirmando sua convicção de que o ato de pintar como ato de expressão é imperativo:

Esse problema do Picasso e do Braque (...) e a lei do Lhote, “lês aplats”, “ne modeler pas”, “après Cézanne, tout a change” (...) Bom, aí faziam um catecismo: depois de Cézanne, não se modela. Mas isso foi uma época depois de Cézanne, Picasso e Braque aquela coisa que tu conheces ... um dia eu vi uma exposição do Le Corbusier e aquilo não me gratificou, cansou-me, ficou muito cansativo aquilo (...) E aí lembrei-me de Brasília, daquelas coisas do Portinari (...) Acontece que aquilo me saturou, e eu disse: mas o que? “ne modeler pas”? Onde é que estão as regras da vida? Eu tenho que fazer coisas que me levem a minha expressão, que seja assim, que seja assado, não interessa! Deixa, guarda a cartilha!⁴²

41. *Ibid.*, p. 86.

42. Depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim. *Novos Estudos Cebrap*, 34:121, nov. 1992.





Experimentalismo⁴³ e ascese da pintura

Ostinato rigore, afirma Valéry,⁴⁴ segue-se uma liberdade irrestrita. A mesma lição aprendemos com Iberê, com seu rigor técnico e uma prática assídua e investigativa que não contabilizava como perdidas horas a fio de testes e experimentações. O conjunto de obras aqui reunidas alude a essa *démarche* ao mesmo tempo especulativa, exploratória e metódica, ilustrando um percurso artístico marcado por uma experimentação ousada e transgressiva que contamina e faz alternar técnicas diversas: pintura, guache, gravura em metal, litografia, xilogravura, desenho e serigrafia. Com um grafismo vigoroso e uma sofisticada técnica de gravura, contrabandeia para este *medium* efeitos pictóricos (água-tinta a pincel e *crayon* litográfico, água-forte com água-tinta e *lavis*, a sombra aveludada e espessa da maneira-negra, a técnica do açúcar, os relevos e incisões no papel) numa fatura exuberante. A gravura, numa contínua interlocução com a pintura, é relevante pela complexidade do processo de feitura, é oficina e também laboratório de ensaios – “experiência de arteliê”.⁴⁵

Não menos importante, como elementos dessa obra múltipla, excertos de seus escritos revelam a sedução que exerce sobre o artista a literatura, os russos (Dostoievsky, Tolstoi), mas também Balzac, Faulkner, Thomas Mann, Kafka, Goethe, Stendhal e Cervantes,⁴⁶ a língua italiana que estuda metodicamente, a *Divina comédia* de Dante que declama de memória, etc. A desenvoltura com a palavra, numa *escritura* impecável, traz um autor ávido de meios para lapidar uma forma – precisa e improvável o bastante para pronunciar a vida. O ensino de gravura e a prática diligente, aberta à experimentação, propiciaram um espaço de diálogo contínuo. Oscilando entre o pictórico e o gráfico, numa permanente tensão, o trânsito entre essas técnicas é virtuoso. O artista se beneficia dessa pletora de meios expressivos e se congratula



23



24

43. Cf. A noção de “experimentalismo da pintura” aqui refere tanto à experimentação de técnicas variadas, como alquimia ou laboratório de ensaios a serviço da forma, que não deixa de absorver outras poéticas modernas num processo característico de Iberê, quanto de modo mais geral ao experimentalismo característico do *avant-garde* do século XX (não ao experimentalismo estético e conceitual disseminado a partir dos anos 60-70) que se convencionou chamar “a dimensão experimental da pintura” no seminário “Diálogos com Iberê Camargo”, sobretudo no texto de Luiz Camilo Osório, “Iberê Camargo e a dimensão experimental da pintura”, retomado por Cecília Cotrim em “Selvageria pictórica”, remetendo ao uso que faz desse termo Frank Stella. Cf. Salzstein, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo* (São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 65-77 e 141-149).

44. Valéry, P. “Introduction à la Méthode de Leonardo da Vinci”. Em *Oeuvres* (Paris: Galimard, 1959, p.1155, nota).

45. Cf. Zielinsky, Mônica. *Iberê Camargo. Catálogo raisonné* (São Paulo: Cosac Naif, 2006, p. 37).

46. “Dostoievsky, Tolstoi, Balzac, Faulkner, Thomas Mann, Kafka, Goethe, Stendhal e Cervantes e tantos outros (...). Cito-os porque souberam, cada um a seu modo, retratar a vida com verdade”. Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo* (São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 56).

23. Caixa com Ferramentas de Iberê Camargo do Ateliê de Gravura/*Print Studio* – *Iberê Camargo's toolkit*

24. Caixa com Ferramentas de Iberê Camargo do Ateliê de Gravura/*Print Studio* – *Iberê Camargo's toolkit*

Fenomenologia e drama





que os maiores gravadores do passado eram os grandes pintores, como Rembrandt, Goya (...) Há quem diga que minha gravura é pictórica (...) ⁴⁷ E reitera: *Sirvo-me de ambas as técnicas com o mesmo amor, com o mesmo fim que é o de dar forma ao meu mundo sensível.*



25

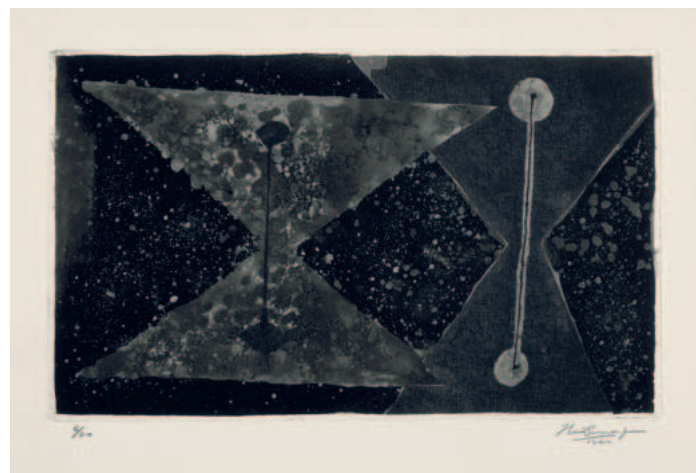
A pintura *Fiada de carretéis* (1961), que posteriormente desencadeia a série que “explode” os carretéis e culmina nos *Núcleos* que fazem coincidir plano e figura, desdobra-se na gravura *Estrutura em movimento* (1962) que, explorando técnicas pictóricas, refaz uma composição análoga em água-tinta (com *crayon* litográfico, obtém nuances com *lavis* e isola linhas com verniz mole gerando grafismos). Antes, contudo, anunciando o processo que o levará à abstração, uma pintura de natureza-morta com garrafa – sem título (1956) –, dialoga com as gravuras *Composição 1* e *Natureza-morta* (1956, 1957) de composição e conteúdo semelhantes, mas que claramente acentuam, num grafismo saliente de contornos marcados, zonas de luz e sombra sem gradações e a relação interna entre as formas chapadas, já desnaturalizadas. Essas, por sua vez, descendem de *Interior 1* (1956), em que a mesinha colada ao plano quase desaparece, dando início à combinatória de planos num vocabulário de formas praticamente reduzido a uma trama de linhas enérgicas. Em *Carretéis I* (1959), uma água-tinta com *crayon* litográfico e a técnica do açúcar misturado ao nanquim num procedimento que claramente alude à pintura, já é evidente essa passagem à estrutura formal com o tema dos carretéis que será a partir daí recorrente. A seguir, em *Carretéis no espaço* (1960) e *Formação de carretéis* (1960), os mesmos carretéis se emancipam como formas autônomas, se desprendem de suas fiadas, dos espaços negativos, convulsionados do fundo, e se expandem numa fatura gráfica. O próprio Iberê reconhece essa transição:

47. Depoimento no catálogo *Mostra da gravura brasileira* (São Paulo: Fundação Bienal, 1974, p. 49).





26



27

Eu fazia aquelas naturezas-mortas, aquela mesinha com carretéis, carretéis em equilíbrio e aquilo depois foi se tornando cada vez mais simples. Assim, a mesa desapareceu. Normalmente ela se resumiu a uma linha apenas, depois desapareceu a linha, aí os carretéis levitaram, compreende, ganharam outra dimensão, depois teve aquele jogo dinâmico das formas (...)⁴⁸

Nesse ponto, o aporte dos mestres em sua passagem por Roma é decisivo. Com De Chirico, absorve ensinamentos técnicos e doutrinários de pintura, meticulosamente anotados, que após um tempo de encubação e assimilação de novas atitudes resultam numa visível sofisticação da sua prática pictórica. Já com Petrucci, desenvolve um aprendizado intenso na gravura em metal, consistindo, sobretudo, em testes e ensaios técnicos que passam a compor um verdadeiro manual dessa alquimia de ácidos e vernizes. Arrisca tratamentos inusitados nas gravuras produzidas nessa época (misturando, por exemplo, água-tinta com verniz mole), que reverberam a influência de De Chirico, ao destacar relevos e a profundidade da imagem.⁴⁹

Com efeito, o conjunto de gravuras intituladas – *Composição* e *Natureza-morta* –, produzido entre 1956 e 1957 (como vemos documentados em seus “cadernos” de anotações), exhibe de forma exemplar uma transição à abstração geometrizar, potencializando a relação entre as formas e os elementos não miméticos numa nova sintaxe planar. Assim como no cubismo, aqui a natureza-morta é pretexto para uma

48. Depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim. *Novos Estudos Cebrap*, 34:115, nov. 1992.

49. Cf. Zielinsky, Mônica. *Iberê Camargo. Catálogo raisonné* (São Paulo: Cosac Naif, 2006, p. 53).

25. *Fiada de carretéis 2*, 1961

óleo sobre tela (oil on canvas)

92 x 180 cm

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

26. *Estrutura em movimento 4*, 1962

água-tinta (crayon litográfico e lavis)(aquatint [lithographic crayon and lavis])

29,4 x 59,1 cm

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

27. *Carretéis no espaço*, 1960

água-forte e água-tinta (lavis)(etching and aquatint [lavis])

29,9 x 49,5 cm

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

Fenomenologia e drama





prospecção das formas e suas relações inscritas nos objetos. Nessas gravuras, Iberê redescobre a natureza em seus ritmos e contornos lineares, suas formas básicas numa clara abordagem geometrizzante. As obras desse período, produzidas em considerável número, abriram um vasto campo de experimentação, como indica sua correspondência com Mário Carneiro que à época estudava com Johnny Friedlaender – este “misturava várias técnicas numa única placa” o que visivelmente estimula a experimentação de Iberê.⁵⁰



28

Nesse mesmo período em que absorve as técnicas recém aprendidas e repassadas pelo amigo, constata-se uma inadvertida interlocução com a poética de Giorgio Morandi. São dessa fase prolixa suas naturezas-mortas com jarros e garrafas, em águas-tintas a pincel, *crayon* litográfico e técnica do açúcar (como *Composição 1*, *Natureza-morta 14* e *Natureza-morta 15*), que se intercalam com óleos com o mesmo motivo como *Natureza-morta* (1956), *Natureza-morta com garrafa* (1957) e sem título (1956). Sinestesia ou emulação, isso sugere não só a percepção aguda de que havia aqui uma questão relevante da pintura, mas, sobretudo revela seu modo de apropriação

50. Carneiro, Mario. “Depoimento”. Em Salzstein, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. Op. cit., p. 32.





pontual de estratégias formais (aqui uma poética do espaço) como exercício obsessivo de tornar-se o que já é – um moderno. O que está em questão nessas incursões por outros *modus operandis* é um experimentalismo da forma. Vale lembrar que no mesmo período em que Iberê iniciava seu aprendizado com Petrucci, Morandi expunha seus trabalhos (águas-fortes e pinturas) na Calcografia Nazionale de Roma (1948) e ainda nas III e V Bienais de São Paulo, numa das quais apresenta 25 águas-fortes.⁵¹

Mas o que exatamente poderia estar buscando ao emular ou ao se deixar contaminar pelas garrafas e naturezas-mortas de Morandi? Ora, Morandi, abandonando progressivamente um espaço metafísico, em suas últimas obras, persegue a constituição de um espaço íntimo, que nasce da relação imanente entre os objetos no plano da pintura. Não se trata de uma configuração formal, espaço ideal como forma pura da intuição dada *a priori*, mas aqui como reflete Merleau-Ponty,

o espaço não é mais o meio (lógico ou real) em que as coisas estão dispostas, mas o meio que possibilita a posição das coisas. Ou seja, ao invés de imaginá-lo como uma espécie de éter em que todas as coisas estão imersas, ou concebê-lo abstratamente como um caráter que lhes é comum, devemos pensá-lo como a potência universal de suas conexões (...) de uma concepção do espaço espacializado ao espaço espacializante.⁵²

Ou seja, um espaço gerado pelas relações entre formas e planos que se tece na própria obra. Para Argan,⁵³ Morandi, o maior pintor italiano desse século, possui, assim como Cézanne, a rara qualidade da identidade entre consciência e pintura, tal que o espaço é a realidade posta pela consciência, precisamente, indo de ao encontro de uma fenomenologia da percepção do espaço. É interessante ainda o contraste com a pintura metafísica de De Chirico, que alude a um espaço transcendente ou hipotético, enquanto Morandi cria um espaço concreto, vivenciado, preenchido pela percepção. Elemento chave, o tempo fluido, subjetivo tece esse espaço-cor incorporando percursos do olhar numa forma processual que resulta das relações postas pelo fazer e sintaxes da pintura (como o encaixe macho-fêmea e o jogo positivo-negativo de seus potes e garrafas). Desse modo, todos os elementos se acham inter-relacionados como em um enredo, “a linha não é o limite dos objetos, mas mediação entre valores tonais”, e a cor

51. Cf. Mammì, Lorenzo. “Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra”. Em Salzstein, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo*. Op. cit., p. 162.

52. Merleau-Ponty, M. Op. cit., p. 281.

53. Argan, G. C. Op. cit., p. 504, 505.



29



30

28. *Natureza Morta 14*, 1957
água-tinta a pincel (crayon litográfico)(paintbrushed aquatint [lithographic crayon])
29,6 x 39,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

29. **Giorgio Morandi**
Still Life, 1932

30. *Natureza-morta*, 1956
óleo sobre tela (oil on canvas)
64 x 80 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

Fenomenologia e drama





(pinceladas), filtrada pelo olhar do observador, engendra os objetos em suas relações espaciais criando entre eles a continuidade de uma textura pictórica homogênea, como uma película. Morandi decifra os objetos (objeto-garrafa, objetos-jarra, caixas ou potes) como essências pictóricas, transpostos pela percepção ao plano da pintura.

Arthur Danto⁵⁴ indaga-se por que essas pequenas pinturas de garrafas e caixas seriam tão irresistíveis, e por que Morandi assim retornaria sempre a elas. A resposta que encontra na literatura é irrecusável: porque essas pinturas são poemas em pintura, ou estudos sobre a imobilidade e o silêncio. Sob esse aspecto e ainda na fatura, é notável a diferença em relação a Morandi se observamos como Iberê, abandonando as águas-tintas e hachurados de linhas que tramam superfícies, enfatiza progressivamente o valor, o preto e branco sem meios-tons, os fortes contrastes tonais numa fatura mais gráfica, que prioriza a concisão e limpidez dos planos em “desenhos geométricos impalpáveis”. Ainda assim, uma poética desses espaços íntimos, tecidos pelo olhar, pelo tempo e pelos gestos do pincel, como técnica de gerar espaço pela pincelada, superpondo camadas, os aproxima.

Em Iberê, essas mesmas camadas são, pelo contrário, tensionadas, revolvendo-se sobre si mesmas, assumindo um acento mais dramático, mais próximo talvez de De Kooning, Dubuffet e Giacometti, que aderem a uma ética da pintura, como modo de repotencializar a verdade da arte, numa franca atitude moralizante de indignação e de recusa ao esteticismo formalista – subproduto de uma sociedade decadente que caracterizou o pós-guerra europeu.

Em obras da década de 1960, como, *Estrutura dinâmica* (1961), *Estrutura em tensão* (1962), *Movimento* (1962), *Formas* (1962), *Núcleo* (1963), *Forma rompida* (1963), mas, sobretudo, em *Figura* e *Magma* (1964), é notável como a forma do carretel esgarçada ao limite sofre uma espécie de cisalhamento e se desintegra em pequenos módulos que, paulatinamente, se dissolvem até se amalgamar ao fundo de matéria informe. Aqui as cores sombrias – preto, chumbo e castanho – e o acúmulo de matéria sugerem algo de uma ordem escatológica, de decomposição e acúmulo de restos, um excesso de matéria que desborda a forma. Desintegrando-se na superfície, essa subsiste residual, dispersa como figura/lugar. O aspecto soturno, escatológico, animado por um *páthos* aniquilador, denuncia um sujeito carregado de indignação e revolta diante da ignomínia política e moral de uma ordem social, da qual Iberê se ressentia e sofria os efeitos. A pintura é sua resposta enfática, fazendo a matéria

54. Danto, Arthur. “Jarring bottles: the paintings of Giorgio Morandi”. *The Nation*, 3 dezembro, 2008.





31



32

pictórica regredir a um estado originário: terrosa, coloidal, húmus que se acumula no solo, só pela desintegração torna a realimentar a cadeia da vida. Mas entender esse niilismo implica sua contrapartida, como sublinha Ronaldo Brito, pois “inspirado por uma ética da autossuperação, comum aos expressionismos em sentido lato (...) a poética de Iberê Camargo seria uma declaração enfática em favor da repotencialização constante da vida”.⁵⁵

Esse mesmo sentido de dissolução e desencanto, que encontramos no movimento informal, protagonizado por Jean Fautrier e Jean Dubuffet, na França do pós-guerra com seu rescaldo de destruição e descrença,⁵⁶ nos permite melhor compreender esse período de Iberê. A obra de Dubuffet com seus impastos saturados e informes (*hautes patês*) denuncia uma tendência escatológica numa Europa deprimida social e psiquicamente, sob um clima opressivo, imerso em culpa moral generalizada.⁵⁷ Apropria-se de estratégias do modernismo anterior, mas propondo gestos mais radicais, como pinturas feitas somente com “lama monocromática”, numa deliberada escolha de “coisas sujas”, pois a beleza se tornara espúria e havia mais verdade, ou coerência, em mostrar o dejetivo e o repugnante como resíduo ou rastro da existência humana. Suas pinturas, em cores sujas, marrom acinzentadas, e grosso impasto de vários materiais (*haute patê*) inscrevem figuras que se estendem por quase toda a superfície – imensos *graffitis* frontais ou de perfil sem nenhum volume, como o mais verossímil retrato da real condição humana. A matéria bruta substitui a cor, como

55. Brito, Ronaldo. *Iberê Camargo* (São Paulo: DBA, 1994, p. 36).

56. Foster, Hal; Krauss, Rosalind; Bois, Yve-Alain; Buchloh, Benjamin. *Art since 1900* (Nova York: Thames & Hudson, 2004. p. 337 et seq.).

57. *Ibid.*, p. 337-338.

31. *Estrutura dinâmica*, 1961

óleo sobre tela (oil on canvas)

116 x 164,5 cm

col. João Sattamini, comodante Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ

32. *Estrutura em movimento 3*, 1962

água-tinta (crayon litográfico e lavis) sobre papel (aquatint [lithographic crayon and lavis] on paper)

49,4 x 70 cm

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

Fenomenologia e drama



sintoma da perda da esperança. Há, no entanto, algo heroico⁵⁸ nessa determinação de não desviar os olhos, nem se render ao escárnio como os dadaístas, mas investindo em um retorno a essências básicas – o “barro” e a “carne” de que são feitos os seres e as coisas, para assim tentar produzir uma imagem que ainda tenha um traço de verdade, de autenticidade.⁵⁹ Suas pinturas – figuras distendidas vibrando entre o desenho/inscrição e a matéria – atualizam inscrições rupestres e reencenam o conflito moderno da figura, ambígua (circunscrição de uma superfície)⁶⁰, suspensa ou aderida ao plano opaco. Como nas figuras cicladenses combina “extrema vulnerabilidade” com “profunda dignidade e uma sensação de ser indestrutível”, suas figuras têm assim “uma grandeza patética, como a do elefante desenhado por Rembrandt”.⁶¹

A remissão a uma materialidade básica em Iberê sugere nos últimos trabalhos, *Ciclistas*, *Idiotas*, *Tudo te é falso e inútil*, igualmente um retorno às essências, à natureza em seus elementos reverberando a finitude humana, uma escavação na matéria, a carne e o barro da pintura. A sua fala é contundente:

às vezes reclinava a cabeça assim sobre o braço, olhava as pedras e lembrava (...) Via aquela cor das pedras, pensando que realmente eram cores muito curiosas, ferruginosas, e me lembrei desses quadros meus, que às vezes tem um aspecto rupestre (...) Essa cor realmente é muito própria.⁶²



33

Assim como Dubuffet, faz da superfície da tela a pele da pintura, pois aqui abstração não significa senão volta a si mesma, autorreferencialidade e confinamento aos próprios meios de apresentação e sua potência expressiva. No entanto, agora a matéria se torna rarefeita, em camadas de tinta mais diluídas, e as figuras descarnadas, exíguas, se estendem aderidas ao plano. Com seus contornos deslocados buscam antes, como em Dubuffet, “a indistinção entre desenho e matéria (*cor/fard*), entre o linear e o informe”.⁶³ Em Iberê, essa dissociação do contorno, confere à linha a autonomia de *sketches* gráficos, e a figura assim aparece como impressão, inscrição na matéria

58. Silvester, David. *Sobre a arte moderna* (São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 71).

59. Paradoxalmente, pelo modo criterioso com que elege os materiais (alcatrão, cascalho, etc.) que compõem suas pastas – com aspecto de “massas” jogadas à superfície –, pelas significações embutidas numa textura a um tempo rústica e refinada, Dubuffet remete à tradição da arte, ao objeto precioso, denso de significação e poder sugestivo: “seu resultado final nada tinha de incidental.” *Ibid.*, p. 72.

60. No mito de origem da pintura narrado por Alberti, em seu tratado, a pintura é identificada à circunscrição de uma superfície, o ato de pintar ao desenhar, ao circunscrever. Cf. Cotrim, Cecília. “Selvageria pictórica”. Em *Diálogos com Iberê Camargo* (São Paulo: Cosac Naify, 2003, p. 145).

61. Silvester, David. *Op. cit.*, p. 72.

62. Depoimento de Iberê Camargo a Cecília Cotrim. *Novos Estudos Cebrap*, 34:108.

63. Cotrim, Cecília. “Selvageria pictórica”. Em Salzstein, Sônia (org.). *Op. cit.*, p. 145.





34

pictórica. Observa-se essa analogia não só entre os *Ciclistas* e *Árabe com marcas de passos* de Dubuffet, mas ainda na frontalidade e superfície áspera das *Idiotas* e *La metaphisycs* (1950) ou *Vontade de poder* (1946), ou ainda, entre *A ursa* de Dubuffet e a imponente *Ciclista* (1990) com sua cabeça proeminente e corpo fragilmente delineado que se integra ao fundo viscoso. Corpos ainda presos ao solo, à terra, aos elementos, frágeis e instáveis, na iminência de dissolução na matéria originária.

Paralelamente, em De Kooning essa escavação da matéria pictórica que define a figura (o título *Excavation* [1950] é sugestivo)⁶⁴ se repete em suas mulheres, seres de pintura, máscaras delineadas ou esgares que dominam a tela. Em *Woman I*, torna a ação da pintura algo da ordem da magia, transmutação, operação transfigurativa que pretende criar novos seres pela ativação dos meios pictóricos. Convertida em “forma”, a imagem da mulher “deve ter a emoção de uma experiência concreta”.⁶⁵

64. Cf. Rosenberg, Harold. *William De Kooning*. Introdução (New York: Abrams, 1973). Trad. Elizabeth Carbone Baez, em *Gávea*, 3:88, 1986.

65. *Id.*, *ibid.*

33. **Dubuffet**
The bear, 1950

34. *Ciclista*, 1990
óleo sobre tela (oil on canvas)
200 x 155 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

Fenomenologia e drama





Símbolo da mutabilidade inesgotável, a mulher se funde com outros temas, não é imagem estática, nem figura num padrão de formas colorido, mas amalgamada ao seu ambiente. Elas são percebidas simultaneamente como complexo de sensações fugidias, paixões e humores passageiros e essa fusão só pode surgir no ato de pintar, dissolvendo limites figura/fundo. De forma análoga ao que observamos nas *Idiotas*, em Iberê, que se fundem à superfície da pintura; De Kooning se vale da ideia da mulher ser ela mesma um lugar através da absorção das formas da paisagem.

Mas se esse veio põe a obra de Iberê Camargo em sintonia com o espírito do seu tempo (ele mesmo se declara descendente de Picasso e Roualt),⁶⁶ em uma surpreendente sinestesia com o *avant-garde* do pós-guerra europeu e a “abstração pictórica”, o que o diferencia dessas práticas animadas pela mesma índole investigativa, experimental e inventiva? Ao que parece, nada senão a textura única de sua dramaturgia pictórica aliada a um irresistível apelo estético – a luminosidade de sua pintura.

Carretéis e signos em circulação

Se em suas *Fiadas de carretéis*, nos anos 60, esses signos emergem da memória, como de um fundo obscuro (cinzas, pretos e castanhos) e tumultuado e se dispersam na linha do horizonte, nos *Carretéis* da década de 1970, ao contrário, num cromatismo vibrante (azul, vermelho, negro e um branco luminoso), há visivelmente uma concentração de força ativa, potência psíquica que investe sobre a tela, numa gestualidade enérgica e beligerante, de afirmação cabal. No quadro se instaura a arena de uma ação catártica. Gestos decisivos de pincel e espátula empastam, riscam e revolvem a matéria espessa que novamente se acumula, para então desbastá-la, raspando até surgir a carne exposta da tela. Imprimindo-lhe incisões, como quem abre sulcos na superfície, num esforço extenuado extrai a forma que essa matéria oculta.

Essas formas soterradas ainda são carretéis, que mais uma vez recolhidos da memória se atualizam num dinamismo que os faz circular num transe hipnótico, e os lamina em facetas e perfis, rebatidos em épura, ou vistos de cima, com seu furo negro, olho, túnel cego que os religa ao passado. Totens, diz Mário Pedrosa, mais pela aura ou “o fascínio quase sagrado que exerciam sobre a sensibilidade do artista”⁶⁷ que pelo aspecto, mas ainda o motivo na acepção cubista de objeto anódino, desmembrável e poroso que absorve novos sentido e se rearticula em novas manipulações formais. “A profundidade do carretel”, observa pontualmente Ronaldo Brito,

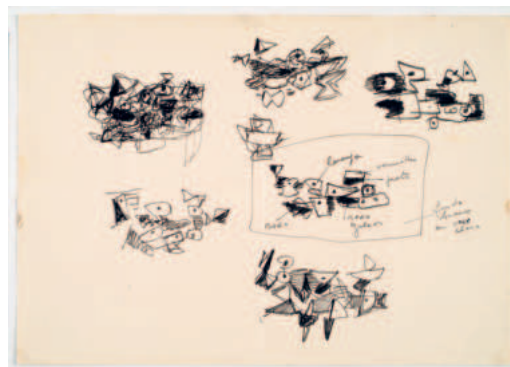
66. Cf. Mammì, Lorenzo. “Iberê Camargo e a pintura europeia do pós-guerra”. Em Salzstein, Sônia (org.). *Diálogos com Iberê Camargo. Op. cit.*, p. 158.

67. Brito, Ronaldo. *Iberê Camargo: mestre moderno* (Rio de Janeiro: CCBB, 1994, p. 10).





35



36

não sugere um infinito pacífico nem um núcleo recôndito – sugere uma força ativa de atração ininterrupta. Ela provoca o pintor a uma experiência radical da materialidade da tinta e da tela que promete uma nova aventura do estar no mundo: a participação intrínseca na trama do real.⁶⁸

Considerando que a natureza-morta, como figura latente e indeterminável, mero pretexto às explorações da forma, tem um papel paradigmático na poética de Iberê, é possível ver aí uma função pictórica que se reinventa, declinando-se sob diversas configurações do seu repertório. Segundo Salzstein, a questão do motivo assume aqui um caráter *sui generis* e quase paradoxal. O que temos é antes a marca de uma ausência, pois o motivo do carretel, destituído de projeções narrativas ou miméticas, não é nem tema nem assunto da pintura, mas o elemento formal absolutamente central na obra, ao mesmo tempo em que a conecta à tradição (“pintura de motivo”) e a história da pintura como gênero específico.⁶⁹ Equacionada no contexto moderno – como o problema de algo a representar, de mero pretexto para a representação – a natureza-morta imediatamente se desintegra como objeto no cubismo, levando a abstração e a conquista do plano como autonomia da linguagem pictórica, então desobrigada da função descritiva. O carretel de certa forma, nessa interface de figura e motivo para o livre exercício da imaginação pictórica, reencena o percurso histórico que leva ao seu esfacelamento.

Se nas formulações iniciais as estruturas de carretéis eram dispostas frontalmente ou em feiras, essas passam a girar em torno de seu eixo e a se descolar progressivamente do plano vertical. Seccionado e apreendido sob diversas angulações (de perfil, de

68. *Ibid.*

69. Cf. Salzstein, Sônia. “Ausência dos carretéis”. Em *Iberê Camargo. Moderno no limite* (Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2008, p. 33).

35. sem título (untitled), s/d (nd)
nanquim sobre papel (ink on paper)
18,5 x 25,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

36. sem título (untitled), s/d (nd)
nanquim sobre papel (ink on paper)
23,2 x 17 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

Fenomenologia e drama





37

cima, etc.) o carretel é então expandido, desdobrado, estilhaçado até praticamente desaparecer e ser tragado pela espessura informe da matéria (*Estrutura, Estrutura dinâmica, Formas, Movimento, Figura, Magma*, etc.). Esse movimento é ainda visível nessa seleção de obras se consideramos o circuito que vai das gravuras *Carretéis no espaço, Formação de carretéis* à *Estrutura em movimento* e à pintura *Fiada de carretéis* (1961), convergindo para uma abstração que literalmente explode essas formas-carretéis em *Núcleos* e *Núcleos em expansão* (1965). A partir da década de 1970, os carretéis, retomados, se acham em sua máxima potência, adensados pelo acúmulo de matéria pictórica, escavam, revolvem e sulcam a superfície em movimentos lúcidos e abruptos como na formidável pintura *Signo branco* ou *Símbolos* ou então, multiplicados, se irradiam, como em *Ascensão, Desdobramento, Desdobramento II*, sem título (1970). Reaparecem, dissimulados, residuais, nas pinturas da década de 1990, numa outra fatura que declara com mais ênfase as superfícies desabitadas, recombina-os com outros signos – *sketches* de figura humana, mesas, bicicletas, torsos, etc.

Ora, se para o cubismo o que interessa é o ato de captar as múltiplas faces de um objeto, em Iberê essas pinturas evocam o poder transformador de uma linguagem pictórica que recombina imagens, reprocessando sua gramática de signos ao mesmo tempo em que rastreia sua fenomenologia desvendando seu sentido implícito. De certo modo essa *démarche* nos reporta ao último Picasso, e sua ação quase performática e teatralizada ao apropriar-se de motivos e obras da tradição.⁷⁰ Com as meninas de

70. Cf. Belting, Hans. *The invisible masterpiece* (Chicago: Reaktion Books, 2001).





Velázquez ou as banhistas de Ingres, um rosto de mulher, uma caveira ou uma cabeça de touro, opera uma variação vertiginosa de imagens, acessando múltiplos aspectos e pontos de vista simultaneamente. Como se girássemos em torno da imagem, percorrendo-a e captando várias facetas, de modo a mostrar como nossa experiência perceptiva está impregnada por um sentido temporal cumulativo. Desse modo, assinala a busca do sentido de uma imagem, das narrativas e mitologias subentendidas, de como impregnamos nossas sensações com a memória e a tradição.

A análise de Meyer Schapiro sobre o motivo em Cézanne (as “maças de Cézanne”) é relevante aqui porque paulatinamente desvenda as implicações de sentido, afetividade e erotismo nele embutidas. Inicialmente, como Manet e Courbet, considerava que “le sujet pour eux est un prétext à peindre”, no entanto, memórias e antigas associações afloram e levam a uma fascinante associação da fruta com uma figura erótica mediante um processo de deslocamento ou substituição.⁷¹ Schapiro reconhece que naturezas-mortas compilam uma gama de qualidades mais gerais que sugerem *modos de ver o mundo*, nas narrativas e interpretações em que essas se articulam. “Naturezas-mortas”, sublinha,

(...) consistem de objetos, artificiais ou naturais, subordinados ao homem como elemento de uso, manipulação e satisfação, são objetos menores que nós, ao alcance da mão, e devem sua presença e lugar à ação humana, a um fim. Eles transmitem o sentido do poder do homem sobre as coisas, ao fazê-las e usá-las, são instrumentos bem como produtos de suas habilidades, pensamentos e apetites.⁷²

Em Iberê, os carretéis, como formas estruturais e recorrentes de sua gramática de signos, além de figuras são *Gestalt* que, rasurando a relação figura/fundo, se expandem deslocando o centro (como um *allover*) e constituindo um “lugar” – *topos* que delimita um espaço formal e semanticamente articulado. Mas ainda são figuras iman-tadas pela memória, desenterradas do pátio da infância do artista, carregadas de experiências e significados que os distendem, esgarçam ao limite e os esfacelam, para então recompô-los em novas sintaxes. Operam como uma matriz carregando consigo um elenco de outros elementos miméticos e formais que, estimulando transposições e novas combinatórias, adensam sua poética.

71. Schapiro, Meyer. “Cézanne’s apples”. Em *Modern art* (New York: George Braziller, 1996, p. 9 et seq.).
72. Schapiro, Meyer. *Op. cit.*, p. 19.

Fenomenologia e drama

37. *Signo Branco I*, 1976
óleo sobre tela (oil on canvas)
100 x 173 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre



38

Luz crepuscular

A última fase da produção pictórica de Iberê Camargo, a partir do final dos anos 80 à década de 1990, de uma majestade silenciosa, líquida melancolia que escoo com consciência ácida, enfeixa essa reflexão visual. Essas obras traduzem um momento de introspecção meditativa, interregno do confronto áspero e direto com a existência, marcado pelo niilismo e desencanto. Esse estado de alma se inflete na obra como luz crepuscular ([...] filtro azul-violáceo aderindo à superfície das coisas), banha os objetos e nos envolve numa atmosfera nebulosa, de “inquietante estranheza” (*Unheimlich*).⁷³ O pintor, assim como suas figuras impassíveis e enigmáticas é indiferente ao burburinho do mundo, e volta seu olhar para dentro, à sua dor e às paisagens da memória. *O que eu faço, murmura, está muito carregado de minha vida, das imagens que eu tenho dentro de mim. Eu não apresento um espetáculo. Sempre achei em toda a minha pintura um halo de tristeza, sempre pinteí esse vazio.*⁷⁴

73. Termo já empregado por Hölderlin em seu estudo das tragédias e reintroduzido por Freud em seu *L'inquiétante étrangeté et autres essais* (Cf. Paris: Folio Essais, 1985, p. 209-263).

74. Lagnado, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo* (São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 36).





Nas séries de pinturas *Tudo te é falso e inútil*, *Ciclistas* e *No tempo*, que ensaia numa profusa quantidade de desenhos e guaches preciosos, é nítida a exacerbação da carga dramática, que se articula em uma narrativa ficcional (que, no entanto, é sua verdade), do desespero diante da morte e do vazio da existência. Remetem à ficção prodigiosa de Dante (que Iberê recitava saboreando o italiano de seus versos) às visões altamente pictóricas do limbo e inferno. Esse confronto sem trégua com a finitude se manifesta de modo eloquente na radicalidade e magnificação dos gestos e procedimentos pictóricos.

Uma nova estratégia se explicita, *prima facie*, na ampliação da escala, no tamanho das telas, e nos vastos planos de tinta mais rala que se estendem pelas superfícies, projetando-se no entorno. Mas também no esgarçamento das figuras sorumbáticas, maceradas que emergem dos espaços desérticos dessas telas. Não mais humanos, são “criaturas de pintura”,⁷⁵ habitantes do limbo, entre a vida e a opacidade da morte, suspensos numa linha do horizonte evanescente. Desterradas, sem latitude, essas mulheres pesadamente sentadas e disformes, paralisadas por uma força inercial, surgem prensadas contra o primeiro plano numa frontalidade brutal, e sem tocar o solo, flutuam nesse espaço extemporâneo. Ou são ciclistas, que deambulam no parque da redenção ou deslizam num tempo mítico à deriva – criaturas primitivas, caricaturais e anônimas como as figuras grafitadas na densa pasta de Jean Dubuffet.⁷⁶

Esses espaços profundos e intangíveis não são reais, mas metafísicos. Como em De Chirico ou em Rothko, nos envolvem e nos põem em contato com o mistério de uma realidade suprassensível, a outra margem, dilatando a distância exasperante, intransponível, do real. Signo do desligamento e da morte. Aqui uma dramaturgia⁷⁷ da pintura, se tece nas operações retóricas que incorporam a relação à experiência perceptiva do espectador. O espaço se dilata e desborda os limites da tela, irradiando sua atmosfera sombria que invade o “espaço real” criando uma ambiência.

75. Brito, Ronaldo. “Ciclistas metafísicos”. Em *Iberê Camargo* (Porto Alegre: Casa de Cultura Mário Quintana, 1990).

76. Compare-se aqui, por exemplo, *Outono no Parque da Redenção I e II* (1988), *A idiota* (1991) e *Ciclista* (1990) com *La metaphisycs* (1950), *Vontade de poder* (1946), *Árabes com rastro de passos* (1948), *Touring Club* (1946) ou as *Senhoras* de Jean Dubuffet.

77. Uso o termo dramaturgia no sentido do drama trágico e de uma teatralidade que não se reduz a espetacularização tal como caracterizada por Fried, num sentido deletério, mas antes implica sua contrapartida, a noção de absorção (*absortion*). Fried faz uma acerba crítica à teatralidade relacionada à retórica que aproximando arte e vida na contemporaneidade descaracterizaria a qualidade da arte. Em contraposição à teatralidade, num *approach* formalista define o valor da arte moderna em termos de absorção (*absortion*). Cf. Fried, Michael. *Absortion and theatricality* (1980); *Art and objecthood* (Chicago-London: University of Chicago Press, 1998).

33. *Tudo te é falso e inútil II*, 1992

óleo sobre tela (oil on canvas)

200 x 236 cm

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

Fenomenologia e drama



39

As pinturas metafísicas de De Chirico são outro magnífico exemplo desse clima sinistro, de mistério – aquela mesma “inquietante estranheza” (*Unheimlich*) ou, como sugere Victor Stoichita, *Uncanny*, ao explorar esse conceito em termos de sombra e luminosidade na análise da obra *Melancholia e mistério de uma rua* (1914).⁷⁸ De Chirico ainda obtém esse efeito perturbador manipulando incongruências espaciais, usando a perspectiva para criar um espaço inverossímil. Em Iberê, no entanto, é substancial o peso conferido à textura perceptiva na conformação do espaço pictórico, qualificando a *experiência estética* na granulação e na corporeidade do *medium*, como fenomenologia da pintura. Assim, mais próximo dos expressionistas abstratos, a maximização dos efeitos retóricos da apresentação sensível resulta em uma expressividade impactante, que pela reverberação atmosférica da cor envolve o espectador numa experiência de quase imersão. Capturados pelos sentidos, somos remetidos ao próprio corpo, suas oscilações e humores, numa continuidade inteiriça, empática com o corpo da obra. Diz Merleau-Ponty: “O próprio corpo está no mundo como o coração no organismo: mantém continuamente vivo o espetáculo visível, o anima e o alimenta interiormente, forma com ele um sistema”.⁷⁹ O corpo aqui é essencial, com seu teclado sensível – imantado pela experiência é veículo estético, acionado pelo gesto, define uma ergonomia da pintura.

Essa pintura não comporta mais uma contemplação distanciada, disciplinada pelos limites da tela, nem se esgota na absorção da forma, mas sua dramaturgia implica uma percepção interativa, animada por histórias e narrativas – numa intimidação comovente que convida à empatia (nos tornamos cúmplices desse drama que, de algum modo, também é o nosso). Pelo contrário, suspende a descrição ilusionista do espaço, como assinala Giannotti respondendo ao dilema moderno de elaborar a profundidade fora do registro virtual:

78. Segundo essa análise, a pintura *Melancholia e mistério de uma rua* (1914) emana um halo perturbador, uma atmosfera de suspense e perigo iminente. O plano dividido por um forte sol mediterrâneo em uma zona de sombra profunda e a outra de plena luz é atravessado por essa faixa diagonal de luz feérica da esquerda para a direita que anuncia um encontro de duas figuras – de um lado a menina, de outro, o vulto de um homem. Tudo se passa como um conflito de sombras, e a jovem parece feita da mesma substância do vulto que a espreita, em meio a uma tensão muda e a presença alusiva de objetos que reconhecemos como símbolos subconscientes. Stoichita, Victor I. “Around the uncanny”. Em *A short history of the shadow* (London: Reaktion Books, 1997, p. 123 et seq.).

79. Merleau-Ponty, M. *Fenomenologia de la percepción* (Barcelona: Península, 1975, p. 219).



A pintura se torna um fragmento real do espaço. Ao invés de reproduzir uma atmosfera em um espaço virtual, abre-se a possibilidade de se criar um ambiente a partir da superfície da tela. Essa experiência, ao invés de empregar a perspectiva linear, recorre a cor para produzir uma nova forma espacial.⁸⁰

Nesse mesmo sentido, o *Ateliê vermelho (1911)* de Matisse, sublinha Ronaldo Brito,⁸¹ foi um marco na libertação moderna da cor, alcançava-se ali pela primeira vez a dimensão planar mediante a força de estruturação da cor. O espaço transformava-se em pulsação, inconstância, no mesmo lance adquiria uma nova potência lógica, deixava de ser um a priori, ponto pacífico, para emergir vivo e descontínuo, na vibração da luz.⁸²

Mas é com o expressionismo abstrato (propriamente a *abstração pictórica*)⁸³ que essa extensão da obra no espaço real, do mundo habitado, aparece deliberadamente, quando então, de modo recorrente, a cor se expande erigindo superfícies e se projeta para além dos limites da tela invadindo o espaço. O grande formato desloca o espectador, que é assim levado a abandonar o olhar analítico centrado, compelido a uma reação física à materialidade ostensiva da obra. Como os mosaicos das igrejas bizantinas que colorem o ar do vão arquitetônico, o espaço definido por essas pinturas distendidas em planos de cor não atravessa a superfície da tela, como no tradicional plano virtual, mas fica aquém da superfície pictórica opaca e profunda, numa espécie de proscênio, antecâmara gerando uma continuidade que integra o espaço pictórico ao espaço real. Para Greenberg é nas soluções pictóricas ao dilema dessa opacidade planar que reside a essência virtuosa da pintura,

80. Giannotti, Marco. *Breve história da pintura contemporânea* (São Paulo: Claridade, 2009, p. 29).

81. Citado por Giannotti, *Ibid.* Cf. Brito, Ronaldo. *Desvio para o vermelho* – catálogo da exposição de Cildo Meireles (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1979).

82. Brito, Ronaldo. *Desvio para o vermelho* – catálogo da exposição de Cildo Meireles (São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1979).

83. Cf. Greenberg, Clement. "Abstração pós-pictórica". Em *Clemente Greenberg e o Debate Crítico*. Organização e notas de Glória Ferreira e Cecília Cotrim (Rio de Janeiro: Zahar, 1997, p. 111-112). "O tipo de pintura que se tornou conhecido como expressionismo abstrato é ao mesmo tempo abstrato e pictórico". Greenberg reporta-se aqui à oposição pictórica (*painterly, malerisch*) e linear introduzida por Heinrich Wölfflin a qual remonta a seu método de oposições binárias derivadas da dicotomia de forma e estilo entre os períodos que definem os séculos XVI e XVII, renascença e barroco. Cf. Wölfflin, H. *The principles of art history: the problem of the development of style in latter art* (New York: Dover Publications, 1997).

Fenomenologia e drama

39. De Chirico

The Melancholy and the mystery of a street, 1914





40

De Giotto a Courbet, a primeira tarefa do pintor havia sido escavar uma ilusão tridimensional numa superfície plana. Olhava-se através dessa superfície como através de um proscênio para um palco. O modernismo tornou esse palco mais e mais superficial, até que esse fundo se tornou como uma cortina, que passou a ser tudo o que o pintor deixara para ser trabalhado (...).⁸⁴

Nesse sentido os grandes planos de tinta, monocromáticos, como em Klein, ou sobrepostos em camadas num efeito flutuante, em Rothko, ou mesmo o magnético *allover* de Pollock, geram um campo, um *topos* ou “lugar” como região enervada e delimitada do espaço. Em Rothko isso implica a intenção retórica de provocar um efeito no mundo, transformar as relações no espaço percebido – não janelas que se abrem para o mundo, mas fachadas⁸⁵ que se voltam para dentro e remetem à própria opacidade do meio, projetando-se sobre o espaço habitado. O caráter arquitetônico do espaço nessas pinturas é fundamental, e a sensação física dos planos de cor suspensos cria uma atmosfera que se expande invadindo o espaço físico.⁸⁶ “A parede deixa de ser um limite, uma interdição psicológica”, afirma Argan, “como que absorvido pela trama da cor, o espaço passa de lá para cá, transborda os limites do muro e invade o aposento com seu vapor”.⁸⁷ Trânsito que culmina quando “A parede torna-se um ambiente”.⁸⁸

84. Greenberg, C. *Art and culture: critical essays* (Boston: Beacon Press, 1989, p. 136).

85. Rothko mesmo declara: “Minhas pinturas são às vezes descritas como fachadas e, sem dúvida, elas são fachadas”. Ashton, D. *About Rothko* (New York: Capo Press, 1996, p. 87).

86. Isso se torna ainda mais evidente na manipulação dramática da luz/sombra e da escala no projeto inacabado de Rothko na capela de Houston. Aqui suas pinturas levam essas possibilidades ao extremo arquitetando um santuário de sombras, “janelas” negras e luminosidade, no brilho das imagens e da luz que penetra pela abertura no teto. David Anfam justamente sublinha, ao comentar a instalação na Rothko Chapel em Houston, que o projeto artístico de Rothko poderia ser resumido como a tentativa de compor “imediatidade perceptual com importe espiritual” que para o próprio artista significava “pintar ambos o finito e o infinito”. Anfam, David. “The high window”. Em Somoroff, Michael. *Illumination I at the Rothko Chapel* (Houston: A Rothko Chapel Book, 2007, p. 8).

87. Argan, G. *Op. cit.*, p. 623.

88. *Ibid.*



O que definiria as composições de Rothko, segundo David Anfam,⁸⁹ não seria simplesmente a cor, mas o modo como ele “manipula e modifica aquelas cores em combinações hipnóticas”. Suas imagens são fachadas,⁹⁰ sugerindo simulacros ou miragens que como falsas *passagens* (*thresholds*) nos magnetizam e, todavia, se fecham ao olhar “invocando enigmaticamente espaços recessivos e ao mesmo tempo os velando”.⁹¹ A aura associada a essas *passagens* incide em duas características típicas, como declara o pintor: “(...) ou suas superfícies são expansivas e projetadas para fora em todas as direções, ou se contraem e se voltam para dentro em todas as direções. Entre esses dois polos pode-se achar tudo o que quero dizer”.⁹²

Curiosamente, nessa última fase, Iberê e Rothko se interceptam pontualmente, na grande escala e na fatura rala dos planos de tinta que, como cenários ou fachadas, permanecem intangíveis, suspensos num espaço metafísico, ficcional, que irresistivelmente nos fazem gravitar em sua órbita, invadindo assim o espaço real. Uma pintura que se desdobra num tempo introspectivo que escoia lento e ancestral, à revelia da vida, convidando a uma experiência meditativa, reverente, nesse espaço de transição ou *passagem*. Essas fachadas ou passagens/aberturas (*Thresholds*) de Rothko, assim como a vastidão desértica e sinistra dos cenários desnaturalizados em Iberê, nos transportam a um outro espaço-tempo – um irreal.

89. Cf. Anfam, David. *Op. cit.*, p. 8-9.

90. Anfam, David. *Mark Rothko: the works on canvas – a catalogue raisonné* (New Haven-Washington DC: Yale University Press-National Gallery of Art, 1998, p. 11).

91. *Ibid.* “The high window”. *Op. cit.*, p. 8.

92. Breslin, James E. B. *Mark Rothko: a biography* (Chicago-London: Chicago University Press, 1993, p. 288). Ainda, segundo Anfam, os limiares mais primitivos são os que fazem a mediação entre dentro e fora como os dois polos de nossa presença corpórea no mundo, e é justamente essa ideia de um espaço limite que catalisa sua poética existencial, visto que o trânsito dentro/fora, com efeito um *topos* para a união do *self* com o ambiente, é uma das principais questões que perpassam a obra de Rothko (desde *Interior*, 1936). Anfam, David. “The high window”. *Op. cit.*, p. 9.

Fenomenologia e drama

40. Mark Rothko
Green on Blue (Earth-Green and White), 1956













Nas páginas anteriores,
41. *Signo Branco I*, 1976
óleo sobre tela (oil on canvas)
100 x 173 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

Nestas,
42. sem título (untitled), s/d (nd)
óleo sobre papel (oil on paper)
32 x 47 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

43. sem título (untitled), s/d (nd)
óleo sobre papel (oil on paper)
32 x 47 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

44. *Ascensão I*, 1973
óleo sobre tela (oil on canvas)
57 x 40 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

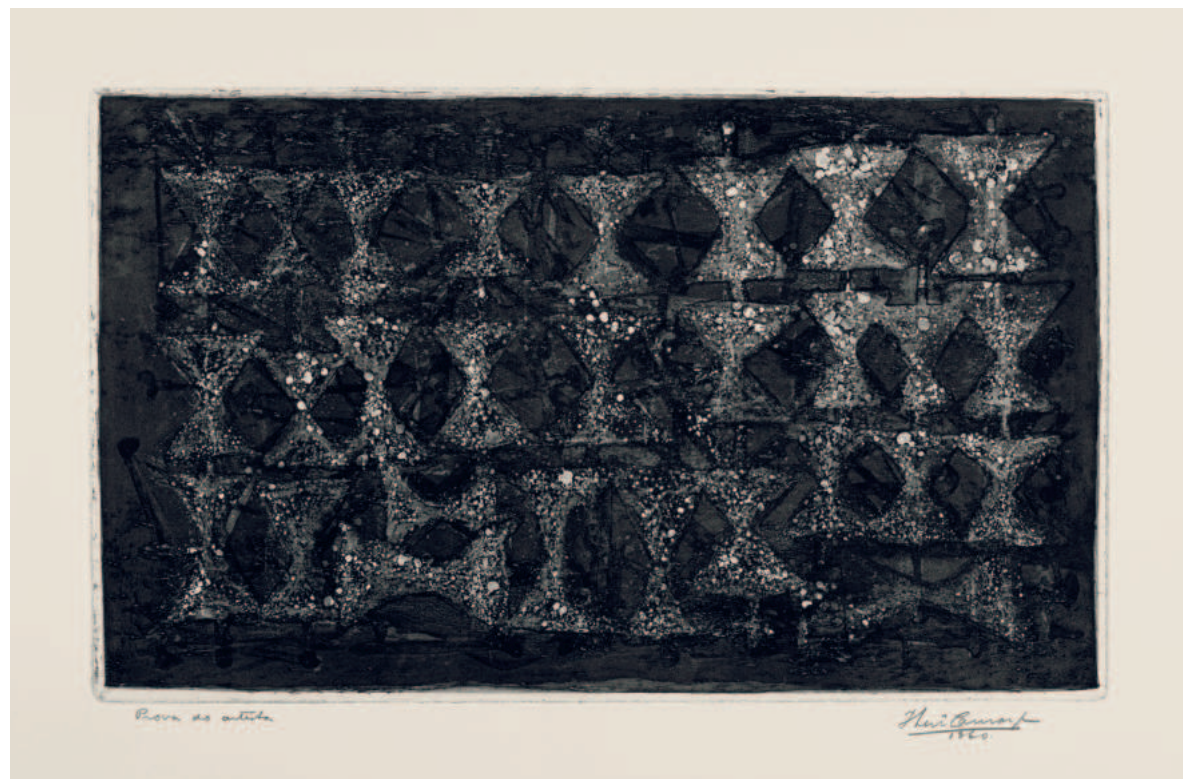
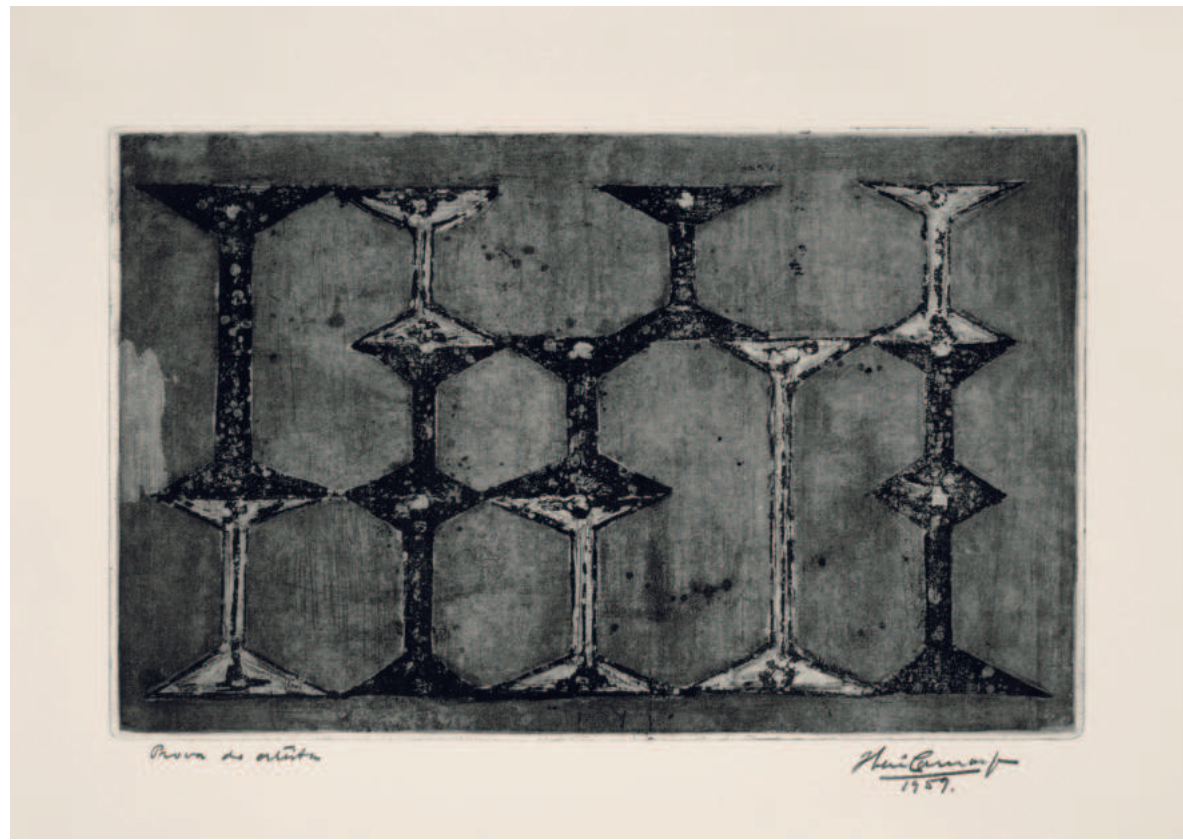


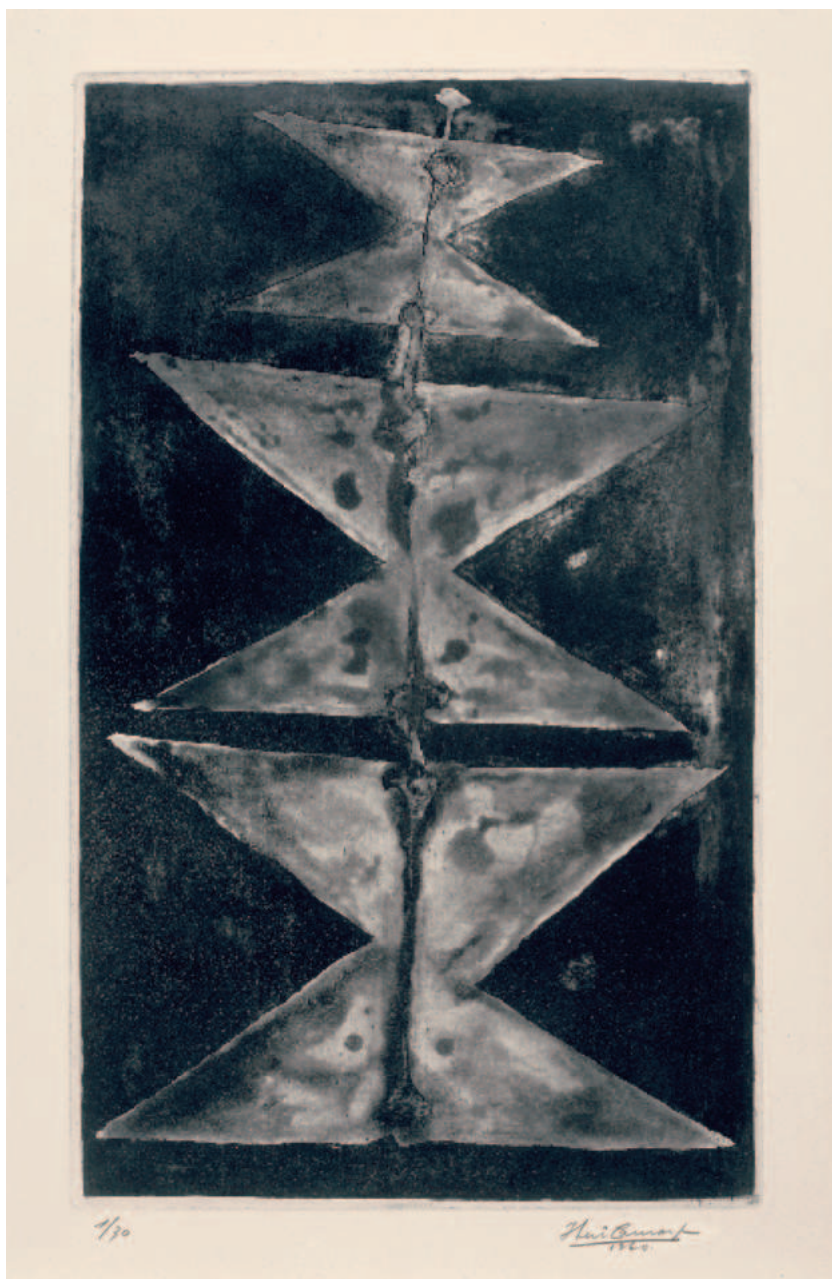


45. *Composição 1*, 1956
água-tinta (a pincel, crayon litográfico e processo do açúcar) (paintbrushed aquatint [lithographic crayon and sugar-lift process])
30 x 39,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

46. *Interior 1*, 1956
água-tinta (a pincel e processo do açúcar) (paintbrushed aquatint [sugar-lift process])
32,5 x 25 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







47. *Carretéis 1*, 1959
água-tinta (crayon litográfico e processo do açúcar)(aquatint
[lithographic crayon and sugar-lift process])
25 x 40 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

48. *Formação de carretéis*, 1960
água-tinta e relevo (aquatint and relief)
30 x 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

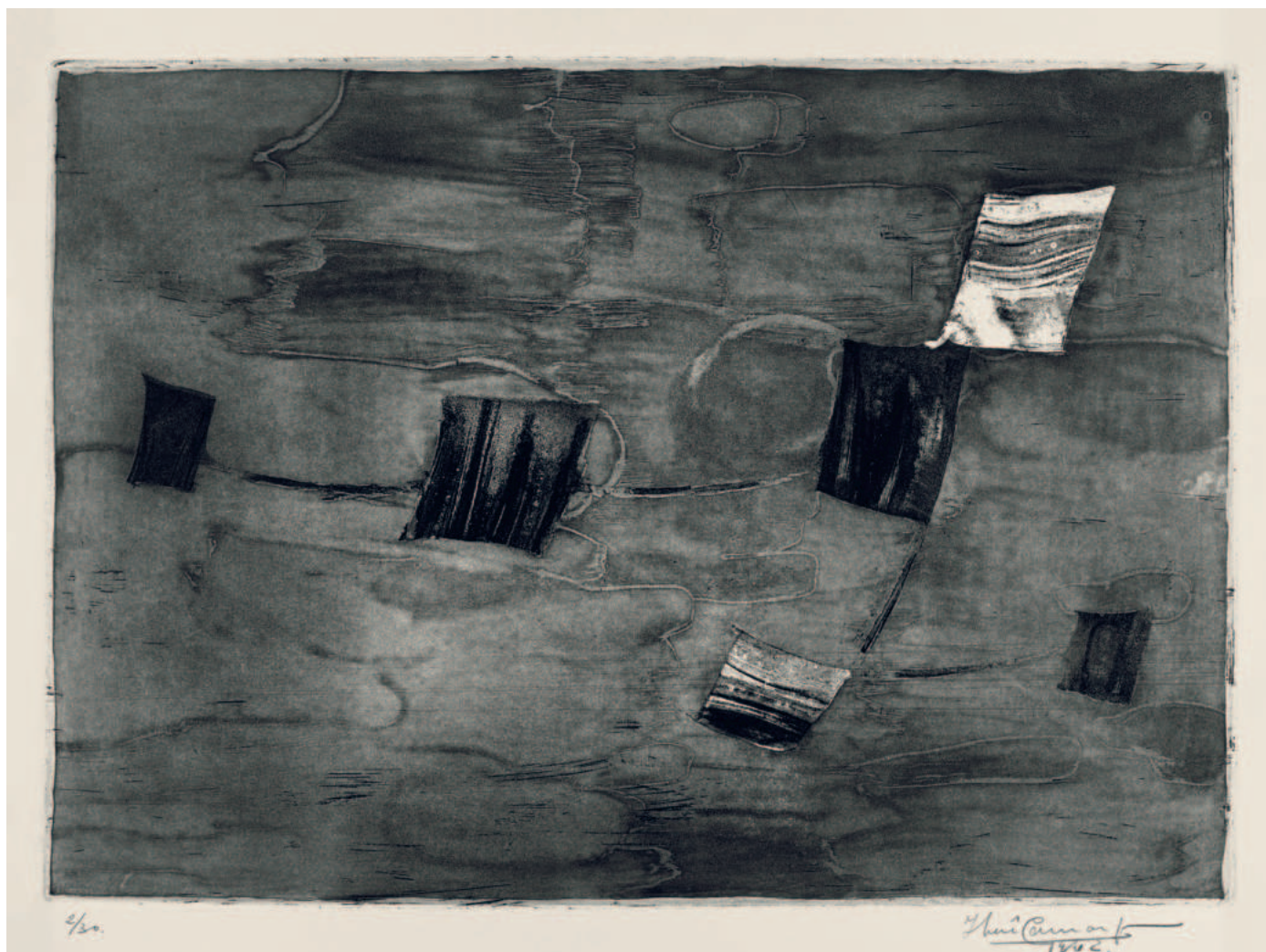
49. *Estrutura de carretéis*, 1960
água-tinta (processo do açúcar e lavis)/ (aquatint [sugar-lift
process and lavis])
29,9 x 39,6 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

Nas páginas seguintes,
50. *Estrutura em movimento 6*, 1962
água-forte e água-tinta (a pincel e lavis) sobre papel (etching
and aquatint [painbrush and lavis] on paper)
49 x 70 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre











51. *Estrutura em movimento 1*, 1962
água-tinta (a pincel e lavis) sobre papel (aquatint
[paintbrush and lavis] on paper)
49,4 x 70 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

52. *Estrutura em movimento 5*, 1962
Água-tinta (lavis)
70,6 x 99,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







53. *Desdobramento II*, 1972
óleo sobre tela (oil on canvas)
93 x 132 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







54. *Carretel azul*, 1981
óleo sobre madeira (oil on wood)
25 x 34,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

55. *Dado cor-de-rosa*, 1982
óleo sobre madeira (oil on wood)
25 x 35 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

56. *Contraste*, 1982
óleo sobre madeira (oil on wood)
25 x 34,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

57. sem título (untitled), 1978
óleo sobre madeira (oil on wood)
25 x 35 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







58. *Desdobramento*, 1978
óleo sobre tela (oil on canvas)
100 x 141 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

59. *Composição*, 1980
óleo sobre madeira (oil on wood)
42 x 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre





60. *Tudo te é falso e inútil IV*, 1992
óleo sobre tela (oil on canvas)
200 x 236,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







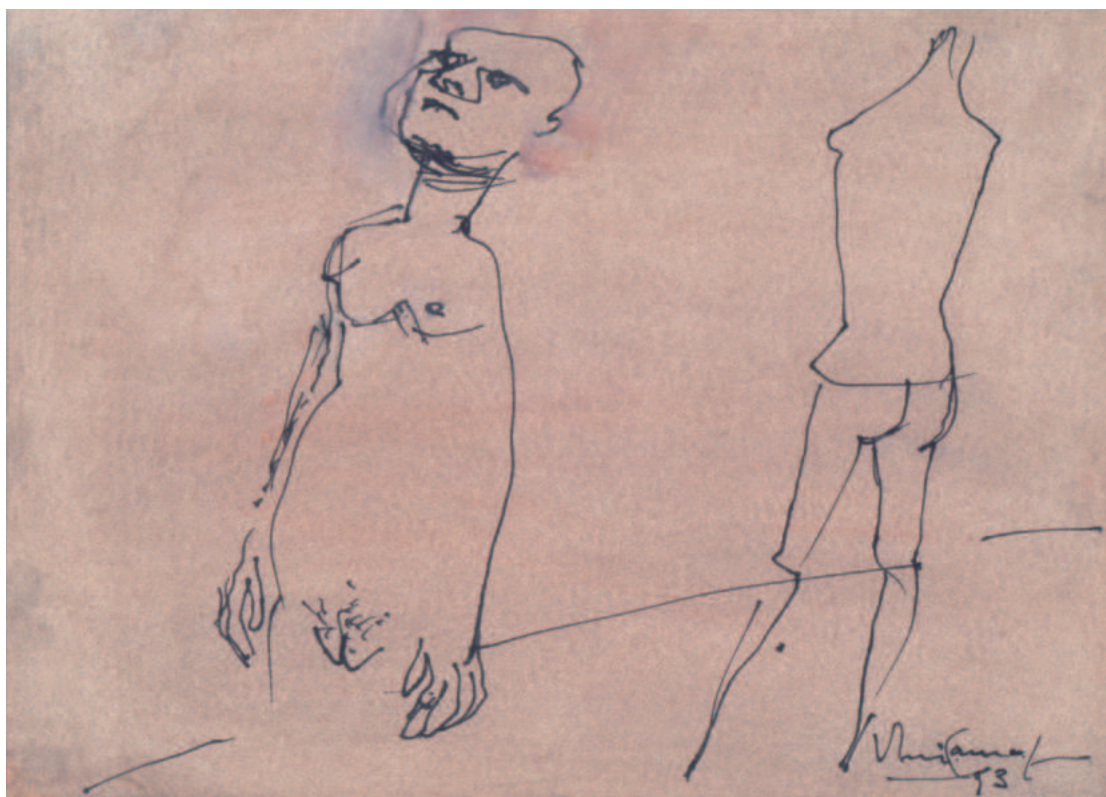
61. sem título (untitled), 1993
nanquim, guache e lápis stabilotone sobre papel (China ink,
gouache and stabilotone pencil on paper)
35 x 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

62. sem título (untitled), 1992
caneta tinteiro e guache sobre papel (ink and gouache
on paper)
24 x 32 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

63. sem título (untitled), 1993
guache e lápis stabilotone sobre papel (gouache and
stabilotone pencil on paper)
25,5 x 35 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre





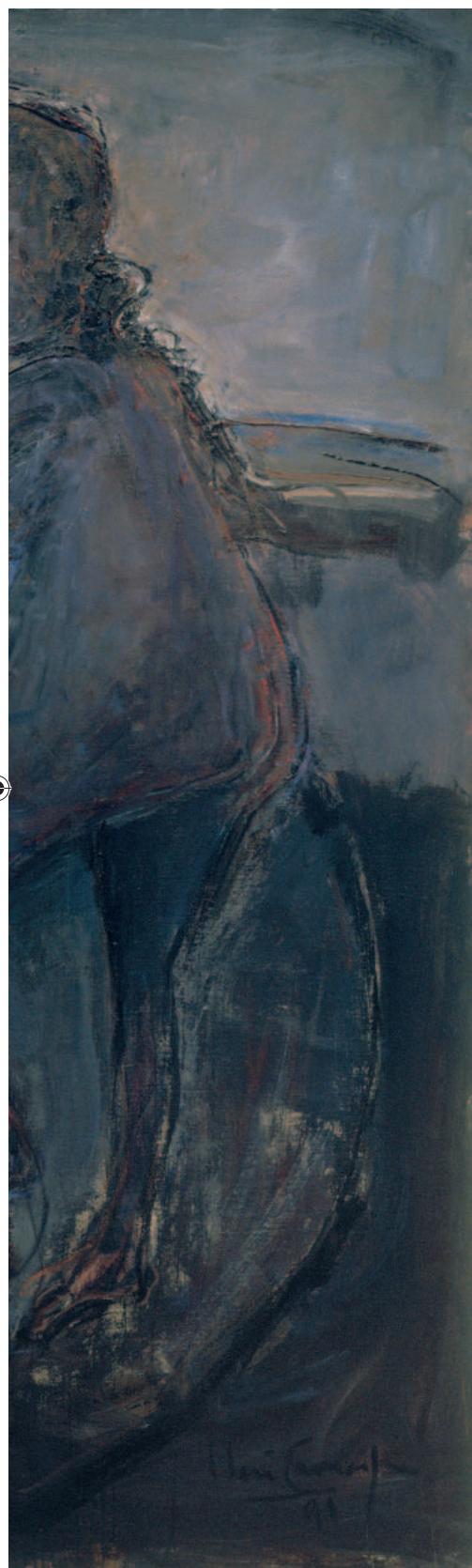


64. sem título (untitled), 1993
nanquim e guache sobre papel (China ink and gouache
on paper)
35 x 50,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

65. sem título (untitled), 1994
nanquim sobre papel (China ink on paper)
35 x 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

66. sem título (untitled), 1993
nanquim e guache sobre papel (China ink and gouache
on paper)
25 x 35 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre





67. *Crepúsculo da Boca do Monte*, 1991
óleo sobre tela (oil on canvas)
200 x 283 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

68. *Mulher na escada I*, 1989
óleo sobre tela (oil on canvas)
62 x 100 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







71. sem título (untitled), 1988
guache, nanquim e lápis stabilotone sobre papel (gouache,
China ink and stabilotone pencil on paper)
70 x 46 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

72. sem título (untitled), 1991
guache e lápis stabilotone sobre papel (gouache and
stabilotone pencil on paper)
70 x 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







69. sem título (untitled), 1992
guache e lápis stabilotone sobre papel (gouache and
stabilotone pencil on paper)
70 x 50,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

70. sem título (untitled), 1993
guache e lápis stabilotone sobre papel (gouache and
stabilotone pencil on paper)
70 x 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







73. *No tempo*, 1992
óleo sobre tela (oil on canvas)
200 x 250 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre





74. sem título (untitled), 1994
nanquim e guache sobre papel (China ink and gouache
on paper)
29,5 x 42 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

75. sem título (untitled), 1994
guache e nanquim sobre papel (gouache and China ink on
paper)
29,5 x 42 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

76. sem título (untitled), 1993
guache e lápis stabilotone sobre papel (gouache and
stabilotone pencil on paper)
35 x 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

77. sem título (untitled), 1993
guache, lápis stabilotone e esferográfica sobre papel
(gouache, stabilotone pencil and ball point pen on paper)
35 x 50 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







78. *Ciclista*, 1990
óleo sobre tela (oil on canvas)
200 x 155 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







79. sem título (untitled), 1990
esferográfica, nanquim e guache sobre papel (ball point pen,
China ink and gouache on paper)
34 x 23 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

80. sem título (untitled), 1990
nanquim, lápis stabilotone, guache e esferográfica sobre
papel (China ink, stabilotone pencil, gouache and ball point
pen on paper)
34 x 23 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

81. *Ciclista 6*, 1991
água-tinta (processo do guache) (aquatint [gouache process])
19,5 x 14,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

82. *Ciclista 7*, 1991
água-tinta (processo do guache) (aquatint [gouache process])
19,5 x 14,9 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







83. *Ciclista 4*, 1991
água-forte (etching)
29,5 x 19,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

84. *Ciclista 5*, 1991
água-forte (etching)
29,5 x 19,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

85. *Ciclista 2*, 1991
água-forte (etching)
19,5 x 14,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







86. sem título (untitled), 1989
guache sobre papel (gouache on paper)
35,5 x 27,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

87. *Pintura*, 1989
óleo sobre tela (oil on canvas)
42 x 30 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre







88. *Outono no Parque da Redenção I*, 1988
óleo sobre tela (oil on canvas)
65 x 92 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

89. *Outono no Parque da Redenção II*, 1988
óleo sobre tela (oil on canvas)
65 x 92 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre











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.





90



91

90. Estação ferroviária de Restinga Seca, RS/*Train Station, Restinga Seca, RS*

91. Iberê Camargo no ateliê da Lapa, Rio de Janeiro, 1945/*Iberê Camargo in the Lapa studio, Rio de Janeiro, 1945*

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.

48° Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe menção honrosa em Desenho.

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

Exposição individual, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.

49° 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.

50° 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.

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





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

52° 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 56° 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.

56° Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

Bienal de Arte Hispano-Americana, Madri.

“Iberê Camargo”, Museu de Arte Moderna de Resende (RJ). Exposição inaugural do museu.

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



92

Cronologia

92. Iberê Camargo e Maria Coussirat Camargo em Paris, 1950/
Iberê Camargo e Maria Coussirat Camargo in Paris, 1950





93



94

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

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

II Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro.

1954 Organiza, juntamente com outros artistas, o Salão Preto e Branco, parte do III Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

Salão Preto e Branco/ III Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Recebe medalha de prata em Pintura.

"Pinturas e gravuras de Iberê Camargo", Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. Primeira mostra individual depois de viagem de estudos à Europa.

1955 Produz o texto "A gravura", publicado em 1975.

"Salão miniatura", Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro.

"Gravuras de Iberê Camargo", Galeria de Arte do Clube de Gravura, Porto Alegre.

I Novo Salão Carioca, Rio de Janeiro.

Bienal Hispano-Americana de Arte de 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.

93. Capa de catálogo/Catalogue cover Salão Preto e Branco – III Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro, 1954. Acervo documental/documentation collection Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre

94. Iberê Camargo no ateliê da Lapa, Rio de Janeiro, 1954/ Iberê Camargo in the Lapa studio, Rio de Janeiro, 1954

96





“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 Montevidéu, tendo seu tratado de gravura divulgado em língua espanhola.

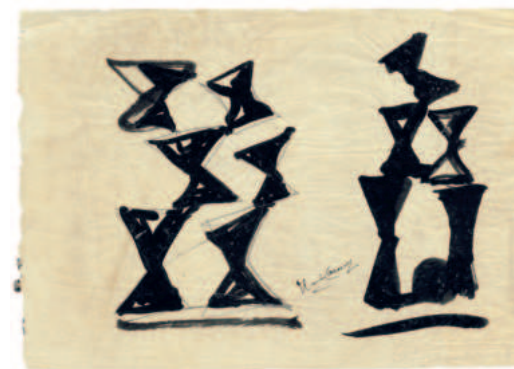
“Iberê Camargo”, Centro de Artes y Letras, Montevidéu.

“Iberê Camargo: gravura – pintura”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.

IX Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.

2nd International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, National Museum of Modern Art Yomiuri Shimbun, Tóquio.

II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México. Recebe o prêmio de Gravura.



95

95. sem título (untitled), c. 1959
nanquim e grafite sobre papel (China ink and graphite on paper)
23,5 x 32,5 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

Cronologia



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.



96

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.



97

96. Estudo para a série *Fiada de Carretéis*, 1961
nanquim sobre papel (China ink on paper)
14 x 23,4 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

97. Iberê Camargo no ateliê da Rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, 1961/*Iberê Camargo in the Palmeiras studio, Rio de Janeiro, 1961*

98



1966 Executa um painel de 49 metros quadrados oferecido pelo Brasil à Organização Mundial de Saúde, em Genebra.

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

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

1968 Integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Inicia a construção de seu ateliê em Porto Alegre, na rua Lopo Gonçalves.

6th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai/The National Museum of Japan, Tóquio.

“Exposição de gravuras”, Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre.

1969 Ministra curso de pintura para detentos, na Penitenciária de Porto Alegre, auxiliado pela artista Maria Tomaselli Cirne Lima. Colabora na exposição de pintura no saguão do Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, reunindo trabalhos de cinco alunos do curso que ministrou na penitenciária.

“Gravuras e pinturas de Iberê Camargo”, Biblioteca Pública de Santa Maria (RS).

“Pinturas”, Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, Porto Alegre.

1970 Recebe título de Cidadão de Porto Alegre, concedido pela Câmara Municipal de Porto Alegre.

“Iberê Camargo”, Galeria Barcinski, Rio de Janeiro.

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

1971 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.



98

98. Capa do periódico/Magazine cover *Cadernos Brasileiros*, São Paulo, 1964. Acervo documental/documentation collection Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Cronologia



99



100

99. Ateliê de gravura/*Print studio* Lacourière-Frélaut, Paris, 1973

100. Iberê Camargo, Paris, 1973/*Iberê Camargo in Paris, 1973*

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.

100





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.

Cronologia



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 Mario Carneiro, com textos e locução de Ferreira Gullar.

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

1984 Executa dois painéis para a Funarte, Rio de Janeiro.

7º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (artista convidado).

“Iberê Camargo: 70 anos”, Museu de Arte Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.

“Iberê Camargo”, Sala de Exposições Professor Hélios Homero Bernardi, Santa Maria (RS).

“Iberê Camargo, aquele abraço!”, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.

“Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras”. Galeria Multiarte, Fortaleza.

“Iberê Camargo: pinturas guaches e pastéis”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Studio de Arte Cláudio Gil e Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro; Galeria Luisa Strina, São Paulo.



1985 Recebe o prêmio Golfinho de Ouro do Governo do Estado do Rio de Janeiro; reconhecimento por sua atuação como artista plástico no ano de 1984 e medalha de Mérito Cultural concedida pela Prefeitura Municipal de Porto Alegre.

XVIII Bienal Internacional de São Paulo – “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades”, São Paulo.

8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

“Iberê Camargo: desenhos e pinturas”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.

“Iberê Camargo: trajetórias e encontros”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Na ocasião, é lançado o primeiro livro sobre a vida e a obra do artista, *Iberê Camargo*, editado por MARGS e Funarte.

1986 Inicia a construção de seu ateliê, no bairro Nonoai, Porto Alegre. Recebe título de doutor *Honoris Causa* pela Universidade Federal de Santa Maria.

“Iberê Camargo”. Óleos, desenhos e o lançamento da *Suíte de serigrafias (Manequins)*. Max Stolz Galerie, Curitiba.

“Agrotóxicos”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre.

“Iberê Camargo: desenhos da série *As criadas* de Jean Genet”, Galeria Usina, Vitória.

“Iberê Camargo: trajetória e encontros”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre; Galeria do Teatro Nacional de Brasília, Brasília.

1987 Produz um número significativo de litografias, nas quais retrata personagens do Parque da Redenção.

“Iberê Camargo”, Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília.

“Iberê Camargo – desenhos e litografias”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.

“Iberê Camargo”, Art-Com, Campo Grande (MS).

“Exposição de pinturas, desenhos e gravuras de Iberê Camargo”, Galeria Soluzione, Caxias do Sul (RS).

“Iberê Camargo”, Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.

Cronologia



"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, Montevideú.

"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 Alcebiades 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.



2º Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu Universitário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (artista convidado).

“Iberê Camargo: pinturas”, Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.

“Ciclistas no Parque da Redenção”, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.

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

1991 Recusa a participar da III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Equador, em protesto pela cobrança de impostos sobre a circulação de obras de arte. Ministra *workshop* sobre artes plásticas, no Centro Cultural São Paulo, São Paulo.

Guaches, Instituto Goethe, Porto Alegre.

“Iberê Camargo – pinturas e guaches”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.

“Iberê Camargo”, Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.

“Iberê Camargo”, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

“Iberê Camargo”, Espaço de Arte, Passo Fundo (RS).

1992 Iniciam-se as filmagens do curta-metragem *Presságio*, no ateliê de Iberê Camargo. Durante a produção do filme e suas variadas cenas, o artista produz diversos desenhos.

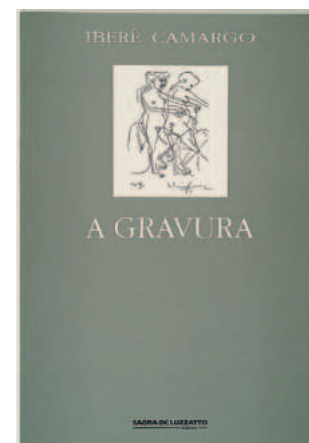
O projeto Os Amigos da Gravura, dos Museus Castro Maya, é reeditado e Iberê Camargo dele participa com uma gravura inédita.

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

Exposição por ocasião do lançamento do livro de Iberê, *Gravuras* (editora Sagra), Galeria Tina Zappoli, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.

“Iberê Camargo: obra sobre papel”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.

“Iberê Camargo: pinturas inéditas”, Galeria Multiarte, Fortaleza.



101

101. Capa do livro/*Book cover A gravura*, Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 1992. Acervo documental/*documentation collection* Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.

Cronologia





102

1993 Participa do 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto – “Retrospectiva de gravuras de Iberê Camargo”, apresentação das séries: *Carretéis*, *Ciclistas*, *Manequins* e *As idiotas*, Museu de Arte de Ribeirão Preto.

“Iberê Camargo”, Art’s Collectors Gallery, Nova York.

“Guaches”, Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Mostra de inauguração da galeria que leva seu nome.

“Guaches e óleos”, Escritório de Arte da Bahia, Salvador.

“Retratos de amigos”, Center Park Hotel, Porto Alegre.

“Iberê Camargo”, Galeria Camargo Vilaça, São Paulo; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis. Última exposição individual do artista, em que apresenta a série *O homem da flor na boca*.

1994 Recebe diploma de personalidade Cultural Internacional, da União Brasileira de Escritores, na Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.

Realiza seu último óleo, *Solidão*, tela de 2 x 4 m. É lançado o livro *Iberê Camargo*, de Ronaldo Brito.

“Conversações com Iberê Camargo”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Juntamente à mostra é lançado o livro *Conversações com Iberê Camargo*, de Lisette Lagnado.

XXII Bienal Internacional de São Paulo. Núcleo Abstrações.

“Iberê Camargo: desenhos e gravuras”, Espaço Cultural Fiat, São Paulo.

“Desenhos e gravuras em metal”, Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.

“Iberê Camargo, mestre moderno”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Na ocasião é lançado o livro *Iberê Camargo, mestre moderno*, com textos de Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Décio Freitas.

“Iberê Camargo: produção recente”, Centro Cultural São Paulo.

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

102. Iberê Camargo no ateliê da Rua Alcebiádes Antônio dos Santos, Porto Alegre, 1993/*Iberê Camargo in the Alcebiádes Antônio dos Santos studio, Porto Alegre, 1993*

106





Mostra retrospectiva e mostra do trabalho atual, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.

Bienal Brasil Século XX, Fundação Bienal de São Paulo.

Iberê Camargo falece em 9 de agosto.

1995 É criada a Fundação Iberê Camargo, com uma vocação formativa fundamental em assuntos de arte e de difusão da obra do artista e reativado o Ateliê de Gravura do artista.

Lançado o filme *O pintor*, de Joel Pizzini, no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.

1998 Mostra de lançamento do livro *Gaveta dos guardados*, organizado por Augusto Massi, na Galeria César Prestes, Porto Alegre.

1999 Lançado o Programa Escola destinado à rede escolar privada e pública.

É lançado o livro *Iberê Camargo/Mario Carneiro: correspondências*, na mostra “Obra gráfica de Iberê Camargo”, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.

2000 Tem início o projeto de catalogação da obra completa de Iberê Camargo.

2001 É lançado o livro *Iberê Camargo: desassossego do mundo*, de Paulo Venâncio, na exposição “Retrospectiva Iberê Camargo”, Bolsa de Arte de São Paulo e Galeria André Millan, São Paulo.

2002 O projeto da nova sede da Fundação Iberê Camargo, desenvolvido pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira, recebe o Prêmio Leão de Ouro de Melhor Projeto na Bienal de Veneza: mostra arquitetura.

Cronologia





2003 Começa a construção da nova sede da Fundação Iberê Camargo.

2005 Ocorre a exposição "Iberê Camargo: Ciclistas et autres variations", Musée des Beaux-Arts, Bordeaux, França.

2006 Lançado o 1º volume do Catálogo *Raisonné*, referente às gravuras do artista, sob coordenação de Mônica Zielinsky.

2007 A Fundação Iberê Camargo segue realizando atividades destinadas à preservação e divulgação da obra de Iberê Camargo.

2008 Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre.



103

103. Iberê Camargo pintando a obra *Tudo te é falso e inútil V*, no ateliê da Rua Alcebíades Antônio dos Santos, Porto Alegre, 1992/Iberê Camargo painting the work *Tudo te é falso e inútil V*, Alcebíades Antônio dos Santos studio, Porto Alegre, 1992

108









The exhibition “Iberê Camargo: *An experience of painting*” synthesizes an important framework that has informed the efforts of the Iberê Camargo Foundation for 15 years. As a Collection Exhibition, it meets the Foundation’s stated goal of promoting the documental and artistic legacy of the artist while at the same time strengthening bonds with other cultural institutions in Brazil and abroad, thus creating a virtuous circle that broadens the reach of Iberê Camargo’s work and ideas.

The exhibition was planned with this dynamic in mind – initially conceived to be shown at the Espaço Cultural Unifor of the Edson Queiroz Foundation in Fortaleza, Ceará, it was open to the public in that venue from April 30th through August 2nd, 2009. Now, adapted to the exhibition spaces of the Iberê Camargo Foundation, it can also be enjoyed by the public in the south of Brazil. The extension of its network of institutional partnerships, together with its schedule of modern and contemporary art exhibitions, its educational program and the varied activities that make up its general schedule allow the Iberê Camargo Foundation to reach the aim of stimulating the public’s interaction with art, culture and education, and to establish its presence as a center of excellence in cultural initiatives.

“Iberê Camargo: *An experience of painting*” is curated by Virginia Aita, an art critic who had a close working relationship with the artist in Porto Alegre. Borrowing the concept of “experience” from Phenomenology, Aita has selected paintings, prints, gouaches and drawings that trace a path in the life and work of Iberê Camargo. From his first influences to the twilight of an already established artist, Aita brings forth an understanding of how Iberê Camargo experienced art and how the viewers can, in turn, experience his work.

The Iberê Camargo Foundation wishes to thank the Edson Queiroz Foundation for this joint initiative, as well as the curator and the teams involved in all stages of the exhibition in Fortaleza and Porto Alegre.

Iberê Camargo Foundation





Iberê Camargo: *an experience of painting*

Virginia H. A. Aita

I dedicate this text to my father Rômulo Aita (in memoriam) and to Maria Camargo, who taught me the meaning of a life dedicated to Art.

Phenomenology and Drama

The idea of “*an experience*” chosen to frame this segmentation of Iberê Camargo’s work is not limited to a particular facet or an anecdotal selection of the artist’s production. Rather, it concerns a structural trait of his work, as well as of the man himself, which is the very basis of its modernist status and singles it out in an existential poetic, that of the expression of the “self” as an agonic gestuality. It is also critical to placing Camargo along a genealogy of painting as a fictional reconstruction of cultural memory and of the tradition of scholarly art that, guided by elective affinities, translates into an adventurous search for a subject. Acknowledging himself as a modernist (as early as in his first landscapes, such as *Jaguari* and *Paisagem* [1941], both impressionistic and strongly gestural) entails retracing this experiential path in order to fully assume this identity. And so this “grand tour”, with all its tribulations and diversions as well as a certain flavor of the epic, is essential for those who evoke a remote tradition (the “Old World”) and its fictions of origin. Ronaldo Brito observes acutely:

“The will to radically remake painting, a desire that in one way animates all great painters, inevitably meant a historical process. In other words, for a painter who portrayed the truth of the SELF, a follower of the typically modern lyricism of personal anguish and lonely independence, the affirmation of one’s irreducible condition as an artist could only be achieved through the harsh conquest of universality by a South American artist. The integrity and even the intransigence that characterize his work began with the lucid acknowledgement of his unique, lateral origin, which demanded a continual effort of acculturation”¹.

James Joyce, in the voice of his *alter ego* Stephen Daedalus, wants to set a distance between himself and the mean and cruel petty world, launching himself into the world so as to learn “what the heart is and what it feels”. He declares: “Welcome, O life, I go to encounter for the millionth time the reality of experience and to forge in the smithy of my soul the uncreated conscience of my race.”².

1. Brito, Ronaldo, “*Ciclistas Metafísicos*” (Metaphysical Cyclists). In *Iberê Camargo*, Porto Alegre: Casa de Cultura Mário Quintana, 1990. (Author’s Note).

2. Joyce, James, *Portrait of the Artist as a Young Man*, Penguin Classic Book, 2003. (Author’s note).



Also, Camargo does not cling to local identifications; on the contrary, he launches himself into the risks of discovery, he goes to far-away places, and he reverberates this challenge as a poetical adventure, living a unique experience in a privileged time for inventions and findings (the avant-garde of the first half of the 20th. Century). Here, experience precipitated upon language turns into a pictorial idiom – the feverish gesture printed upon the canvas (as a concrete action upon the world itself) reenacts his own existential search.

“The expressionist figurative artist,” he states in a suggestion of his identification, “sees the world through the eyes of the spirit. His vision is exacerbated, painful, and tragic”³. It not only “makes us see” (renders visible), as Klee⁴ suggests, but implies a physical action upon the world, a direct struggle against the thickness of matter, as voluptuous as it is untamable, modeled through the intentionality of gesture and the discipline achieved by a master painter. A performer and an existentialist, in Camargo’s work “the search for truth in painting naturally coincides with the yearning for human truth”⁵. His was an intransigent, lonely search, making no concessions and seeking no other medium than painting itself – a language of the body in its entirety. In his own words, he confesses, “I put my flesh and blood into painting, all of it is a consubstantiation. (...) I only seek my own truth”⁶.

Between the man and his art there is an endogenous adherence, a seamless continuity between body and work which is not limited to formal games, but implies the body itself in a radical transfiguration of its matter and psychic contents. His doing/re-doing is ceaseless: he scrapes, pastes again, erases once more, obsessively rebuilding the form in a true archeological process. He digs into matter and memory. The luminous quality of his painting paradoxically emerges from this overflowing, this (limitless) *hybris*. A sense of performance, extracted from the expressive act of painting, is distilled from this struggle against masses of paint and color.

The dramatic experience, the tragic feeling of individual existence elevated into a universal level, is the human sense *par excellence*. Also crucial is the down-to-earth, instinctive sensoriality that stimulates perception: in the vertigo of contact, it is the profusion of matter that inhabits the work. The world rubbing against skin. The aesthetic quality, therefore, is the calculated result of this intersection.

But perception and feeling require more than these mere fragments of matter which are the sensations, and refers us to the object gravitating around the perceptive magnetic field of a subject. “I renounce defining sensation by means of pure impression”, as said Merleau-Ponty,

“Indeed, seeing is possessing colors or lights, hearing is possessing sounds, feeling is possessing some qualities, but how can we tell what the feeling actually is? Is it enough to see the color red or listen to the note la? (...) Instead of offering a sensible

3. Camargo, Camargo, Porto Alegre: *Correio do Povo*, April 8, 1965. (Author’s note).

4. Klee, Paul, “Art does not reproduce the visible, but renders it visible”, *Sobre a arte moderna* (On Modern Art), Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2001, p. 43. *Viz.* “Seeing how” and “Seeing in”. Wollheim considers that “seeing in” corresponds more properly to the view of representation, for, unlike “seeing how”, it does demand localization and allows for a simultaneous attention to the representation and the represented subject, to the vehicle and the object. In: Wollheim, Richard, *Art and its Objects*, p. 209. The “Seeing how” introduced by Wittgenstein (*Philosophische Untersuchungen* [Philosophical Researches], *Schriften* [Writings], Suhrkamp Edition, II, p. 523) concerns the vision of the aspect and the variations of said aspect, which requires an acquired technique for seeing this or that object (Is that a Duck or a Rabbit?). Cf. Giannotti, J., *Apresentação do Mundo* (A Presentation of the World), São Paulo: Cia. Das Letras, p. 126ff. (Author’s note).

5. Brito, Ronaldo, *Ibidem*, *op. cit.* (Author’s note).

6. Iberê Camargo’s statement to Cecília Cotrim, *Novos Estudos Cebrap* (Cebrap New Studies), 34, November 1992, p. 117. (Author’s note).





means to delimitate sensations, if we take it within the revealing experience, quality is as rich and as obscure as the object or the total perceptive spectacle. This red spot I see on my carpet is only red when we take into account the shades that run through it, its redness only appears in relation to the interplay of light and ultimately, as an element into a spatial configuration. (...) That's how analysis finds within each quality those meanings that inhabit inside it.⁷

This shows there is neither pure quality nor pure feeling. "Painting is color," said Camargo commenting on his huge admiration for Van Gogh. "Yes, painting is color, but a can of red paint is also color. If painting was plain color, it would soon be tiresome. That case over there is also color, it even presents very pure colors, but nobody is moved by it. (...) It is not color alone, it is something else, I mean, it is color changed into sentiment"⁸. Camargo knows it well and he models the specious pictorial matter, modulating color under the influx of those mobile webs that are emotion and memory. The pale, melancholy shades from his first landscapes echo solitude and the mystery contained within the vast plains in southern Brazil and then emerge into his vibrating ochres and greens. Later we see earthy, somber reds, cobalt blue and pure white that blend into purplish or grayish blue, misting with disquiet the planes without horizon which are inhabited by eviscerated, caricature-like *figures*, as the *Cyclists* and the *Idiots* of the painter's late phase. Finally, his palette of colors is modulated by his emotions and hued by lived experience. "My palette," he reaffirms, "is a palette of feelings, it is a palette of my soul"⁹.

Here we see the same opposition/complementariness observed by Paul de Man in the work of Cézanne between the materiality as tacit objectivity and the phenomenality that makes the *datum*, the splash of paint, the record of a phenomenon, a *vécu*. "Is it possible that the choice of the word 'materialist' to speak of Cézanne is due to the fact that his little wedges and virgules of color employed in the building of his paintings were so patiently conciliated, by means of 'an infinite variety of solutions and tricks (...), with phenomenality as content (meaning) or sensorial experiences of the meaning to which they refer?'" asks T. J. Clark quoting de Man¹⁰. This places under suspicion the plausibility of a radical formalism, of an arbitrary syntax of form, which subtracts the sensorial foundation and, by the same token, eliminates the phenomenal from the poetical sign. His observations on *Sainte-Victoire Mountain seen from Château Noir* demonstrate this viewpoint,

"His blues are translucent and float in and out of green squares with which they entertain a dialog. The mountain appears crystal-like, made of a substance neither very opaque nor very diaphanous; it looks natural, of course, but showing many features of a man-built object; for instance, its wrecked aspect, the irregularity shown in the planes of the mountain"¹¹.

Clearly, the idea of an aesthetic experience therein implied is opposed to the conception of an atomistic sensation, typical of the determinist mechanism or of those formalist approaches which import that theory of abstraction. Neither is it only an *Erlebnis*, even as it emphasizes the immediacy

7. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción* (The Phenomenology of Perception), Barcelona, Spain: ed. Península, 1975, p. 26. (Author's note).

8. Iberê Camargo's interview to Cecília Cotrim, *Novos Estudos Cebrap* (Cebrap New Studies), 34, November 1992, p. 111.

9. Iberê Camargo's interview to Cecília Cotrim, *Novos Estudos Cebrap* (Cebrap New Studies), 34, November 1992, p. 110.

10. de Man, Paul, "Hegel on the Sublime, in *Aesthetic Ideology*, Minneapolis, Minnesota/London, UK: Minnesota University Press, 1996, p. iii; Clark, T. J., *Modernismos* (Modernities), Sônia Salzstein, editor, São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 64, 65.

11. *Ibidem*, p. 66.





and the radical differentiation of sensations. Rather, it appears to refer to the vitalistic theories of experience mostly to be found in Dewey, but also in Emerson, Nietzsche, William James, and Bergson, all of which return emotion to the body and dramatic intensity to the experience. However, all of these features of aesthetic experience, insofar as they are inherently evaluative and cannot comport negative assessments or dissonant, non-aesthetic works (admittedly, the majority in the 20th century post-industrial *avant-garde*), generate tensions leading to a progressive abandonment of aesthetic experience in the late modernity.

Notably, both in the analytic aesthetic tradition (from the 1960s and 1970s, *viz.* Arthur Danto and George Dickie) and in critical theory or genealogical analysis (Adorno, Gadamer, Benjamin, Bourdier, and Foucault), there's the prevalence of a contempt for the immediacy and phenomenology of aesthetic experience in favor of ideological criticism¹². Consequently, experience seems to be replaced by the objectivity of formalism and by interpretation dictated by historical institutions. However, if we insist on a prospective analysis, all compartmentalization seems to fade out, revealing that the idea of a dramatization as a means of semantic articulation of experience gives it a density that marks it off as aesthetic experience in a register in which the phenomenological texture is added to the poetic and critical architectures. That's precisely how Camargo's work, taken as a dramaturgy of painting (the poetical articulation of the memory of matter) embodies the irreducible residue of affections. In the vertigo of contact, it reiterates a dense materiality, untamed and inexhaustible that erupts vertiginously, bringing to the foreground the aesthetic experience as an experience in a "consummatory" sense, adhered to the body and magnetized by its meanings.

Here's where biography illuminates work. Life with Camargo revealed to the many who shared his vigorous presence not only a restless, pained spirit, but a man with a lively spirit, a fine aesthetic sensibility and many stories to tell. Simple, rigid and almost stoic in his personal life, he was famously uncompromising regarding the quality and origin of his paints (he only worked with Bloch, Lefranc or Windsor & Newton paints), his paper or the fabric for his canvases (only imported linen would do). The sumptuous soberness of his palette and the formal rigor echoed a reverence for the great masters and a nostalgia for the traditions and history of art. His home, his library with so many tomes and his studio, all infused with humors, the smell of turpentine, and unctuous paint reflections were the breeding ground for the spectacle that was to come. Camargo and Maria, unthinkable without one another in their methodical, frugal lives, cultivated a genuine pictorial culture based on reading, travels, and intense proximity. Good friends – teachers, students, admirers or casual dinner guests with whom a spirited conversation was shared –, a discrete nightlife at the Vermelhinho (a pub and meeting place for artists and the intelligentsia of the Rio de Janeiro of the 1940s/1950s); the hardworking painter who enjoyed getting lost in long strolls around the streets of Rio, or along the Rua da Praia and Redenção Park in Porto Alegre; the simple young man from the empty vastness of the southern hinterland who felt inebriated by the world and let himself to be shaped by a experience of his culture and his time. A time that was torn between the abrupt assimilation of modernity and the disenchantment with its promises.

12. This is due to the fact that both semantic and historical approaches and the theories of criticism reject this notion of aesthetic experience as excessively vague and ill-equipped to explain the meaning of Art or to inform the criticism of ideological contaminations, specifying social and institutional (historical) conditions that make artistic practice viable.

Iberê Camargo: *an experience of painting*





Aesthetics as *an* Experience

Continuous with and correlate to an idiosyncratic, personal way of life, a particular aesthetics surfaces here as a quality of experience. Attempting a new definition of this term, T. J. Clark¹³ speaks of an aesthetic impulse (as opposed to aesthetic illusion) as “embodiment”, that is, nothing but “that drive that propels people to *shape* their statements and descriptions in such a way that thoroughly and properly embodies their claims of truth, content, or meaning (...) several kinds of formal elements – intonation, assonance, dissonance, rhythm, timbre, sequencing – enter in a dialogue with meaning... reinforcing it, realizing it, ironically or not.”¹⁴ Further on, he underlines the same *parti pris* – the theme of phenomenality, i.e., the “phenomenality of the (poetic) sign” to be found in de Man’s analysis,

“The expression does no more than adding a certain degree of drama to a common sense hypothesis about the nature of signs and their power: that which states that signs or propositions belong to a world only known to us by means of the senses, a world which is always ‘lived through experience’ and which is constituted by perceptions, intuitions, and conscious acts to which the signs themselves open up or to which they belong, or from which they draw their essential quality, their phenomenal reality as audible or visual materials.”¹⁵”

Inadvertently, he refers us to the thinking of *Arthur Danto*, in which an art world is assumed as a premise to this network of meanings from which the work surfaces. With impeccable precision, he defined the concept of art *embodiment*, or rather *embodied meanings*¹⁶ of a semantic content in its presentation media, in a perfect correlation of form and content following Hegel¹⁷. Indeed, form is a way of sensorial presentation (*Darstellung, exhibitio, hypotyposis*) for a certain content, but it also amounts to an *expression* in the sense that “nothing is present that bears no essential relation to the content and that will not express it.”¹⁸ According to Danto, this takes place within the elliptical mode of a rhetorical structure, which affords the spectator an interaction with metaphors that perform a transfiguration of the real. As transfiguration, art is essentially a transforming experience, even though it merely hints at a perceptual aesthetic in this mode of presentation or *embodiment*¹⁹, however based on the vocabulary of matter, sensations and their nuances.

13. Clark, T. J., *Modernismos*, Sônia Salzstein (org.), São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 72. Originally published as “Phenomenality and Materiality”, in Bárbara and Thomas Cohen, J. Hills, Andrzej Warminsky (orgs.), *Material Events: Paul de Man and the Afterlife of Theory*. Minneapolis/ London: Minnesota UP, 2001, pp. 93-112.

14. Italics mine. *Ibidem*, p. 72.

15. *Ibidem*, p. 73.

16. I refer to the definition Danto first introduced in his *The Transfiguration of the Commonplace*, 1981, later on reformulated in his *After the End of Art*, 1997, p. 197, chapter 11, and revised in his recent *The Abuse of Beauty*, 2003/4, chapters 4, 5, and 6.

17. See Danto, Arthur C. *After the End of Art*, 1997, p. 31, 194. “What is now aroused in us by the works of art is not just the immediate enjoyment, but also our judgment, since we subject to our intellectual consideration (i) the contents of art; and (ii) the media (form) of art and their mutual appropriateness or inappropriateness.” Hegel, G. W. F., *Aesthetics, Lectures on Fine Arts* (translated into English by T. M. Knox), 2 volumes, Oxford: Clarendon Press, 1975, v. 1 p. 11. Now, under this aspect, aesthetic representation is conceived by Hegel not only as an intuition (*Anschauung*), but also as an *expression* (*ausdrücken/ausprechen*), which had been glossed as the ‘representation of a representation’ (*Vorstellung der Vorstellung*) by the philosopher, or according to Danto, as representations that “in addition to being about whatever they are about, are also about the way they are about that – having, as it were, first and second-order contents” (*The Transfiguration ...*, p. 148-9).

18. Set apart from mere intuition or sensorial appearance insofar as the perceived truth in art is an “expression of the Idea of Beauty”. Hegel, G. W. F., *Cursos de Estética* (translated into Portuguese by Marco Aurélio Werle), São Paulo: Edusp, 2001, p. 111.

19. Only recently in his book *The Abuse of Beauty*, 2003, Danto has been working out this notion of *embodiment* sort of retrieving aesthetic qualities, mostly related to the his concept of *internal beauty*. See Arthur Danto, *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art* (Chicago, IL: Open Court, 2004, Introduction, ch. 4 and 5).





These concepts reintroduce in the appreciation of Camargo's work a meditation upon the amplitude of the very notion of experience. From the most fragmented, inaccurate sensorial experience to one builds upon memory, culture, and tradition, as an aesthetic and pictorial elaboration of a path that does not differentiate between art and life. A brief foray into the notion of *aesthetic experience* and its relationship to the tradition of art as a cumulative experience illuminates the way this artwork reshapes, through the idea of a dramaturgy, this experience in its plethora expanded to "an experience" of painting. Here again the singular notion of "an experience" to specify the value-loaded notion, expressively nuanced as aesthetic experience, refers us to John Dewey, who was not only the forerunner of naturalistic pragmatism, but the author who developed this concept to its maximum vigor, intensity, and radical differentiation from the routine flow of experience by means of an organic, qualitative unity. As he insists in his remarkable *Art as Experience*²⁰, this characterization is defined by contrast. Indeed, "experience", as stated by him,

"(...) occurs continually because the interaction between living creatures and their environmental conditions is involved in the very process of living (...). Oftentimes, however, the experience is fragmented. Things are experienced but not in such a way that they are integrated into an experience. There is distraction and dispersion; what we observe and what we think, what we desire and what we get are at odds with each other"

In frank opposition to this mechanical, habitual perception of our surroundings, Dewey isolates a vivid, coherent, dense, and qualitatively distinct experience,

"In contrast with such experience, we have an experience when matter runs its course to fulfillment. Then and then only is it integrated with and differentiated from other experiences in the general stream of experience. A piece of work is finished in a way that is satisfactory; a problem receives its solution; a game is played through; any situation, whether it's eating a meal, playing a game of chess, carrying on a conversation, writing a book, or taking part in a political campaign, is so thorough that its completion is a consummation and not a cessation. Such an experience is a whole and carries with it its own individualization and self-sufficiency. It is an experience²¹"

This idea of "an experience" qualitatively distinct and not limited to works of art as its single catalyst, broadens and diversifies the aesthetic dimension as a phenomenological trait, a way of "being in the world" which, however, has in art its model for unity and absorption, converting it into a "consummatory" experience. The experience of art or art as "an experience", overflows the object's constraints and the work of art itself irradiates as a "rhythmical interaction with the individual" that engages him/her in a deeply significant "organic integrity", permeated by a "qualitative continuity". Here the vital rhythms of existence shape an organic template from which comes a sense of dynamic order in such a way that our body models the aesthetic conditions. This is the very pulsing Camargo claims when he states that, "... this thing of looking at books, of knowing the values and what a painting must have, that is, the expected qualities of a painting, in a word, all that is taught to us" is secondary; above all, "a painting must bear its own rhythms."²²

20. Dewey, John, *Art as Experience*, New York: Perigee Books/The Berkeley Publishing Group (first edition: 1934), 1980, 2005, chapter 3.

21. *Ibidem*, p. 37.

22. Iberê Camargo's statement to Cecília Cotrim, *Novos Estudos Cebrap* 34, November 1992, p. 11.

Iberê Camargo: *an experience of painting*





The granulation of painting/the thickness of the world

Averse to conventions, resenting all sorts of imposed, arbitrary constraints, Camargo stretches out the limits of the canvas and seems to re-enact upon it the lived experiences through a struggle with the thickness and resistance of his materials. The existential drama is thus reenacted in a gestural performance with the flat surface as its arena. More than modeling, he revolves and macerates, tensioning to its limits the pictorial matter in such a way as to extract a meaning as a coagulation of form. Truth in painting, therefore, is co-extensive to those semantic condensations within a grammar of recurring signs (tables, spools, cubes, dice, bicycles, sketches of human shapes, faces and torsos, landscapes, and so forth). "When you paint", says Camargo, "the image is immobilized, it becomes fixed, and perception is made objective"²³ It is through pictorial work (a concrete action upon the world) that form emerges from the empirical states and the flow of conscience to rise to the world. As an undeniable vector for the constitution of this expressionistic poetic that it is essentially materialistic and concrete, he emphasizes the granulation and the phenomenality of experience that, just like his paintings, settles in levels of matter and meaning.

A perceptual phenomenology *stricto sensu*, as advanced by Merleau-Ponty (followed by Michael Fried) emerges as the criticism of a perception framed by the model of experience conformed within an aprioristic cognitive structure, mindless of the discontinuities between consciousness and the world or between instances of consciousness tinged by subjectivity. This creates the need for a characterization of a perceptual *milieu* to describe the uniquely human mode of "being-in-the-world". Then, taking the visual perception formatted by perspective as partial and indeterminate, some other "pre-objective" perceptual forms will surface, founding a way of seeing and knowing that could be labeled as "abstract"²⁴.

Indeed, this seems to be the very issue that informs the modern as an attempt to re-elaborate into another key our conception of space, above all as a dimension coupled with temporality in which subjectivity is materialized. Time, as an internal sense, becomes essential for the delimitation of these poetics of invention, while either sculpture or painting can no longer be defined as spatial art, "a whole whose relationships to its parts are simultaneous, static and perceived at a glance", as suggested by Lessing in *Laocoon*²⁵. Krauss takes as a premise for the analysis of modern art the assumption that, even in a spatial art like sculpture, space and time cannot be dissociated, since a clearly phenomenological, natural conception of the temporal experience is implicit²⁶ in every spatial organization. Simultaneity always contains a latent experience of the sequence. Modern sculpture is a *medium* located precisely in the junction between fixedness and movement, between frozen time and flowing time – and it is this tension that defines the condition of sculpture and, *mutatis mutandis*, the status of art.

According to these features and his dissonance to the reigning constructive rationality, Camargo seems to assimilate from the 1950's/1960's Brazilian cultural scene, however in an oblique, scattered way, the neo-concrete trends that are anchored on the notion of perception, the body and its active presence in the world, as spatial temporality, declining the modernist agenda tied to the rationalism

23. See Lagnado, Lisette, *Conversações com Iberê Camargo* (São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994, p. 25).

24. According to Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción* (The Phenomenology of Perception), Barcelona, Spain: ed. Península, 1975, chapter 1, *El cuerpo* (The body); see also Fried, Michael, *Art and Objecthood*, Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 1998, pp. 1-54.

25. Lessing, Gotthold Ephraim, quoted by Rosalind Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1998, p. 3ff.

26. *Idem, ibidem*.





that favored the objective positivism of space in its pure form. Modeled upon the intentionality of gesture and the repertoire of memory framed by temporality, its form embodies sensorial rhythms and tonalities that manifest the phenomenality of pictorial signs. To Camargo, tradition as a cumulative, systemic experience contained in the canons of culture becomes a model to be appropriated. In overlapping layers of meaning, the experience of the world taking in the pulse of matter and the allure of *pathos* is presented as a dramaturgy of painting.

Apprenticeship and Adventure

The artist's trajectory is determined by an existential *démarche* – a process of encounters, diversions and returns. This is a winding and extreme experience that over time forms an expressive language – actually a solitary, contrary path whose tenacity made a great artist out of a man. From the scarcity and emptiness of the “plains” (Rio Grande do Sul hinterlands), he exposes himself with an apprentice's lust to an effervescent culture (his contact with modernity and the avant-garde trends in 1950's Rio de Janeiro) and to the lessons of the “old masters”. From European classical art (Vermeer, The Titian, Goya, Rubens, El Greco, Velázquez, and so on), whose works he diligently copies at the Prado and the Louvre, to the modern influx of Matisse, Picasso, Bonnard, Rouault, and Chagal – nothing escapes him²⁷.

His arrival in Rio de Janeiro in 1942 marks his introduction to etching and his contacts with an artistic milieu then galvanized by an institutional debate between the devotees to a cultural renovation (echoed in the creation of museums and Art Biennials) and those who defended the Academy²⁸. He becomes a regular at the Vermelhinho Bar, a meeting point for intellectuals and artists like Tomás Santa Rosa, Burle-Marx, Pancetti, Milton Dacosta, Djanira, Mário Carneiro, Cícero Dias, and Portinari. He has his first lessons on etching with Hans Steiner, and Lélío Landucci, the sculptor who was responsible for assembling the statue of Christ the Redeemer, he entertains rich discussions about his production.

However, it was his encounter with Guignard that influenced him the most. “I turned him into my private tutor,” he reported later in an affectionate tone. For Camargo, Guignard was “a guide and a friend”, as well as an exemplary teacher. “He strolled the lanes in search of motives. We, the pupils, simply followed his steps.²⁹” As Camargo recalls, “Guignard was an admirer of the Renaissance, he just loved Italian painting. He really was Botticelli's disciple. His way of painting was very much influenced by the Italians, his way of modeling the subjects... The hard pencil marks can be perceived in his paintings, particularly when he drew his themes over wooden plates... The way he stroke the surfaces with the tip of his pencils, it looked like he was etching contours for later engraving. (...) He was a Florentine and all of us were his disciples...³⁰”

Along with fellow artists, all of them dissenters of the *Escola Nacional de Belas Artes* (National School of Fine Arts) in Rio de Janeiro, he formed a group, sponsored by Eliza Byington (“a great friend”), which would be the seed for the Guignard Group. They met in a study at 4, Marquês de

27. “I wanted to understand how Rubens, for example, resolved the portrayal of a face by means of color, especially this painter who is pure color. There was no question of ‘imitating’. (...) Rubens is one of such artists who always work by associating warm and cold colors, he mixes those grays that always accompany the complementary colors. (...) If one cannot understand Rubens, he cannot understand Van Gogh either, that very liberty he allowed himself through the employment of contrasts,” as quoted by Mário Carneiro, *Depoimento* (Testimony), In: *Diálogos com Iberê Camargo* (Dialogs with Iberê Camargo), Sônia Salzstein, editor, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 27. (Author's Note).

28. According to Zielinsky, Mônica, *Catálogo Raisonné* p. 38ff. (Author's note).

29. Camargo, Camargo, *Gaveta de Guardados*, Massi, Augusto, organizer and editor, São Paulo: Edusp, 1998.

30. Iberê Camargo's testimonial to Cecília Cotrim, *Novos Estudos Cebrap*, 34, November 1992, pp. 120-121.

Iberê Camargo: an experience of painting





Abrantes Street, which used to house a *gafieira*, a popular dance-hall called *Flor de Abacate*. He was diligent in his class attendance and his productions were much improved by the new techniques. He then perfects the handling of light, color, and transparencies. Stimulated by Guignard into graphic experiment, this helped define his etchings and prodded him toward an integral synthesis. It is with him that Camargo learns and lives painting as “the *bottega* tradition” (Italian for studio).

In his stay in Europe (1948-1950), learning from the great masters’ techniques was certainly a pedagogical exercise through which he ascended to high culture, as well as a passport to a modern status, but there is no clear identification or adherence to a particular style or agenda. Rather, there can be seen a sort of impregnation that will be apparent in his later development. Lhote, De Chirico, and Petrucci actively contributed to his formation. “I do not admire Lhote. I quote him as a theoretician and a great professor. I feel an affinity to De Chirico, because I also express loneliness and the mystery that wraps up all things.³¹”

De Chirico, himself a great painter, was a moral individual with conservative ideas. But he was also controversial, “an idol and a reference point for Breton and the Surrealists”³², after declining a retrospective at the 1948 Venice Biennale, precisely the year Camargo arrived in Rome. After 1918, his “metaphysical painting” had undergone a radical change, returning to tradition, classical models, and iconography. With Lhote, a Bordeaux native well recognized throughout the Parisian artistic scene, Camargo began a methodical and analytical apprenticeship of painting³³. A post-cubist himself, Lhote improved his work through a theoretical investigation on the principles of form, relating them to specific works in the history of art, publishing his *A Treaty of Landscaping* that somewhat reminds us of Leonardo da Vinci’s *A Treaty of Painting*³⁴. It was from him that Camargo learned “the identities in the solutions for color, value, rhythm, in a word, all the elements of the pictorial language”³⁵. As Camargo recalls, he “... had never found, not even with Guignard, a theoretical painter able to do grammar analysis, capable of dismembering and analyzing language. (...) Lhote was mostly a theoretical person and he kept analyzing the mechanisms in painting, the way a painting is actually made”³⁶.

The refinement of his technique comes as a result of this path, since his refusal of the formal, academic apprenticeship was compensated by his self-discipline and intense assimilation of the old masters and new life experiences. In his contact with European art, during his stay in Rome and France, he read and studied both the classic and the modern artists while absorbing their pictorial solutions, assiduously visiting the great museums and refining his repertory. However, his relationship to tradition is one of critical appropriation and transformation,

“For me, the technique is the result of a personal way which the artist acquires while employing traditional processes. I know it is not easy to make your own that which belongs to everyone, but this is precisely what enables the existence of Rembrandt, Goya, Piranesi and all those other innovators we all know about.³⁷”

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

32. Argan, Giulio Carlo, *A Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 496.

33. According to Zielinsky, Mônica, *Catálogo Raisoné*, *op. cit.*, p. 55.

34. According to Argan, Giulio Carlo, *A Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 55.

35. Camargo, Camargo, *Um Esboço Autobiográfico*, published in *Gaveta de Guardados* (A Drawer for my Keepsakes), Massi, Augusto, organizer and editor, São Paulo: Edusp, 1998, p. 179.

36. Iberê Camargo’s testimonial to Cecília Cotrim, *Novos Estudos Cebrap*, 34, November 1992, p. 120.

37. Letter to San Yu Kim, June 9, 1964.





Fabrication of a space/figure

The investigative, experimental character on behalf of form or the constitution of a new space, the research with assorted materials capable to shelter syntactic, expressive exactions are the markings of the *avant-garde* during the second half of the 20th century. Already with Manet and Courbet the plane, taken in all its opacity, had acquired corporeity and expressivity. Now a concrete, thick surface, the modern plane unveils a fertile field for experimentation in which graphical characters, assorted signs, contours, or splotches of paint acquire breadth and a specific valence. Liberated from a depiction of the visible world, the modern artist is free to reinvent it. In Cubism, a fragmentation of space allows usual motifs, like bottles, fruit, guitars, chairs, musical scores, and so forth, when decomposed in their features, to become unrecognizable as objects – it is their constructive possibilities that raise the interest. Independent from its object of reference, the image itself becomes autonomous and painting is circumscribed to its own logic and constitutive means. Likewise, with the progressive discontinuity between the perceived world and its pictorial representation, colors turn out to be independent from the outline of a figure and they begin to suggest their own spaces made out of the relationships among them. The objectivity of color as a plastically constituted space follows from the autonomy of painting against the previously represented world and, in that sense, painting is defined as pigments applied over a surface. In a notable statement by Maurice Denis, 1890, “A painting, before being a cavalry battle, a female nude or the portrayal of some historical anecdote – is essentially a plane surface covered with colors in a given order.”

Also characteristic of the most distillate modernist mood, under Greenberg’s influence, is the making of the materiality of the *medium*, i.e., their means of presentation, the very motif of painting, in a clearly self-reflexive movement. Therefore, it was mostly within painting’s field that the huge transformations that produced the modern narrative took place, as a decantation of a prodigious historical experience. Notwithstanding, it is well known Camargo’s resistance to all movements or programmatic trends that disputed the scene at that age and, on the contrary, advancing his profession of faith in painting as a diligent, solitary craft. Neither Tachism, nor Futurism, Geometric Abstractionism, Constructivism, Formalism, etc., ever allured him, who expressly disclaimed any affiliation. For him, art after all is an unbounded territory for imagination’s work, and thus thoroughly disentangled from any external injunctions. “I don’t paint what I see,” he oftentimes repeated, “but what I feel.”³⁸

On the other hand, the idea that artworks are first and foremost related to each other than with other things, and so shaping up a commonwealth, is a notion taken from T. S. Eliot, in his *Tradition and Individual Talent*, a concept Arthur Danto elaborated into his conception of a “style matrix” as the exercise of all possible combinatory, modulating the meaning of each work into a network of reciprocal relationships, and building-up an organic community of artworks that thereby liberate latencies on each other for their very, simple existence. This notion of a whole in which all parts are interconnected and that systemically reorganizes at any supervenient style leads Danto to conceive an *artworld* as an “ideal commonwealth” or a “kingdom of significations”³⁹. If we consider Camargo’s work on a similar perspective, its intersections with other artistic practices are conspicuous, to wit, the great modern masters, the American pictorial abstraction, mainly in de Kooning and Rothko, or even some primitive drives in the informalism of Dubuffet and the solitude and isolation poetics in Giacometti. If the common denominator is precisely this modern residue, the plane with its expressive density, then the challenge for this kind of painting is equating the ambiguity in which figure gravitates while supporting the declared opacity of surfaces.

38. According to Lagnado, Lisette, *Conversações com Iberê Camargo*, São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994, p. 25.

39. Danto, A. C., *After the End of Art*, p. 164.

Iberê Camargo: an experience of painting





Willem de Kooning, as much as Camargo, rejects all adhesion to movements, denying the logic of historical development that invariably would take him from Cézanne to the Cubism and geometrical abstraction (Constructivism and Neoplasticism). Instead, turning to the tradition of painting, and to the “the physical condition or carnality of painting” as a heritage from the Renaissance and typical of Western art, he appropriates the art from the past by free associations that reconnect it to daily existence, in that which Rosenberg qualified as “metaphorical abstraction”⁴⁰. That’s how we see his applying “the cubist artifact of dislocated anatomy into figures modeled in depth” while drawing back as far as to Ingres. In works like *Seated Woman*, *Woman Sitting*, and *Pink Lady*, de Kooning expressly formulated the choice left to the contemporary painter, “either to accept the concept of spatial profundity adopted by traditional painting or to work with layered surfaces, after Cézanne’s paintings – and he refused to choose.”⁴¹ For him, the same as to Camargo, both depth/perspective and planarity are only devices at a painter’s disposal. His abstract, metaphorical configuration is “at the same time a sign, like a number or a letter in the alphabet, and the representation of a thing, like the drafting of a torso, something that can bypass the conflict between illusion of a third dimension and planarity of the painting itself: an oval shape with a dot in its middle can be simultaneously the depiction of an eye that appears to possess a volume and a depthless drawing.”⁴²

As it happens, in that sense he clearly comes close to the continuous morphogenesis to be found in Camargo’s work, especially when we pay attention to his passage into abstraction, that is, an outright pictorial synthesis, from still lives to spools or bobbins, in which objects from the daily life, like fruits, vases, bottles, spools over tables, and so forth, appear at first like flat representations in the foreground, then progressively reduce themselves to more elementary signs, like the spools, cubes, and dice, until being fragmented into contours, planes, and edges that reveal their inner structures without giving up the thickness of pictorial matter. This is also an operation that, in a different, more informal-like way, will appear in his schematic figures. Progressively thinning into graphical contours or flat, laminated shapes adhered to the plane those figures remind us of his first landscapes, while cohabitating with the signs of memory (the spools) and so reprocessing his pictorial vocabulary into a new syntax (see *No Tempo*). Claiming an ambiguous space, Camargo replies with irony and humorously to those excluding alternatives, plane or depth, restating his conviction that the act of painting as an act of self-expression is imperative,

“This problem in Picasso and Braque (...) and Lhote’s laws, ‘les aplats’, ‘ne modeler pas’, ‘après Cézanne, tout a changé’. (...) Well, they made of it a catechism, that is, after Cézanne, nothing can be modeled. But this was just a period, not only after Cézanne, but after Picasso and Braque as well, that well-known thing. One day, I attended a Le Corbusier exposition and that gave me no gratification whatsoever, on the contrary, it made me tired. (...) Then I remembered Brasilia and all those Portinari things. (...) As it happens, all that bored me and I said, what? ‘Ne modeler pas?’ Where is it the rules of life are written? I have to do things that takes me to my own expressiveness, that something should be this or should be that, is of no import to me! Leave me alone, let the first reader!”⁴³

40. Rosenberg, Harold, *Willem De Kooning*, Introduction, New York: Abrams, 1973, translated into Portuguese by Elizabeth Carbone Baez, published in GÁVEA #3, 1986, p. 87.

41. *Ibidem*, p. 82.

42. *Ibidem*, p. 86.

43. Iberê Camargo’s interview by Cecília Cotrim, *Novos Estudos Cebrap*, 34, November 1992, p. 121.





Experimentalism⁴⁴ and *askesis* in painting

Ostinato rigore, states Valéry⁴⁵, follows an unrestricted freedom. The very same lesson can be learned from Camargo, with his technical rigor and an investigative, assiduous practice which would not regret lost hours spent with tests and experiments. The set of works herein gathered alludes to this *démarche* both speculative and exploratory, illustrating an artistic route characterized by a transgressing, bold experimentation which alternates diversified techniques: oil painting, gouache, metal etching, lithography, xylography, drawing, and silkscreen. With a vigorous graphism and a sophisticated, motley engraving technique, he imports into this *medium* pictorial effects (paintbrushed aquatint and lithographic crayon, etching and aquatint with *lavis*, the velvety, thick shading of ...maneira negra, the sugar-lift process, yet the reliefs and incisions on paper) in a lavish facture. His etchings, in a constant dialog with his oil paintings, are relevant for the complexity of his outcome processes, which may be described both as a workshop and laboratory essay – “studio experiments”⁴⁶.

No less important, as ingredients of this multiple work, excerpts from his writings reveal the allure exerted upon the artist by the literature, particularly the Russian authors (Dostoievsky, Tolstoi), but also Balzac, Faulkner, Thomas Mann, Kafka, Goethe, Stendhal, and Cervantes⁴⁷, as well as the Italian language he methodically studied, reciting by heart from Dante’s *The Divine Comedy*, and so on. His ease with words, his flawless *writing*, betrays an author’s longing for means with which to perfect his form – both acute and unlikely enough to describe life. His teaching of etching, as well as his own diligent practicing, always open to experimentation, afforded a space of continuous dialog. Wavering between the pictorial and the graphic under a permanent tension, his transit between those techniques is that of a virtuoso. The artist benefits from this plethora of expressive means and boasts that “the greatest etchers from the past were also the great painters, like Rembrandt or Goya... There are those who say my engravings are pictorial. (...)”⁴⁸. Then he reckon, “I employ both techniques with the same love and with the same aim, that of giving a shape to my sensed world.”

The oil painting, *Fiada de Carretéis* (1961), which would lead to that series that “blows out” his spools and climax with the *Núcleos*, in which he frames the coincidence of plane and figure into what properly constitutes a “place”⁴⁹, visibly unfolds into the etching, *Estrutura em Movimento* (1962) which explores pictorial techniques while remaking an analogous composition in aquatint with lithographic crayon (he obtains hues with *lavis* and isolates lines with soft varnish, generating new graphics). Before that, however, heralding the process that will prod him into abstraction, a painting of still life with a bottle, *sem título* (1956) opens up a dialog with the etchings, *Composição 1* and *Natureza morta* (1956, 1957) employing similar settings and contents, but clearly highlighting through outstanding graphic darkened contours and zones of light and shadow without scaling, the

44. The notion of “experimentalism in painting” refers herein both to the experimenting with diverse techniques, like in the alchemist’s laboratory, examining essays in the service of a format, something that does not exclude the absorption of other modern poetics in a process which was characteristic in Camargo and, in a more general fashion, to the experimentalism which characterized the 20th. Century *avant-garde* (not the esthetical, conceptual experimentalism disseminated from the 1960s and 1970^s), which was conventionally dubbed the “experimental dimension in painting” in the seminar, *Diálogos com Iberê Camargo*, mainly in the text presented by Luiz Camilo Osório, “Iberê Camargo e a dimensão experimental da pintura”, later retaken by Cecília Cotrim in “*Selvageria Pictórica*” remitting to the usage of this term by Frank Stella. According to Salzstein, Sônia, editor, *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 65-77 and 141-149.

45. Valéry, Paul, “*Introduction à la Méthode de Leonardo da Vinci*”, published in: *Oeuvres*, Paris: Galimard, 1959, footnote to p. 1155.

46. According to Zielinsky, Mônica, *Catálogo Raisonné*, p. 37.

47. “Dostoievsky, Tolstoi, Balzac, Faulkner, Thomas Mann, Kafka, Goethe, Stendhal, Cervantes, and so many others... I quote them because, each in his own fashion, they knew how to portray life with truth.” *Apud* Lagnado, Lisette, *Conversações com Iberê Camargo*, São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994, p.56.

48. Iberê Camargo interview presented in the catalog *Mostra da Gravura Brasileira*, (São Paulo: Biennial Foundation, 1974), p. 49.

49. See Cattani, Icleia, “*Figuras e lugares na pintura de Camargo*”, in Salzstein, Sônia (ed), *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, pp. 82-83.

Iberê Camargo: an experience of painting





internal relationship between plain, already denaturalized, shapes. This sequence, in their turn, may have stemmed from *Interior 1* (1956), in which a little table flattened against the foreground almost disappears and gives rise to a combinatory of planes within a vocabulary practically reduced to an entanglement of energetic lines. Also in *Carretéis 1* (1959), an aquatint with lithographic crayon and the sugar-lift process blended with china ink, clearly alluding to a painterly facture, this passage to abstraction is already evident, highlighting the formal structure, leading to the theme of spools, a recurrent in his work henceforth. Later on, in *Carretéis no Espaço* (1960) and *Formação de Carretéis* (1960), the same spools emancipated into authentic shapes, get loose from the former strings, from the negative, convoluted, background spaces, and expand themselves into graphical doings. Camargo himself acknowledges this transition,

“I used to do those still lifes, that little table covered with spools, then started into balanced spools, then all of it became increasingly simpler. That’s how the little table vanished. Usually, it is summed up in a straight line, then the line itself disappeared, and the spools started levitating, you know, they acquired a new dimension, later on there was only that dynamic interplay of shapes. (...)”⁵⁰

At this point, the contribution from the masters during his stay in Rome turned out to be decisive. He absorbed technical and doctrinal teachings on painting from De Chirico, written down in a meticulous way and, after taking his time for vating and assimilating these new attitudes, all effected a visible sophistication of his own pictorial practice. With Petrucci, he developed an intense apprenticeship in metal etching, which mainly consisted in tests and technical experiments that ended up in a handbook of the alchemy of acids and varnishes. He also risked unusual treatments in the etchings produced in that period (blending, for instance, aquatint with soft varnish), all of which reverberate De Chirico’s influence, in his highlighting relieves and adding depth to his images⁵¹.

Indeed, the set of etchings produced during 1956 and 1957 (according to his notebooks), all titled *Composição* or *Natureza Morta*, exhibit outstandingly a transition to a geometrical abstractionism, reinforcing the relationship between shapes and non-mimetic elements in a new planar syntax. As much as in Cubism, still life here is but a pretext for prospecting shapes and their relationships inscribed within the objects. In these etchings, Camargo re-depicts nature in its rhythms and linear contours presenting its basic shapes in a clearly geometry-like approach. Works from that period, which were produced in large number, opened a vast field of experimentation, as appoints his correspondence with his friend Mario Carneiro who, at the time, was studying with Johnny Friedlaender – who “mixed several techniques into a single plate”, something that notably stimulated Camargo’s experiments⁵².

Along the same period he was absorbing the just-learned techniques from his friend, inadvertently, an interlocution with Giorgio Morandi’s poetics can be observed. His still lifes with vases and bottles, in paintbrushed aquatints with lithographic crayon and the sugar-lift process (like *Composição*, *Natureza Morta 14*, and *Natureza Morta 15*), which he intersperses with oil paintings with the same motif, like *Natureza-Morta* (1956), *Natureza-Morta com garrafa* (1957), or *sem título* (1956) all belong in this prolific phase. Much like a synesthesia, or emulation, this suggests that not only

50. Iberê Camargo interviewed by Cecília Cotrim, *Novos Estudos Cebrap*, 34, November 1992, p. 115.

51. See Zielinsky, Mônica, *Catálogo Raisonné*, p. 53.

52. Mario Carneiro, *Depoimento*, in Salzstein, Sônia, editor: *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 32.





he perceived here a relevant issue for painting, but above all it reveals his manner of appropriation/ rendering of formal strategies (from Morandi, a poetics of space) as an obsessive drill into becoming what he already is – a modern artist. What is at issue in his incursions throughout other *modii operandi* is an experimentalism of form. It is noteworthy recalling that in the same period Camargo started his learning with Petrucci, Morandi was exposing his own works (etchings and paintings) at *Calcografia Nazionale* in Rome (1948) and also in São Paulo Biennials, in one of which he presented 25 etchings.

But what exactly could he be looking for when emulating or allowing himself to be contaminated by the bottles and still lives of Morandi's? Well, Morandi, gradually leaving a metaphysical space, in his later works pursued the constitution of an intimate one, sprung from an immanent relationship among the objects in the picture plane. Accordingly, it's not a matter of formal configuration, concerned with an ideal space as pure shape or an *a priori* intuition, but rather much of that on which reflects Merleau-Ponty,

“Space is no longer the medium (either logical or real) within which things are disposed, but rather a means that allows for the positionment of things. Therefore, instead of imagining it as a kind of ether where everything is immersed, or abstractly conceiving it as a common character to all, we must think of it as the universal potency of their connections (...) or like a conception of spatializing space in relation to the space that spatializes it.⁵³”

In other words, we are referring to a space generated by those relationships between shapes and planes weaved within the work itself. As states Argan⁵⁴, Morandi, the greatest painter in his century, owns, just like Cézanne, the rare quality of an identity between consciousness and painting, in such a way that space is a reality posed by consciousness, which precisely meets with a phenomenology of space perception. It is also interesting mentioning the contrast with De Chirico's metaphysical painting, who alludes to a transcendental or hypothetical space, while Morandi creates a concrete, lived-in, perception-filled space. Here the key element is the flowing, subjective time which webs this space-color incorporating the sight's routes into a processing form that results from the relationships posed by the making process and painting's syntaxes (like male-female socket and the positive-negative play of his jugs and bottles). In that way, all the elements are interdependent as though part of an entanglement, where “the line is not the objects” bounds, but a mediation between tonal values' where the color (the brush strokes) is filtered by the eye of the observer so as to engender the objects into their spatial relationships, creating among them the continuity of an homogeneous pictorial texture, just like a membrane. Morandi deciphers his objects (bottle-object, vase-object, box-object, or jug-object) like pictorial essences, transposed by sight into the plane of painting.

Arthur Danto⁵⁵ queries why these small paintings portraying only bottles and boxes are so irresistible and why Morandi always returns to them. The replies from the literature are unisonant: these paintings are poems in pictorial format or studies on the immobility and the silence. In that perspective, and particularly concerned with facture, the differences with Morandi are noteworthy once we observe how Camargo, dropping aquatints and the hachures of lines that weave into surfaces, progressively

53. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Spain: ed. Península, 1975, p. 281.

54. Argan, Giulio Carlo, *A Arte Moderna*, São Paulo: Companhia das Letras, 1992, pp. 504-5.

55. Danto, Arthur, “Jarring Bottles: The Paintings of Giorgio Morandi”, in *The Nation*, December 3, 2008.

Iberê Camargo: *an experience of painting*





emphasizes the value, the white-and-black without a grayscale, the strong tonal contrasts in a more graphic facture, underlining concision and cleanliness of planes into “impalpable, geometrical drawings”. Even then, a poetics of these intimate spaces, woven by sight, by time, and the coatings of brushwork as a technique to generate space by superposing layers, brings them closer.

However, in Camargo these layers are tensioned and revolve around themselves, assuming a more dramatic accent, maybe closer to De Kooning, Dubuffet, and Giacometti, adhering to an ethics of painting as a way to retrieve the potency of truth to the art, in a frankly moralizing attitude revealing indignation and refuse to formalist estheticism – just like a byproduct of the decadent society that characterized Europe in the period following World War I.

In his works from the 1960s, like *Estrutura Dinâmica* (1961), *Estrutura em Tensão* (1962), *Movimento* (1962), *Formas* (1962), *Núcleo* (1963), *Forma Rompida* (1963) but, above all, in *Figura* and *Magma* (both from 1964) it is outstanding the way the spool form is stretched to its outmost until undergoing a sort of shattering. Disintegrating into small modules, they slowly dissolve till all is blended in the bottom of the inchoate matter. Here the somber colors – black, lead, maroon – and the accumulation of matter suggest something in the way of an eschatological order, in a process of decomposition and then accumulation of remains, an excess of matter that pours out shape. While disintegrating in the surface, the form subsists as a residue, diffused as a figure/site. This gloomy, eschatological aspect, instigated by an annihilating *pathos*, denounces a subject full of indignation and rebellion face the political and moral ignominy of a social order from which Camargo suffered the effects and was resentful of. Painting is his emphatic response, through making the pictorial matter degrade into its original state: an earthy, colloidal one, like the humus silted upon the soil, where only disintegration can feedback the chain of life. Arguably, understanding this nihilism implies into a counterpart, as underlines Ronaldo Brito, for, “inspired by an ethics of self-superation, common to all expressionisms *lato sensu* (...) Iberê Camargo’s poetics would be an emphatic statement in the behalf of the constant renewal of life’s potency”⁵⁶.

Following the same sense of dissolution and disenchantment that can be found in the informal movement led by Jean Fautrier and Jean Dubuffet in post-war France, with all its aftermath of destruction and disbelief⁵⁷, we can afford understanding this analogous period in Camargo. Dubuffet’s work, with his formless, saturated paste denounces an eschatological trend in a Europe that was at the time socially and psychologically depressed, under an oppressive climate, immersed into generalized moral guilt⁵⁸. While appropriating strategies from the previous modernism he was proposing more radical gestures, like painting made out of “monochromatic mud” in a deliberate choice of “dirty, filthy things”, since beauty had become spurious and there was more truth, or coherence, in showing the rejected and the repugnant as the residue or track of human existence. His painting in grayish-brownish, dirty colors and the thick impasto of many materials (*haute pâte*) indeed *inscribes* figures stretching out over almost the entire surface – sheer frontal or profiled *graffiti* without any volume at all, presented as the most believable portrait of the real human condition. The crass matter substitutes for the color, as a symptom of the loss of hope. Nonetheless, there is some heroic element⁵⁹ in this decision of not turning away the eyes, nor indulging with scorning, like

56. Brito, Ronaldo, *Iberê Camargo*, São Paulo: DBA, 1994, p. 36.

57. Hal Foster, Rosalind Krauss, Yves-Alain Bois, Benjamin Buchlob (eds), *Art since 1900*, New York: Thames & Hudson, 2004, p. 337ff.

58. *Ibidem*, pp. 337-38.

59. Silvester, David, *Sobre a Arte Moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 71.





did the Dadaists, but instead investing into a return to basic essences – the “clay” and the “flesh” from which all beings and all things are made of, so as to retrieve an image that can still bear some traits of truth and authenticity⁶⁰. His paintings – all these stretched figures vibrating between the drawing/inscription and the matter – update the rupestrian inscriptions and reenact the modern conflict of the figure, rendered as ambiguous (as the circumscription of a surface)⁶¹, suspended upon or adhered to an opaque plane. As in those Cycladic figures, he combines an “extreme vulnerability” to a “deep dignity and a feeling of being indestructible”, in such a way that his figures convey “a pathetic greatness, like that of the elephant portrayed by Rembrandt”⁶².

The tracing back to a basic materiality that can be found in Camargo suggests, throughout his later work, *Ciclistas*, *Idiotas*, *Tudo te é Falso e Inútil*, an equal return to the essences and to Nature for all that his elements reverberate the human finitude, because they are an excavation into the matter, the flesh and the clay of painting. He strikingly spoke about that,

“Sometimes, I laid my head against my arm, looked at the stones, and remembered... I watched that color in the stones and thought those were really rather curious colors, rust-like ones, and this reminds that my paintings sometimes show a rupestrian aspect...”⁶³.

Just like Dubuffet, he made the surface of his canvases into the painting’s skin, so that his abstraction does not mean anything but a turning back into itself, a self-reference and confinement to its own means of presentation and expressive potency. Nonetheless, here the matter becomes more scarce, the layers of paint are more diluted, while figures grow gaunt and exiguous, stretching out as adherences to the plane. With their displaced contours they rather search, like in Dubuffet, “the indistinctness between drawing and matter (*color/fard*), between the linear and the formless”⁶⁴. In Camargo this disjunction of figures and their contours affords to the lines the autonomy of graphic sketches and that is how the figure appears as an impression inscribed within the pictorial matter. Henceforth, we can observe this analogy not only between the *Ciclistas* and Dubuffet’s *Arabian with traces of footsteps*, but also in the frontality and rough surfaces of the *Idiotas* and *La Métaphisycs* (1950) or *La Volonté de puissance* (1946) or yet between Dubuffet’s *The Female Bear* and the imposing *Ciclista* (1990) with his prominent head and the frailly delineated body that merges into a viscous background. All these bodies seem to be still stuck to the soil, clinging to the ground, as fragile and unstable elements, in the verge of dissolutions into their original matter.

As a parallel, in de Kooning, this digging into the pictorial matter that shapes the figure (the title, *Excavation* [1950] is suggestive)⁶⁵ reappears in his women, beings of paint, delineated masks or leers lurking in the canvas. In *Woman I*, he takes the action of painting to the brink of magic as a transfigurative operation that intends to create new beings by their activation through pictorial

60. Paradoxically, by the careful way he selects his materials (tar, pebbles, and so forth) to compose his pastes, like “masses” thrown upon the surface, with a texture at a time rustic and refined, Dubuffet harks back to the art tradition, to the precious object, dense for meaning and suggestive power: “his final results had nothing of incidental.” *Ibidem*, p. 72.

61. Reporting the myth for the origin of painting, Alberti states in his treaty that painting can be identified to the circumscription of a surface and the act of painting to the circumscribed drawing. See Cotrim, Cecília, *Selvageria Pictórica*, in *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 145.

62. Silvester, David. *Sobre a Arte Moderna*, São Paulo: Cosac & Naify, 2007, p. 72.

63. Iberê Camargo interview to Cecília Cotrim, *Novos Estudos Cebrap*, 34, November 1992, p. 108.

64. Cotrim, Cecília, *Selvageria Pictórica*, in *Diálogos com Iberê Camargo*, São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 145.

65. Rosenberg, Harold, *Willem De Kooning*, Introduction, New York: Abrams, 1973, (trans.) in GÁVEA #3, 1986, p. 88.

Iberê Camargo: an experience of painting





means. Converted into a “shape”, the image of a woman “should have the emotion of a concrete experience”⁶⁶. A symbol for the inexhaustible mutability, the woman blends into other themes and is no longer a static image, nor a figure fashioned in colored patterns, but rather she appears as amalgamated with her own ambiance. These women as simultaneously perceived as a complex of fleeting sensations, passions, moods and this fusion can only surface during the act of painting, when the borders between figure and background are erased. In an analogous way to Camargo’s *Idiots*, which ones melt into the painting’s surface, de Kooning appeals to the idea that the woman is herself a place achieved through the absorption of the forms found in landscape.

Although, since this vein puts Iberê Camargo’s work in tune with the spirit of his time (as he declares himself to be a descendant of Picasso’s and Rouault’s) and inserts him in a surprising synesthesia with the European postwar *avant-garde* and the “pictorial abstraction”, what turns him different from these practices animated by the same investigative, experimental, and inventive will? As it seems, nothing else than the unique texture of his pictorial dramaturgy allied to an irresistible aesthetic appeal – the very luminosity of his painting.

Spools and Signs in Circulation

In his 1960’s *Fiadas de Carretéis* these signs emerge from memory, as from an obscure, riotous background (grays, blacks, and browns) and then disperse across the line of horizon; contrariwise, in his *Carretéis* (Spools) of the 1970’s the signs are shown up in vibrating chromatics (blues, red, blacks, and luminous whites), in a visible concentration of active force, a psychic potency invested upon the canvas, in a sort of energetic, belligerent gesture of steady affirmation. The arena of a cathartic action is settled upon the painting. Deliberate strokes of brush and spatula paste, slash, and revolve the thick matter found again accumulating, which is then pared through a scratching that ends up by exposing the flesh on the unveiled canvas. He stabs incisions, like one who is opening grooves on a surface and, through an extenuating effort, pulls out the forms hidden within matter.

These shapes unearthed from the underground are spools, once more brought forward from memory and rendered actual in a dynamism that makes them spin into a hypnotic trance. Laminated into facets and profiles, cast back into epures or seen from above, the spools shows their black holes – such as eyes, or blind tunnels that connect them once more to the past. Those are totems, as states the critic Mário Pedrosa, more by the aura that involves them or the “quasi-holy fascination they exerted over the artist’s sensibility”⁶⁷ than by their very aspect. But still they are the motif in the Cubist interpretation, the anodyne, dismemberable, porous object that can absorb new senses and be recast into new formal manipulations. “The depth in the spool”, underlines Ronaldo Brito,

“will not suggest a pacific infinity nor a well-hidden core – rather it points out toward an active force of never-ending attraction. This provokes the painter to move into a radical experience of the materiality inherent to the paint and the canvas which waves the promise of a new adventure of being in the world, that of an intrinsic participation into the weaving of the real”⁶⁸.

66. *Idem, ibidem*.

67. See Ronaldo Brito, *Iberê Camargo: Mestre Moderno*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, p. 10.

68. *Ibidem*.





Providing that still life, as latent, indeterminate figure, and mere pretext to the explorations of a form, exerts the role of a paradigm within Camargo's poetics, it is possible to regard it as a pictorial function that reinvents itself, spelling out the diverse configurations of his repertoire. As suggests Sônia Salzstein, it seems there to be rather tracks of an absence, for the spool motif, devoid of narrative or mimetic projections, is neither a theme nor the subject of the painting, but the absolutely central formal element in the work, though yet connecting to the tradition ("motif painting") and to the history of painting as a specific genre⁶⁹. Equated within the modern context – as anything whatever to be represented, mere pretext for representation – the still life immediately disintegrates as an object in the Cubism, leading to the abstraction and the autonomy of the plane within the pictorial language, hence freed from its depictive role. In some way the spool, inserted into this interface between figure and motif for the free exercise of pictorial imagination, reenacts the historical track that brought upon its own shattering.

Whereas in its former layouts the spool were disposed frontally or connected by strings, now they are spinning around their own axes and progressively diverging from the vertical plane. Sectioned and apprehended under assorted angulations (on profile, from above, and so forth), the spool is then expanded, unfolded, shattered to quasi disappearance, and then swallowed by the inchoate denseness of matter (see *Estrutura, Estrutura Dinâmica, Forma, Movimento, Figura, Magma*). Yet, this shifting is notable when regarding the circuit of etchings that springs from *Carretéis no Espaço, Formação de Carretéis* to *Estrutura em Movimento* and the painting, *Fiada de Carretéis* (1961), converging toward an abstraction that literally blows up this spool-shapes in *Núcleos* and *Núcleos em Expansão* (1965). From the 1970s on, the spools are regained in their maximum potency, with added breadth by the accumulation of pictorial matter, they dig into, turn around, and groove in the surface in lucid, abrupt movements, like in his outstanding painting, *Signo Branco* or *Símbolos* or else irradiate into multiple unfolding, like in *Ascensão, Desdobramento, Desdobramento II*, and *sem título* (1970). Ultimately, they reappear, dissimulated, residual, on his 1990s paintings, now involved by a different making-out that more emphatically states the uninhabited surfaces and recombines them with other signs, like "human figures", tables, bicycles, torsos, and so forth.

Although in Cubism what matters the most was grasping of the multiple facets of objects, to Camargo, in turn, these paintings evoke the changing power of a pictorial language able to recombine images, reprocessing his grammar of signs while tracking down their phenomenology and unveiling implicit senses. In some way, this *démarche* bring us back to latter Picasso and his almost performing, stage-like action when appropriating motifs and masterpieces from the traditional art⁷⁰. With Velázquez's little girls or Ingres' bathers, a woman's face, a skull or a bull's muzzle he operates a vertiginous variation of imagery, simultaneously accessing several aspects and viewpoints. It looks like we are gravitating around the images, walking over it, netting its several facets, in such a way as to show how our perceptual experience is saturated by cumulative temporal meaning. In this way he points out to the meanings embodied in an image, within the range of narratives and mythologies understated, to the manner in which we impregnate our states and sensations with memory and tradition.

Meyer Schapiro's analysis on the motif in Cézanne ("The Apples of Cézanne") is mostly relevant in the sense that it gradually unveils all the implications of meaning, affectivity, and eroticism embedded into it. Firstly, like Manet and Courbet, he surmises that "*le sujet pour eux est un prétexte à peindre*";

69. See Salzstein, Sônia, *Ausência dos Carretéis*. In *Iberê Camargo, Moderno no Limite*, p. 33.

70. See Belting, Hans, *The Invisible Masterpiece*, Chicago, Illinois: Reaktion Books, 2001.

Iberê Camargo: *an experience of painting*





however, in the course of time, memories and former associations surface and leads into a fascinating conjoining of the fruit with an erotic figure by means of a displacement or substitution process⁷¹. Schapiro acknowledges that “still lives” compile an array of more general-like qualities that suggest *ways to see the world*, that is, narratives and interpretations in which they are articulated. “Still lives”, he underlines,

“... consists of objects that, whether artificial or natural, are subordinate to man as elements of use, manipulation, and enjoyment; these objects are smaller than ourselves, within arm’s reach, and owe their presence and place to human action, a purpose. They convey man’s sense of his power over things in making or utilizing them; they are instruments as well as products of his skill, his thoughts and appetites.”⁷².

In his turn, in Camargo, the spools, taken as structural, recurring shapes within his grammar of signs, are not only figures, but a sort of *Gestalt* through which he erases the relationship figure/background, expanding the shape and displacing the center (like an *all-over*) in order to constitute a place or *topos* delimitating an articulate space. Even so, they remain figures, magnetized by memory, unearthed from the artist’s childhood backyard, charged with experiences and significations that stretch and tear them to the outmost, shattering for again re-compose within new syntaxes. They operate like a matrix bearing with them a cast of other mimetic elements, both formal and semantic, which, stimulating transpositions and new mixings, lead into the thickening of his poetics.

Crepuscular light

The last work of Iberê Camargo’s pictorial production, from mid 1980^s to the 1990^s, conveys a silent majesty, liquid melancholy disseminated with acid consciousness that clumps together this visual reflection. Those works translate into a moment of meditation, an interregnum from the harsh confrontation with daily existence, marked by nihilism and disenchantment. This state of mind/soul inflects into his works as a crepuscular light (... a purplish-blue filter adhering to the surface of things), bathes all the objects and enwraps ourselves within a misty atmosphere of “disquieting strangeness” (*Unheimliche*)⁷³. The painter, much in the same way as his impassible, enigmatic figures, is indifferent to the world’s uproar and turns his sight to his inner self, to his pain (actually his serious illness and insulation), and figments of recollections. “What I do,” he whispers, “is too much burdened with my life, with the images I keep inside myself. I never present a show. I always saw in my pictures a halo of sadness, I have always painted this emptiness”⁷⁴.

In the series of paintings, *Tudo te é Falso e Inútil*, *Ciclistas* and *No Tempo*, which is all beforehand rehearsed in a manifold of drawings and gouaches, it can be neatly seen the exacerbation of the dramatic burden, framed into a fictional narrative (which, nonetheless, is his own truth) of despair before death and the void of existence. These forward us to the prodigious fiction written by Dante (which Camargo oftentimes recited, savoring the Italian cadence of its verses) in his highly pictorial visions of Limbo and Hell. This restless conflict with finitude is manifested in a most eloquent way by the radical twist of his process and magnification of his pictorial gestures.

71. Schapiro, Meyer, “*The Apples of Cézanne. An Essay on the Meaning of Still-life*”. In *Modern Art*. New York, NY: George Braziller, 1996, p. 9-11.

72. Schapiro, Meyer, *op. cit.*, p. 19.

73. This term was already employed by Hölderlin in his study of the tragedy and reintroduced by Freud, according to the French translation, *L’Inquietante étrangeté et autres essais*, Paris: Folio Essais, 1985, pp. 209-263.

74. Lagnado, Lisette, *Conversações com Iberê Camargo*, São Paulo: Ed. Iluminuras, 1994, p. 36.



A new strategy is rendered explicit, *prima facie*, by his enlargement of scale, the very size of the canvases, or the vast planes of thinner paint outspreading over the surfaces and projecting beyond the frames. It is also seen in the stretching-out of the gaunt, spectral figures emerging from the wasteland space of these canvases. Those figures are no longer human, they are “creatures of painting”⁷⁵, inhabitants of Limbo, wavering between life and the opacity of death, hovering on the vanishing line of horizon. Exiled, with no latitude, these shapeless, heavily seated women, paralyzed by an inertial strength, arise pressed against the foreground in a brutal frontalness, never touching ground, but floating in this extemporaneous space. Or they are bikers, wheeling around Redenção Park, drifting in a mythical time. Primitive, caricature-like, anonymous creatures, they are just like the characters grafittied into Jean Dubuffet’s dense paste⁷⁶.

Yet, those deep, intangible spaces are not real, but rather metaphysical. As in De Chirico or in Rothko, they envelop us and put us in touch with the mystery of a reality beyond the perceptual world, they row us into the other bank, dilating the exasperating, unbridgeable distance from the real. They are signs of detachment and death, eliciting a dramaturgy⁷⁷ of painting by means of rhetoric operations that incorporate the relationship to the beholder’s manifold perceptual experiences. The expanded spaces dilate and overflow the canvas frames, irradiating its somber atmosphere so as to invade the “real space” creating an ambiance.

De Chirico’s metaphysical pictures are another magnificent example for this mystery-like, sinister climate – that same “disquieting strangeness” (*Unheimliche*) or *Uncanny*, as suggested by Victor Stoichita, surfaces when he explores this concept in terms of shadow and luminosity in his analysis of the painting *Malinconia e Misterio d’una Strada* (1914)⁷⁸. De Chirico also obtains this disturbing effect by his handling of spatial inconsistencies, employing perspective in such a way as to create an improbable space. However, in *Camargo*, the weight assigned to perceptual texture in building up the pictorial space is substantial, qualifying *aesthetic experience* by means of the *medium’s* graining, as if a phenomenology of painting. Indeed, closer to the abstract expressionists, the maximization of rhetoric effects in the perceptual presentation issues an impacting expressiveness which, through the atmospheric reverberation of color involves the watcher within a quasi-immersion experience. Captured by our senses, we are fetched back to our bodies, with all their oscillations and empirical states, in a continuum, or empathy with the work’s body. As states Merleau-Ponty, “The body itself is within the world as the heart is inside the organism: it keeps constantly alive the visible space, animates, and feeds it from inside building into a system”⁷⁹. Here the body turns out essential, with his sensitive keyboard: magnetized by experience it becomes an esthetical vehicle, put into action by gesture, it defines an ergonomics of painting.

75. Brito, Ronaldo, “*Ciclistas Metafísicos*”. In *Iberê Camargo*, Porto Alegre: Casa de Cultura Mário Quintana, 1990.

76. As instances, we may compare, *Outono no Parque da Redenção I and II* (1988), *A Idiota* (1991) and *Ciclista* (1990) with Jean Dubuffet’s *La Métaphysycs* (1950), *La Volonté de puissance* (1946), *Arabian with Marks of Footsteps* (1948), *Touring Club* or *Les Mesdames* (both from 1946).

77. I employ the term, “dramaturgy” in the sense of the tragic drama that cannot be reduced to theatricality, as characterized by Fried in a derogatory sense, but instead, also encompassing its counterpart, the notion of *absortion*. Fried advances a bitter criticism on theatricality related to a rhetoric that, by approaching art to contemporary *media*, and behavioral elements thereby discards the quality of art itself. In contrast to theatricality, and within a formalistic approach, he defines the value of modern art in terms of *absortion*. See Fried, Michael, *Absorption and Theatricality* (1980); *Art and Objecthood* (1969).

78. According to this analysis, the painting *A Street’s Melancholy and Mystery* (1914) emanates a disturbing halo, an atmosphere of suspense and imminent danger. The plane is divided by the Mediterranean sunlight into a deeply shadowed zone and another in plain daylight, while the diagonal band of fairy light from the left to the right announces the meeting of two human figures – a clearly-depicted young girl and the silhouette of a man. Everything is shown as a conflict of shadows and the young girl seems to be made out of the same substance than the suspicious character, all amidst a soundless tension and the allusive presence of objects we recognize as symbols for the unconscious. See Stoichita, Victor I., “*Around the Uncanny*”, In: *A Short History of the Shadow*, London: Reaktion Books, 1997, p.123 ff.

79. Merleau-Ponty, Maurice, *Fenomenología de la Percepción*, Barcelona, Spain: ed. Península, 1975, p. 219.

Iberê Camargo: *an experience of painting*



Such a painting no longer allows for a distanced contemplation, disciplined by the borders of canvas, nor is exhausted in a formalist kind of absorption, on the contrary, its dramaturgy implies an interactive perception, animated by stories and tales – a moving intimidation that invites us to empathy (we become accomplices of this drama that somehow is also ours). It rather suspends the illusionist description of space, as underlines Giannotti, while answering to the modern dilemma of elaborating depth without the virtual register,

“Painting turns into a real fragment of space. Instead of reproducing an atmosphere within a virtual space, the possibility opened to us is that of creating an ambiance that may surpass the canvas surface. This experience, instead of employing a linear perspective, recurs to color so as to produce a new spacial form”⁸⁰.

In this same sense, Matisse’s *L’Atelier Rouge* (1911), as underlines Ronaldo Brito⁸¹, “was a milestone for the modern liberation of color, since in that painting, for the first time the planar dimension was reached by means of color structuring only. Thereby the space became pulsation, inconstancy, while, by the same token it acquired a new logical potency, no longer being an *a priori*, that is, a pacific, static point, but emerges alive and discontinuous through the light’s vibration”⁸².

Though, it is mostly in Abstract Expressionism that this expansion of the artwork into the actual space (the inhabited world) deliberately appears, whereas color extends throughout surfaces and projects beyond the limits of canvas’ frame invading external space. The large format shifts the spectator, who is led into forsaking the centered, analytical look and compelled to a physical reaction to the ostensive materiality of the work. Like mosaics in a Byzantine church, which color the very air of the architectonic vault, the space within these paintings distended upon planes of color does not cross through the canvas surfaces as in the traditional virtual plane, but stays before the opaque, thick, pictorial surface, in a sort of forestage or antechamber, so as to generate a continuity integrating pictorial to real space. For Greenberg, it is in the pictorial solutions to this dilemma of planar opacity that lies virtuosity in painting,

“From Giotto to Courbet, the painter’s first task had been to hollow out an illusion of three-dimensional space on a flat surface. One looked through this surface as through a proscenium into a stage. Modernism has rendered this stage shallower and shallower until now its backdrop has become the same as its curtains, which has become all that the painter has left to work on (...)”⁸³.

In that sense, the large monochromatic planes of paint, like Klein’s, or those superposed into layers allowing for a fluctuating effect, as in Rothko’s, or even Pollock’s magnetic *all-over*, similarly generate a field, a *topos*, or a “place” as an enervated, articulated region in space. In Rothko, this presumably implies a rhetorical intention of provoking an effect upon the world, into transforming the relationships within the perceived space – not windows opening towards the world, but facades⁸⁴

80. Giannotti, Marco, *Breve História da Pintura Contemporânea*, São Paulo: Claridade, 2009, p. 29.

81. Brito, Ronaldo, *Catálogo da Exposição Desvio para o Vermelho de Cildo Meireles*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, São Paulo, 1979; *apud* Giannotti, Marco, *Ibidem*.

82. Brito, Ronaldo, *Catálogo da Exposição Desvio para o Vermelho de Cildo Meireles*. São Paulo: Museu de Arte Contemporânea, 1979.

83. Greenberg, Clement, *Art and Culture: Critical Essays*, p. 136.

84. See Anfam, David, *Mark Rothko: The Works on Canvas – A Catalogue Raisonné*, New Haven, Connecticut/Washington, DC, Yale University Press and National Gallery of Art, 1998, p.11. Rothko himself stated, “My paintings are sometimes described as facades and indeed they are facades”. Ashton, D. *About Rothko*, New York, NY: Capo Press, 1996, p. 87.



turned into its own innards, bringing the onlooker into the very opacity of the *medium* all the while projecting outward its shades/lights to the inhabited space. The architectonic character of space in these pictures is decisive, and the physical feeling of suspended planes of color creates an atmosphere that expands beyond the frames invading real space⁸⁵. “The wall stops being a limit or a psychological interdict”, as states Argan, “the space, as if it were absorbed by the colors weave, passes from there to here, overflows the wall limits and invades the room with its vapor”⁸⁶. This transit reaches its culmination when “the wall becomes an ambience”⁸⁷.

What would properly define Rothko’s compositions, according to David Anfam, is not simply the color, but rather it is how he “manipulates and coaxes those colors into hypnotic assemblies”⁸⁸. Accordingly, his images can be rendered as façades, that is, shrewdly engrossing simulacra “which at once invite and forclose our inquisitive gaze, enigmatically invoking recessed spaces while also veiling them”⁸⁹. Or mirages as though false passages (*thresholds*) whose alluring luminescence entices and magnetizes us. The aura associated with these thresholds would be reflected by two recurrent characteristics in these paintings, as states the painter, “... either their surfaces are expansive and push outward in all directions, or their surfaces contracts and rush inward in all directions. Between these two poles you can find everything I want to say”⁹⁰.

Curiously enough it is precisely in his late work that Camargo punctually intersects with Rothko’s work, both in the great scale and in the expanded planes of thinner paint spread out on canvas which, as scenarios or façades remain untouchable, suspended upon a metaphysical, fictional space. They irresistibly bring us to gravitate around their orbits, and thus invading the real space. These are paintings that unfold into an introspective time, flowing slowly, ancestrally, mindless of ordinary life, inviting us to a meditative, reverent experience within this space of transition – a threshold. Likewise, these façades or passages/openings of Rothko’s, as well as the desert, sinister wilderness found in the denaturalized scenarios painted by Camargo transport us to another space-time continuum – an unreal.

85. This is even more evident in the dramatic manipulation of light/shadow and scale in Rothko’s Houston Chapel. Here his paintings bring these possibilities to their outmost, contriving a sanctuary of shadows, black “windows” interspersed with luminosity, all highlighted by the brightness of the images and the light that flows from the opening in the roof.

86. Argan, Giulio Carlo, *A Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992, p. 623.

87. *Ibidem*.

88. Anfam, David, *The High Window*, in Somoroff, Michael (ed). *Illumination I at the Rothko Chapel*. Houston, Texas: *A Rothko Chapel Book*, 2007, p. 9.

89. Anfam, David, *The High Window*, published in Somoroff, Michael (ed.): *Illumination I at the Rothko Chapel*, Houston, Texas: *A Rothko Chapel Book*, 2007, p. 9.

90. Breslin, James E. B., *Mark Rothko: A Biography*, Chicago, Illinois/London, UK: Chicago University Press, 1993, p. 288. Further, according to Anfam, the most primitive thresholds are those that mediate between the inner and the outer like the two poles of our corporeal presence in the world, and it is precisely this idea of a limiting space that catalyzes his existential poetics, for the inner/outer transit, actually a *topos* for the union of the self with the environment is one of the main issues throughout Rothko’s work (since his *Interior*, 1936). See Anfam, David, *The High Window*, in Somoroff, Michael, (ed). *Illumination I at the Rothko Chapel*, Houston, Texas: *A Rothko Chapel Book*, 2007, p. 9.

Iberê Camargo: *an experience of painting*





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 Finds 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.

50° Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Silver medal for Painting.

20 artistas brasileiros, Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina; Comisión Municipal de 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.

51° Salão Nacional de Belas Artes – Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

1947 Solo exhibition, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.

52° 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 56° 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.

56° 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.

4° 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.

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, Mexico City.

“Pinturas e gravuras 1955 a 1958”, GEA Galeria de Artes Plásticas, Rio de Janeiro.

1959 V Bienal Internacional de São Paulo, Museu de Arte Moderna, São Paulo.

Iberê Camargo of Brazil, Pan-American Union, Washington.

1960 Moves to new studio at Rua das Palmeiras, Botafogo, Rio de Janeiro. Teaches painting at the Galeria Municipal de Arte, in Porto Alegre. This course is the origin of the Ateliê Livre da Prefeitura Municipal de Porto Alegre, focused on art education.

Teaches Intaglio print course in Montevideo, with his treatise on printmaking published in Spanish.

“Iberê Camargo”, Centro de Artes y Letras, Montevideo.

“Iberê Camargo: gravura – pintura”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.

IX Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro.

2nd International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, National Museum of Modern Art Yomiuri Shimbun, Tokyo.

II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Mexico City. Wins Print prize.

1961 Receives the Best National Painter Award at VI Bienal de São Paulo, with the *Fiada de carretéis* series of paintings.

X Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. The *Estrutura* painting is purchased by the Comissão Nacional de Belas-Artes.

VI Tokyo Biennial, Tokyo Metropolitan Art Gallery, Tokyo.



1962 “Retrospectiva Iberê Camargo”, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. First retrospective exhibition.

The 30th Exhibition of the Japan Print Association, Japan Print Association, Tokyo. Iberê is the only Brazilian artist in the exhibition.

XXXI Venice Biennale.

1963 Special room at VII Bienal Internacional de São Paulo.

“Iberê Camargo”, Petite Galerie, Rio de Janeiro.

1964 Publishes article entitled “A gravura”, in *Cadernos Brasileiros*, originally written in 1955.

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

1965 Teaches painting course in Porto Alegre on the invitation of the State government, organised by the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.

Solo exhibition, Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

“Grabados contemporâneos de Brasil”, Mexico City.

“The emergent decade. Latin American painters and paintings”, Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.

1966 Produces a 49-m² panel donated by Brazil to the World Health Organisation in Geneva.

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

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

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

6th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai/The National Museum of Japan, Tokyo.

“Exposição de gravuras”, Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre.

1969 Teaches painting to inmates at Porto Alegre Penitentiary, with the artist Maria Tomaselli Cirne Lima. Takes part in exhibition of paintings in the lobby of the Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, with works from five students from the Penitentiary course.

“Gravuras e pinturas de Iberê Camargo”, Biblioteca Pública de Santa Maria (RS).

“Pinturas”, Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, Porto Alegre.

1970 Awarded title of Citizen of Porto Alegre by the Câmara Municipal de Porto Alegre.

“Iberê Camargo”, Galeria Barcinski, Rio de Janeiro.

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

1971 Special Room at the XI Bienal Internacional de São Paulo.

1972 Reopens studio in Rua das Palmeiras, Rio de Janeiro, with an exhibition of paintings and drawings.

Chronology



1973 Attends the Atelier Lacourière 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 Mario Carneiro, written and narrated by Ferreira Gullar is shown during the exhibition.

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

1984 Produces two panels for Funarte, Rio de Janeiro.

7º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro (invited artist).

“Iberê Camargo: 70 anos”, Museu de Arte Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.

“Iberê Camargo”, Sala de Exposições Professor Hélio Homero Bernardi, Santa Maria (RS).

“Iberê Camargo, aquele abraço!”, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.

“Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravuras”. Galeria Multiarte, Fortaleza.

“Iberê Camargo: pinturas guaches e pastéis”, Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Studio de Arte Cláudio Gil e Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro; Galeria Luisa Strina, 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.

Chronology



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

"Iberê Camargo". Oil paintings, drawings and lithographs and launch of *Suíte de serigrafias (Manequins)*. Max Stolz Galerie, Curitiba.

"Agrotóxicos", Galeria Tina Presser, Porto Alegre.

"Iberê Camargo: desenhos da série *As criadas* de Jean Genet", Galeria Usina, Vitória.

"Iberê Camargo: trajetória e encontros", Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand; Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro; Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre; Galeria do Teatro Nacional de Brasília, Brasília.

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

"Iberê Camargo", Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília.

"Iberê Camargo – desenhos e litografias", Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.

"Iberê Camargo", Art-Com, Campo Grande (MS).

"Exposição de pinturas, desenhos e gravuras de Iberê Camargo", Galeria Soluzione, Caxias do Sul (RS).

"Iberê Camargo", Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.

"Iberê Camargo – pinturas", Galeria Luisa Strina, São Paulo.

"Iberê Camargo: pinturas, desenhos e litos", Galeria Tina Presser, Porto Alegre.

"Iberê Camargo – desenho, gravura, pintura" (Homage to 60 years of art), Matiz, Santa Maria (RS).

"Iberê Camargo", MD Galeria de Arte, Uberaba (MG).

"Iberê Camargo no CEDC", Centro de Exposiciones, Palácio Municipal, Montevideo.

"Iberê Camargo – obras recentes", Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro.

"Iberê Camargo – pinturas e desenhos", Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).

1988 Opens new studio in Rua Alcebiades 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.

Chronology





“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.

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

1999 Launch of Schools Programme focused on the state- and private-school network.

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

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

2001 Book launch of *Iberê Camargo: desassossego do mundo*, by Paulo Venâncio, at the “Retrospectiva Iberê Camargo” exhibition, Bolsa de Arte de São Paulo and Galeria André Millan, São Paulo.

2002 Design for the new Iberê Camargo Foundation headquarters, by the Portuguese architect Álvaro Siza Vieira, wins the Golden Lion for Best Architectural Design at the Venice Architecture Biennale.

2003 Construction of the new Iberê Camargo Foundation begins.

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

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

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



Página 2, sem título (untitled), 1994 (detalhe/*detail*)
guache e nanquim sobre papel (gouache and China ink
on paper)
29,5 x 42 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

Nas páginas 4/5, sem título (untitled), 1994 (detalhe/*detail*)
guache e nanquim sobre papel (gouache and China ink
on paper)
29,5 x 42 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre

Página 90, *Ascensão I*, 1973 (detalhe/*detail*)
óleo sobre tela (oil on canvas)
57 x 40 cm
col. Maria Coussirat Camargo/Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre



Fundação Iberê Camargo | Iberê Camargo Foundation

Conselho de Curadores | Advisors to the Curators

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

Presidente de Honra | Honorary President

Maria Coussirat Camargo

Presidente | President

Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente | Vice-President

Justo Werlang

Diretores | Management

Carlos Cesar Pilla
Domingos Matias Lopes
Felipe Dreyer de Avila Pozzebon
José Paulo Soares Martins
Rodrigo Vontobel

Conselho Curatorial | Curatorial Board

Fábio Coutinho
Justo Werlang
Gabriel Pérez-Barreiro
Maria Helena Bernardes
Moacir dos Anjos

Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members)

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

Conselho Fiscal (suplentes) | Financial Board (substitutes)

Cristiano Jacó Renner
Gilberto Bagaiolo Contador

Superintendente Cultural | Cultural Superintendent

Fábio Coutinho

Equipe Cultural | Culture Team

Adriana Boff (Coord.)
Caio Yurgel
Carina Dias de Borba

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

Eduardo Haesbaert (Coord.)
Elisa Malcon
Lisiane Antunes Cardoso
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa | Education Team

Luis Camnitzer (Curador/Curator)
Luciano Laner (Coord.)

Mediadores | Museum Mediators

Bárbara Nicolaievsky
Carolina Mendoza
Diana Kolker
Iliriana Rodrigues
Juliana Pepl
Néfer Kroll
Rafael Silveira
Swami Silva
Valéria Payeras
Vivian Andretta

Equipe de Catalogação e Pesquisa | Cataloguing and Research Team

Mônica Zielinsky (Coord.)
Gustavo Possamai

Superintendente Administrativo/Financeiro | Superintendent for Administration and Finance

Rudi Araujo Kother

Equipe Administrativo/Financeira | Administration and Finance Team

José Luis Lima (Coord.)
Ana Paula do Amaral
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Marcello Rubim
Mária Lunardi
Sílvia Engemann de Souza
Stella Bruna F. Gutierrez

Equipe de Comunicação | Communication Team

Elvira T. Fortuna (Coord.)
Patrícia Matzenauer

Website

Luisa Fedrizzi

Assessoria de Imprensa | Press Office

Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Consultoria Jurídica | Legal Advisor

Ruy Rech

Av. Padre Caciue 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
Agendamento: [55 51] 3247-8013
educativo@iberecamargo.org.br
www.iberecamargo.org.br

Saiba como patrocinar a Fundação Iberê Camargo, entre em contato: pelo fone (51) 3247.8000 ou pelo e-mail institucional@iberecamargo.org.br

Exposição | Exhibition

Curadoria | Curators

Virginia H. A. Aita

Museografia | Exhibition Designer

Germana Konrath

Identidade Visual | Visual Identity

Marília Ryff-Moreira Vianna

Catálogo | Catalogue

Coordenação Editorial | Editorial Coordination

Adriana Boff

Textos | Texts

Virginia H. A. Aita

Tradução | Translation

William Lagos (inglês/english)

Revisão | Proofreading

Rosalina Gouveia
Claudia Dornelles (inglês/english)

Projeto Gráfico | Graphic Design

Marília Ryff-Moreira Vianna

Editoração | Editing

Maria do Rosário Rossi

Fotografias | Photographs

Acervo Documental/Documentation Collection:
n. 3, 9, 10, 11, 12, 16, 90, 91, 92, 93, 94, 97, 98, 99, 100, 101
Digitalização/Digitalization: n. 5, 6, 79, 80, 86, 95, 96
Digital Imagem © 2009, MOMA, New York/Scala, Florence: n. 21, 22, 29, 33
Cristiane de Bem e Canto: n. 4, 102
Eduardo Eckenfels: n. 15
Fabio Del Re: n. 1, 13, 14, 17, 18, 19, 23, 24, 34, 35, 36, 37, 41, 42, 43, 44, 46, 47, 54, 55, 56, 57, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 85
Leonid Streliaev: n. 8, 25, 26, 27, 28, 32, 45, 48, 50, 51, 52, 81, 82, 83, 84
Luis Eduardo Robson Achutti: n. 20, 38, 58, 68, 87, 88, 89, 103
Mathias Cramer: n. 7, 49, 61
Pedro Osvaldo Cruz: n. 2, 60
Vicente de Mello: n. 31

Tratamento de Imagem | Image Processing

ClickPRO Digital
Danowski

Pré-impressão | Pre-press

ClickPRO Digital

Impressão | Printing

Gráfica Trindade

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

A311i Aita, Virginia
Iberê Camargo: uma experiência da pintura/Virginia Aita.–
Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2009. 144 p. il.
Catálogo em edição bilingüe: português e inglês.

1. Camargo, Iberê 2. Artes Plásticas. I. Título.

CDU: 73/76 (81) (058)

© Fundação Iberê Camargo, 2009
© Virginia H. A. Aita

Todos os direitos reservados | All rights reserved