IBERÊ CAMARGO

UM TRÁGICO NOS TRÓPICOS

CURADORIA LUIZ CAMILLO OSORIO

MINISTÉRIO DA CULTURA, BANCO DO BRASIL E GERDAU APRESENTAM E PATROCINAM "IBERÊ CAMARGO: UM TRÁGICO NOS TRÓPICOS"

ESTE CATÁLOGO FOI PRODUZIDO POR OCASIÃO DA EXPOSIÇÃO ORGANIZADA PELO CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL SÃO PAULO E PELA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, NO PERÍODO DE 3 DE MAIO A 7 DE JULHO DE 2014.

THIS CATALOGUE WAS PRODUCED ON THE OCCASION OF THE EXHIBITION ORGANIZED BY CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL SÃO PAULO AND BY FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, FROM MAY 3 TO 7 JULY, 2014.

Copatrocínio















Realização

A retrospectiva, realizada em parceria com a Fundação Iberê Camargo, é uma homenagem que faz parte da programação do ano do centenário de nascimento do artista, e traz pinturas e gravuras cedidas pela Fundação e também por colecionadores brasileiros.

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam a mostra *Iberê* Camargo: um trágico nos trópicos, dedicada ao pintor, gravador, dese-

O trabalho em pintura do artista é apresentado desde seu início, com pequenas paisagens; passa pela fase madura da obra, com os conhecidos carretéis, e a ênfase está na fase final, com o ressurgimento da figura humana e todo o potencial trágico de sua corporeidade vivo na técnica pictórica.

Completam esta mostra obras que mostram os seus temas trabalhados em gravura, além de matrizes em metal e um vídeo com seu processo de criação, que permite entender melhor toda a sua trajetória e importância. Ao contribuir para a realização de Iberê Camargo: um trágico nos trópicos, o Centro Cultural Banco do Brasil reforça seu compromisso com a arte brasileira ao possibilitar ao público uma visão abrangente da obra de um grande artista de nossa história recente.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

nhista e escritor gaúcho.



Desde sua constituição, em 1995, a Fundação Iberê Camargo tem como objetivo a preservação, a pesquisa e a difusão da obra de Iberê Camargo. Ao atuar como um centro de referência em arte moderna e contemporânea, a Fundação investiu em projetos que vão da esfera local à internacional, privilegiando ações que estimulam o conhecimento e a experiência da arte.

Ao longo desses anos, o desenvolvimento de parcerias e a interseção de objetivos entre diversos equipamentos culturais foram fundamentais para a realização de projetos de excelência a longo prazo. Por isso, é com satisfação que recebemos o convite do CCBB de São Paulo, no ano do centenário de nascimento de Iberê Camargo, celebrado em 18 de novembro de 2014, para homenagear nosso artista patrono com uma exposição realizada em conjunto — unindo as forças de duas grandes instituições culturais em prol da memória de um dos grandes nomes das artes visuais no Brasil.

JORGE GERDAU JOHANNPETER

VICE-PRESIDENTE DO CONSELHO SUPERIOR DA FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

A exposição "Iberê Camargo: um trágico nos trópicos", com curadoria do professor, curador e crítico de arte Luiz Camillo Osorio, apresenta uma retrospectiva cujo fio condutor é a corporeidade na obra do artista. Seu recorte destaca tanto a presença física da pintura de Iberê e as transformações da matéria pictórica em sua obra quanto as questões humanas/existenciais que se acentuam nas últimas décadas de sua produção. Esse é um corpo, uma carne, que sofre com a finitude da vida e traz um olhar trágico incomum para o período e o local de sua produção — um Brasil otimista, que celebra sua natureza pujante e a vitalidade de seus habitantes.

A mostra abrange desde as pequenas paisagens pintadas pelo artista nos anos 40 até as grandes telas de sua última fase, dando especial ênfase àquele que se considera o período maduro de Iberê, que vai dos carretéis dos anos 1960 e 1970 até suas trágicas obras finais. Complementa a exposição uma seleção da produção gráfica do artista que demonstra que muitos de seus temas e obsessões também foram trabalhados no corte preciso da linha e nas experimentações realizadas como gravador.

Apresentada no CCBB de São Paulo de 3 de maio a 7 de julho de 2014, a mostra "Iberê Camargo: um trágico nos trópicos" é o primeiro passo de uma parceria que, esperamos, ainda possa ser estreitada no futuro. A Fundação Iberê Camargo agradece ao curador Luiz Camillo Osorio e à assistente de curadoria Marta Mestre, às equipes envolvidas na concepção, produção e execução da mostra, aos patrocinadores da Fundação Iberê Camargo, Gerdau, IBM, Itaú, Vonpar e Banco Votorantim, aos apoiadores e parceiros, aos emprestadores e ao CCBB SP por essa homenagem que enaltece a memória desse artista e sua importância para a cultura brasileira.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

UM TRÁGICO NOS TRÓPICOS 16

LUIZ CAMILLO OSORIO

ENTREVISTAS 182

CRONOLOGIA 219

ENGLISH VERSION 226



SEM TÍTULO | UNTITLED 1992 NANQUIM SOBRE PAPEL |
CHINA INK ON PAPER 24×32 CM COL. MARIA COUSSIRAT
CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE
PP.12-13 CARRETÉIS EM TENSÃO 1959 ÓLEO SOBRE
TELA | OIL ON CANVAS 48,5×65,5 CM COL. MAX PERLINGEIRO
DETALHE | DETAIL
PP.14-15 MATRIZ PARA A GRAVURA | MATRIX FOR
THE PRINT CICLISTA 1989 BRONZE 15,1×19,8 CM
COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ
CAMARGO, PORTO ALEGRE DETALHE | DETAIL





UM TRÁGICO NOS TRÓPICOS

LUIZ CAMILLO OSORIO

"Pinto porque a vida dói"

"A forma não é mais essência, tornou-se acidente, o homem é um acidente"

— GILLES DELEUZE

- IBERÊ CAMARGO

Em 1994 foi realizada no CCBB do Rio de Janeiro uma grande exposição retrospectiva de Iberê Camargo. Para o catálogo dessa exposição, o curador e crítico Ronaldo Brito escreveu um ensaio a que deu o título de "Um trágico moderno". Ao longo da exposição, já doente, o artista veio a falecer. Foi ali que vi pela primeira vez o conjunto de grandes pinturas figurativas de sua última fase, iniciada em 1990. Beirando os oitenta anos, Iberê daria naquelas últimas telas um salto trágico, radicalizando a experiência do corpo e da finitude. Tudo ali ganhava uma gravidade exacerbada. As fisionomias são abrutalhadas como na fase negra de Goya; os corpos ganham uma carnalidade aderida à superfície encrespada da tela; a atmosfera, atravessada por uma luminosidade fria, é pós-apocalíptica. Deparar-me com essas telas foi desconcertante. Continua sendo. Quanta força e quanto desencanto.

Esta exposição retrospectiva aqui no CCBB SP, iniciando as comemorações do centenário do artista, tem como premissa uma relação direta entre a presença viva da matéria pictórica e a potência trágica da sua pintura. Para isso, demos ênfase à fase madura do artista, mostrando-a como coroamento de sua trajetória, em que a recuperação da figura foi menos um retorno a algo que havia sido abandonado e mais uma explicitação da corporeidade — do homem e da pintura — e sua inscrição como visualidade encarnada.

A primeira sala, no quarto andar, o ponto de partida do percurso, é uma microrretrospectiva com os vários momentos da obra. Da pequena paisagem dos anos 40 às enormes telas da última fase, a pintura vai se exasperando, o gesto com pincel e espátula vai ficando mais encrespado e mais introspectivo. Como diria Deleuze sobre Bacon, "há um pessimismo cerebral que a pintura transmuda em otimismo nervoso".¹ A sala do terceiro andar, então, é toda ela dedicada a essa última fase, das telas trágicas, do pintor diante de uma espécie de desespero inconformado, nada cínico, que aposta todas as suas fichas na força do acontecimento pictórico, como uma espécie de reencantamento sensorial a contrapelo de nossa eficiência técnica e instrumental. É uma sala que parece ecoar a frase canônica de Cézanne: "a vida é assustadora". No segundo andar, vemos o processo de amadurecimento da trajetória de Iberê, dos carretéis até as telas dos anos 80, quando a figura humana começa a reaparecer. É a conquista de um estilo. No subsolo haverá uma pequena mostra complementar do Iberê gráfico, apresentada como uma exposição de câmara, intimista, em que muitos dos seus temas e obsessões são trabalhados no corte preciso da linha e das várias experimentações realizadas como gravador.

1 DELEUZE, G. Lógica da sensação. Rio de Janeiro: Zahar, 2007, p.58.

O ensaísta português Eduardo Lourenço discutiu em um dos seus textos a tendência da literatura brasileira — e poderíamos acrescentar do modo de ser do brasileiro — em rasurar a dimensão trágica da existência. Segundo ele, a estrutura cultural eufórica que caracteriza o modernismo brasileiro vai constituir-se como uma segunda natureza do Brasil [...] Este novo nascimento do Brasil para si mesmo — embora mítico ou por isso mesmo — condicionará a forma do espírito e da cultura brasileiros, envolvendo na sua pulsão positiva e otimista as visões mais cruas ou dolorosas da vida nacional nos seus aspectos históricos ou individuais.² É justamente o mergulho nas visões cruas e dolorosas da vida que me parece evidenciar a dimensão trágica da pintura de Iberê, sua densidade existencial, sua recusa, tão antibrasileira, a crer que, ao fim, a harmonia se afirmará. Ao longo de sua trajetória, comecando com as paisagens, passando pelos carretéis, pelo flerte com a abstração — uma abstração feita de acúmulos e não de redução — e chegando às últimas telas com uma figuração assombrosa, o que vemos é uma paleta pouco solar, uma atmosfera de densidade angustiada, um corpo matérico no qual sensualidade e sofrimento se irmanam incansavelmente.

Talvez sua origem sulista e seu convívio com uma paisagem rural tenham contribuído para essa direção de sua obra. Porém, se a geografia é relevante, não chega para determinar uma poética. A obra faz-se, muitas vezes, a contrapelo do sujeito e da cultura. Em todos os momentos, sua pintura partiu de uma interrogação sobre si mesma, remetendo ao fazer pictórico e a seu repertório constituído pelo árduo trabalho do pincel sobre a tela. Seria por meio da pintura que o mundo e a vida chegariam à superfície da tela e, a partir daí, aos olhos (e corpo) do espectador, sem serem tematizados. Na pintura de Iberê, abstrata ou figurativa, é essa ativação sensorial da tela que interessa na experiência da obra. Minha pintura em nenhum momento abandonou a estruturação da fase dos carretéis [...] Minha volta à figura (em verdade nunca a abandonei) se deve ao esgotamento do tema e à necessidade de tocar a realidade que é a única seauranca do nosso estar no mundo — o existir.³

Apesar de sua entrega à pintura e de ter sido um artista pouco afeito à política, Iberê liderou em 1954 um movimento para reduzir os impostos de importação de tintas. Nesse momento, ele "compra a briga" política não por motivos meramente econômicos para pagar menos pelas tintas importadas, mas por motivos deliberadamente estéticos para pintar melhor. A estética aqui se desdobra em uma política, no sentido de uma ação coordenada e articulada tendo em vista a mudança de uma lei; mas ela também assume valores éticos, na medida em que os meios da pintura, as tintas, determinam seu fim, a qualidade da obra.

2 LOURENÇO, Eduardo. "Da literatura brasileira como rasura do trágico". In A nau de Ícaro. São Paulo: Cia das Letras, 2001, p.201.

3 Conversa entre Iberê e Lisette. Em LAGNADO, Lisette. Conversações com Iberê Camargo. São Paulo: Iluminuras, 1994, p. 9. A qualidade das tintas implicava a qualidade do gesto. A pintura se mostraria sem subterfúgios temáticos, sem adjetivações, na verdade física e sensorial das pinceladas. Ela ganharia mais carne, mais corpo, mais matéria. Seria a afirmação da sua contingência — de algo que se instala (ou não) na superfície da tela sem outra intenção senão o embate da mão e do olho com a tinta e a história pregressa do fazer pictórico. Conquistar a pintura, chegar à forma e dar-lhe força suficiente para produzir sentido não se dá sem a surpresa do momento inesperado do seu fim. A pintura, assim como a morte, advém. Essa indeterminação é a condição trágica da arte e da vida — cujo sentido é acaso e maravilhamento.

É sabida a tendência da pintura moderna para a purificação dos afetos (pelo menos do ponto de vista de sua compreensão histórica canônica), dissolvendo-os na conquista da abstração e da geometria. Há quem diga que a passagem de Cézanne para o cubismo fora a passagem da "pequena sensação" do pintor para o método construtivo, virando as costas para a natureza, para o motivo, para a alteridade do que está fora. Não há nisso juízo de valor, apenas uma constatação de que a liberdade da forma pictórica foi assumindo-se como uma espécie de redução afetiva que rompia com o mundo da vida. A poética de Iberê — assim como antes dele Giacometti, Bacon e Dubuffet para citar só alguns — assumirá destemidamente a emoção pictórica e a figuração, sem se deixar perder em sentimentalismo ou afetação. Nesse aspecto a recuperação da presença figurativa parece-me importante na intensificação dos afetos e na afirmação (trágica) da beleza e da verdade pictóricas. Importante deixar claro que a verdade da abstração na pintura moderna não se limita a essa redução afetiva na experiência da obra — essa leitura é apenas uma leitura possível e, a meu ver, tendenciosa, pautada por um viés historicista que fica aquém da qualidade estética das obras abstratas em si mesmas, caso a caso.

Cabe aqui tentar explicar o que entendo por presença figurativa. Em hipótese alguma isso significa um retorno ao regime representacional, a qualquer vocação ilustrativa, de correspondência entre "o que está na tela" e o "que se encontra no mundo". A noção de presença dá à figuração uma potência fenomenológica inaugural, na qual tudo o que possa vir a ser identificado no quadro está necessariamente submetido à experiência do aparecer pictórico. O "fora" da tela vem depois da pintura, jamais antes; não é modelo, é invenção, ou seja, vem a ser com ela. É na superfície da tela que acontece a significação figurativa. Para isso, ela se dá articulada ao conjunto dos acontecimentos pictóricos que se somam na

qualidade de material significante: cores, gestos, linhas, luzes, texturas, rasuras — tudo visual e afetivamente intenso. Como observou Deleuze, Há duas maneiras de ultrapassar a figuração (quer dizer, tanto o ilustrativo, quanto o narrativo): em direção à forma abstrata ou em direção à figura. Cézanne deu a essa via da figura um nome simples: a sensação. A figura é a forma sensível referida à sensação; ela age imediatamente sobre o sistema nervoso, que é carne, enquanto a forma abstrata se dirige ao cérebro e age por intermédio do cérebro, mais próximo do osso [...] A sensação é o contrário do fácil e do lugar comum, do clichê, mas também do sensacional, do espontâneo etc.4

Toda a pintura de Iberê é a demonstração da conquista moderna da superfície antirrepresentacional aliada às forças de afirmação dos afetos pictóricos da sensação. Os carretéis não precisam mais da mesa para mantê-los "de pé", eles estão aderidos à tinta e à pincelada que pulsam a sua volta. Os núcleos assumem uma espécie de autossuficiência energética na medida em que produzem afetos intensivos que prescindem de todo e qualquer reconhecimento perceptivo. Ao passar dos carretéis para as fiadas, destas para as estruturas, formas e magmas, vê-se a pintura se alargando espacialmente, saindo da proximidade da coisa à mão, para o envolvimento integral com uma força quase cósmica que pulsa como um pulmão ou oceano de matéria.

É nesse processo de assimilação do tema à experiência pictórica que a poética de Iberê entende que pode gerar sentido desatrelado da significação e que a totalidade do aparecer é aí constituinte. O gesto da mão passa a atuar sobre a tela sem a determinação da consciência, mas consciente de seus ritmos, de sua inteligência, de sua intencionalidade sem intenção. Foi a conquista desse ritmo interno à tela, dessa adesão dinâmica dos elementos pictóricos que fez com que seu retorno à figura não implicasse um retorno ao representativo, a uma ordem narrativa que desse mais ênfase ao assunto do que à pintura.

Ao longo da década de 1970 suas telas vão resgatando signos figurativos; cubos e formas geométricas começam a se desgarrar do fundo espesso de tinta como se fossem células gráficas em busca de um signo visual. A mão do artista parece querer retomar certa soberania sobre a superfície pintada, destacando alguns contornos, abrindo alguns buracos sobre a camada de tinta. Essa soberania não se faz pela subtração da pintura, pelo controle do desenho, como se houvesse a possibilidade de separar as insinuações figurativas do fundo, desentranhá-las do movimento que vem aderido à superfície envolvente de tinta. Os brancos começam a ganhar vez, iluminando o quadro, dando-lhe mais arejamento. Tenho a impressão, observando uma série dessas pinturas do final dos anos 1970,

4 DELEUZE, G. Lógica da sensação. Op. cit., p.42.

> 5 VENTURI, L. *Cézanne*. Genebra: Skira, 1978, p.127.

6 CAMARGO. I. "Hiroshima". In: Gaveta dos guardados. São Paulo: Cosac Naify, 2009, p.41. que será desses brancos que ressurgirá a figuração, inicialmente como uma espécie de olhos que fulguram na superfície. Em *Signo branco* (1976), eles aparecem ainda como formas abstratas, como signos indecifráveis que iriam aos poucos ganhando conformação figurativa como em *Reminiscência I* (1980), em que os cubos se verticalizam e se sugerem quase como corpo.

Já foi feita a relação entre a retomada da figuração e o assassinato trágico em que o artista se envolveu. Essa associação, todavia, parece forçar uma relação de causa e efeito que não me parece corresponder à evolução de sua pintura e sua constante adesão à questão figurativa. Não que não tenha havido no acontecimento traumático repercussões em sua obra, assunto a ser estudado, mas associar diretamente a tal retomada da figura a esse fato é que me parece exagero, tendo em vista, inclusive, sua recusa sistemática em filiar-se às poéticas abstratas. A retomada da figuração é, a meu ver, um processo e não um rompante. A recuperação do gesto figurativo na poética de Iberê vai se dando, com a presença revigorada de um gesto gráfico, desde a década de 1970, desdobrando-se na fase final, deslumbrantemente trágica, de suas obras monumentais.

Vejo nas últimas pinturas de Iberê, desde os Ciclistas, um confronto direto com a finitude. Seja no movimento insinuado das bicicletas que nos levam a lugar nenhum, seja nas enormes figuras cuja expressão está na carne e não no rosto, o que vem à cena é a presença da morte. Há desespero, mas há também potência sensorial, capacidade de dar a ver a forca que brota da massa de tinta. Essas figuras trazem algo do que Lionello Venturi viu nos últimos retratos do jardineiro pintados por Cézanne: "um verdadeiro diálogo com a morte atravessado por um acento profundamente trágico".5 Esse diálogo e esse acento estão por inteiro nas últimas figuras de Iberê. A paleta, na qual predominam os azuis e os tons terra, revela a atmosfera grave de um momento em que só cabe pintar a verdade: não há mais tempo para detalhes. O centro dessas pinturas é o corpo: o corpo aí é carne, a carne é vida e a vida é assustadora, sensual e finita. Em um conto intitulado "Hiroshima", o próprio Iberê mistura os movimentos da pintura e os da vida: Após os gestos desesperados, as convulsões, os espasmos, os estertores, realidade e pesadelo se misturam: uma suave sensação de paz, de conciliação, de reintegração e de dissolução — como a do sal na água — o invade. O homem-pintor não sente mais o corpo, que por fim se aquieta. A noite desce, uma noite diferente, espessa, impenetrável, mas leve como uma mortalha. Dorme, dorme, foi a última palavra que ele ouviu.6

21





SEM TÍTULO (SANTA MARIA) | UNTITLED (SANTA MARIA) 1979 LÁPIS STABILOTONE SOBRE PAPEL | STABILOTONE PENCIL ON PAPER 22,5×31,2 CM PP.22-23 **TUDO TE É FALSO E INÚTIL I** 1992 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 200×249,5 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





SEM TÍTULO | UNTITLED 1977 NANQUIM SOBRE PAPEL | CHINA INK ON PAPER 34,9×49,7 CM SEM TÍTULO | UNTITLED 1977 NANQUIM SOBRE PAPEL | CHINA INK ON PAPER 36,3×50,6 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





FORMAS GEOMÉTRICAS 1980 LITOGRAFIA | LITHOGRAPH 22,4×27,8CM SIGNOS EM MOVIMENTO 1980 LITOGRAFIA | LITHOGRAPH 25×27,4CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





SEM TÍTULO | UNTITLED 1975 GUACHE SOBRE PAPEL | GOUACHE ON PAPER 56,6×75,8CM SEM TÍTULO | UNTITLED S.D. | N.D. ÓLEO SOBRE PAPEL | OIL ON PAPER 32,8×47,5CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





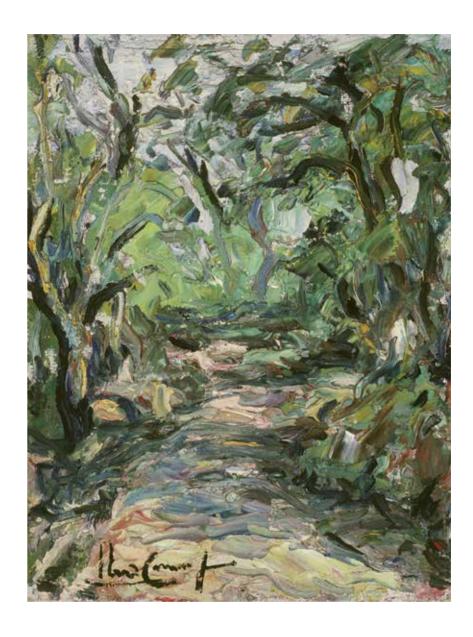


COMPOSIÇÃO 1956 ÁGUA-TINTA (A PINCEL, CRAYON LITOGRÁFICO E PROCESSO DO AÇÚCAR) | AQUATINT (PAINTBRUSH, LITHOGRAPHIC CRAYON AND SUGAR-LIFT) 29,9×39,6 CM

NATUREZA-MORTA 1957 ÁGUA-TINTA A PINCEL (CRAYON LITOGRÁFICO) | PAINTBRUSHED AQUATINT (LITHOGRAPHIC CRAYON) 29,6×39,5 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE

NATUREZA-MORTA COM GARRAFAS 1957 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 65,5×81 CM COL. EUGÊNIO PACELLI DOS SANTOS





JAGUARI 1941 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 40×30 CM DENTRO DO MATO 1941-1942 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 40×30 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE



MULHER SENTADA 1991 ÁGUA-FORTE E ÁGUA-TINTA (LAVIS E PROCESSO DO GUACHE) | ETCHING AND AQUATINT (LAVIS AND GOUACHE PROCESS) 17,3×13CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





OUTONO NO PARQUE DA REDENÇÃO I 1988 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 65×92 CM OUTONO NO PARQUE DA REDENÇÃO II 1988 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 65×92 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





SEM TÍTULO | UNTITLED 1993 NANQUIM SOBRE PAPEL | CHINA INK ON PAPER 29,8×42 CM
SEM TÍTULO | UNTITLED 1990 CANETA ESFEROGRÁFICA SOBRE PAPEL | BALLPOINT PEN ON PAPER 9,5×15,8 CM
MODELO EM MOVIMENTO 1993 ÁGUA-FORTE | ETCHING 9,8×15,1 CM
COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





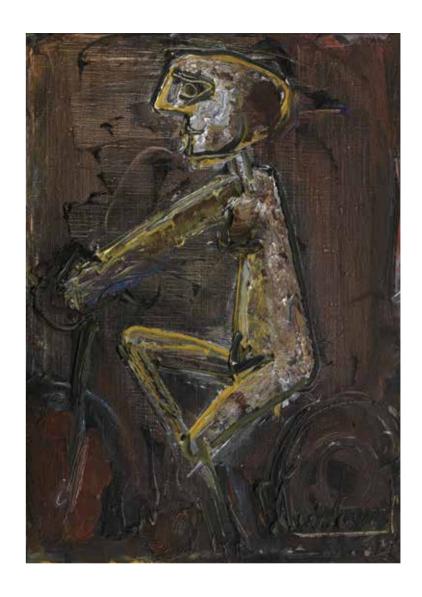






SEM TÍTULO | UNTITLED C.1990 CANETA ESFEROGRÁFICA SOBRE PAPEL | BALLPOINT PEN ON PAPER 22×17,7 CM SEM TÍTULO | UNTITLED C.1990 GRAFITE SOBRE PAPEL | GRAPHITE ON PAPER 27,5×15,5 CM SEM TÍTULO | UNTITLED C.1990 CANETA ESFEROGRÁFICA SOBRE PAPEL | BALLPOINT PEN ON PAPER 21,5×27,5 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





CICLISTA 1990 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 30×42 CM PINTURA 1989 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 42×30 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE







SEM TÍTULO | UNTITLED C.1987 NANQUIM SOBRE PAPEL | CHINA INK ON PAPER 32,5×23,5CM
SEM TÍTULO | UNTITLED C.1990 GRAFITE E NANQUIM SOBRE PAPEL | GRAPHITE AND CHINA INK ON PAPER 32,5×23,5CM
SEM TÍTULO | UNTITLED C.1989 LÁPIS STABILOTONE SOBRE PAPEL | STABILOTONE PENCIL ON PAPER 23×34CM
COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





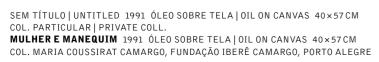


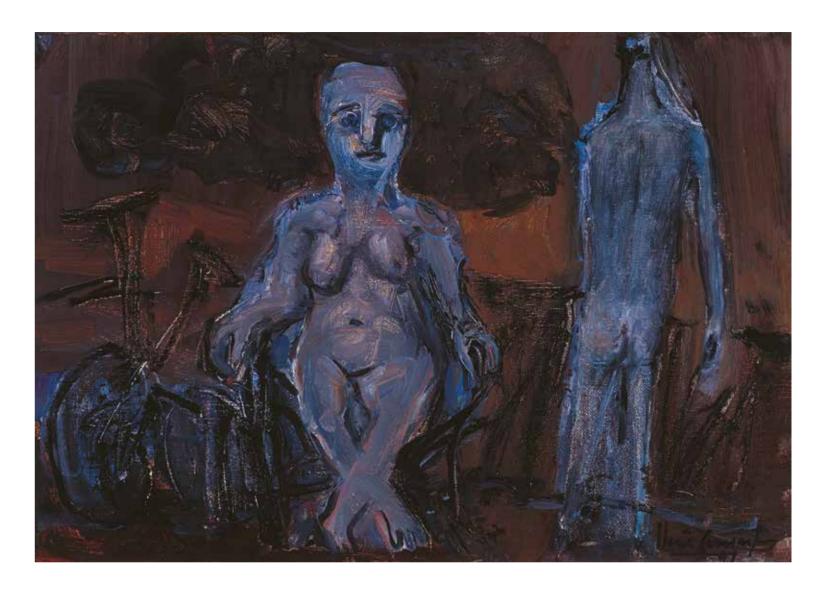
CICLISTA 1991 ÁGUA-TINTA (PROCESSO DO GUACHE E LAVIS) | AQUATINT (GOUACHE PROCESS AND LAVIS) 29,5×19,5 CM CICLISTA 1992 ÁGUA-TINTA E PROCESSO DO GUACHE | AQUATINT AND GOUACHE PROCESS 29,7×19,7 CM CICLISTA 1991 ÁGUA-FORTE | ETCHING 19,5×14,8 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE



SEM TÍTULO | UNTITLED 1991 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 40×57CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE













SEM TÍTULO | UNTITLED 1993 GUACHE E LÁPIS STABILOTONE SOBRE PAPEL | GOUACHE AND STABILOTONE PENCIL ON PAPER 25,2×35,3 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





SEM TÍTULO | UNTITLED 1993 GUACHE E LÁPIS STABILOTONE SOBRE PAPEL | GOUACHE AND STABILOTONE PENCIL ON PAPER 50,2×70 CM SEM TÍTULO | UNTITLED 1993 GUACHE E LÁPIS STABILOTONE SOBRE PAPEL | GOUACHE AND STABILOTONE PENCIL ON PAPER 50,1×70 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE PP.62-63 NO VENTO E NA TERRA 1991 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 200×283 CM COL. PINACOTECA APLUB DE ARTE RIO GRANDESNSE





CICLISTA 1990 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 65×92 CM PP.66-67 NO TEMPO 1992 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 200×250 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE









SÉRIE **TUDO TE É FALSO E INÚTIL** 1992 GRAFITE E CANETA ESFEROGRÁFICA SOBRE PAPEL | GRAPHITE AND BALLPOINT PEN ON PAPER 24×32 CM ESTUDO PARA **TUDO TE É FALSO E INÚTIL** 1992 NANQUIM SOBRE PAPEL | CHINA INK ON PAPER 21×31 CM ESTUDO PARA **TUDO TE É FALSO E INÚTIL** 1992 NANQUIM SOBRE PAPEL | CHINA INK ON PAPER 21×31 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE



TUDO TE É FALSO E INÚTIL IV 1992 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 200×236 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





TRÊS MULHERES C.1992 ÁGUA-FORTE, ÁGUA-TINTA (PROCESSO DO AÇÚCAR) E VERNIZ MOLE | ETCHING, AQUATINT (SUGAR-LIFT PROCESS) AND SOFT-GROUND ETCHING 9,9×7,3 CM
TUDO TE É FALSO E INÚTIL 1992 ÁGUA-FORTE | ETCHING 10×7 CM
TUDO TE É FALSO E INÚTIL III 1992 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 200,2×235,8 CM
PP.74-75 SEM TÍTULO | UNTITLED 1993 NANQUIM E GUACHE SOBRE PAPEL | CHINA INK AND GOUACHE ON PAPER 34,9×50,1 CM
COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE







TUDO TE É FALSO E INÚTIL II 1992 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 200×236CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





MULHER E CICLISTA 1992 ÁGUA-FORTE E ÁGUA-TINTA | ETCHING AND AQUATINT 19,8×29,4CM AS IDIOTAS 1991 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 200×250CM PP.80-81 CREPÚSCULO DA BOCA DO MONTE 1991 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 200×283CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE







SEM TÍTULO | UNTITLED 1991 GUACHE E LÁPIS STABILOTONE SOBRE PAPEL | GOUACHE AND STABILOTONE PENCIL ON PAPER 70×50,3 CM SEM TÍTULO | UNTITLED S.D. | N.D. NANQUIM E LÁPIS *STABILOTONE* SOBRE PAPEL | CHINA INK AND STABILOTONE PENCIL ON PAPER 32,5×23,9 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





SEM TÍTULO | UNTITLED 1993 GUACHE E LÁPIS STABILOTONE SOBRE PAPEL | GOUACHE, AND STABILOTONE PENCIL ON PAPER 50×70 CM SEM TÍTULO | UNTITLED 1992 GRAFITE E GUACHE SOBRE PAPEL | GRAPHITE AND GOUACHE ON PAPER 32,1×24 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE



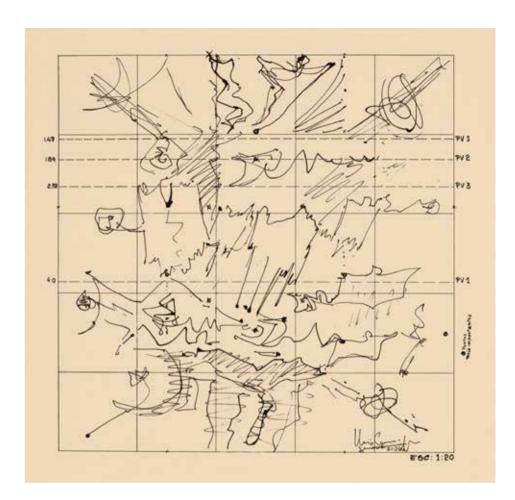


SEM TÍTULO | UNTITLED 1993 GUACHE E LÁPIS STABILOTONE SOBRE PAPEL | GOUACHE AND STABILOTONE PENCIL ON PAPER 34,8×50 CM
SEM TÍTULO | UNTITLED 1993 LÁPIS STABILOTONE, NANQUIM E GUACHE SOBRE PAPEL | STABILOTONE PENCIL, CHINA INK AND GOUACHE ON PAPER 35×50,2 CM
COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE
PP.88-89 FIGURA II DETALHE | DETAIL
PP.90-91 EXPANSÃO II 1964 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 150×212 CM COL. HECILDA E SÉRGIO FADEL









SEM TÍTULO | UNTITLED C.1966 GRAFITE E PASTEL OLEOSO SOBRE PAPEL | GRAPHITE AND OIL PASTEL ON PAPER 50×50 CM ESTUDO PARA O PAINEL DA ORGANIZAÇÃO MUNDIAL DA SAÚDE EM GENEBRA | STUDY FOR WORLD HEALTH ORGANIZATION PANEL, GENEVA 1966 NANQUIM SOBRE PAPEL | CHINA INK ON PAPER 40,4×42,3 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE PP.94-95 **REMINISCÊNCIA II** 1980 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 130×184 CM COL. REGINA PIMENTEL E TÉCIO LINS E SILVA

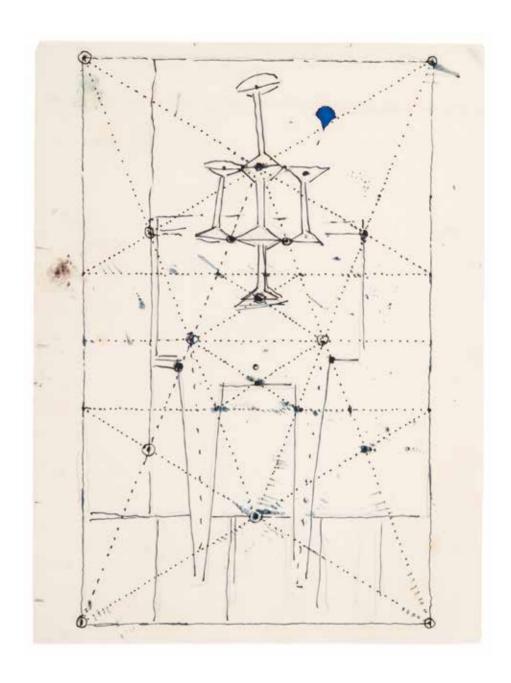




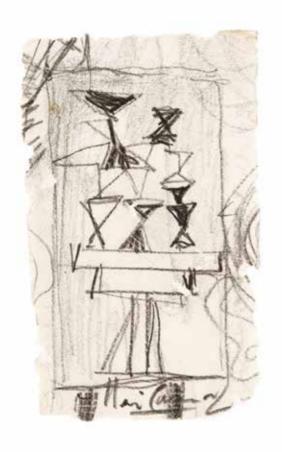
COMPOSIÇÃO 1982 ÓLEO SOBRE MADEIRA | OIL ON WOOD 30×42 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE PP.98-99 SEM TÍTULO | UNTITLED 1959 DETALHE | DETAIL

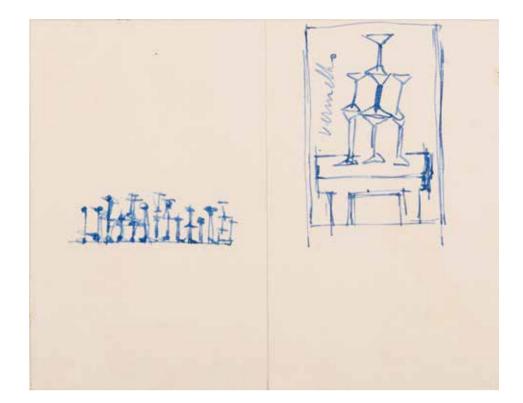






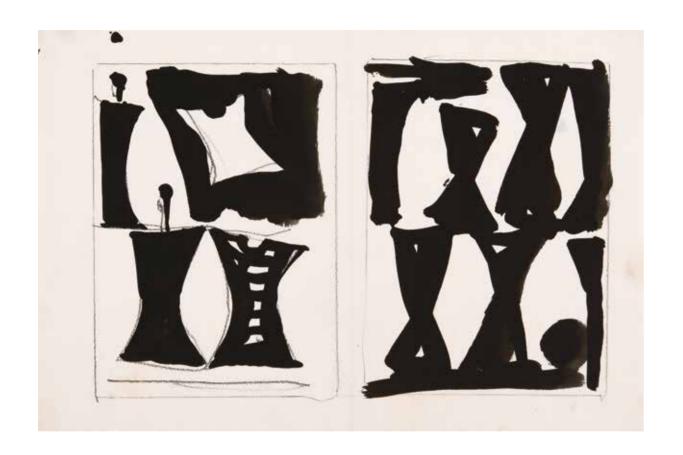
SEM TÍTULO | UNTITLED 1959 LÁPIS DE COR E AQUARELÁVEL SOBRE PAPEL | WATER-SOLUBLE COLORED PENCILS 22,5×9,2 CM SEM TÍTULO | UNTITLED C.1959 GRAFITE E NANQUIM SOBRE PAPEL | GRAPHITE AND CHINA INK ON PAPER 26,7×20 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE

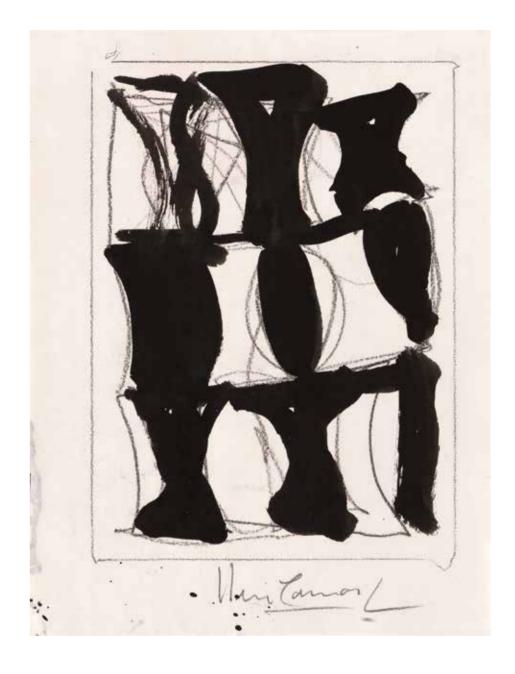






SEM TÍTULO | UNTITLED 1957 CANETA-TINTEIRO SOBRE PAPEL | FOUNTAIN PEN ON PAPER 14×22,5 CM SEM TÍTULO | UNTITLED C.1958/60 GRAFITE SOBRE PAPEL | GRAPHITE ON PAPER 8×4,8 CM SEM TÍTULO | UNTITLED C.1959 TINTEIRO SOBRE PAPEL | FOUNTAIN PEN ON PAPER 11,1×7 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE



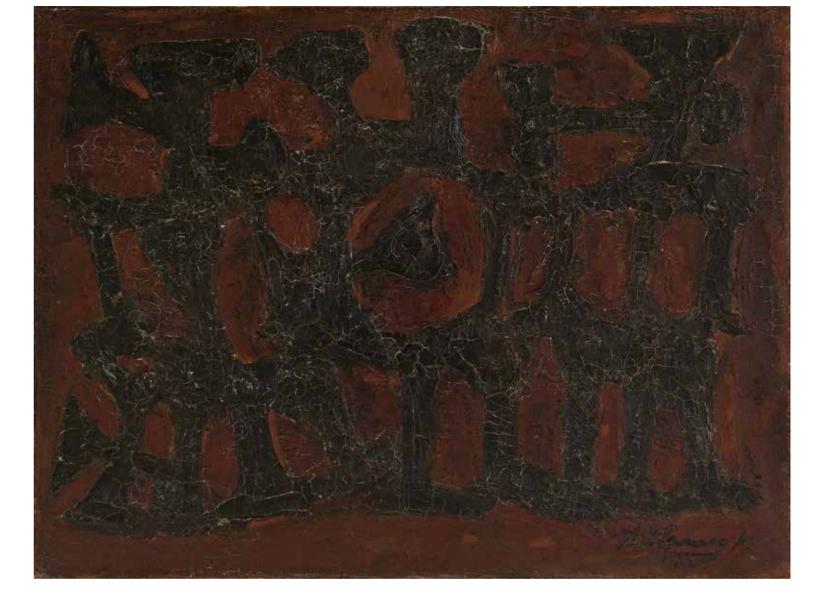


SEM TÍTULO | UNTITLED C.1960 GRAFITE E NANQUIM SOBRE PAPEL | GRAPHITE AND CHINA INK ON PAPER 22×33 CM SEM TÍTULO | UNTITLED C.1960 GRAFITE E NANQUIM SOBRE PAPEL | GRAPHITE AND CHINA INK ON PAPER 22×16,8 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE



SEM TÍTULO | UNTITLED 1959 ÓLEO SOBRE PAPEL | OIL ON PAPER 38,5×56 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





ESTUDO PARA **ESTRUTURA EM TENSÃO** 1962 GRAFITE E PASTEL SECO SOBRE PAPEL | GRAPHITE AND PASTEL ON PAPER 25×35 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE **CARRETÉIS EM TENSÃO** 1959 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 48,5×65,5 CM COL. MAX PERLINGEIRO

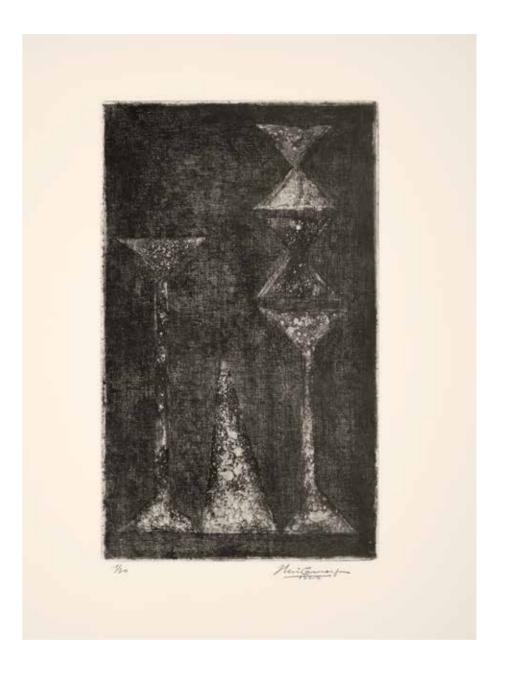


CARRETÉIS COM LINHA 1960 ÁGUA-TINTA, LAVIS E VERNIZ MOLE | AQUATINT, LAVIS AND SOFT ETCHING 29,6×49,6CM CONJUNTO DE CARRETÉIS 1960 ÁGUA-TINTA (PROCESSO DO AÇÚCAR) | AQUATINT (SUGAR-LIFT) 29,8×49,5CM PP.112-113 MATRIZ PARA A GRAVURA | MATRIX FOR THE PRINT FORMAÇÃO DE CARRETÉIS, 1960 BRONZE 29,9 X 49,9 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE



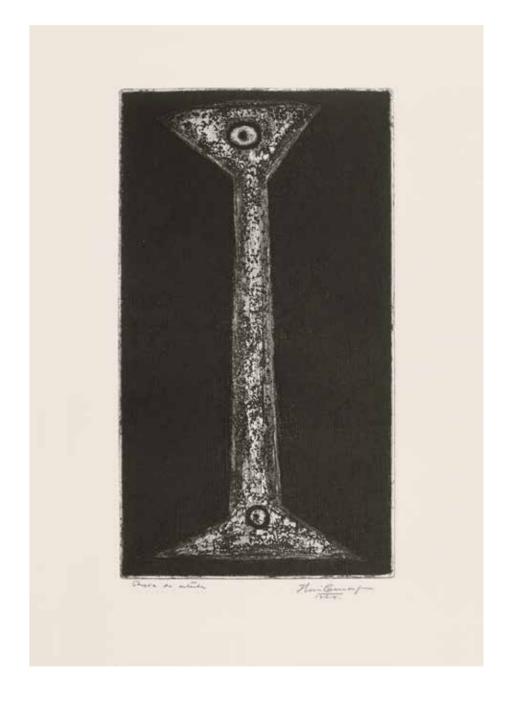




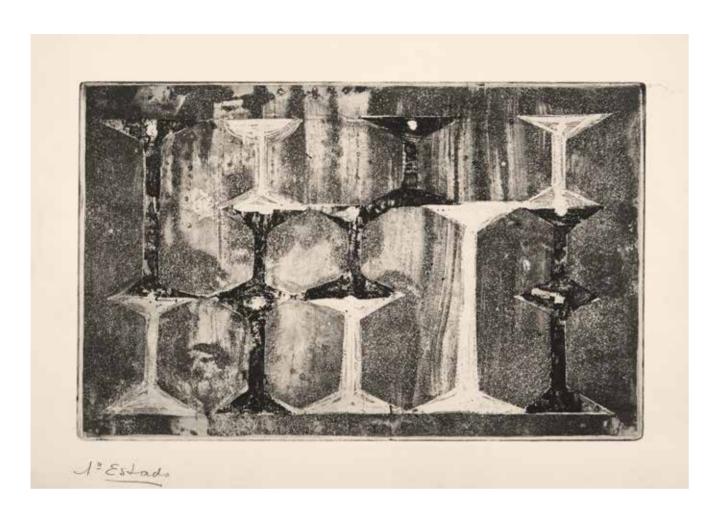


FORMAÇÃO DE CARRETÉIS 1960 ÁGUA-TINTA E RELEVO | AQUATINT AND RELIEF 29,9×49,9 CM CARRETÉIS COM PIRÂMIDE 1960 ÁGUA-FORTE E ÁGUA-TINTA | ETCHING AND AQUATINT 49,3×29,8 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE

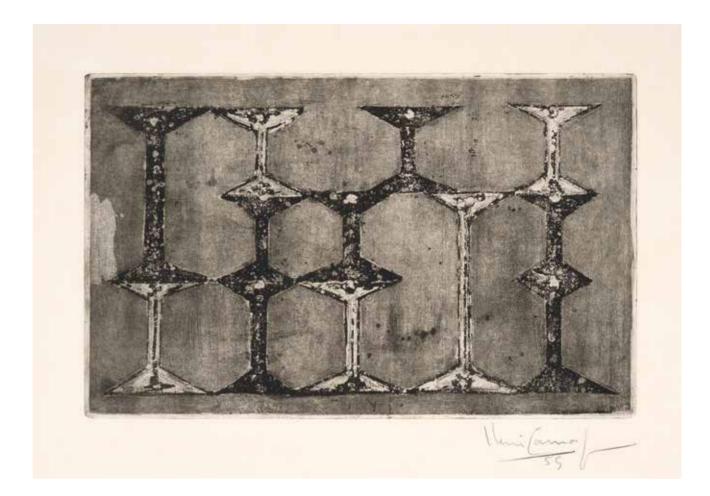




MATRIZ PARA A GRAVURA | MATRIX FOR THE PRINT **UM CARRETEL** 1960 BRONZE 49,5×28,2 CM **UM CARRETEL** 1960 ÁGUA-FORTE E ÁGUA-TINTA | ETCHING AND AQUATINT 49,5×28,2 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





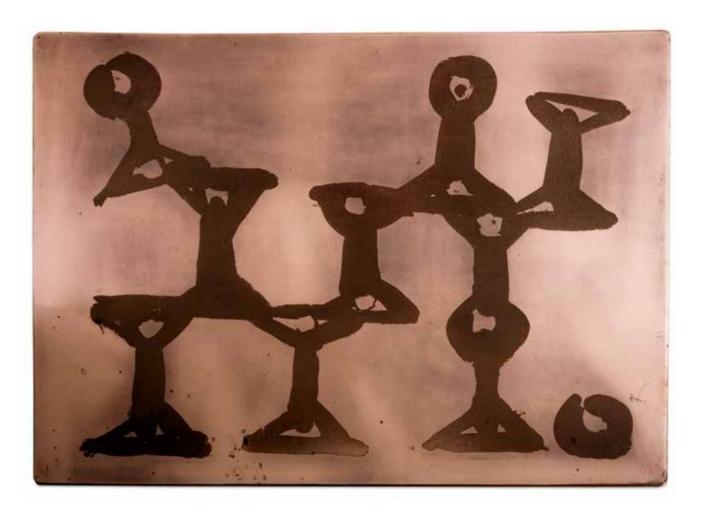




OBJETOS 1967 ÁGUA-TINTA (PROCESSO DO AÇÚCAR) E RELEVO | AQUATINT (SUGAR-LIFT AND RELIEF) 16,2×21,8 CM GRAVURA 4 1968 ÁGUA-FORTE E ÁGUA-TINTA (LAVIS) | ETCHING AND AQUATINT (LAVIS) 29,5×49,6 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE



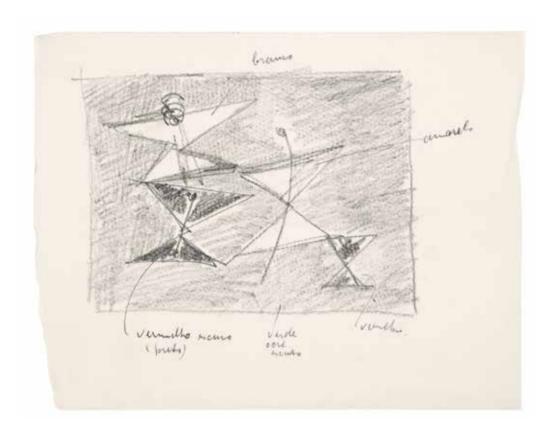




MATRIZ PARA A GRAVURA | MATRIX FOR THE PRINT **CARRETÉIS COM FRUTAS** 1959 BRONZE 42×29CM MATRIZ PARA A GRAVURA | MATRIX FOR THE PRINT **CARRETÉIS EM EQUILÍBRIO** 1959 BRONZE 29,9×41,5CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE

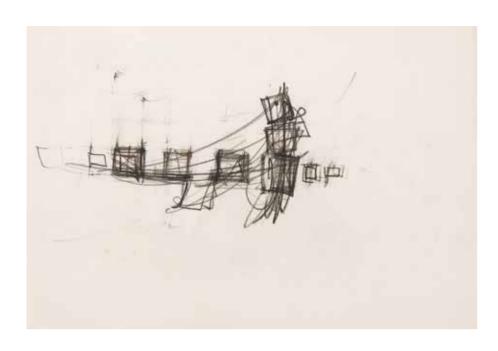


DINÂMICA DE CARRETÉIS 1960 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 100×141 CM COL. PAULA E JONES BERGAMIN

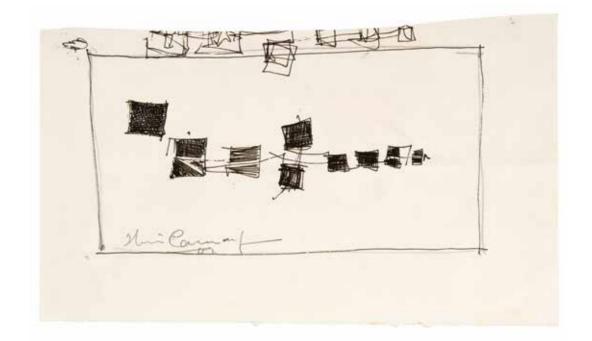


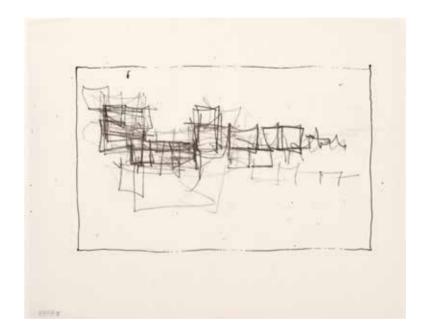
SEM TÍTULO | UNTITLED C.1960 GRAFITE SOBRE PAPEL | GRAPHITE ON PAPER 21×27 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE **ESPAÇO COM CARRETÉIS** 1960 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 100×141 CM COL. LUIZ DE PAULA SÈVE





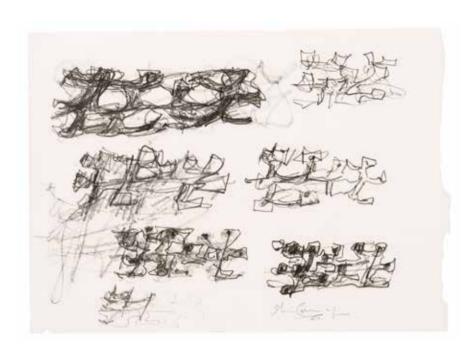


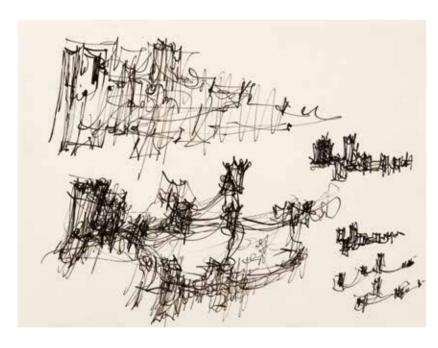


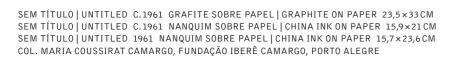


SEM TÍTULO | UNTITLED C.1961 GRAFITE SOBRE PAPEL | GRAPHITE ON PAPER 22×33 CM
SEM TÍTULO | UNTITLED C.1961 GRAFITE SOBRE PAPEL | GRAPFITE ON PAPER 22×33 CM
SEM TÍTULO | UNTITLED 1961 GRAFITE E NANQUIM SOBRE PAPEL | GRAPHITE AND CHINA INK ON PAPER 14,1×23,5 CM
SEM TÍTULO | UNTITLED C.1961 GRAFITE E NANQUIM SOBRE PAPEL | GRAPHITE AND CHINA INK ON PAPER 20,5×25,7 CM
COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE

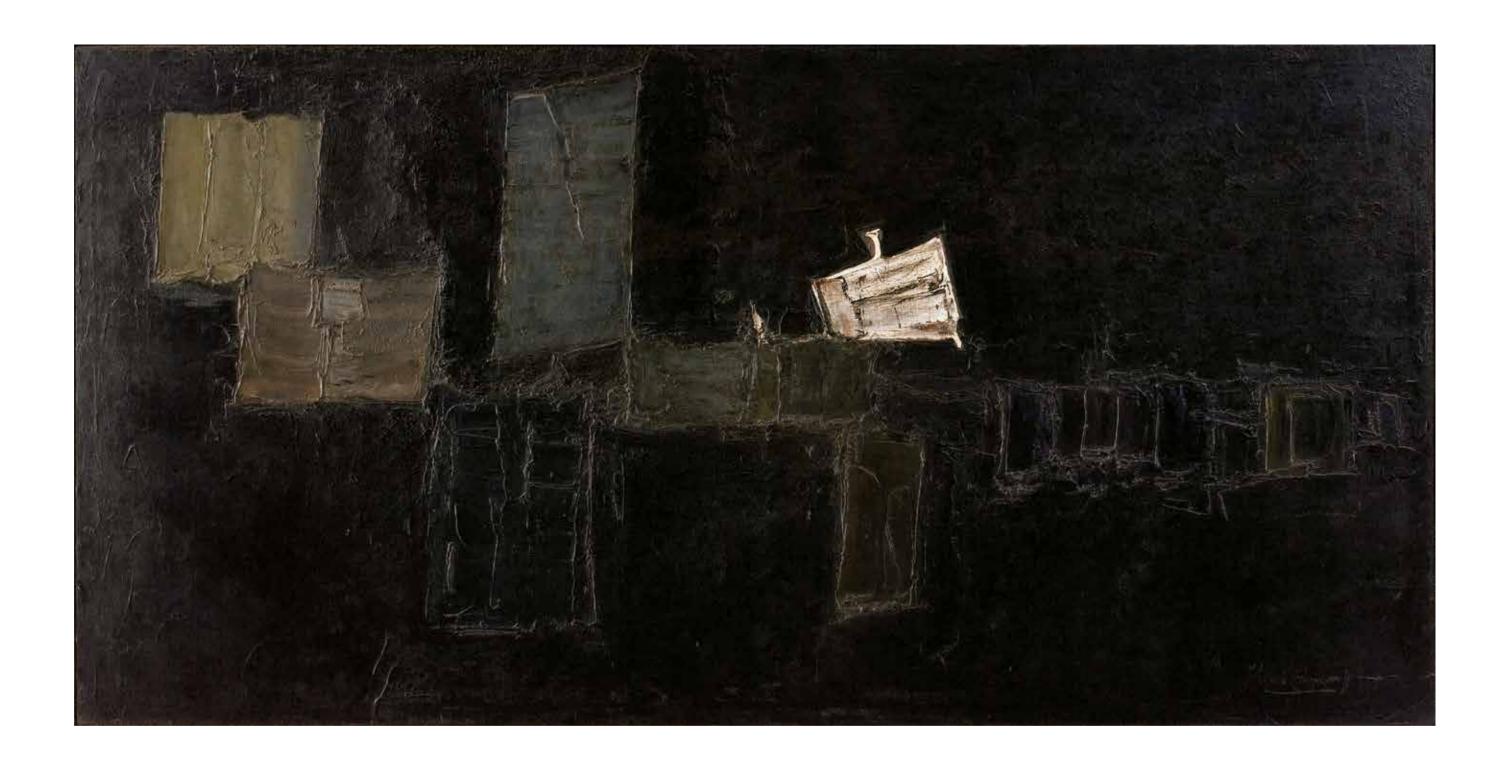


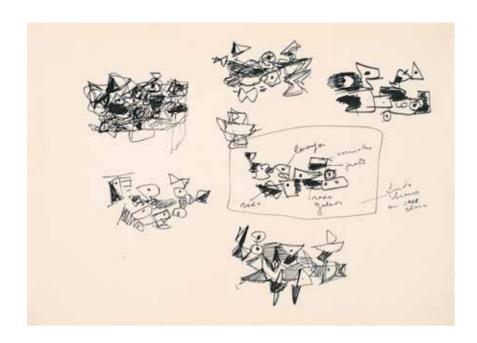


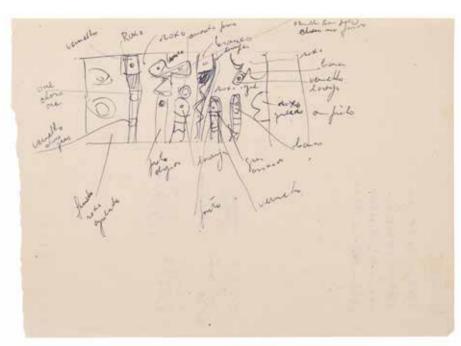


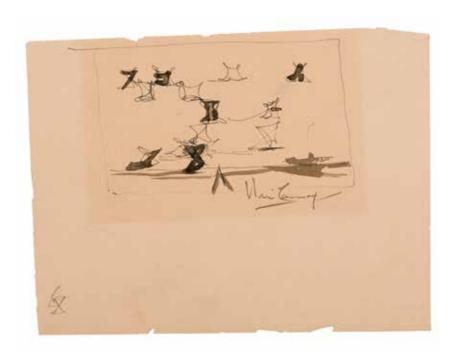


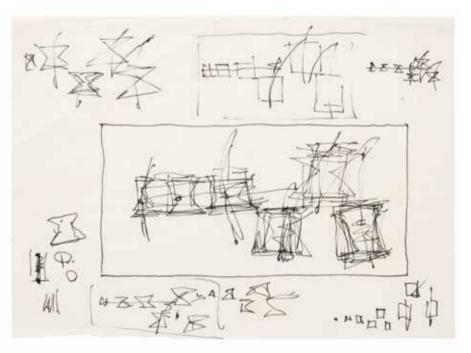




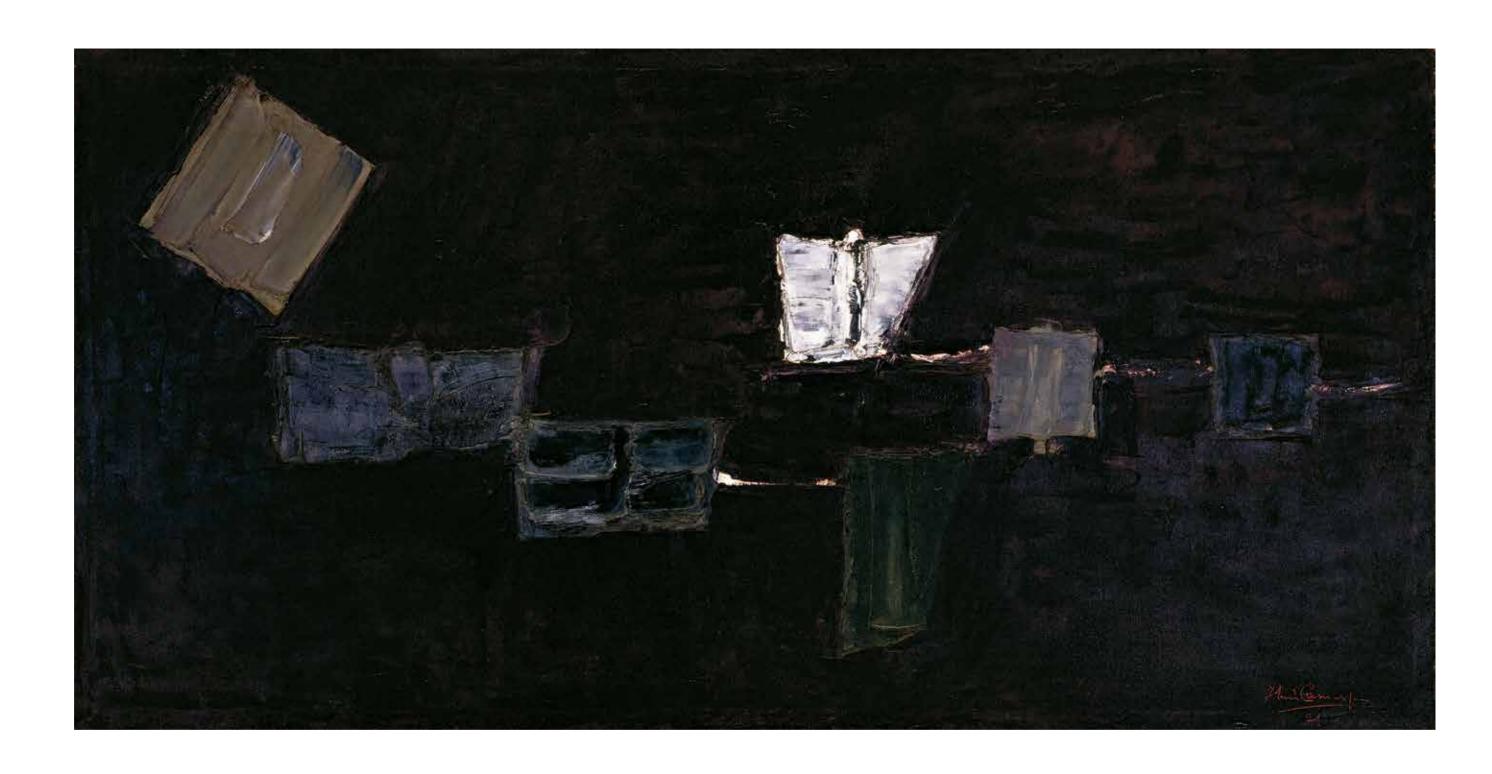


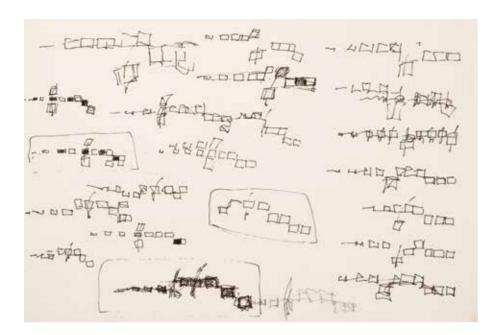


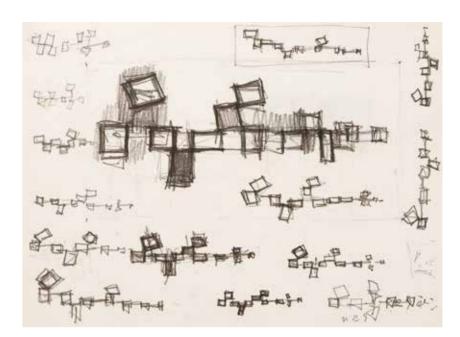


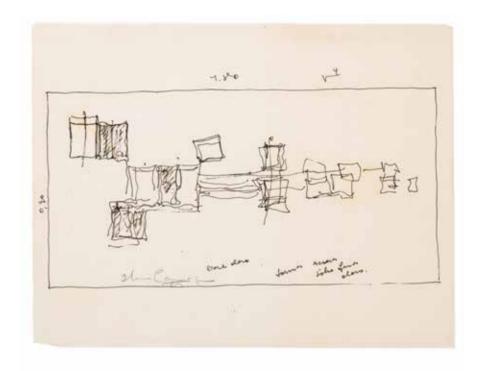


SEM TÍTULO | UNTITLED C.1960 CANETA HIDROCOR E CANETA TINTEIRO SOBRE PAPEL | MARKER PEN AND FOUNTAIN PEN ON PAPER 23,1×32,1 CM SEM TÍTULO | UNTITLED C.1971 CANETA ESFEROGRÁFICA SOBRE PAPEL | BALLPOINT PEN ON PAPER 21,5×30 CM SEM TÍTULO | UNTITLED C.1962 NANQUIM SOBRE PAPEL | CHINA INK ON PAPER 19×25 CM SEM TÍTULO | UNTITLED C.1961 CANETA TINTEIRO SOBRE PAPEL | FOUNTAIN PEN ON PAPER 19,5×27 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE









SEM TÍTULO | UNTITLED C.1961 GRAFITE SOBRE PAPEL | GRAPHITE ON PAPER 22×33 CM SEM TÍTULO | UNTITLED C.1961 GRAFITE SOBRE PAPEL | GRAPHITE ON PAPER 23,4×32,3 CM SEM TÍTULO | UNTITLED C.1961 NANQUIM SOBRE PAPEL | CHINA INK ON PAPER 20×26 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE

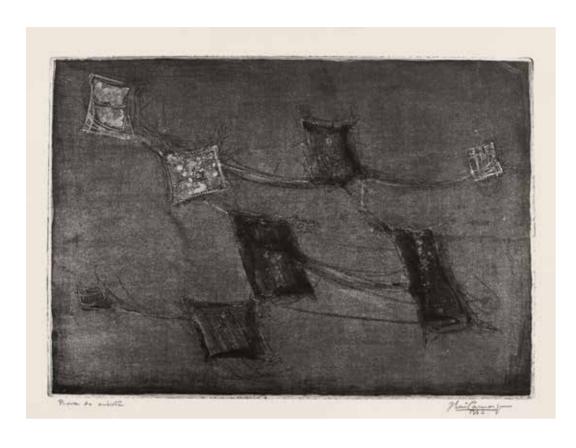








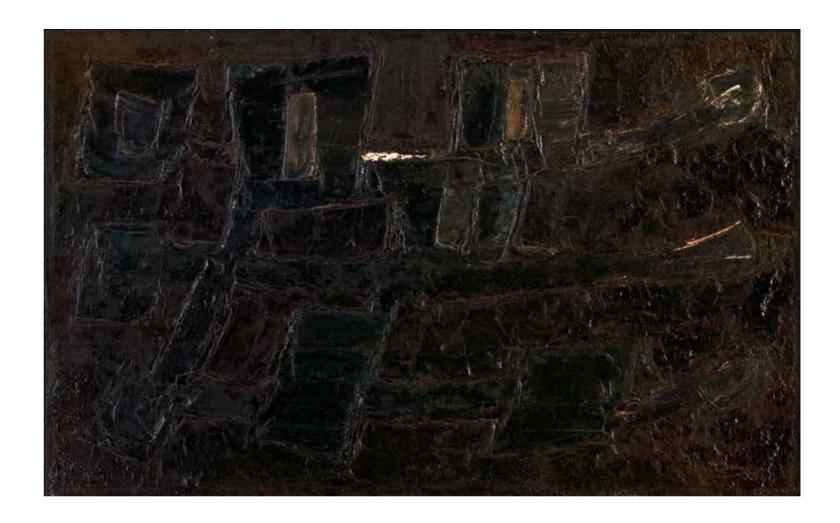
ESTRUTURA EM MOVIMENTO 1 1962 ÁGUA-TINTA (A PINCEL E LAVIS) | AQUATINT (PAINTBRUSH AND LAVIS) 49,4×70 CM
ESTRUTURA EM MOVIMENTO 2 1962 ÁGUA-TINTA (CRAYON LITOGRÁFICO E LAVIS) | AQUATINT (LITOGRAPHIC CRAYON AND LAVIS) 29,7×59 CM
PP.148-149 ESTRUTURA EM MOVIMENTO 3 1962 ÁGUA-TINTA (CRAYON LITOGRÁFICO E LAVIS) | AQUATINT (LITOGRAPHIC CRAYON AND LAVIS) 49,4×70 CM
ESTRUTURA EM MOVIMENTO 4 1962 ÁGUA-TINTA (CRAYON LITOGRÁFICO E LAVIS) | AQUATINT (LITOGRAPHIC CRAYON AND LAVIS) 29,4×59,1 CM
ESTRUTURA EM MOVIMENTO 5 1962 ÁGUA-TINTA (LAVIS) | AQUATINT (LAVIS) 49,3×70,3 CM
ESTRUTURA EM MOVIMENTO 6 1962 ÁGUA-FORTE E ÁGUA-TINTA (A PINCEL E LAVIS) | ETCHING AND AQUATINT (PAINTBRUSH AND LAVIS) 49×70 CM
COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE











ESTRUTURA I 1961 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 82×133 CM
COL. MUSEU DE ARTE DA PAMPULHA, MG
PP.152-153 FORMA E ESPAÇO 1962 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 130×225 CM
COL. EUGÊNIO PACELLI DOS SANTOS





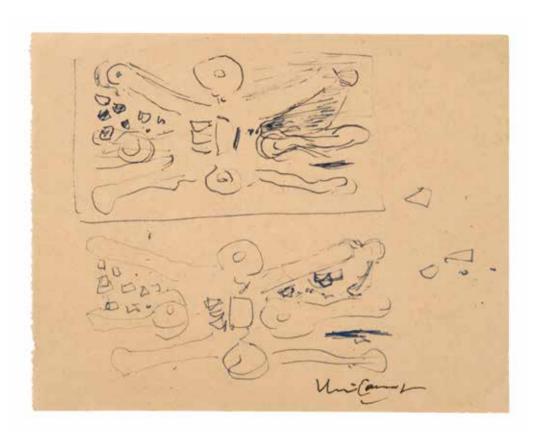
FORMAS 1962 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 130×184,5 CM COL. CHRISTÓVÃO DE MOURA



FORMA ROMPIDA 1963 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 65,5×92,5CM COL. PARTICULAR | PRIVATE COLL.



NÚCLEO 1963 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 65×91,7 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE





SEM TÍTULO | UNTITLED C.1964 CANETA TINTEIRO SOBRE PAPEL | FOUNTAIN PEN ON PAPER 15,5×19,2 CM FIGURA II 1964 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 93×132 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE



FORMA ABERTA III 1964 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 62×100 CM COL. PARTICULAR | PRIVATE COLL.





ESPAÇO COM FIGURA III ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 130×184CM COL. PAULA E JONES BERGAMIN NÚCLEO EM EXPANSÃO I 1965 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 150×212CM ACERVO INSTITUTO MOREIRA SALLES



CARRETEL BRANCO 1967 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 55×95 CM COL. PARTICULAR | PRIVATE COLL.

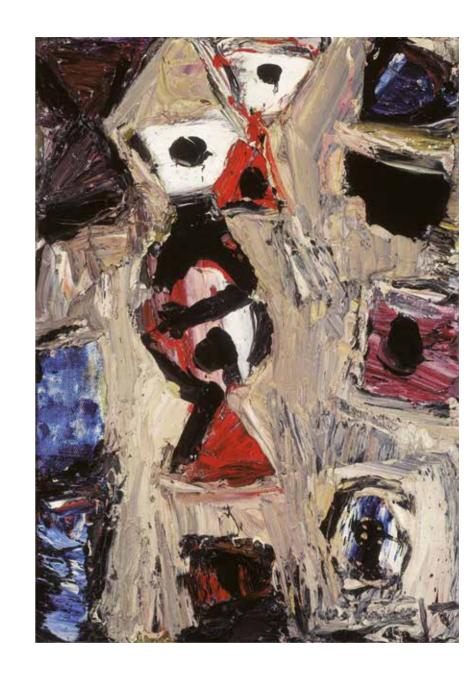




EQUILÍBRIO 1967 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 100×141 CM COL. SANTANDER BRASIL SEM TÍTULO | UNTITLED 1970 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 100×141,2 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE PP.170-171 CARRETÉIS 1976 ÓLEO SOBRE TELA 173×100 CM COL. LEONEL KAZ







ASCENSÃO I 1973 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 57×40 CM PP.176-177 SIGNO BRANCO I 1976 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 99,5×172,3 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE







CONTRASTE 1982 ÓLEO SOBRE MADEIRA | OIL ON WOOD 25×34,5 CM SEM TÍTULO | UNTITLED 1978 ÓLEO SOBRE MADEIRA | OIL ON WOOD 25×35 CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE



REMINISCÊNCIA I 1980 ÓLEO SOBRE TELA | OIL ON CANVAS 55×78 CM COL. PARTICULAR | PRIVATE COLL.

O ENCONTRO DE IBERÊ CAMARGO COM GIORGIO DE CHIRICO

JOEL PIZZINI

CULTURA VOZES №5, 1994

CARTA PARA SENHORA JACQUELINE TESNIÈRE

PORTO ALEGRE, 14.7.1969

CRIAR UM QUADRO É CRIAR UM MUNDO NOVO

CLARICE LISPECTOR

[O DIÁRIO, BELO HORIZONTE, 27.3.1971]

MINHA PAIXÃO PELO LÁPIS DE COR E CADERNO DE DESENHO CARTA PARA PIERRE COURTHION RIO DE JANEIRO, MAIO DE 1979

ENTREVISTA:

UNIREVISTA:

JORGE GUINLE & IBERÊ CAMARGO

ENTREVISTA DÉC.80, PUBLICADA NO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO

"JORGE GUINLE: BELO CAOS", CURADORIA RONALDO BRITO,
FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2008

ENTREVISTA COM IBERÊ CAMARGO REALIZADA POR CARLOS MARTINS E MARCOS ANDRÉ MARTINS EM 14.6.1990 (TRECHOS SELECIONADOS)

ENTREVISTA

MARIO CESAR CARVALHO AUGUSTO MASSI ENVIADOS ESPECIAIS A PORTO ALEGRE FOLHA DE S. PAULO, 6.3.1994

A MATÉRIA TAMBÉM SONHA

CONVERSAÇÕES COM IBERÊ CAMARGO, LISETTE LAGNADO ILUMINURAS, 1994 (TRECHOS SELECIONADOS)





CICLISTA 1989 ÁGUA-FORTE, ÁGUA-TINTA (PROCESSO DO AÇÚCAR), PONTA-SECA E MANEIRA-NEGRA | ETCHING, AQUATINT (SUGAR-LIFT PROCESS), DRY-POINT AND MEZZOTINT 15×19,5CM COL. MARIA COUSSIRAT CAMARGO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, PORTO ALEGRE [PP.194, 218-234]

ENTREVISTAS

O ENCONTRO DE IBERÊ CAMARGO COM GIORGIO DE CHIRICO

JOEL PIZZINI1 CULTURA VOZES № 5, 1994

De Chirico foi professor de pintura de Iberê Camargo, em Roma, nos anos 40. Nesta entrevista/depoimento realizada em seu ateliê de Porto Alegre, no último dia do mês de maio de 1994, Iberê recorda sua convivência com o mestre italiano.

Discute a sua estética metafísica e traca um paralelo entre sua pintura e a arte de Giorgio de Chirico. A partir deste encontro iniciou-se um projeto de um filme documentário sobre a obra do artista gaúcho a ser desenvolvido ainda este ano, com produção da Paleotevê.

Iberê Camargo está completando 80 anos. A Fundação Bienal de São Paulo exporá as suas obras em uma sala especial.

JOEL PIZZINI Quem o aproximou de De Chirico?

IBERÊ CAMARGO Eu conheci em Roma um brasileiro que trabalhava no Vaticano, talvez tenha sido ele quem me aproximou de De Chirico, quem sabe eu o procurei espontaneamente. Não me lembro. De Chirico nos recebeu muito bem, era uma pessoa educada, cordial, muito culta.

JP E aí, o senhor começou a ter aulas com ele...

IC Sim, tive aulas regulares, mas eu senti que era um aprendizado do Renascimento, pois o De Chirico estava convencido que se os pintores copiassem os mestres a pintura mudaria, já que ele tinha horror do que se estava fazendo.

Foi um anjo rebelde. Falava muito mal do Matisse, dizia que ele estava dormindo, aquela história toda... Naturalmente, o Matisse devia também dar o troco, não sei. Seria curioso saber. Eram dois pintores. Um dizia que o outro era mau pintor, mas eram pintores que se digladiavam. Gostaria de saber, hoje, que posição teriam esses dois pintores, diante do que se está fazendo. Talvez até se unissem. No fundo, seria defender a pintura.

JP E como eram essas aulas?

IC Fazíamos apenas as cópias, pois ele achava que, se uma pessoa soubesse copiar bem, poderia realizar o que se propunha... Tanto é que eu mostrei aquelas fotos sobre os meus trabalhos, pois tinha muita dificuldade para copiar as reproduções e ficava admirado de como ele sabia criar o volume, que era a sua preocupação. Porque um quadro para o De Chirico "bisogne che gire". Se não "gira" não "piacere". "Gire, gire", isto é, que tenha volume. Bom, quando eu me deparei com o quadro original, no Louvre, eu senti

uma facilidade, me lembro inclusive que tinha uma senhora que me dizia que era eu quem melhor copiava no Museu. Ela ficava espantada, pois não havia desenho prévio, eu começava logo com o pincel, desenhando e pintando. No Museu, as coisas são nítidas, enquanto as reproduções são meio achatadas. Senti muita facilidade mesmo, talvez como resultado do meu esforco, dos meus fracassos. Em suma, a gente vai patinando, patinando, mas um dia sobe a rampa. Isso tem sido muito valioso para mim. Depois, eu saí de lá e fui exatamente ao oposto, que era o André Lhote. Por que o De Chirico dizia assim: "se você não sabe de uma coisa. você deve imediatamente se apoderar dela".

Era algo estranho, porque eu já falei para você que a pintura do De Chirico nascia da pintura. Como sucede com a de Picasso. O Picasso era um revolucionário clássico. As pessoas é que não souberam ver. Ele sempre tirou tudo da pintura. As pessoas dizem: "Ah, isso parece Picasso..." É que não estão bem informadas. No Parthenon, na Grécia, existem vários desenhos gravados: o Picasso projetou o seu mundo ali. Ele foi até a arte negra buscar inspiração nas máscaras. Ele fez uma renovação, uma contribuição importante para a pintura, mas tirada essencialmente da pintura. A linguagem nasce da linguagem, compreende? O De Chirico dizia a mesma coisa. Aqueles cavalos com as crinas fartas, ele apanhava uma estampa inglesa, com aqueles cavalos compridos, e virava ao contrário e então copiava. Não fazia segredo. Ornava o cavalo de forma barroca, pois ele era barroco, amava muito Rubens, a volúpia da linha curva. E recriava aquelas figuras. Alguns críticos denunciavam a cópia, o roubo. Mas eu olhava aquilo de uma maneira diferente. Não era bem um roubo, pois os antigos faziam o mesmo. Eles nem assinavam os quadros. De Chirico se intitulava "pintor antigo". Queria recolocar a pintura no caminho da pintura. Eu não chego a esse ponto porque consulto muito a natureza. Para mim, o mestre é a natureza. Faco uma observação direta, mas, naturalmente, dentro da linguagem da pintura que todos os pintores compartilham. Não sou filho de A nem de B. Me filiei à pintura, porque a pintura é um grande rio. Agora, se você pegar os afluentes, você vai ficar um pequeno Van Gogh, um pequeno não sei quê, mas esse não é meu escopo.

JP Como foi aquele episódio com o De Chirico, na sacada de seu ateliê em Roma?

IC Um dia estávamos na sacada de seu apartamento, na Piazza de

canto daquela rua, aí o De Chirico me disse: "Eu não teria coragem de fazer isso". Compreendi, então, depois, o que ele dizia, com informações de um livro que saiu publicado em São Paulo, onde aparecem as fotografias de todos esses lugares que ele transformou em quadros. Mas, ele também tinha uma personalidade muito forte. O que diferencia os pintores? O seu mundo interior. Não as coisas. O pintor transforma as coisas conforme a sua visão interior, de forma que o modelo, sei lá, a fotografia, é transfigurada.

O Velázquez fazia isso. Aquela Rendição de Breda saiu da gravura de um gravador sem importância. Ele partiu dali para fazer esse belíssimo quadro. Então, essa coisa de tirar do que se via, trazendo para o seu mundo, era o que Velázquez fazia. Não era segredo, um constrangimento, nada disso...

JP O senhor acha então que De Chirico mais "pinçava" do que "co-

IC Eu acho que ele usava a própria imagem já pintada — exceto nos seus autorretratos, naturalmente, que ele pintava defronte a um espelho. A sua mulher Isabella Far também posava para ele mas se valia muito das estampas. Essas árvores frondosas, com cavaleiros medievais, estou seguro de que ele tirou de alguma coisa, mas sempre criando a sua linguagem. Transformava tudo aguilo em elemento seu, uma vivência sua, que é o que o pintor faz. É o que diferencia Goya de outro pintor. E o senhor Picasso, zeram. De todas as épocas da pintura, do rupestre, passou pela Grécia, pelas artes negras, sempre dentro dos valores clássicos. Na obra de Picasso tem a meia-tinta, a luz, a sombra projetada, assiná-lo. Foi o que me contou o Adami. Fantástico, não é? Nesse tudo nas proporções que o Lhote recomendava.

"Um quadro é um terço de sombra e de luz e dois terços de meia-

Dizia ainda que "a luz deve tombar sobre um quadro como borboletas". Que o Rubens tinha feito isso e determinado de uma vez para sempre aquilo que compunha um quadro.

As pessoas criticam o Picasso por isso, mas eu digo que o Picasso é o gênio que abriu a porta do hospício. Não porque ele quisesse, mas pela confusão que artistas do seu nível criam na cabeca dos

O Rembrandt, por exemplo, subverteu a Academia, que pintou figuras segundo o ideal grego, ao fazer não como o homem é, mas

Spagna, e tinha lá embaixo um pintor com seu cavalete, num re- como deveria ser. O Rembrandt pega uma mulher, apanha uma senhora grávida, feia, uma velha, senta a mulher em cima de um tamborete e pinta uma obra-prima.

Aí os outros viram aquilo e acharam que pintar era fazer o que se via. Foi aquela barbaridade. Não sabiam que aquele homem tinha um olhar mágico. Ele descobria a magia que estava nas coisas, o ângulo que comove, onde estava realmente a essência da coisa, e a captava. Os outros, porém, não viam a essência, viam a casca e daí faziam essa coisa abominável que é a academia.

JP Voltando à sua relação com o De Chirico, por que o senhor acha que houve uma certa rejeição à pintura dele?

IC Porque ele era muito polêmico. Eu vi um quadro do De Chirico, num museu de Amsterdã, atrás da porta. Achei um desapreco. Acho que não se faz isso. Ele era polêmico, uma pessoa agressiva, extremista, não levava ninguém de compadre. Talvez exagerasse nas suas observações. Era muito radical. O homem que está em guerra com o seu Narciso sempre é radical. Ele estava em luta. Era um homem contra todo mundo. Ele também pagou o seu preço. Perseguiam, negavam, escondiam, essa coisa toda. Porque ele estava em conflito.

JP O senhor acha que no Brasil também houve ecos dessa rejeição? IC Ele influenciou muita gente. O Ismael Nery, por exemplo, acho que foi tocado pelo De Chirico, pelo seu pensamento surrealista. com todo respeito, foi o sujeito que mais usou o que os outros fi- O Ugo Adami, pintor paulistano, que conviveu também com ele na Itália, disse-me que uma vez apareceu um quadro que não tinha assinatura e que o De Chirico o achou tão belo que resolveu tempo, segundo ainda o Adami, De Chirico andava em Florença com uma capa vermelha e gostava que o chamassem de "maestro".

> JP E o senhor, como identifica a influência da pintura de De Chirico em sua obra?

> IC Bem, eu acho que houve apenas uma coincidência. Talvez eu tenha procurado o De Chirico porque eu sou um homem que tenho dentro uma solidão. Sou um homem do Pampa. Você sabe o que é o Rio Grande? Se você morasse um tempo no interior sentiria muito isso, a tristeza que existe nas coisas. Há um halo de tristeza que envolve a nossa paisagem e ela é muito simples. Ela é um céu e um Pampa, uma linha divisória, uma linha reta, de modo geral, a fron-

teira é isso. E tem a cor do céu e a cor da terra. E tem esse vazio e essa tristeza. As tardes, na campanha, onde aquelas sombras se espicham tão compridas; você pode facilmente chorar.

Porque é uma paisagem rica, no seu despojamento, não tem árvores frondosas, não é aquela coisa exuberante, não. Eu até não gosto. Quando cheguei no Rio de Janeiro eu disse assim:

"Eu acho que aqui Deus estava com um mau gosto terrível. Fez essas abóboras, essas couves-flores". Eu gostava de uma paisagem seca, do banhar das águas que escondem mistérios, as águas verdosas, as águas lodosas... Então, eu tenho uma afinidade espiritual com o De Chirico. Você sabe, às vezes o irmão está longe, não nasceu junto, mas está lá, pensa igual e sente igual ao que você sente.

O seu interesse por De Chirico, por exemplo, é uma coisa semelhante. Porque existe esse sortilégio nas paisagens dele, como eu acho que eu também tenho essa coisa que está além do físico, além da paisagem. Você olha uma paisagem e vê que tem algo além daquilo que está ali, que aquele conjunto leva você a uma outra relação, a um outro caminho, a uma outra ordem que é um mistério.

JP Seria o que De Chirico denominou de "nostalgia do infinito"? IC É. Talvez essa frase sirva.

JP O senhor acha que a pintura de De Chirico tinha inquietações filosóficas?

IC Ele leu a obra de Nietzsche quando era muito jovem. De Chirico era um pensador, uma pessoa culta, ele devia ser um escritor, escrevia muito bem, falava muito bem, expressava-se muito bem. Era um homem ilustre, um *gentleman*, além de tudo.

JP No conjunto da obra de De Chirico, o senhor se identifica especialmente com a fase metafísica?

IC Sim, eu a aprecio, mas admiro mais sua atitude, sua verdade, a sua personalidade. Se você me perguntar qual é o quadro, eu não estou aqui para citar este ou aquele. O que importa é a autenticidade das coisas. O artista é o homem que recria o mundo à sua imagem e para se ter uma imagem tão forte, capaz de plasmar uma época, é preciso ser gênio. Picasso, por exemplo, influiu na moda, no sapato, no vestido, na arquitetura, em tudo. Ele criou uma época. Esse é o artista poderoso.

JP A pintura de De Chirico não lembra um cenário?

IC De Chirico era um cenógrafo, de certo modo. Fazia aquela pincelada muito característica, porque ele pintava como quem desenhava, mexendo com o traço e tal. No começo, não, era diferente, mas na última fase, na velhice, na maturidade, ele modelava como quem desenhava. Era um desenhista também.

JP O procedimento de "copiar" teria sido aquilo que o senhor aprendeu realmente com ele?

I**c** Não sei se foi a maior lição que o De Chirico me passou, porque eu fiz muito modelo vivo. Desde os 14 anos, na Escola de Artes e Ofícios, de Porto Alegre. Fiz cópias de gesso que eu tenho ainda hoje. Fiz um curso, uma caminhada europeia sem saber. Na verdade sou um submarino. Eu me joguei, me afundei e nunca mais vi nada depois dessa minha viagem. E, agora, até me surpreendo de

estar na Bienal. Mas eu estou submergido, o que aconteceu aí fora? Curioso, né? Porque se você nascesse na Itália, em Barcelona, como Picasso, teria um manancial, teria história. Poderia fazer como Delacroix: "Chama um carro que eu estou em dúvida sobre esse amarelo, vamos ao museu para ver como é que é." Mas aqui, você vai aonde? Ver o quê?

JP O senhor costumava discutir as técnicas de pintura com o mestre?

IC Embora fosse polêmico, De Chirico era uma pessoa de ideias muito claras, com as quais você podia concordar ou não, mas eu, naturalmente, me colocava na situação de aluno, de um jovem, não ia polemizar. Se estava ali, era porque aceitava o que ele estava dizendo e tinha que fazer, porque senão não teria muito sentido. Uma questão de respeito, pela idade e tudo isso.

JP Depois disso, o senhor voltou a manter contato com De Chirico? IC Não, depois não tive mais contato. Voltei uma vez a Roma e mostrei as fotografias das cópias que havia feito nos museus e daí ele disse: "Mas o que você fez para se tornar um mestre?" Na última vez que estive lá, sabia que ele ainda estava vivo, mas tinha visto uma foto e achei ele muito velho, muito acabado. Aí eu senti que não era bom visitar ruínas, compreende? O homem já é uma ruína. E ele já tinha dado uma entrevista onde dizia: "Estou cansado e vou dormir".

Como se o sono fosse a melhor coisa. Quando uma pessoa diz isso é porque realmente está se extinguindo. Então eu não quis vê-lo. Preferi conservar outra imagem. Na última vez em que estivemos juntos, ele estava com um traje a rigor, parece que ia a uma recepção, e me acompanhou até um trecho da rua, na Piazza de Spagna. Foi a última vez que nos vimos. Apertamos as mãos, cordialmente, amigavelmente e assim ele se afastou.

JP Havia muita diferença entre "copiar" da "estampa" ou do original no museu?

IC Havia a estampa *Linari* que se comprava, muito boa, podia-se encomendar. Eu comprei muitas, desenhos e pinturas, de todos esses mestres antigos. Foi com eles que eu fiz os meus exercícios. Copiei o Rembrandt, o Velázquez, copiei o diabo... Mas eu sentia muitas dificuldades na estampa. O De Chirico, não. Ele pegava aquelas estampas, parece que ele tinha um olho especial que via as coisas e conseguia o que eu não conseguia. Mas eu encontrei facilidade no museu, ao ver a obra. A estampa parece que achata as coisas.

JP O senhor nos poderia explicar o que é essencialmente o ato de "copiar"?

IC É você se capacitar para dominar a forma. Se você não tem a capacidade de expressar uma imagem, como pode ser um pintor? Seja como quiser, seja um impressionista, seja um clássico, seja misturando ou não as tintas, seja como for, você tem que dominar a forma, resolver as coisas. Era esse o aprendizado que o De Chirico pregava, porque ele dizia que quando você domina, você faz o que quer depois. O pintor, na verdade, é o homem que quer se apoderar das imagens do mundo. Ele imobiliza as coisas e as transforma.

JP Onde residia então a originalidade de De Chirico?

IC Ele sempre foi um pintor clássico, mas toda a força de De Chirico é o seu mundo interior. Ele é um poeta do pincel, com valores plásticos. Era muito rigoroso, econômico. Desenhava antes com lápis. Hoje, um artista não sabe apontar um lápis. Ele dava muita importância a essa precisão.

JP O senhor recorda de o De Chirico ter-lhe revelado alguma experiência sobrenatural, já que o mestre acreditava em reencarnação? IC Eu me lembro de ter lido em algum lugar o Breton contando que, certa ocasião, o De Chirico teria tirado do bolso um espelho e teria olhado um cidadão que se aproximava dizendo: "Ma questo è um fantoma". Isso, naturalmente, é a visão do pintor-poeta, que viu naquela figura uma aparição. É um pintor que foi além do real e não apenas o reproduziu. Era curioso, fazia o real com todas suas minúcias para chegar ao irreal, ao sonho.

JP O espaço é "irreal" nas obras metafísicas do pintor?

IC Você sabe que a divisão do espaço, para um pintor, é que proporciona a solidão. Isso você sente na paisagem, no quadro, que ele soube captar. Porque, na verdade, o pintor não inventa, o pintor constata. Possui um olho capaz de descobrir o que está na natureza. As coisas estão; é preciso que você saiba vê-las, descobri-las. É esse o problema. As pessoas, de um modo geral, não veem as coisas. Vivem num mundo meio apatetado. Se o Van Gogh via aqueles trigais em chama, aqueles sóis enlouquecidos que giravam como fogo, evidentemente, não podia ser a visão de um homem que planta trigo para vender. Sua visão seria essa, uma visão comercial. A visão estética é outra coisa, faz parte da filosofia da arte.

JP E como se dá a experiência de um "cidadão comum"? IC O artista é a referência, é a porta. Ele é que mostra o acesso ao sonho.

JP A certa altura, a partir dos anos 30, De Chirico se voltou contra a arte moderna

IC O De Chirico, naquela sua posição radical, investiu contra o modernismo e aí eu ouvi ele um dia comentar sobre Giorgio Morandi: "Bem, é próprio, é dele". Quer dizer, o De Chirico aceitava pela autenticidade, não que tivesse admiração. Sobre o Carrá, ele também dizia: "Faz o que eu já fiz".

JP Que tipo de imagem o De Chirico tinha, naquele período, do Brasil?

IC Ele achava que isso aqui era uma paisagem "bruta". Não demonstrava muito interesse pelos trópicos, por esse sol tórrido, que não tem meia-tinta, essa coisa estonteante, desconfortável. Se bem que Roma, no calor, é insuportável e a Espanha, idem.

JP E que o De Chirico pensava sobre seu outro mestre, Lhote?
IC Um dia, alguém pediu ao Giorgio De Chirico que falasse sobre
André Lhote: "Parece um barbeiro", dizia ele. De fato, Lhote tinha o tipo de um barbeiro, com aquele bonezinho com viseira.
Ele usava um guarda-pó branco como vestimenta de trabalho. Eu
achei que a imagem estava certa.

JP E qual sua relação com a paisagem originária?

IC Nunca fui lúdico na minha vida, nem quando criança. Sempre fui só. Não sou uma pessoa de muito chão, de muita caminhada. Conheço esses lugares que cito. Então, a gente faz um resumo e cria uma paisagem interior, que é a do ambiente onde a gente nasceu. Um dia, um sujeito disse assim: "Mas como, você disse que saiu com 4 anos de Restinga Seca, lugar onde nasceu, o que você conhece então de lá?

Daí eu disse: "Tudo". É preciso saber que a experiência de engolir o primeiro gole de ar e ver a primeira luz do sol é muito importante. Isso marca. Uma experiência que não desaparece. Sou um homem do interior. Porque, afinal, minha infância foi vivida no interior do Rio Grande do Sul. E esse cenário é muito simples: uma linha que divide o céu e a terra. E a coxilha, que é aquela ondulação da terra. Mas eu também não sou um homem da fronteira, porque Santa Maria está no centro, no coração. É uma zona de serraria, uma região montanhosa, depois tem atrás a fronteira, onde você entra no plano.

JP E seus pais, como entram nessa história?

IC Meus pais eram funcionários modestos, agentes ferroviários, que não se empenharam em ser promovidos porque se afeiçoaram ao lugar, às pessoas, e não queriam sair. Faziam de tudo para não ser removidos. Para que um ferroviário naquela ocasião tivesse um melhor posto, era preciso que fosse para uma estação mais importante. Mas, como já estavam velhos, tinham seus amigos e estavam acostumados com aquele vazio da campanha, preferiam ficar, prejudicando muito a aposentadoria.

JP Fellini afirmava que fazia um único e interminável filme. O senhor, de certa forma, também não faz um único quadro?

IC Eu acho que todo pintor, realmente, pinta um quadro, sabe? É aquela nossa verdade, a gente sempre repete, naturalmente, com palavras diferentes, cores diferentes, mas no fundo é a mesma verdade, a mesma afirmação. Fellini tem razão ao dizer isso. Concordo.

1 Cineasta, produziu o curta-metragem *Caramujo flor*, iniciou as filmagens de *O enigma de um dia*, inspirado no trabalho de Giorgio de Chirico, pertencente ao acervo do MAC/USP, São Paulo.

PREZADA SENHORA JACQUELINE TESNIÈRE:

Somente em 10 de julho, recebi sua carta de 22 de maio, fato que explica a demora da minha resposta. Atendendo à sua solicitação, remeto-lhe o presente depoimento com o modesto propósito de fornecer úteis informações ao seu trabalho jornalístico, bem como associar-me à homenagem que este tributa ao ilustre mestre, André Lhote.

A fim de bem avaliar a importância de minha experiência no ateliê de Lhote em Paris, seria necessário conhecer o panorama da arte brasileira no período da minha formação.

Nascido e criado no interior do Rio Grande do Sul, onde apenas se ouvia o eco do modernismo, transferi-me para o Rio em 1942, com o propósito de estudar pintura. No Rio de Janeiro, onde pontificava Portinari, não obtive os ensinamentos vislumbrados pela minha intuição a despeito do meu trabalho pertinaz. O Brasil dessa época, desprovido de museus de arte moderna, de galerias de arte (no Museu de Belas Artes, a única obra moderna era um pequeno Sisley), a educação artística só era possível através de reproduções. Foi nessa ambientação que iniciei a minha vida de pintor. Como era natural, sofri espúrias influências, não raro confundindo a modernidade da obra com a maneira deste ou daquele pintor. Foi, entretanto, com esse esforco desordenado que obtive o prêmio de viagem do Salão de Arte Moderna de 1947, que me possibilitou estudar na Europa. Cheguei a Paris decidido a frequentar a Academia de Lhote, levado pela fama do grande professor e pela leitura do "Tratado de Paisagem", em tradução espanhola. Hoje, decorridos vinte anos, posso afirmar que minha experiência na Academia Lhote foi a mais proveitosa, na minha formação de pintor. Encontrei aí a certeza das minhas intuições. Não que minha obra tenha influência da pintura de André Lhote — esta só se fez sentir nos trabalhos executados na Academia. Refiro-me à influência — e a valorizo — que exerceu na minha compreensão dos valores pictóricos. Lhote, como nenhum outro, fez-me ver as identidades na solução de cor, de valor, de ritmo, enfim, de todos os elementos da linguagem pictórica no mundo da pintura, que abrange todas as épocas. Não se creia, entretanto, que esta visão conduza ao ecletismo. Minha permanência na Academia, embora não tenha sido prolongada, foi suficiente para me dar profunda consciência dos verdadeiros valores da pintura. Pude estudá-la de maneira lúcida dentro de uma diretriz até então impossível. Evocando o velho ateliê que pertence a uma época no ocaso, posso deter-me diante de um quadro negro, dependurado à parede, onde Lhote escrevera: "Je suis fatigué de dire, que les anciens maîtres n'ont jamais pensé à faire une femme nue, mais faire un tableau". Essa frase, que era princípio normativo da Academia, separava de maneira incisiva a arte da natureza. Nesta, aprendia-se a lógica da sua construção. Seu tratado de anatomia é a geometria. Ele diz: "Il faut géométriser". Preocupado em criar obra clássica, permanente, usando a nova linguagem pictórica, iniciada por Cézanne, repete: "Il faut refaire les anciens maîtres". Consciente da sua importância como pintor e como teórico, identificava-se com Cézanne no esforço de despojar o quadro de tudo que desfigurasse a pureza da linguagem pictórica. Faz sentir, evocando a obra de Cézanne, que o verdadeiro revolucionário nem sempre é o mais exaltado, aquele que na sua época pareca ocupar a vanguarda. Entusiasta de Piero della Francesca, de Rubens, de Vermeer, da Miniatura Persa, do Afresco Românico, exaltava suas qualidades plásticas, arquiteturais, colhia-lhe os ensinamentos e procurava recriá-los na linguagem moderna. Era um pintor que não queria

ser mais do que pintor: naturezas-mortas, nus, paisagens eram seus temas como foram dos mestres que o precederam. Preocupado com as leis da composição e da cor, costumava repetir: "Rubens, a déterminé une fois pour toutes que le tableau est composé de deux tiers de demi-teinte et d'un tiers de lumière et d'ombre". Ou ainda: "Il faut que la lumière tombe sur le tableau comme des papillons".

Vejo-o ainda, de guarda-pó branco e viseira, circular entre os cavaletes onde nossos trabalhos, a safra da semana, aguardavam a sua crítica. "C'est bien ca". Ou: "Ce n'est pas mal". "La couleur chante". Ou, então: "la couleur ne chante pas". "Tant plus abstrait tant mieux". "Il faut adopter la palette du papier". "A elle Picasso doit son génie". "Il faut choisir votre maître", dizia, empunhando, como um jogador de cartas, uma coleção de cartões de velhos mestres. "Regardez une fois la nature et deux fois votre maître". Essas expressões Lhote, meu caro mestre, acompanhava com o gesto ou com um pincel embebido no frio ou no quente, ou no "gris coloris" que ele muito amava. "La peinture est un jeu de froid et chaud". Lhote, diante do quadro, sabia dissecá-lo, mostrando objetivamente sua deficiência, ou suas qualidades. Sua crítica didática jamais se resumiu em palavras que tudo dizem e nada dizem. Espírito arguto, cartesiano, respondia às perguntas com precisão, sem os paradoxos tão a gosto de certos pintores que, como polvo. tingem as águas para se esconderem. Não conheço maior generosidade do que aquela de quem reparte a criação e sua riqueza intelectual. Essa generosidade é a do professor. E André Lhote o soube ser. Sua pressa em dar, sua alegria em transmitir faziam-no recomendar que aproveitassem suas licões, pois, o tempo urgia: e "minha pressão está muito elevada".

Permita-me citar um momento muito grato para mim, pois representou e representa ainda agora um estímulo à minha vida de pintor: "Voilà le chefd'oeuvre de la semaine. Voilà un qui a tout compris", disse Lhote diante do meu quadro executado na Academia. Gostaria imensamente de lhe enviar uma fotografia deste quadro. Infelizmente não é possível. É que esse quadro como os outros dessa época, encontram-se no meu ateliê no Rio, no fundo de um velho baú fechado a chave e ferrolho.

Revi Mestre Lhote no ateliê do colega e amigo Frank Schaeffer, quando da sua vinda ao Brasil. Esse encontro me foi grato. Jamais esqueci a sua bela lição. E esta a tenho transmitido, fazendo-o, portanto, presente entre nós. Durante sua permanência no Rio, Lhote, certa vez, foi levado a visitar um salão oficial, de arte "pompeux". Contrafeito, saiu à rua, à procura de uma árvore, para dizer então, com aquela sua ironia mesclada de humor, "Qu'il ne l'a trouvé jamais si beau".

Na minha estada em Paris, em 1966, fui rever o seu antigo ateliê, para mim ainda tão cheio de recordações. Melhor seria se lá não tivesse retornado. Ali se instalara sob o título "Ancienne Académie André Lhote" a má pintura, que ele passara a vida a combater.

Prezada Senhora, esperando ter atendido satisfatoriamente à sua solicitação, peço o favor de me enviar o artigo "André Lhote et le Brésil", tão logo seja publicado.

Sempre à sua disposição, saúdo-a cordialmente,

Iberê Camargo

27.3.71

CRIAR UM QUADRO É CRIAR UM MUNDO NOVO

CLARICE LISPECTOR [O DIÁRIO, BELO HORIZONTE, 27.3.1971]

Um homem alto, um pouco curvo, olhar de grande mansidão, pele morena, ar ascético de monge: eis Iberê Camargo, um dos nossos grandes pintores. Estávamos no seu ateliê que fica numa cobertura na rua das Palmeiras: como Iberê nota, parecia-nos que o terraço era um tombadilho e que em breve, no calor que fazia, iríamos zarpar. Bebemos água gelada, tomamos café requentado — até que mais tarde sua esposa Maria, uma das mais simpáticas das Marias, vem e nos faz um café expresso que me dá saudade da Itália. Conversamos sobre assuntos gerais.

- Iberê, por que é que você pinta? perguntei-lhe de repente.
- Sabe que essa pergunta já me foi feita no questionário da Editora Vozes? Dei a seguinte resposta: só poderia responder por que é que pinto quando tiver descoberto o que eu sou e como ser.
- Esta resposta bem serviria para quando eu mesma me pergunto por que escrevo. Teria antes que ir ao profundo último do meu ser. Você crê que se realizaria em outra forma de arte?
- No meu modo de entender a obra só existe realizada e portanto só o realizado é que pode responder à pergunta, sem risco de um indivíduo se julgar, por exemplo, um autor possível. Há tanta gente que diz "se eu fizesse", "se eu pudesse", "se eu tivesse tempo", mas não faz nada talvez porque realmente nada tenha a fazer.
- Qual é o processo criador de um pintor *versus* o processo criador de um escritor em prosa ou poesia?
- Suponho, Clarice, que a diferença que existe esteja apenas na diferença de elemento. O pintor usa a cor, a tinta, a linha. O escritor usa a frase. Mas o impulso criador deve ser o mesmo. Que é — Há lugares onde você trabalha melhor do que em outros, você que você acha? Que é uma natureza diversa?
- Acho que a fonte é a mesma. Mas fiquei impressionada com Lúcio Cardoso que, depois da doenca, não conseguia escrever nem ditar, pois não falava, mas pintava com a mão esquerda, já que a direita estava inutilizada, por que não escrevia com a mão esquerda? O médico explicou-me que no cérebro existe, se entendi bem, uma parte de onde sai a escritura, a palavra, e outra de onde sai a pintura.

- Mas ele pintava como escrevia? Não. Pintar é um artesanato, é saber usar os instrumentos. Assim como o escritor luta por criar com a palavra. Não há caso de um pintor que tenha feito uma obra definitiva na primeira tentativa. Na literatura há?
- Talvez Rimbaud.

Ficamos pensando um pouco, em silêncio. Perguntei-lhe então:

- Antes de começar a pintar um quadro você o visualiza já pronto ou vai passo a passo descobrindo o mundo particular desse quadro?
- Criar um quadro é criar um mundo novo. O artista é o primeiro espectador de sua obra. As soluções anteriores, os conhecimentos adquiridos não servem para a obra nova. Eu só consigo pintar quando consigo esquecer tudo o que aprendi. Se não fosse assim, creio que estaria apenas a refazer os quadros pintados. E portanto teriam apenas o mérito de uma cópia, de uma réplica. Não Clarice, acho que quando empreendemos uma viagem buscando alguma coisa que intuímos, nós marcamos o rumo, escolhemos o ponto cardinal de nossa meta. Mas não é antever o quê, só à chegada se revela. Um amigo meu, psicanalista, prof. Décio de Souza, falecido em outubro de 1970, costumava dizer que quando se espera um filho não se sabe que cor serão seus olhos, sabe-se apenas que vai nascer um filho. Clarice, você sabe melhor do que eu que o personagem vive a sua vida à revelia do autor, surpreende o autor. Será que era isso que o Pirandello queria com seus personagens em busca de um autor?
- disse. Será por isso que vai tanto a Porto Alegre?
- Eu só trabalho bem... como se pode dizer com os meus chinelos? Na tranquilidade de meu ambiente, com as minhas coisas na minha teia. Você sabe que o grande obstáculo que encontrei em Genebra, onde fui pintar o grande painel para a Organização Mundial da Saúde, foi exatamente Genebra. O Rio Grande do Sul, que é onde nasci, me leva a trabalhar bem. Você sabe que nasci em Restinga Seca, que naquela ocasião não passava de um vilarejo.

Seca me ficou impressa de um modo indelével. Alguém me disse: você saiu de lá aos quatro anos, portanto não pode se lembrar... Respondi: como poderei esquecer o lugar onde engoli o primeiro Profunda reflexão de Iberê. Fico esperando, até que ele diz: gole de ar e senti nos olhos o primeiro clarão?

- Como se processou em você o abandono da figura, para tornar- esvaziamento que por seu turno é substituído por uma gestação -se um não figurativo?
- Eu não abandonei a figura, apenas a transformei. Quanto à sua pergunta sobre se lutei para ser um pintor, realizado e com nome, não, eu jamais tive essas preocupações. E fico até muito surpreendido quando alguém me considera com destaque. E você acha importante ter nome?
- Não, isso é apenas a parte social do problema. O que importa realmente é estar diante do papel em branco à espera das palavras que exprimam. Esse é que é o momento crucial. Iberê, mudisse: dando de assunto, por que os carretéis foram ponto de partida — Vou tomar um copo de água.
- Os carretéis foram também as minhas fantasias de criança, o meu brinquedo. É natural que se tivesse transformado em sím- Tomei também um copo de água e ficamos em silêncio, esperando. bolos na obra que faço.
- O rosto humano chega a lhe interessar de algum modo?
- Assim, com a visão de pintor, não tive um interesse especial Afinal, Iberê Camargo disse: pelo rosto humano. Mas como pessoa acho que o rosto reflete muito o indivíduo. O rosto revela a pessoa. Acho que quem se corrompe por dentro se corrompe por fora. Se não, Clarice, não haveria necessidade de maquiar os atores, de lhes dar um aspec- — Jaspers, disse Iberê, escreveu que a nova geração tem as mãos
- pintor está sentindo? Por que exatamente o marrom e depois, em seu lugar, o vermelho?
- Na minha opinião a cor vale no seu contexto, nas suas relações. Enquanto que uma cor isolada será fria ou quente. E a intensidade de sua medida é também estabelecida no confronto com outras cores.

Saí de lá com quatro anos de idade. Mas a paisagem de Restinga — Até que ponto você se sente liberado depois que dá à luz um quadro? Para por um tempo? Ou a ânsia de criar se segue ime-

- Após a realização de um quadro, ou de uma série, segue-se um que se processa, e o período criador renasce então. Você tem a mesma experiência?
- Igual. Sinto um esvaziamento que quase se pode chamar sem exagero de desesperador. Mas para mim é pior: a germinação e a gestação para o novo trabalho podem demorar anos, anos esses em que feneço. Qual o conselho que você daria aos novos pintores? — Deixe eu pensar nisso.

Ficou com a cabeça metida entre os dois braços cruzados, depois

E quando voltou, disse:

— Essa pergunta é a mais difícil.

- Pergunta terrível, sabe?, disse Iberê.
- Tome o tempo que quiser, respondi-lhe.

- Não se persuadirem de que inventaram a pintura. E você, que conselho daria a novos escritores?
- Trabalhar, trabalhar, trabalhar.

— Diga-me: até que ponto uma cor exprime, e só ela, aquilo que o Confesso que não entendi bem o que Jaspers quis dizer e que Iberê repetira.

MINHA PAIXÃO PELO LÁPIS DE COR E CADERNO DE DESENHO

RIO DE JANEIRO, MAIO DE 1979.

PARA
PIERRE COURTHION
11 RUE DES MARRONIERS
PARIS 750116

1, 2, 3 — É provável que o meu interesse pela arte tenha comecado na infância, com a minha paixão pelos lápis de cor e cadernos de desenho. Nascido e criado no interior do Rio Grande do Sul, filho de ferroviário, não tive no lar nenhum estímulo intelectual e artístico. Adolescente, frequentei o curso de pintura da Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria, no meu Estado natal. Guiado por um professor acadêmico, disciplinava-me na cópia de desenhos e pinturas de mestres. Pertence a esse período um retrato a carvão e a cabeça de Cristo, executada a creiom, de uma reprodução de Tiepolo. Esses são dos raros desenhos remanescentes de minha copiosa produção, inclusive desenhos do gesso, destruída num incêndio. Tinha dezesseis anos. Obrigado a abandonar a escola, interrompi a minha incipiente carreira de pintor, para reiniciá-la nove anos depois, em 1940, à margem de um riacho que atravessa a parte baixa de Porto Alegre. Desse período são os óleos e desenhos. Nessa fase inicial, preocupava-me em captar o aspecto fenomênico da realidade. Tal era a minha fidelidade à fixação da emoção do instante, que acabado o quadro — executava-o impetuosamente, de uma só vez — não o retrabalhava após, mesmo que me parecesse necessário corrigi-lo. Em 1942, transferi-me para o Rio. Aqui, e depois na Europa, prossegui no meu afã de aprender o ofício de pintor. Tive ouvidos para ouvir e olhos para ver. Frequentei ateliês, executei cópias no Louvre. Nesse período de aprendizado refreei os meus impulsos, a fim de me submeter a uma disciplina. Como era natural, sofri várias influências, porém nenhuma delas duradoura ou marcante. Regressando ao Brasil em 1950, voltei à paisagem, a princípio com uma paleta europeizada, que, pouco a pouco, foi readquirindo a cor local. Chegara o momento de retomar o meu próprio caminho — que se reiniciara à margem do riacho — sem que os conhecimentos tão arduamente adquiridos academizassem a minha expressão. Um acidente obrigou-me ao repouso. Impossibilitado de procurar o motivo como faz o pintor paisagista, inicio no ateliê a série de naturezas-mortas, pintura e gravura. Entre os objetos usados como modelo, incluíase o carretel, o ponto de partida da minha fase considerada abstrata. A princípio o colocava sobre a mesa, como faz o pintor de naturezas-mortas. Pertence a esse período Carretéis com três laranjas, Mesa com sete carretéis, Objetos, Mesa com cinco carretéis, Composição com carretéis, Mesa verde com sete carretéis, Carretel vermelho, Mesa azul com carretéis. Nos últimos quadros desse período, a mesa, palco tradicional da natureza-morta, é representada apenas por uma linha horizontal, que breve irá desaparecer (Espaco com carretéis, 1960). Os carretéis agora são formas que flutuam no espaço do quadro. A forma do carretel também se transforma sob os ditames do inconsciente. Nascem, então, o Signo, o Personagem, enfim, o "tema" das minhas abstrações. Em 1963, o "tema" se aglutina em núcleos, Núcleo (1963), Núcleo em expansão I (1965). Inicia a desintegração, o "tema" desintegra-se, explode em laivos de cor. Desse período são Núcleo em expansão II, Núcleo em expansão III e outros. Após essa fase, que culmina com o painel de Genebra, volta à individualização do signo, do carretel, do "tema", que é difícil definir, porque ele vem da indevassável oficina da criação. São do início desse período, Jogo (1967), Jogo I e Jogo IV, sendo que o primeiro participa do conjunto atualmente na galeria Debret.

- 4 Minha presença como professor na penitenciária de Porto Alegre teve um caráter exclusivamente filantrópico. Procurei libertar os meus alunos presidiários pela fantasia. Eu os orientava sem submetê-los a nenhuma disciplina ortodoxa. Incentivava-os a trabalhar com espontaneidade, com a liberdade da criança. Reprimir-lhes a criatividade com regras seria encarcerá-los pela segunda vez. Aprendi nessa experiência humana que só a sinceridade da nossa dádiva pode tocar um coração em revolta.
- 5 Conheço a Europa com olhos de pintor. Abeberei-me da sua cultura e da sua arte. Descendo de Braque, de Picasso, de Rouault, enfim, dessa brilhante geração que passou.
- 6 Amo Tólstoi, Dostoiévski, Thomas Hardy, Martin du Gard, Balzac, Shakespeare, Cervantes, Stendhal, Poe, Julien Green, Kafka, Faulkner, Eça de Queiroz e tantos outros. Não sou especialmente afeiçoado à música, embora aprecie as obras de grandes compositores como Beethoven, Chopin, etc.
- 7 Na voragem da minha paixão, dilacero-me na tela, que, terminada, é o meu corpo e o meu sangue. Não sei, no futuro, onde me levarão os meus passos.
- 8 Anexo fotografias e *slides* de algumas telas. Não as escolhi pela importância que possam ter, pois estou sempre insatisfeito com o resultado do meu trabalho. Há os que me consideram perfeccionista.
- 9 Em certa fase da minha carreira, dediquei muita atenção à preparação das telas. Como um artesão cuidadoso, as preparei segundo a boa tradição. Depois fui obrigado a abandonar essa prática, em virtude de não encontrar mais o material próprio. Passei, então, a usar tela adquirida no comércio, escolhendo, naturalmente, a de melhor qualidade. Quanto à execução da obra, limito-me atualmente a iniciá-la com um desenho a carvão, diretamente sobre a tela. Houve época em que fazia um breve croqui. Abandonei esse processo ao verificar que raramente conseguia manter-me fiel a ele.
- 10 É difícil precisar os estímulos que desencadeiam a criação. Transcrevo aqui o texto do meu depoimento sobre esse item publicado em 1970, em "A criação plástica em questão", de Walmir Ayala.
- 11 Atualmente que trabalho no ateliê sem recorrer aos aspectos da natureza, a luz de Deus deixou de influir diretamente na luminosidade da minha pintura.
- 12 A pastosidade da textura de minha pintura, corresponde à minha necessidade tátil de sentir o frêmito da sua epiderme. A visão, que inclui o sentido do tato, se ilumina na percepção.

dec. 80





ENTREVISTA: JORGE GUINLE & IBERÊ CAMARGO

ENTREVISTA DÉC.80, PUBLICADA NO CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO JORGE GUINLE: BELO CAOS CURADORIA RONALDO BRITO, FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2008

JORGE GUINLE Para os artistas de sua geração, a questão da abstração era pertinente. Que fatores o levaram à descoberta do abstracionismo?

IBERÊ CAMARGO Evidentemente, eu não descobri o abstracionismo. Aliás, eu acho esse rótulo muito discutível. Eu sofri um acidente, que não me permitia continuar nas minhas andanças pelas vielas de Santa Teresa (nessa ocasião estava em Santa Teresa). Comecei, portanto, a trabalhar mais no ateliê com naturezas-mortas. Eu tinha os meus objetos (caramujos, laranjas, jarrinhas, garrafas, bules) e incorporei entre meus objetos o carretel que, pela sua forma geométrica, já me propiciou uma passagem para a abstração que se concretizou quando desapareceu a mesa onde repousavam os objetos.

JG Existe uma tela-chave, na qual você sentiu uma ruptura com a figuração o modelo?

IC Existe uma tela em que a composição era exclusivamente dos carretéis; no canto tinha uma laranja que se tornou uma mancha. Aqueles objetos se transformaram em linguagem abstrata. O que diferenciava essa tela das anteriores era a exclusividade dos carretéis

JG As pessoas conseguiam discernir esses carretéis. Era importante? IC No início eram reconhecíveis. Mas aos poucos iam se transformando numa linguagem de signos abstratos.

JG A escolha de carretéis tinha uma função simbólica.

I**c** Eram brinquedos da infância. A criança fabricava os seus brinquedos. Hoje até os brinquedos voam.

JG Agora, as cores foram escurecendo?

IC Soube um momento crepuscular. Anoiteceu dentro de mim. Um amigo meu, psicanalista brilhante, dizia um estado de luto. Agora eu não sei por quê.

JG Dentro do panorama da arte brasileira, a questão da textura nunca foi muito pensada.

IC Para mim, existia a necessidade tátil da pintura, sempre esse prazer da matéria.

JG Esse prazer da matéria na época também foi muito demonstrado a partir da pintura da École de Paris, de Dubuffet ou de Fautrier.

IC Isso não é propriedade de ninguém. O Rembrandt na sua época, os italianos do início do século, Segantini ou Mancini também usavam um empastamento.

JG Existe mais uma preocupação formal ou existencial na escolha dos tons escuros? IC Nunca fui um pintor de cair em qualquer tipo de formalismo. A pintura é uma colocação existencial. Eu sempre pintei com minhas vísceras e sempre com muita paixão. Nunca tive uma preocupação cerebral.

JG No entanto essa pintura era tida como muito cerebral em pública relação à pintura brasileira da época como a de Di Cavalcanti ou de uma Djanira. Você acha, Iberê, que as pessoas precisam compreender ou ter passado pela experiência do Cézanne, do cubismo para entender seus trabalhos?

IC Isso é um problema do nosso meio cultural. Nós exigimos muito dos leigos, não da gente mais informada ou que compra arte. Eu digo dessas pessoas completamente afastadas deste meio. Na França é igual. Eu me lembro uma vez estava com Portinari no restaurante. No canto estava sentado o Matisse. Eu disse ao Portinari: aquele cidadão sentado à esquerda é o Matisse. O Portinari disse que não era. Eu disse é sim. Porque ele morava no Boulevard Montparnase. E quem me deu essa informação foi um livreiro — Goldschmidt. Ele me mostrou o Matisse. O Portinari não se conteve. Chamou o garçom. Aquele cidadão que está ali quem é? O garçom falou: um velho freguês. Estava fora um tempo doente. Mas Portinari insistiu. Não é o Matisse? O garçom respondeu: não sei. Realmente nem sabia quem era o Matisse, glória da França. Depois o Matisse se levantou com certa dificuldade. Seguimos os seus passos. Ele sentou um pouco no banco, depois continuou. Realmente morava nesse mesmo endereço que o livreiro tinha indicado.

JG Nos anos 50 com quem você se dava?

I**c** Era muito amigo do Milton da Costa, Maria Leontina, de Djanira, Jacinto de Moraes, do Jorge de Lima.

JG Existia um grupo de pintores?

I**c** A gente se reunia no final da tarde no Vermelhinho, em frente da ABI, na [rua] Araújo Porto Alegre. Era um ponto de encontro. Hoje é um ponto de saudades. Cada hora do dia era um grupo diferente: de manhã, funcionários; de tarde, era gente de escultura. Se chamava Vermelhinho, porque tinha cadeiras de vime vermelhas. Iam muito o Quirino Campofiorito, o Labanca, a Silvia Chiarelli, o Solano Trindade, o Santa Rosa, o Adonias Filho, todos enfim, o Landucci. Era um ponto de encontro. Deixava contas na caixa.

JG Era difícil vender quadros.

IC Ninguém vendia quadros. Um dia o Luís Aranha queria comprar uma tela de Pancetti, uma paisagem de Cabo Frio. Fomos juntos à casa de Pancetti, que era simples de madeira. Aí o Luís Aranha pagou 7 contos pela tela, que na época representava um bom preço. O Pancetti ficou tão emocionado que não sabia como se manifestar. Aí perguntou para mim: Ah, você está precisando de alguma coisa?

JG Os pintores discutiam muito o trabalho?

IC O Santa Rosa escrevia sobre arte. Naquele tempo, a gente esperava a crítica no jornal. Havia um certo pudor em perguntar diretamente. A crítica era severa, não era laudatória, não servia para lancar produtos.

JG Nos anos 50 se debatia muito a questão abstracionismo-figurativo?

IC O Burle Marx vacilava. O Portinari exercia uma grande influência ditatorial. Ele se impunha muito. Os literatos cortejavam muito a imagem do Portinari. O Goeldi, por exemplo, não gostava do Portinari, aliás, nem do Picasso, achava que o Portinari transformava os personagens em heróis. Já o Santa Rosa dizia do Goeldi que ele gostava de personagens que arrancavam os cabelos.

JG É, no Goeldi existe toda uma herança do expressionismo alemão. O Goeldi, aliás, era muito ligado ao expressionismo.

IC O Gentil Fernando de Castro, uma pessoa maravilhosa. Uma vez o Gentil tinha comprado uma paisagem minha. Um pintor estava pintando o apartamento quando caiu um pingo sobre o céu do quadro. Diante de minha demora em consertar a tela, ele pediu o conselho de um colega meu, mas que tinha outro universo, de reparar a tela. Quando cheguei e vi uma nuvem redonda, modelada, levei um choque e falei: "Mas esta nuvem não pertence ao meu céu", e a seguir refiz a nuvem. Tenho uma outra boa história. Um amigo do Guignard me contou que saíam para desenhar e pintar na serra de Minas; o Guignard espichava os bracos

como um espadachim e como um pintor renascentista o Guignard deu duas pinceladas e parou de pintar, abrindo uma garrafa de cerveja. O outro falou "Já?" Ao que Guignard respondeu: "Mas faz sete anos que estou pintando este quadro!" Porque no fundo é a mesma tela que a gente pinta e repinta. O Portinari falava do Guignard que ele era tão sensível, que quando via um pingo de tinta no chão exclamava. Mas que matéria!

JG Você se considera um pintor expressionista?

IC Sim, mas não expressionista no sentido do gesto.

JG No outro dia no ateliê você alternava na construção do quadro espátula e pincel. IC A espátula é mais apropriada à matéria; o pincel, à cor

JG Eu acho fascinante a explicação que você deu depois de cada pincelado, um espatulado. Você falou que era preciso desmanchar essa forma para evitar um volume que criava uma perspectiva. Aí você desmanchava a forma numa mancha de cor escura. Depois arranhava a tela redesenhando com a ponta da espátula a forma para justamente evitar um ponto de fuga. Aí, por outro lado, você continuava essa forma depois com uma pincelada vermelha que acendia o fundo com a cor quente. Vendo você diante da tela no cavalete, o estúdio despido de qualquer acessório inútil, num ambiente austero, o gesto ficava mais concentrado, quase teatral.

IC Eu sou um homem da planície. Gosto do horizonte limpo, em que o olho mergulhe longe.

JG Aliás, a maioria de suas telas são horizontais. Como você definiria a matéria de seus quadros?

IC Não é revestimento sobre a tela, relevos pré-moldados, nasce de acúmulo da própria matéria, da tinta. Essa matéria advém da necessidade de construir a figura. Há uma diferença fundamental entre um pintor colorir a superfície sem materialidade desta cor, a cor não é um vestido que se coloca sobre o corpo mas o próprio corpo. No final dos anos 50 era moda preparar um relevo e pintar por cima. Pra mim é importante que a matéria exprima pelo contrário a construção da tela. A atitude é diferente. Também tomamos o caso de um copo de vidro. As pessoas dizem que se pode pintar de azul a cor impregnada no copo.

14.6.90

ENTREVISTA COM IBERÊ CAMARGO REALIZADA POR CARLOS MARTINS E MARCOS ANDRÉ MARTINS EM 14.6.1990 (TRECHOS SELECIONADOS)

mentou que as figuras estavam isoladas, como que num mundo à parte, num mundo solitário. No livro Iberê Camargo (Margs/Funarte, 1985), há uma declaração sua que diz: "Este silêncio, halo de tristeza que envolve as coisas, tem sido o tema permanente dos meus quadros". Eu queria que você falasse dessas figuras silenciosas e contasse um pouco como é essa relação entre o modelo e esse mundo imaginário que você cria. Você poderia fazer uma retrospectiva de como essa questão do modelo se deu na sua carreira desde o começo quando você tinha aquela mesa com os carretéis?

IBERÊ CAMARGO Bom, eu acho que a minha pintura, no fundo, jamais deixou de ser uma pintura figurativa, como se diz. Embora eu tenha sido classificado como abstrato, naquele momento em que a minha pintura foi quase gestual, ela sempre esteve regida por coordenadas que tinham como base uma realidade: seia de um movimento, seja de um gesto. Isso sempre esteve presente, mesmo naqueles núcleos em expansão. Mas eu hoje escrevi uma carta para uma amiga onde eu dizia que nesse meu último quadro se me afigurava uma realidade sonhada, sonhada porque ela tem as névoas da lembrança. Mas real porque a figura é uma realidade, é a "concreteza" do real que existe no quadro. Então há esses dois mundos: um que é subjetivo e um que é real, visual, que é a parte externa da coisa, o exterior. Mas existe essa espiritualidade dentro das figuras. Isso a meu ver, quer dizer, eu não quero ser o crítico de mim mesmo, eu apenas sinto essa necessidade de expressar esse mundo subjetivo porque eu realmente acho que as coisas, elas existem em função do meu modo de ver, como eu as vejo, como eu as sinto. Então, por exemplo, um dia

MARCOS ANDRÉ Sobre alguns dos seus últimos trabalhos, você co- muito alegre, ensolarado, de uma maneira genérica pode ser um dia ensolarado; mas para o pintor, para uma pessoa que tem outro enfoque da vida, ele pode ser até muito sombrio, pode haver um sol muito sombrio. Embora pareça um paradoxo o que eu estou dizendo, há muitas sombras no sol. Nesse dia iluminado há, para mim, um sol negro.

> MA Você falou também que trabalha numa sucessão de etapas; que você desenha uma figura, e se aquela figura não corresponde àquilo que você quer expressar, então você raspa, joga fora e faz outra. O trabalho nasce, então, de um processo de construções e desconstruções contínuas. Nesse processo, você considera que cada etapa daquelas foi inteiramente descartada, jogada fora? A figura final que emerge dali é um somatório dessas várias pulsões ou é como se fosse a primeira vez que você coloca aquilo ali? IC Eu acho que uma linha reta contém muitas curvas. Ouer dizer, há muitas coisas que se faz que não aparecem mas que estão presentes; ficou o rastro daquilo que foi feito. Nunca se extingue uma coisa inteiramente; algo subsiste daquilo que foi cancelado e esse algo serve de caminho, num somatório talvez de muitos momentos para chegar a essa figura que o pintor elege. Agora por que é que ele elege? Isso é muito misterioso. Ele elege porque está bem composto, está plasticamente bem resolvido. Mas afora essa explicação que um pintor pode dar, acho eu que existem outras explicações que ele não pode dar porque são profundamente subjetivas; essas coisas que estão no âmago do ser humano, que ele não consegue expressar. Eu acho que um indivíduo pode descer fundo em si mesmo, mas no fundo sempre há sombras, há mistérios que ele não pode desvendar.

ta do processo de trabalho, na pintura há as raspagens e a matéria que vai sendo retirada e colocada. Como é que a gente poderia transpor isso para um trabalho mais gráfico onde não tem tanta presença da matéria, como é o caso da gravura, que também permite essa mesma sucessão de etapas, mas talvez não com tanta violência, com tanta imediatez?

IC É, porque o material da gravura é um material que exige certa disciplina. Quer dizer, há certas coisas que um gravador não pode fazer porque não conseguiria, porque trabalha com o metal, com um material que não é dócil, quer dizer, ele tem a interferência dos ácidos. Há muita coisa entre ele e a expressão que ele busca. Há muitas etapas para se vencer. Ele tem que dominar o material e transformá-lo em expressão. E, realmente, eu acho que quebrar uma pedra, lapidar uma pedra, é mais difícil fisicamente do que dar uma pincelada com uma tinta aguada, uma aquarela, evidentemente. Isso envolve certa dificuldade. O material oferece muita resistência que o pintor precisa vencer. E daí ele tem que tomar precauções. Não se pode fazer as coisas de imediato. Há um tempo em que a chapa dorme no ácido, e esse tempo ele tem que respeitar. Não posso dizer: eu quero isso de imediato, como quero a pintura. Então esse é um empecilho para o gravador. É por isso, por exemplo, que um pintor raramente usa um buril, pois é uma técnica muito fria, uma técnica de muita disciplina, de muito tempo, de muita maestria. Tudo isso o impede de ser um burilista. Ele sempre procura processos mais pictóricos, mais rápidos, para se adaptar à sua neces- IC Eu apenas reflito o que eu sinto. E talvez eu assim fazendo, essidade expressiva.

MA Mas você fez muita gravura e agora está voltando a fazer. Como é que a sua necessidade expressiva se adapta a esses empecilhos que a gravura lhe apresenta?

IC Bem, a montanha é muito íngreme, tanto na gravura como na pintura; a gente faz muito esforço para escalar, para alcançar esse cume. Mas a gravura exige mais planejamento. Não se pode ser um tachista no ácido. Como é que eu posso ser, não é? Só se eu pudesse entrar lá dentro da cratera de um vulcão e dar forma àquela lava. Mas isso me parece que é muito pouco possível, não é? O indivíduo entrar na cratera do vulção, pegar essa coisa incandescente e modelar. O pintor faz isso, quer dizer: segura essa massa, a tinta, e modela. Eu falo modela porque...

MA A sua pintura é até um pouco escultórica.

ICÉ, tem sempre esse caráter, a minha linguagem tem sempre essa conotação.

CARLOS MARTINS Na questão da matéria da pintura, tem sempre uma presença gráfica. Tem a matéria, a cor, o pigmento e tem também o desenho. Então é uma beleza a gente ver, nas figuras, nos esqueletos — não só nas pinturas de hoje mas já nas mais antigas, da mesma época em que você fazia as gravuras —, esse diálogo: por um lado a presença gráfica na pintura e, por outro, aquilo que a gente percebe nas gravuras, principalmente na dé- tem na pintura também essa situação da condição humana de que cada de 1960; as da Bienal de Veneza, por exemplo, são quase que pictóricas. Aquelas formas soltas no espaço têm uma matéria de água-tinta, a superfície é toda pintada em lavis, etc.

MA Pegando essa mesma questão, mas vendo-a sob o ponto de vis- IC Bom, [...] é quando as figuras são delimitadas. E o desenho sempre acompanha porque eu tenho uma necessidade de uma definição. Como na vida também... eu sou uma pessoa que gosta das coisas definidas. Eu não gosto de uma coisa que parece sim, parece não; eu gosto das coisas claras, objetivas. Então eu carrego essa minha maneira de viver para o meu trabalho. Trabalho procurando lidar com grandes planos, grandes volumes se for o caso, como os grandes mestres do passado. Eu sempre prestei muita atenção a essa síntese da pintura dos clássicos. E acho que, dentro do moderno de hoje... porque é claro que eu não posso dizer que isso aqui [apontando para um quadro seu] parece clássico, mas há aqui essa intenção de síntese, de amplidão da figura, como existiu nos mestres antigos. Isso eu tenho sempre presente, essas passagens de luz, sombra, tudo isso não se diferencia da coisa feita mais de acordo com o que se vê. Porque agui sempre há uma coisa que passa além do modelo. Você vê que nunca a figura é o modelo ali presente. Ela sempre vai além. Então esse além que eu alcanco deve ser uma expressão assim... não sei se de uma idealização, de uma expressão ideal, não sei. Aí entra outra vez no mistério que eu também não sei revelar.

MA As figuras teriam um isolamento...

IC Sim, mas eu quero dizer a vocês que eu não tenho intenção de fazer ermitões nem de fazer pessoas no deserto...

MA Sim, não é simbólico...

teja refletindo a solidão que existe num mundo superpovoado. O mundo nunca foi tão populoso, as cidades tão populosas, essas grandes metrópoles... Mas nunca houve também tanta solidão a meu ver como agora nessa grandeza toda. Então, essa solidão eu acho que é inerente, é o halo, é o que acompanha. Eu sinto essa solidão do homem e ele é solitário na sociedade e é solitário no universo. O eu é uma coisa terrível porque aquele eu é indevassável, é incomunicável. A grande tragédia do homem é que ele não encontra comunicação com o outro, com seu próximo. Por mais que ele se mostre ele nunca se revela ao companheiro nem à companheira. Quer dizer, sempre são seres diferentes. Esse eu acho que é o drama do homem; de nunca ter essa integração. Se o homem foi um andrógino que se partiu ao meio, essa semente até hoje não conseguiu esse elo de união que deveria ser a unidade. Eu sinto e isso está aí no meu trabalho.

MA Você evidencia isso de certa forma. A gente olha e vê que as figuras estão incomunicáveis. Não conseguimos tocá-las, a não ser por intermédio da pintura ou da gravura; de fruir plastica-

CM Mesmo essa questão da androginia que você falou, da semente que se partiu e que não voltou, eu acho interessante porque, nas gravuras, nas litos, na série erótica, dessa retomada dos anos 80 para cá, esse é um assunto que está muito presente. E está mais presente, mais explícito, na gravura do que na pintura. Quer dizer você fala tanto. E na gravura mais ainda. O que você acha disso? IC Pois é... Eu agora estou fazendo essas revelações, mas elas não são fruto de uma reflexão e nem os quadros são fruto de uma

intenção. Eu os fiz, eu os senti assim. Agora que vocês me fazem perguntas... porque os quadros poderiam estar aí sem que ninguém perguntasse nada sobre eles, nem eu me interrogaria. Eles são, eles foram ditos. Mas agora, já que se coloca a questão, e eu então olho e examino os quadros, eu me ponho como um espectador e analiso o que eu acho que deva ter acontecido. Mas não fiz isso *a priori*. Agora é que eu estou dizendo, agora é que estou respondendo a uma pergunta que eu também faço.

CM E que o espectador também se faz quando está diante do trabalho. Porque é uma constante realmente. Quer dizer, da observação, do usufruir, de estar entrando em seu trabalho é que a gente então levanta essas questões, porque são indagações de mundo. E você colocou como condição humana, como uma situação de vida e não uma situação de arte...

IC Tu vês... mandou-se ao espaço uma mensagem para uma civilização que não se conhece. Mas eu acho que também se poderia mandar esse grito doloroso de solidão da humanidade; ele iria revoar no universo vazio. Eu acho que esse é o grande drama: o homem que grita, o homem que se desespera, grita num universo vazio de vida consciente.

MA Eu queria voltar para a questão dos procedimentos... Essa questão da espontaneidade. Porque o trabalho não é inteiramente espontâneo na medida em que ele sofre toda essa sucessão de construções e destruições, então nunca é aquele ímpeto primeiro. Mas quando você faz um desenho, se aquilo dá errado, você joga fora, faz outro? Como é isso?

IC É que o trabalho, o desenho, muda muito as direções. Quer dizer, eu estou fazendo um trabalho, aí eu procuro um objetivo. Aí não consigo o objetivo, então eu procuro continuar minha viagem, buscando outra solução que me leve ao que eu persigo. São muitas opções, são muitas tentativas em uma caminhada. Eu investigo aqui, tento ali, até chegar a conseguir isso. E quando isso acontece, aí o trabalho, eu sempre o faco de uma só vez. Porque tudo é repassado, repensado, e aí uma coisa acontece num momento; depois de muito apagar, de muito fazer, há um momento em que a coisa realmente se propicia, e aí acontece o milagre. Eu chamo até de um fenômeno plástico, acontece uma combinação feliz de cor, de forma. E aquilo desencadeia um processo que termina numa construção, num quadro. Mas é sempre um acaso, uma luta; porque a gente luta, não sabe o que quer. É misterioso isso, não? Mas quando se encontra, então aquilo serve de escada. de degrau, de primeiro passo para aquela caminhada. Aí engrena porque a coisa vai e, às vezes, com muita tensão e muita emoção, a palavra final é dita e a coisa se realiza. No fundo, um quadro para mim é um gesto: é o último gesto.

CM Acho que isso na gravura é a mesma coisa, não é Iberê? IC Ah, sim...

CM E tem o processo alquímico da história que é muito importante no construir da imagem. No próprio tempo em que a gravura imprime ao artista, o tempo do ácido, o tempo da preparação da chapa, etc. Isso vai dando um tempo de estruturar a própria imagem. Como é que você acha?

IC Não, é isso mesmo. Aliás, eu conversando com um amigo meu, o Viana Moog, escritor, ele dizia assim: "Às vezes luto, luto, luto para fechar um livro, um capítulo e não consigo. Mas aí eu consigo quando eu resolvo suprimir dez, vinte páginas". Porque a tendência nossa parece que é fazer demais, dizer demais. Naquele afã de chegar, nós acumulamos muita coisa que em vez de dar o resultado, começa a empanar a coisa, começa a prejudicar, a amesquinhar. Por que é que a figura se amesquinha? Por excesso de detalhes. Porque ao menos a minha intenção é dizer em duas ou três palavras, fazer o quadro em duas ou três cores. Muito econômico, muito direto. Eu gosto das coisas numa essencialidade; não gosto de nada que tenha brilho. Não gosto de exclamações. Não gosto desse amarelo aqui do sol, esses dias de sol, acho isso horroroso. Não gosto dessas alegrias...

MA A respeito disso também, eu li num depoimento do Vergara (Carlos), que foi seu aluno, uma coisa parecida. Ele diz que você tentava transmitir a não aceitação da habilidade fácil, dos gestos fáceis, a luta contra a coisa que sairia já de uma forma muito bonita, o bonito estaria em outro lugar. Então, no caso do desenho em uma gravura, você acha que acontece muito isso? Quer dizer, quando você está desenhando, você acha que acontecem traços que saem de uma forma talvez muito perfeita, porque você já tem tanta estrada desenhando, pintando, então a mão já tem um saber...?

IC Sim, mas cada desenho é um desenho. A gente faz muitas tentativas e depois, sim, a coisa parece muito simples, parece feito de uma só vez, de um movimento só. E de fato é feito, mas quantas tentativas para se fazer aquilo? Quantas vezes se apagou e se voltou e se raspou até chegar àquela simplicidade que a gente busca. Porque o simples agrada sempre, não é? É direto, é a mensagem que vai direta. Se complica, desinteressa. Visualmente desinteressa. É claro que com o tempo a pessoa vai adquirindo uma habilidade. Habilidade é a palavra, vai adquirindo certa maestria, isso eu acho que é inevitável.

MA Você faz vários desenhos da mesma imagem?

IC Muitas vezes a insistência gasta. Parece que há certo momento em que não se consegue nada. Muitas vezes estou com um modelo que tem uma posição, e aí depois de ter feito uma coisa aceitável, eu quero mais. Desmancho e depois não consigo mais refazer aquilo. Mas se muda, se é feita uma mudança na composição, na posição, aí eu consigo. Porque o outro parece que saturou, cansou: a pessoa parece que não vê mais. Morre a imagem e não adianta insistir porque aquilo não existe mais. É por isso que o pintor muda. Muda o motivo. Eu tenho que fazer outras coisas, porque senão eu ficaria numa repetição mecânica de uma coisa que não tem mais o impulso novo da criação, essa virgindade do nascer.

MA Sobre essa questão da linha, embora você faça a linha na pintura, talvez, num dado momento, a linha tenha vindo dos processos gráficos, do desenho, da gravura. Eu digo anteriormente, no começo da sua carreira. Você falou que tem necessidade do contorno, da definição da imagem, da forma. Mas os seus contornos não se restringem àquela mancha que dá o corpo da forma. Pelo contrário, eles se soltam...

CM É um desenho mesmo, um desenho gráfico que se sobrepõe à inagem e ajuda a estruturar. IC Se você me mostrar uma cor..., eu não gosto de cor. Eu quando vou escolher uma roupa, eu tenho muita dificuldade, sempre pro-

MA A gravura em metal possibilita a reunião de mancha e linha... E tem gravuras suas antigas, da década de 1960, onde você vê manchas e contornos inteiramente autônomos, enquanto que na pintura essa distinção ainda não estava tão clara...

IC É como se fosse uma impressão que não sai no mesmo lugar? CM Isso.

IC Em certos momentos a gente quer fazer uma bela forma. Então há momentos em que isso dá mais amplidão ao desenho. Eu não sei... Para mim, uma imagem tem que alcançar a plenitude da sua possibilidade de expansão, porque, se aprisiono assim num contorno regular, fica uma figura, a meu ver, mesquinha, descritiva. Então eu acho que tudo na vida procura a plenitude, todos nós procuramos o maior. Nós queremos desabrochar, queremos grande espaço. Eu acho que o homem é sedento dessa liberdade, dessa necessidade de expansão. E o desenho, não sei se por ser uma imagem do homem, também ele tem grandeza quando as coisas não se aprisionam numa mesquinhez.

MA Isso tem a ver com aquela monumentalidade que você disse que busca? Olhando uma gravura você disse: "essa gravura tem uma coisa monumental". Então é essa vontade de explodir nesse sentido: de se erguer no espaço. Alguns trabalhos se erguem quase a ponto de nos ameacar.

ICÉ, sair do descritivo... No fundo eu acho que as grandes obras desses grandes artistas, elas têm realmente essa grandiosidade, não são formas aprisionadas, há sempre uma expansão. Eu digo, a forma na sua plenitude, na sua totalidade. Nada a perturba, meu olho passa e não se sente constrangido por coisas que amesquinham. Eu persigo isso, de ver o quadro assim com uma certa... como uma coisa muito simples, não sei como é que eu vou dizer.

CM Seria uma plenitude mesmo...

IC Mas há um momento, digamos assim quase um pulsar, em que a forma tem um limite de expansão que ela tem necessidade de alcançar. Mas ela não pode também se engrandecer de uma maneira que perca a sua característica, que já não saiba o que é. Há um limite, eu não sei se é o limite para ser o perceptível... Quer dizer, a figura deve existir de certa maneira; que ela não seja mesquinha, mas também não seja uma coisa que não possa ver. Mas ela tem essa necessidade de alongamento, de soberania de forma: uma forma soberana.

MA Num depoimento ao Carlos Martins em 1985, você diz que começou a se interessar por gravura porque ela era uma questão de preto e branco, e você tinha uma atração pelo preto e branco. IC É, realmente eu gosto muito do preto e branco, por causa, sobretudo, do valor, não gosto de coisas que não tenham essa estrutura que o valor dá na obra.

MA E a cor? Você fez muito poucas experiências com a gravura em cores. Isso é porque a gravura para você era mais mesmo a linguagem do preto e branco, era complicado, o que era?

IC Se você me mostrar uma cor..., eu não gosto de cor. Eu quando vou escolher uma roupa, eu tenho muita dificuldade, sempre procuro uns tons cinza, uns tons discretos, uns marrons, etc.; porque a cor em si eu não gosto. A cor me interessa, quando ela se transforma numa linguagem toda particular do pintor, uma cor, quer dizer, um quadro para mim é um gris colorido. Não posso ver uma cor no quadro, quer dizer, não tem cor: é um quadro. Se tem uma cor que eu reconheça, então é porque está fora de lugar.

MA Tem que estar integrado naquela relação, não é? Naquela cadeia de cores.

IC É, integrado naquela relação. E aí é que aquilo ali se tornou uma linguagem: aí, quando a cor é linguagem, expressiva de um sentimento do homem, me interessa. Mas se ela é cor; cor não me interessa não. Eu não vou ficar olhando para o arco-íris.

MA É, porque senão ela vira um adereço, contribui para aquela mesquinhez de que você falava... E como é a questão da dimensão para você? Você trabalha com quadros enormes e trabalha com desenhos e gravuras bem pequenos. O que você sente em relação a isso?

IC Realmente me seduz muito trabalhar grandes dimensões. Mas eu também faço pequenos desenhos, pequenas gravuras, e tenho a impressão de conseguir obedecer àquela escala. Tanto num quadro grande como numa pequena gravura parece que eu consigo dar a mesma grandeza. As soluções se equivalem. Não se vai dizer: "esse quadro é uma ampliação"; não é uma ampliação; esse quadro tem a sua verdade, a sua dimensão. E esse outro pequenininho também não é uma redução, ele tem a sua escala própria. Eu tenho essa capacidade de dimensionar, me parece com uma certeza, o grande e o pequeno.

FOLHA DE S. PAULO 6.3.1994

MARIO CESAR CARVALHO AUGUSTO MASSI ENVIADOS ESPECIAIS A PORTO ALEGRE

6.3.94

IBERÊ CAMARGO

ÀS VÉSPERAS DOS 80 ANOS, O PINTOR É HOMENAGEADO PELA BIENAL, ESCREVE LIVRO DE MEMÓRIAS E PLANEJA VOLTAR ÀS PAISAGENS QUE FAZIA NOS ANOS 40

Iberê Camargo sempre foi um pintor metódico e obsessivo. Desde que começou a estudar arte em 1942, na Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria (RS), cultuou o ofício de pintor como se fosse um homem da Renascença. Foi essa obsessão pelo ofício que levou Iberê a estudar com pintores do porte do brasileiro Guignard (1896-1962), do italiano De Chirico (1896-1978) e do francês André Lhote (1885-1962) — estes dois quando viveu na Europa entre 1947 e 1950.

Foi essa obsessão que transformou Iberê em unanimidade: é considerado o maior pintor brasileiro vivo, vai ser homenageado pela 22ª Bienal e ganha um livro sobre sua carreira no ano em que completa 80 anos, em novembro.

Acaba aí a eventual festa. Ele não pinta desde o final do ano passado. Está com câncer no pulmão e suspeita de disseminação do câncer no ombro direito, o que articula suas pinceladas. Já passou por 18 sessões de radioterapia entre o final de 1993 e janeiro.

Iberê conta que o "pintor", a maneira como trata a si mesmo, pode ter feito uma premonição: um ser agônico aparece em uma de suas últimas telas, *No vento e na terra I*. Os efeitos da radioterapia já entraram no livro de memórias que está escrevendo: o texto "Hiroshima", que o Mais! antecipa com exclusividade, narra os efeitos da bomba no pintor.

Acaba aí a eventual depressão. Na entrevista a seguir, feita em seu ateliê em Porto Alegre, Iberê diz que não se interessa por Bienal, nem por discussões sobre o suporte e defende um novo humanismo: "O mundo está ficando essa coisa mas eu digo não à história". Ele revela seu novo projeto: quer voltar a pintar os charcos e beiras de rio que pintava em 1941. Sua última fantasia, conta, é reverter o tempo e voltar à infância.

FOLHA O sr. já pintou com a costela quebrada, na prisão, e repetiu uma frase de Picasso quando lhe perguntaram o que faria se o proibissem de pintar: "Pintaria com a língua sobre o pó". Qual é a sensação de ficar dois meses sem pintar?

IBERÊ CAMARGO É uma situação muito dramática, porque a pintura é a sua manifestação, a sua expressão, é sua vida. Mas acho que, felizmente, meu braço... né? Antes eu pensava assim: mesmo sem asas é preciso voar. Agora eu fico apático. Só com o corticoide é que a chama subiu. O remédio me tirou do fundo do poço. Antes do remédio, eu ficava numa depressão muito grande, não tinha vontade de comer, estava perdendo peso, não tinha vontade de nada, ficava contemplativo. Sabe o que é viver no vazio? Você afunda. Mas estou saindo dessa. Hay que voar, mesmo sem asas.

FOLHA Por que o sr. não se interessa mais pela Bienal?

IC Eu estou afastado das bienais, frequentei poucas vezes, mesmo como visitante. Eu tenho minha maneira de ser. Eu não pertenço àquele grupo que fica: "Ah, o que fazer com o meu cabelo?" Nunca pensei no cabelo, nunca pensei na novidade. Pensei na minha vivência e no conceito que tenho de arte.

Aprendi lendo e convivendo com arte, estudando nos museus, com aqueles mestres. Mas, depois que você firma uma visão, o resto não existe. Existe o caminho que vou fazer. Quem faz o caminho é o caminhante. Não me interessa o que os outros pensam, se foi à Bienal, se não foi. Isso não tem a menor importância.

FOLHA O sr. não se incomoda com a imagem de vaca sagrada?

IC Não. Assim como um me aplaude, o outro atira pedra. Tantas vezes fui negado, excluído. Amanhã acontecerá outra vez. É a vida. São os 15 minutos de fama de que dizia o Andy Warhol. Se hoje se discute se o suporte vai acabar, então eu serei um dinossauro, o último dos pintores. Não sei o que vão fazer, se vai ter instalação gasosa ou pintura no espaço, não estou interessado. Cada um faz o que quer.

Eu fui um homem que recolocou o homem no quadro, na vida. O homem esqueceu do homem e eu recoloco um novo humanismo, embora isso não tenha eco. Hoje as coisas são arranjos florais. "Ai, o que eu vou fazer com os meus cabelos?" Nunca entrei nessa história. Caminho com os meus pés, dentro das minhas convicções, do meu sofrimento.

FOLHA O sr. diz que investiu em formação para viver 200 anos. Como foram seus estudos?

IC Nasci num mundo sem poluição. Passei a minha infância e a juventude no interior do Rio Grande, onde não tinha barbeiro, não tinha médico, não tinha coisa nenhuma. Eu só tinha uma grande fé na vida, caminhava com o pé no chão dentro do mato, sem medo de cobra. Era a vida em marcha. E tudo correu bem. Hoje não posso reafirmar que vá viver 200 anos, estou com esses problemas. É um mundo muito poluído, sinto sempre o mau cheiro do Guaíba.

O homem com essa ganância, esse frenesi, essa loucura, não está interessado se vai acabar com o ar ou não. Está interessado naquela loucura que leva o sujeito a se estuporar. O homem é assim porque não consegue conviver consigo mesmo. É por isso que eu digo que os animais são mais sábios. O homem perdeu a intuição. A intuição era a sabedoria do corpo. E ele foi perdendo porque o que impera não são os interesses da vida. É o interesse do enriquecimento, do crescimento, do inchaço. Que inchem, porque no fundo, tudo vira merda.

FOLHA Como o sr. consegue conciliar esse impulso muito forte de vida com o trabalho sistemático? Normalmente, nos artistas que têm uma paixão muito forte pela vida, sobra apenas o lado dionisíaco. Na sua obra não há conflito entre o dionisíaco e o apolíneo; o dionisíaco manifesta-se no trabalho.

IC A alegria, a felicidade estão muito perto. São as pessoas que as colocam longe. Se você tem uma boa companheira, bons amigos, seu mundo e tem paixão pelo que faz, está vivendo com plenitude. Eu fujo do burburinho, não quero disputar, não sou cavalo de corrida. Claro que eu vivo com dificuldade. Agora mesmo eu preciso fazer uma radiografia computadorizada. E por incrível que pareça o aparelho está desativado porque o governo não manda o dinheiro. O Brasil é um país que nada dá e tudo tira. Você está sempre na mira de uma ganância fiscal. É um governo policialesco, está sempre atrás de você, não para ajudá-lo, mas para destruí-lo.

FOLHA O seu caminho foi sempre no sentido de sair do aspecto provinciano: saiu da cidadezinha em que nasceu, foi para a capital do Estado, para o Rio e depois para a Europa. A ideia era fugir do provincianismo?

IC O que cabe a um artista é criar uma boa linguagem, que seja expressiva. É isso que você procura no período de aprendizagem. Não dá para dividir forma e conteúdo, mesmo na hora de aprender. O mundo está interligado. Se explode uma bomba em Hiroshima, eu vou sentir essa bomba aqui. Mesmo que o sujeito não queira, ele fica sabendo das coisas, elas entram nele. Aí ele dá uma resposta, mas com independência. Estou preocupado em fazer a verdade das coisas.

FOLHA Como o sr. foi estudar com pintores do porte de Guignard, de De Chirico e Lhote?

IC É preciso que a pessoa aprenda o ofício que vá praticar. Não é possível que eu vá inventar a pintura. A pintura já está inventada. Eu não poderia fazer isso confinado na província. Mas depois de ouvir, de ver museus, cabe a mim dar a minha

resposta e não dizer: "Segundo fulano... segundo beltrano..." Tem que achar a estrada real. Isso é pintura. Minha vida não é a de colocar uma flauta numa lata de lixo e dizer: "Ah, acabou o suporte".

FOLHA Quando o sr. sentiu que havia encerrado o ciclo do seu aprendizado? **IC** Eu me lembro de uma frase do Lhote lá no ateliê em Paris. O Lhote, se fosse um professor de português, ia dividir os períodos de Camões, pôr a ordem inversa na ordem direta, achar o sujeito. Ele dissecava a linguagem.

FOLHA O sr. o escolheu por que o admirava como pintor?

IC Não, eu não o admirava como grande pintor. Acho até que não era, mas era didático e um dia me disse assim: "Ah! Essa é a sua obra-prima". Senti que tinha compreendido tudo. E depois, nos museus que percorri, eu anotava, desenhava as obras, e sentia sempre uma identidade entre os grandes pintores: as soluções encontradas estavam em todos eles. Se uma cor funciona é porque já foi usada e funcionou. Se não, não funciona. Agora, eu não posso viver com a cartilha na mão. Teria que dar minha resposta, me despreocupar com o que os outros diziam, porque a vida é um lampejo. Hoje estou convencido que a arte é monitorada, é dirigida pelos críticos, o que não acontecia. Hoje o pintor é como uma ovelha que vai atrás da madrinha, segue com a tropilha. Mas eu nunca fui homem de tropilha, nunca andei atrás de ninguém. Tanto que não queria andar na fileira na escola e fui expulso.

FOLHA Quantos anos tinha?

IC Quinze, dezesseis anos. O importante é ver com os próprios olhos, pensar com a própria cabeça. Isso é fundamental. Como não nasci poluído, nasci antes da televisão e do rádio, minha cabeça ficou tão ignorante, mas não poluída. Você vê o caso do Itamar. Aparece com uma mulher sem calça e se justifica dizendo: "Mas eu não estava em serviço"... São umas coisas tão idiotas. Aí eu fico pensando num caso engraçado, num professor que perdeu a cabeça e queria ensinar um rato a ler. Ele pegava o rato e dizia "aaa", tentando ensinar o rato a ler.

Fico pensando se essas pessoas que procuram reformar o Brasil não estão pensando como esse professor. As pessoas fazem campanhas, como a da fome, e se aplaudem mutuamente, a mídia aprova, todo mundo cantando. É um tipo de civilização. Os estrangeiros não entendem nada. Talvez seja errado impor sistemas do Primeiro Mundo aqui. Se dissessem que aqui o roubo é permitido, a mentira é permitida, talvez desse certo. Mas o Brasil insiste em ser o que não é, o que não tem condição de ser.

FOLHA O que o sr. aprendeu com De Chirico e Guignard?

IC Para De Chirico você tinha que dominar toda a técnica, fazer cópia como antigamente. Quando eu era guri, com 14 anos na Escola de Artes e Ofícios, enchia os papéis com cópias. Restaram apenas três desenhos dessa época: uma cópia de uma cabeça de Cristo de Tiepolo, um ornato e um retrato de Borges de Medeiros feito a carvão. Um dia pegou fogo na escola e os outros viraram cinzas. Hoje eu não faria do modo que eu fiz naquela idade.

FOLHA Onde estão esses três trabalhos?

IC Estão em Santa Maria na casa de um amigo. Ele recolheu do incêndio. Alguém jogou de cima no pátio e alguém viu que era Iberê Camargo.

FOLHA Por que o sr. não faria igual hoje?

IC Estavam bastante bem feitos, tinham paixão. Aprendi muita coisa copiando. Quando você copia, analisa mais profundamente a coisa e vê as soluções. Quando olho um Velázquez e vejo o sujeito dar uma brochada assim e dali sai um pincel de filete, abrindo um claro, que faz uma perna. Faz um oco e dali sai uma

cabeça, uma daquelas mulheres de Velázquez. Mas tem tão pouca cor, tão pouca coisa, que aquilo parece que nasceu de um gesto. É aí que você aprende. As coisas só existem quando são feitas com verdade, com todo o teu corpo. Não se faz arte na ponta dos dedos.

FOLHA Continua valendo a afirmação de que o sr. descende de Picasso, Utrillo e Rouault?

IC Eu disse isso no sentido de que descendia do modernismo, de que ninguém vem do nada. Se não tem uma ascendência, você passa a ser um inventor e o problema da pintura não é de invenção, é de criação. É por isso que existem essas coisas que não despertam interesse, que não tocam.

FOLHA O sr. teve um aprendizado clássico mas faz referências a artistas modernos como Utrillo e Picasso. Como foi possível equilibrar as duas coisas?

IC Todas as estruturas dos quadros de Picasso são clássicas. Tem lá meia tinta, tem a luz, tem a cor, tudo o que a pintura sempre teve. Não é uma coisa disparatada. Você vê que tem os grandes valores e as preocupações são as mesmas dos grandes pintores do passado. Mas, claro que num outro contexto. Os desenhos de Picasso, que você tanto admira, aquilo você encontra na Grécia. O problema é que as pessoas não conhecem. Saber ver é muito importante.

FOLHA O começo de sua carreira foi figurativo, depois o sr. partiu para a abstração e voltou à figura. Por quê?

IC Porque a vida impõe certas soluções. Há acontecimentos que mudam o teu rumo. É curioso, mas parece que o homem ama a morte, não a realidade. Penso isso vendo a reação das pessoas: "Ah! Você é muito realista!" A realidade é o único momento em que tu és. O inverso é a fantasia do homem que não quer ser, que quer a morte. Mas tu queres a quimera, a mentira, o sonho. É estranho.

FOLHA Como é que o sr. chegou a essa técnica que chega a usar 80 tubos de tinta e imagens que recebem até 20 camadas?

IC Oitenta é exagero. Mas é tudo necessidade. Se consigo me expressar com duas, três linhas, não vou colocar quatro. Faço o essencial. Às vezes há necessidade de empastamento não porque eu goste. É porque estava procurando a cor certa. O importante é saber quando você encontra, porque a gente não sabe o que procura. Só reconhece quando encontra.

FOLHA Como sabe que achou?

IC Aí eu uso o que disse o Guignard: é quando faz triiimmmm!!!

FOLHA De onde vem toda essa tristeza que sua pintura sugere?

IC Não sei se é tristeza. Se sente tristeza é porque ela está dentro de você também. Não sei, mas acho que é porque a paisagem do Rio Grande é melancólica. Daí talvez esse desencanto, porque não sou um homem empolgado. Eu digo que o meu melhor amigo é o Martim, um gato. Esse se joga aos meus pés, vem todas as manhãs, se deita, nunca pensa que eu posso dar um murro nele. Ele sabe que eu nunca faria isso. O homem, não. Hoje come na tua mesa e amanhã te faz velhacaria. Por isso eu acho que o animal é melhor do que o homem.

FOLHA A paisagem que provoca essa tristeza é uma lembrança da infância?

ICÉ, porque eu vivi muito tempo no interior e lá é muito triste. É uma paisagem nua, muito espiritual. É um céu e um traço, o céu e o pampa. E tem esses entardeceres. A morte do sol no Guaíba é como a morte de um touro, enche de sangue a água, é uma agonia. Era um menino muito retraído, solitário na campanha, e essas coisas ficaram no meu caráter.

FOLHA Por que o sr. sempre se interessa por coisas que nunca são exuberantes? IC Ah! Porque as formas pobres, despidas, são mais vigorosas. Exuberante não me atrai. Muita cor, muito isso, muito aquilo, eu acho que é cor demais. Um amigo disse outro dia: "Ah! Eu tenho casa em Petrópolis, vai lá, você não imagina o que é aquilo." Por que ir se eu tenho aqui no canto da sala um objeto que é meu interlocutor? É esse manequim. Quantas vezes ele aparece nos meus quadros, mas sempre de uma maneira diferente. Todo o problema do artista é o modo de ver o mundo. Não sou um decorador, sou um homem que se expressa. Expresso os meus e os teus sentimentos. Acho que isso é pintura. Era até aqui, agora não sei.

FOLHA Por que sua linguagem tem uma certa brutalidade?

IC Não sei se brutalidade, mas uma certa limpeza. Gosto de usar poucas palavras no que digo e poucas coisas quando pinto. Não gosto de quantidade, é o que desvia. É muito fácil se perder nas cores. As cores da minha paleta estão no meu coração, nos meus olhos, não nos objetos. Esta é a paleta da alma. Se usasse cores que não condizem com meu sentimento, eu estaria mentindo.

FOLHA Como é possível fazer uma pintura em que o que mais importa é a vida se o sr. vive ilhado, evita a "vida que tropeça na calçada", para usar uma frase de Kafka?

IC Vida para mim não é sair no Carnaval, junto com o Itamar e tal, rebolando. Eu aqui pensando, lembrando, com minha mulher, com meus amigos, já é uma vida plena. Não precisa desse show, dessas cores. Eu não me enfeito com essas cores. Isso é para os pássaros, que cantam.

FOLHA Como é que o carretel, o navio de brinquedo, o manequim entraram em seu ateliê e na sua pintura?

IC O carretel entrou pela porta da infância, ficava no fundo das gavetas, perdido. Os manequins foram pintados num momento em que essa estrutura me interessou porque é um simulacro e isso não deixava de ter uma visão um pouco crítica da nossa sociedade. As pessoas são manequins e vivem em função de planos, mordomias e perdem o sentido mais profundo da vida: a amizade. A vida é muito mais simples.

FOLHA Apesar dessa fase dos objetos, o sr. sempre foi um pintor que gostou da paisagem.

IC Eu tinha muita vontade de pintar uns quadros grandes, gosto muito de grandes espaços, desses charcos, dessas beiras de rio que conheci na infância. Essas águas paradas, verdosas, misteriosas, que escondem coisas que a gente sonha. Mas agora é tão perigoso tu sair de casa, é capaz de ser assassinado só para te tirarem a calça. Ainda alimento esse sonho, teria que arranjar um guarda-costas e um lugar seguro. Mas tem a minha saúde agora, tudo depende de como é que eu vou sair dessa.

FOLHA Seria o seu próximo projeto?

IC Seria. Amo a paisagem pobre, de árvores desgalhadas, despidas. Não gosto de árvores frondosas.

FOLHA Era esse trabalho que o sr. mostraria na Bienal?

IC Não sei bem o que vai se mostrar na Bienal. Esteve aqui o Nelson Aguilar (curador da Bienal). Tive a impressão que é um homem que sabe ver e sabe ouvir. Dei a ele a minha colocação: sou um homem que recoloca o homem no quadro, sou por um novo humanismo, não aceito essa coisa, embora sinta que o mundo vai se classificando, que tudo isso talvez acabe. Mas eu digo não, eu digo não à história e acabou. Acho que ele foi sensível a isso, mas disse: "Não, mas eu já tenho as peças escolhidas". Não entendi bem, se ele tem uma fase escolhida e ele falou em 50.

Eu disse: "Bom, mas não posso ser mumificado". Porque contemporâneos somos todos nós enquanto estamos vivos. Mas estou preocupado é com a minha saúde, não com a Bienal.

FOLHA Por que o sr. quer pintar os charcos, um tema que já pintou em 1941, 1942. É vontade de voltar ao começo da carreira?

IC Nunca pensei em responder a uma pergunta como essa. Mas há um momento em que parece que todos nós nos voltamos muito para a infância. Talvez seja essa a necessidade. É claro que pintando esse charco hoje será uma visão diferente daquilo que te mostrei, que foi o início da carreira. Acho que será mais depurado, terá outras conotações que não existiam naquele tempo. Agora, o porquê é uma resposta que eu não saberia dizer, porque não gosto de inventar lorotas e mentiras. Todo velho procura a sua juventude, a sua infância. Talvez porque esteja querendo reverter o tempo, essa coisa louca que corre, corre, cada vez mais acelerada. Talvez a gente queira revertê-lo na nossa fantasia de poeta.

FOLHA O sr. já falou que o único modelo da pintura é a própria pintura. Não é contraditório com a ideia de que o que mais importa à pintura é a vida?

IC Sim, mas a vida é que fez a pintura, não foi a pintura que fez a vida. Se eu tenho essa minha maneira de resolver a forma, é porque veio da observação da vida. Não foi uma coisa que eu tenha inventado gratuitamente, porque tudo que faço tem uma ligação direta com a realidade.

FOLHA O sr. parte sempre da realidade?

I**c** Parto sempre da realidade e trabalho para que nela permaneça. O que é a realidade? A realidade sou eu.

FOLHA Por que o sr. escreve? Normalmente os pintores não têm esse tipo de habilidade.

IC Cada um é cada um. Eu gostava muito de fazer redação na escola. Fazia aquelas redações, "A tempestade", coisas de colégio de padre marista. Mas o irmão nunca me mandava ler. E eu tinha uma vontade de ler. Até que um dia ele disse assim: "Você aí!" Peguei meu texto e ele começava assim: "Meus meninos!" Eu era uma criança, um guri e falando: "Meus meninos!" Foi uma risada na aula e minha carreira acabou ali.

 $\mbox{\bf FOLHA} \ \mbox{\'e} \ engraçado \ que \ a \ vontade \ de \ escrever \ algo \ mais \ significativo \ tenha \ surgido \ no \ aprendizado \ de \ outra \ l'ingua.$

IC Comecei em italiano. Foi uma ousadia. Fiquei sabendo depois que fui o primeiro sujeito no Rio Grande do Sul a escrever em italiano porque os outros escreveram em vêneto. Eu lia muito a coleção Mondadori. Tenho uma bela coleção, eram baratos. Lia os clássicos.

FOLHA Ainda lê bastante?

IC Lia, mas agora estou assim...

FOLHA Mas o sr. tem uma escrita sofisticada.

ICÉ, as pessoas perderam o amor pela beleza, pela forma, pela elegância. As pessoas são malvestidas, mal divididas, porque as linhas não são mais harmônicas. Elas se apresentam de uma maneira ridícula, meio que apalhaçada, porque perderam essa noção. Ou não sei se aí entra aquela ideia de que talvez seja impossível aplicar no Brasil os princípios do Primeiro Mundo porque a índole do povo é outra. É *Macunaíma*, uma obra de gênio. Aquilo é o Brasil, o herói sem caráter. Mas eu não pertenço a isso, porque sou de certo modo reacionário: quero um novo humanismo, que o homem se encontre com o homem. Porque acho que a Terra está a perigo, que o mundo está a perigo.

FOLHA Dentro dessas preocupações, que escritores ajudaram a moldá-lo?

IC Les Thibault (Roger Martin du Gard, 1881 — 1958, prêmio Nobel de 1927), um livro que me impressiona muito, Guerra e paz, de Tolstói, um Dostoiévski. Sempre escolhi para ler as melhores coisas, porque o sujeito tem uma obra imensa e não posso passar a vida lendo. Mas certos livros marcam, como Leviatã, de Julien Green.

FOLHA O sr. lia poesia?

IC Não. Eu gosto muito do Quintana. Acho que é um poeta que não se propõe a escrever uma epopeia, mas escreve o dia a dia e ele é grande. Nem todos nascem para fazer epopeia.

FOLHA Nem todos nascem para Camões.

IC Isso acontece com os pintores também. Acho que um dos fracos do Portinari foi querer ser muito, crescer demais. Quem prejudicou muito o Portinari foi o Picasso. O Goeldi foi um grande gravador, um grande artista, porque soube ficar no seu mundo, o mundo simples de pescadores, dos córregos, das casas vazias, das janelas. Tem o corredor de fundo e tem o corredor de cem metros. Cada um tem que saber de que tipo é senão vai dar em bobagem.

FOLHA O sr. nunca teve vontade de fazer esculturas?

IC Não, fui fazer umas tentativas, mas não tenho habilidade manual no espaço. É uma coisa estranha.

FOLHA Chegou a tentar?

IC Eu estava doente, o Vasco [escultor amigo de Iberê] trouxe um barco, eu fiz uma coisa lá, mas não sei mexer, está inacabado. Na escola, sabia esboçar a modelagem mas não conseguia fazer o acabamento. É um certo tabu. Eu talvez serei o último pintor do suporte, quando dizem que já não há mais suporte. Minha habilidade está no plano. Aí sinto que tenho um conhecimento, mas sempre é pouco.

FOLHA O pintor Marco Gianotti diz que em suas telas posteriores a 1980 a vida está suspensa, já não há mais ação, como se toda ação humana estivesse contida na tragédia de 1980. Segundo ele, seu trabalho pode ser interpretado como uma crítica às ações humanas. Confere?

IC Eu tenho aí esse último quadro que foi exposto, aliás, há duas versões desse *No vento e na terra*. O título foi o Ronaldo Brito que me deu. Tem uma mulher, uma imagem que parece morrente, agonizante, não se sabe bem, é ambíguo. E, no fundo, uma bicicleta assim já posta em descanso. E aí fiquei com esse problema que eu estou hoje. Eu fiquei pensando que às vezes a gente aponta coisas que vão acontecer. Tem uma versão que não foi para São Paulo, que está aqui em Porto Alegre.

FOLHA Esse quadro é aquele que o sr. falou que pintou a morte sem querer?

IC Não, isso é outra coisa. Porque a minha pintura foi sempre muito autobiográfica, tudo o que eu fiz foi vivido. Eu acho que eu podia ter escrito uma história, que fosse a minha história e eu a escrevi sem saber. Eu tenho um texto que eu chamei "Hiroshima". Aí o pintor se imagina em Hiroshima, quando houve o lançamento. Aí vai se desenvolvendo toda a sua tragédia, porque uns morreram depois, à medida da distância que estavam da bomba. O pintor estaria a uma distância maior, mas no mesmo tempo. Aí vêm aquelas noites indormidas, a tal de saliva, a respiração e todos aqueles problemas, que você vai encontrar descrito nesse texto. É um pouco desagradável falar o que estou falando, mas é que você coloca a questão. Tenho que responder.

FOLHA O sr. acha que esse último trabalho foi uma... **IC** Premonição?

FOLHA É, uma premonição.

IC Pois eu tenho medo que o pintor tenha razão. Eu fiz duas versões do quadro e a Maria [sua mulher] dizia: "Ah! Não mexe nesse quadro, está tão bom." Eu mexia e dizia: "O pintor sempre tem razão". Eu tenho medo que desta vez também o pintor tenha razão. Medo em termos, porque tudo passa.

FOLHA É um quadro agônico.

IC É agônico. Depois das evocações das mesinhas, dos carretéis esboroando, vem aquela imagem que você não sabe se é ironia, se é piedade, é muito ambíguo. Talvez indique que a vida parou ali, está cristalizada no sentimento. Mas chega um momento em que incomoda, interroga.

FOLHA Mas a questão da suspensão da vida não pode ter a ver, não só nesse quadro, com a tragédia de 1980?

IC Não. O que aconteceu comigo é claro que marca, que machuca, que dói, que é horrível, mas a vida é essa surpresa, é o inesperado. As coisas marcam, mas continuamos caminhando.

FOLHA Isso não trouxe marcas na pintura do sr.?

IC Não, acho que essa tristeza sempre existiu. Sempre foi triste, foi solitária.

FOLHA Tem crítico que diz que a pintura do sr. renasceu após a tragédia de 1980. **MARIA (MULHER DE IBERÊ)** — Antes da tragédia o Iberê já estava inserindo as figuras. Tinha um quadro, inclusive, eu acho que era o teu retrato.

FOLHA A volta à figura não foi determinada pela tragédia? **MARIA** Não.

IC Quando eu fazia os carretéis, aqueles espaços, aquele chão trabalhado, eu estava muito impregnado da lembrança da terra, dos quintais, das coisas que estão sepultadas, que a terra cobre. Eu sentia fisicamente, vivenciava as coisas na minha cabeça. Nunca fiz uma forma gratuita, um gesto em vão. Fiz sempre uma coisa ligada a uma experiência muito profunda minha. Este é o suporte da minha pintura, esse contato direto com uma realidade subjetiva, mas que é tão real quanto esta mesa. Mas a gente escreve uma história e faz uma premonição, não sei.

FOLHA O sr. poderia explicar a diferença do seu trabalho na gravura e na pintura? IC Minha gravura e minha pintura sempre caminharam de forma paralela. Nem podia ser desligada. Porque eu sempre pinto o agora. Mas como não sou um saco vazio, esse agora tem muita coisa dentro, que vem à tona, que participa do hoje. Quando eu pinto o agora, estou pintando o ontem e já abrindo espaço para o futuro. É por isso que eu digo que ninguém pode caminhar sem colocar um passo na frente e outro atrás. Esse negócio de caminhar pulando não dá. Por isso que esse desejo de ruptura com as coisas é como querer tirar uma perna. Vai caminhar pulando como um sapo?

FOLHA Mas o modernismo, do qual o sr. descende, defendeu a ruptura. Picasso achava que podia pular com uma perna só.

IC Sim, mas dizer é uma coisa e fazer é outra. Porque eu te mostro que nas diferentes fases Picasso sempre foi um clássico, com todos os valores da pintura, as passagens que têm os mestres, Van Gogh fechando a forma. Acho que ele mais tirava da pintura do que da própria realidade. Não podia pular com um pé só. Isso é bravata. É engraçado, mas a graça nem sempre é verdadeira. O Renoir dizia: "Minhas figuras não pensam". Aí eu olhava o quadro e dizia: "Pensam sim, só que pensam bobagens". Não tem o pensamento de um Rembrandt, que tem uma figura pesada, meditativa.

FOLHA Suas telas pensam? **IC** Eu acho que sim.

FOLHA O sr. tem preocupações filosóficas?

IC Não é bem preocupação filosófica. Mas acho que uma obra, quando quer ser um pouco maior, não pode abrir mão das coisas. Não se cresce esvaziando, se cresce acrescentando. O que me preocupa muito na vida é que o homem tenha mais importância do que as coisas, o que não está acontecendo. Daí todo esse caos, essa ganância, enfim, esse mundo mau que criamos.

HIROSHIMA

Leia texto inédito em que pintor associa a bomba atômica a seu câncer

DA REDAÇÃO

Iberê vem ao longo dos últimos dez anos escrevendo as suas memórias. O real e a ficção se equivalem. Através de pequenos fragmentos, contos, recordações, conversas, Iberê desenrola os seus carretéis do tempo.

"Hiroshima", que o Mais! publica com exclusividade, faz parte deste livro em progresso. Nele o pintor aproxima aspectos biográficos e artísticos.

Para que se possa compreender "Hiroshima" em sua totalidade é preciso vislumbrar como a tragédia coletiva (bomba de Hiroshima) se mescla à tragédia individual (o câncer real do pintor). Alguns sintomas da doença e efeitos colaterais do tratamento de radioterapia são aproximados por ele às consequências da bomba, como a secura na boca. Uma outra aproximação extrapola o terreno propriamente literário e remete para a tela *No vento e na terra I*. A figura da tela parece ouvir as mesmas palavras escutadas pelo homem-pintor de "Hiroshima": dorme, dorme.

HIROSHIMA

IBERÊ CAMARGO

Conta-se que certo dia, numa nublada manhã de outubro, o céu de Hiroshima se tornou de imprevisto mais luminoso e ardente do que o Sol. Uma onda de luz e de calor inusitado a envolveu e a transformou numa ruína. No epicentro da explosão nenhum ente vivo, apenas escombros. Aqueles que sobreviveram à luz que veio do céu tiveram os padrões das vestes impressos na carne e suas sombras estampadas nas paredes das casas destruídas. Outros que se encontravam afastados, nos subúrbios, distantes do núcleo da explosão, agonizavam no percurso do tempo. Entre eles, o homem-pintor.

Oito anos são passados. A princípio, apenas uma coriza renitente, sintoma da degeneração que se processava, oculta, inexorável e irreversível. Com o passar dos meses, a saliva se torna espessa, viscosa, quase uma baba. Sono intranquilo, acessos de tosse, respiração opressa, boca ressequida. Várias vezes, à noite, se ergue do leito para molhar a boca. Passa horas e horas insone a escutar o silêncio. No extremo da angústia, acende a luz com frequência para espantar a noite e o medo. O escuro aumenta a solidão e torna o espaço infinito. Para não senti-la, evoca a companhia das lembranças e as procura reviver. Demora nas que lhe são caras. Imagina a boa Bua, sua velha ama, a acalentá-lo. É preciso voar, mesmo não tendo asas, pensa de si para si, para se encorajar. Lembra o hipopótamo que refocilava na água lodosa do charco, à procura do frescor da umidade necessária à vida. Identifica-se com o paquiderme e com tudo que vive na água. Recorda, também, o homem que o aterrorizou na infância. Ele não tinha nariz, apenas dois buracos sanguinolentos, duas chagas sobre a face, por onde respirava.

— Não sei o que tens, lhe diz o guia. E prossegue: — Haverá alguém, em algum lugar do mundo, que saiba o mal que te aflige. Podemos procurá-lo. Posso te acompanhar na viagem. Ele talvez viva na Índia, na China, na floresta amazônica, depois das grandes planícies, além das montanhas, ou ainda num de seus cumes mais altos, lá onde pairam as nuvens, lá onde mora o vento. Talvez habite uma caverna. Deve ser um homem primitivo, que ainda conserva intacta a sabedoria da natureza, esse conhecimento ainda não corrompido pela presuncosa ciência. Esse co-

nhecimento que está no animal, na planta e em tudo que vive. Esse homem, por certo, conhece o unguento que cura a queimadura do raio, do fogo primitivo.

Partiram. Eram dois andarilhos com seus farnéis e seus cajados, iguais aos personagens das histórias para criança. Eram dois caminhantes palmilhando estradas poeirentas, escalando escarpas, atravessando desertos, transpondo rios. Assim, andando, um dia penetraram num túnel que parecia não ter mais fim. Foi quando, depois de muitas jornadas, depois de muito andar, as mãos do homem-pintor tocaram numa parede de terra úmida que deteve seus passos. Sentiu que de súbito o túnel se estreitava, ameaçando sufocá-lo. Palpou o chão e deitando-se de bruços, rastejou como um réptil, procurando retroceder caminho, fugir. Sentiu-se sufocar. Amedrontado, chamou pelo guia, o homem que oito anos passados jogara a bomba, e sua voz se perdeu sem eco e sem resposta. Ele estava só. A escuridão foi se tornando cada vez mais densa, mais profunda, como uma noite sem lua.

Os ruídos do teto de madeira lá na estação do Jaguari — os estalos das tábuas do assoalho, rumores familiares que não se identificam, que ora lembram passos, ora pancadas, ora correntes que as almas do outro mundo arrastam para assustar — foram sumindo, foram se distanciando; agora já quase inaudíveis e, por fim, todos os murmúrios se calam.

Após os gestos desesperados, as convulsões, os espasmos, os estertores, realidade e pesadelo se misturam: uma suave sensação de paz, de conciliação, de reintegração e de dissolução — como a do sal na água — o invade. O homem-pintor não sente mais o corpo, que por fim se aquieta. A noite desce, uma noite diferente, espessa, impenetrável, mas leve como uma mortalha. Dorme, dorme, foi a última palavra que ele ouviu.

CONVERSAÇÕES COM IBERÊ CAMARGO, LISETTE LAGNADO ILUMINURAS, 1994 (TRECHOS SELECIONADOS)

A MATÉRIA TAMBÉM SONHA

LISETTE LAGNADO Pode-se falar do carretel, objeto que você passa a pintar sistematicamente em torno de 1958, como materialização da memória?

IBERÊ CAMARGO Viver é andar, é descobrir, é conhecer. No meu "andarilhar" de pintor, fixo a imagem que se me apresenta no agora, como retorno às coisas que adormeceram na memória. Essas devem estar escondidas no pátio da infância. Gostaria de outra vez ser criança para resgatá-las com as mãos. Talvez tenha sido o que fiz, pintando-as. As coisas estão enterradas no fundo do rio da vida. Na maturidade, no ocaso, elas se desprendem e sobem à tona, como bolhas de ar. Como se vê, a criação se faz com o agora e com o tempo que recua. O pintor cria imagens para expressar seus sentimentos. Estes podem ser do real ou formas abstratas, pouco importa. Creio que sua criação e duração na obra do artista é determinada pelo subconsciente. Assim se explica o nascer e o desaparecer dos carretéis, tema de meus quadros. Estes, como as demais formas que crio, revelam meu mundo subjetivo.

LL Você continua confiando em sua memória ou se apoia nela apenas como fonte produtora de imagens? A idade atenua ou aguça a percepção?

IC A memória é a gaveta dos guardados. O clima de meus quadros vem da solidão da campanha onde fui guri e adolescente. Na velhice perde-se a nitidez da visão, e se aguça a do espírito.

LL O que você pinta corresponde ao que você percebe do real ou são duas instâncias distintas? **IC** Seria impossível saber se a realidade que percebo constitui verdadeiramente a realidade que existe fora de mim, se ela também não estivesse dentro de mim. Os instrumentos criados pelo homem apenas aguçam os sentidos. Só a imaginação pode ir mais longe no mundo do conhecimento. Os poetas e os artistas intuem a verdade. Não pinto o que vejo, mas o que sinto.

LL Perceber então significa imobilizar uma sensação fugidia?

IC Pintando-se, imobiliza-se a imagem, fixa-se, objetiva-se a percepção.

LL Mudanças de percepções interferem na natureza do real? Ou seja, você acredita que seu olhar possa transformar a visão que os outros têm do mundo?

IC O pintor ensina a ver. Espanha é Velázquez, é Goya, é El Greco. Claude Monet pintou a catedral de Rouen, em momentos diferentes, sob luzes diferentes, com resultados diferentes. Para o pintor a realidade é a visão fenomenológica do real, que se altera a cada momento.

LL Se o olhar interfere sobre a realidade, introduzindo nela novos dados, será que é possível deformar a memória assim como se transforma o real?

IC A memória pertence ao passado. É um registro. Sempre que a evocamos, ela se faz presente, mas permanece intocável, como um sonho. A percepção do real tem a concreteza, a realidade física, tangível. Mas como os instantes se sucedem feitos tique-taques do relógio, eles vão se transformando em passado, em memória, e é tão "inaferrável" como um instante nos confins do tempo. A deformação é a expressividade da forma.

LL Percepção da memória e percepção do real: onde está a diferença? IC Talvez esteja no tempo.

LL Você se ocupa da presentificação das experiências passadas? A imagem do vulcão adormecido se adequaria à natureza de suas lembranças?

IC Não. As águas do rio — a vida — não correm para a montante. São elas, as experiências passadas, que se misturam ao presente. A imagem do vulcão não se adéqua às minhas lembranças soterradas no chão da infância.

LL O que há de definido quando você inicia uma tela?

IC Há o tema. Seja ele um ponto, uma linha, uma figura geométrica ou uma imagem do real.

LL Suas criaturas se movem numa trama de natureza abstrata. Esse espaço abstrato pulveriza o insustentável peso do realismo?

I**c** É necessário ver o real de modo abstrato. Penso numa grande tela que se abre, que se oferece intocada, virgem. Quando crio, sigo a voz da intuição, esse Sol que ilumina o universo interior. Procuro plasmar meu mundo mítico com elementos colhidos na realidade visiva. A matéria também sonha. Procuro a alma das coisas.

LL Essa é a busca de uma qualidade espiritual para a arte?

IC Em verdade, toda a arte é abstrata, parta ou não de formas da natureza. A pintura, para mim, sempre foi visceral. Ela é a minha carne, o meu sangue e o meu espírito, assim como no milagre eucarístico da mitologia cristã.

LL Você propõe uma desmaterialização da arte?

IC Pinto apenas, não proponho.

LL Nada? Ou está apenas se referindo às propostas de tipo "programáticas" como foi o concretismo?

IC Um pintor não tem em mente fazer propostas. Ele ama as formas e as cria, sem outra intenção que objetivá-las. A crítica é que analisa a obra.

LL Nesse sentido, você acha que as teorizações de Waldemar Cordeiro ou as de Hélio Oiticica são textos precários?

IC As teorias não me seduzem, são armaduras que imobilizam. Elas esterilizam a arte. No plano econômico, como vemos, afundamos com elas na inflação, no desemprego e na miséria. O pintor exerce a crítica no fazer. Por isso, essa sucessão infinita de transformações na criação da forma.

LL Pollock assim como De Kooning são interessantes pela livre passagem que colocaram entre a abstração e a figuração — de certa maneira, uma liberdade que você também pôs em prática. Analisando seu percurso, o que causou a reemergência da figura?

IC Minha pintura em nenhum momento abandonou a estruturação da fase dos carretéis. Esses, embora pareçam soltos, livres no espaço (fundo) do quadro, estão solidamente interligados por linhas de força, como os corpos celestes no sistema planetário. Por isso, não sinto nenhuma afinidade com Pollock ou De Kooning. Minha volta à figura (em verdade nunca a abandonei) se deve ao esgotamento do tema e à necessidade de tocar a realidade que é a única segurança do nosso estar no mundo — o existir. É difícil, senão impossível, precisar quando as coisas começam dentro de nós.

LL Mas a fronteira entre o abstrato e o figurativo fica ambígua. O próprio carretel teve um desígnio abstrato e, ao mesmo tempo, era pretexto, tema e estrutura.

IC Não sinto essa ambiguidade de que falas. O pintor vê a realidade de modo abstrato e transforma o abstrato em realidade. O carretel, esse ente industrial, foi o tema, o personagem do meu drama pictórico.

LL Essa matéria que constitui sua pintura, feita de incansáveis sobreposições de tintas, construindo e desconstruindo uma figura para finalmente reerguê-la do mutismo das trevas, todo esse tempo investido confere uma "espiritualização à matéria". Depois de quase modelar a figura, de fazê-la nascer de suas próprias mãos, o quadro continua inquietando. "São sempre quadros maus", você diz. Por quê? De onde vem essa insatisfação?

IC Realmente não sou um admirador das coisas que faço. Não sou uma pessoa extasiada com seu fazer, como se eu merecesse um pedestal. Essa decantação da forma em muitas águas, isso tanto nas palavras, como nas linhas, na pintura, é uma depuração, uma síntese que leva, por assim dizer, a uma transfiguração que está além da aparência. Importante é encontrar a magia que existe nas coisas, na vida. Do contrário, seria apenas um testemunho visual de um fenôme-

no ao alcance de qualquer um. Acho que o pintor tem uma capacidade, digamos, de penetração além do modelo. Num determinado momento, o modelo não tem mais importância, ele que foi tão importante para a estruturação do quadro. Surge uma outra figura que nem mais está no ateliê, é um outro espaço.

LL A forma, portanto, adquire uma autonomia significante? Estamos longe da forma antropomórfica, ela está distanciada do modelo. Essa transfiguração depende tanto de um devir da matéria da tinta (de sua acumulação e retração), como de um devir de sua presença como sujeito, da vivência na elaboração da figura. Nessa linha de raciocínio, seria correto dizer que até mesmo o carretel não é mais importante e que você o transcendeu?

IC O grego tinha um ideal de beleza. Todo esforço, para ele, era plasmado numa imagem que contivesse purificação e beleza. Eu tenho esse impulso também, mas não no sentido da beleza. É no sentido de plasmar uma verdade, e que dói, porque as figuras que pinto, de certo modo, são grotescas na forma. Não são Vênus. Pinto nus, mulheres, mas na verdade ali é quase um animal comum só que ele contém essa espiritualidade, não digo satânica, mas é sofrida, de vida. Não há um ideal de uma beleza, mas o ideal de uma verdade pungente e sofrida que é minha vida, e tua vida, é nossa vida, nesse caminhar no mundo.

LL Bergson faz uma importante distinção entre alegria e prazer (em L'energie spirituelle). Associa a alegria à criação e a uma sensação de triunfo. O prazer, segundo ele, estaria mais relacionado a noções como "riqueza" e "consideração". Gostaria de saber se você discorda totalmente e tende a associar a criação essencialmente à dor?

IC Não conheço a obra citada. Respondo, por conseguinte, com a minha experiência. Criando, sou levado ao arrebatamento, à exaltação. Pintar é uma liberação, uma catarse. Vive-se uma experiência quase mística, um transe. Concluída a obra quando fecha a *Gestalt* — sinto o breve entusiasmo da realização, do triunfo? —, que logo se extingue na minha permanente insatisfação. Sou impiedoso crítico da minha obra. Na gestação e execução de um quadro só existe ansiedade e tensão. Não há espaço para alegria. Acho que toda grande obra tem raízes no sofrimento. Ela nasce da dor. Das minhas raras alegrias, uma me vem à mente: criança, aguardo ansioso a chegada do trem que traz a Bua — este é o nome que lhe dei —, minha ama que vem de Santa Maria para me ver. Moro em Jaguari. Meu pai é o agente da estação ferroviária. Nesse dia, o trem chega atrasado. Já é noite e o sono me vence. Minha mãe me coloca no leito. De repente meu quarto se ilumina. Acordo e vejo aparecer, sobre mim, o rosto negro de minha querida Bua, envolto, lembro-me bem, num xale de crochê bege, a me chamar, com doçura: bichinho, bichinho... Possuído de intensa alegria, lanço-me em seus braços, enlaço seu pescoço, beijo-lhe a face num transporte, num arrebatamento de amor. Ainda hoje sinto o odor de sua pele e revejo sua face sorridente. Esse contentamento, essa alegria ilimitada, sem sombras, jamais encontrei depois.

LL Você pinta de memória, observando cenas, e também recorre a modelos (profissionais ou amigos). Olhar para uma realidade concreta é mais determinante?

IC No meu processo de trabalho, faço anotações dos aspectos da natureza que me comovem. Uso modelo vivo tanto para desenhar como para pintar, mas sempre com o cuidado de não copiá-los. No ato de criar, esqueço o modelo e persigo as imagens que intuo, mas que não posso delineá-las *a priori*. Uso como modelos tanto amigos como profissionais, segundo as circunstâncias. Cada artista tem seu método de trabalho. Não me cabe julgar se é bom ou ruim aos outros usarem modelos. O que conta em arte é o resultado, a criação.

LL Você seria capaz de extrair tal espiritualidade diante de uma pessoa totalmente inexpressiva? IC Há formas que são melhores condutos, que servem melhor aos nossos fins. Eu sou levado com mais facilidade à expressão de um drama, de um vazio, diante de uma árvore esgalhada, de inverno, do que se eu apanhasse uma árvore frondosa. Seria bem difícil despolpar todas aquelas folhas. Essa árvore não serve no meu jardim, não serve no meu paraíso. Eu faço uma escolha, procurando no modelo aquilo que ele pode dar. Não tenho uma ideia preconcebida, mas quando encontro a figura, ela revela esse aspecto grotesco, não é uma coisa gratuita, a coisa está lá também. Essa associação de meu sentimento, e é muito difícil discernir o que sou eu e o que está fora, não sei se é uma visão que eu tenho ou se aquilo existe de fato.

LL Nesse momento, você abre sua "gaveta de guardados"...

IC ... porque no decorrer do viver eu entendo que a vida é uma caminhada. Esses ciclistas são caminhantes. No fundo, sem meta. São seres desnorteados. No andar do tempo, vão ficando as lembranças; os guardados vão se acomodando em nossas gavetas interiores. Inicialmente, engraçado, as coisas que doem ficam mais. Como temos cicatrizes! A vida foi causando essas feridas que nos acompanham até o fim. Nós somos como uma tartaruga, nós carregamos a casa. Essa casa são as lembranças. Nós não poderíamos testemunhar o hoje se nós não tivéssemos por dentro o ontem, porque nós seríamos uns tolos a olhar as coisas como recém-nascidos, como sacos vazios. Nós só podemos ver as coisas com mais clareza e mais nitidez porque temos um passado, compreende? Ele vem se colocar, ajudar a ver e compreender o momento que estamos vivendo.

LL Seu "realismo poético" é penetrável? O que você espera do espectador? **IC** Empatia — para quem é dotado de percepção estética.

LL Da morte, recente, do pintor Francis Bacon, um figurativo raro na cena contemporânea. Você sentia alguma afinidade com suas figuras trágicas? Ele se dizia pessimista. Você se diz realista. Há igualmente em vocês uma carga dramática.

IC Minha afinidade com Francis Bacon é por ambos sermos figurativos. É impossível saber se serei o último remanescente enamorado dessa carnação pictórica. Mas o que conheço de Bacon — só conheço suas obras através de reproduções —, ele foi um pintor que se flagelou a vida toda. Seus autorretratos — foi pintor e modelo simultaneamente — como se se autoprojetando, se exorcizasse. Meu caminho é outro. Não sou realista. Costumo repetir que a realidade é a pista, onde decola a fantasia. Amo a sensualidade da matéria, a tinta.

LL O que está em jogo quando você se coloca como "modelo", motivo da pintura? Se Bacon procurou, em seus autorretratos, uma "exorcização de sua própria imagem", de que trata sua busca? IC Como modelo me transmuto em forma. Sou, então, pintura. Ao me retratar, gravo minha imagem no vão desejo de permanecer, de fugir ao tempo que apaga os rastros. O autorretrato é uma introspecção, um olhar sobre si mesmo. É ainda interrogação, cuja resposta é também pergunta. Essa imagem que o pintor colhe na face do espelho ou na superfície tranquila da água — penso no *Narciso* de Caravaggio — revela como ele se vê e como olha o mundo. Vem-me ainda à lembrança a soberba série de autorretratos de Rembrandt, particularmente os da velhice. Há nos seus olhos desencanto, amargura e também a piedade do filósofo que olha a humanidade.

LL Qual a regularidade desse debruçar-se? O que se depreende desse percurso analítico de sua própria figura?

IC O autorretrato é ainda o encontro do pintor consigo mesmo. Não há momento preestabelecido entre o homem e o pintor. Van Gogh se revela sob um céu incendiado por astros chamejantes. Não tenho presente quantos autorretratos pintei. Se retratar-se revela narcisismo, todos os pintores o são. Na sucessão de minha imagem no tempo, ela se deteriora como tudo que é vivo e flui. Muitas vezes, me interroguei diante do espelho. No passar do tempo, nos transformamos em caricaturas.

LL Pode-se ver o autorretrato como metáfora da luta contra a morte? Até que ponto você enaltece sua própria imagem?

IC Não, a criação é um triunfo sobre a morte. No retrato de Dorian Gray a arte copia a vida. Não sei como um pintor possa enaltecer sua imagem num autorretrato. Talvez consiga se inspirando na estátua equestre de Verrochio, *Il Colleoni*, obra de grande expressão psicológica.

LL Todas as suas criaturas mantêm traços parecidos com você...

IC O pintor sempre encarna as figuras que pinta. Ele as cria à sua imagem e semelhança. Picasso se retrata na sua celebrada tela, *Les demoiselles d'Avignon*. Admito que minhas figuras se me assemelham.

LL E ao fazer autorretratos, é possível desembaçar a vista das análises que fazemos de nós mesmos?

IC Um amigo cinquentão me confessou que só se apercebeu não possuir mais cabelo, quando pretendeu mudar o penteado. Isso bem pode acontecer com o pintor que se autorretrata.

LL Tanto o aspecto sombrio de sua obra como a opacidade da matéria me fazem pensar que, mais do que revelar, você joga o espectador numa penumbra, para que ele possa enxergar antes o assunto da pintura do que o detalhe das figuras representadas. Drama ou tragédia? IC Ambos fazem parte do contexto da comédia humana. O quadro é um mundo encantado. Nele a luz não vem do sol. *Poços de Caldas* (1959), a última paisagem que pintei, está mergulhada numa luz crepuscular, essa mesma luz que envolve minha obra atual. Não tenho o propósito de programar a visão do espectador de meus quadros.

LL No ato da pintura, você faz um esforço de reconstrução?

IC Não, nada disso. Eu como pintor sou apenas um operário. Eu procuro fazer meu objeto da melhor forma possível, como se fosse uma mesa, uma cadeira. Atendo sua necessidade de ser, de seu existir. Eu sei que uma mesa tem tantos pés, não pode ficar solta no espaço. Tenho que me submeter a essa necessidade construtiva do objeto comum para fazer minha pintura da melhor maneira que posso fazer, com meus conhecimentos de pintor, de artesão, de brochador de parede, não mais que isso. Agora se eu tenho essas ansiedades, isso é que é a pergunta. Por que procuras tanto essa imagem? Por que desmanchas tantas vezes, por que tu refazes, me dizem. Um pintor em São Paulo assistiu ao vídeo e disse ter visto desfilar uma humanidade porque são tantas figuras que surgem, e que eu rejeito. Por que eu rejeito? Gostaria de saber. Para mim, é porque aquela que formalmente é mais plástica tem mais verdade como imagem. Mas eu posso estar dando a definição de um esteta, de um artista. Pode ser que eu esteja até sendo enganado por mim mesmo. Talvez eu esteja procurando, sem saber, a primeira imagem, a imagem da mãe. Aí, quando a coisa se apresenta, aí satisfaz. Não sei dizer de antemão como ela é, mas sou capaz de reconhecê-la. É ela, eu sei.

LL As reminiscências ganham um valor de reconhecimento.

IC É muito difícil separar as coisas. O momento é cheio de uma totalidade, compreende? Então é um sujeito envolvido, envolvido pela água, envolvido pelo vento, pelas componentes físicas. O que me prende não é a nomenclatura dos elementos, mas o próprio envolvimento. As coisas são assim: quando a gente encontrar a última palavra, elas se acabam. Tu queres se ver livre, expressar tudo que está dentro e aí tu lanças o quadro e aparece a imagem e ela continua sendo um enigma outra vez. Pensaste que tinha revelado, e revelou, mas não revelou, está visível, mas continua o enigma. Então objetivei em forma o enigma que estava dentro. A interrogação continua. E a resposta não foi dada.

LL Ao interromper sua ação sobre o quadro e afirmar que ele está pronto, o quadro deixa de ser enigma?

IC A gente não questiona quando formalmente o quadro está resolvido, as vírgulas estão no lugar, os pontos também, a ortografia está correta, a cor está justa. Parece que está tudo certo mecanicamente. Mas aí a gente começa outro quadro porque aquele não satisfez, não revelou. Vai-se outra vez naquela busca. Se o quadro desse a resposta, parar-se-ia de pintar.

LL Justamente porque como o sujeito continua vivo, perdura sua inquietação, sua angústia. **IC** Pois é, mas se ele tivesse uma resposta tão convincente, que se esvaziasse na sua angústia, ele parava de pintar.

LL Só na morte.

IC Não sei. Deixo essa questão para você.

LL Você percebe que o quadro está pronto quando você se vê nele ou quando sai dele?

IC Quando eu me sinto no quadro, quando eu sinto que ele é uma verdade que não me é estranha. O quadro não me satisfaz nunca. Ele é o que eu sou, sim, mas eu não gosto de mim.

LL A forma, uma vez presente, lhe parece estranha ou familiar?

IC O objeto pintado é pintura, não é mais objeto. Ele já se transmutou. Ele perde a referência. Você não vê mais o que ele é porque o que eu pintei não é o que é, não é aquilo, não guarda mais nenhuma informação daquilo.

LL Esta forma não traz uma informação do objeto, mas passa a referir-se a você? Deixa de ser parecido com o modelo, daí a estranheza, para ser próximo de você, donde a familiaridade. É isso?

IC Sim. A pintura é autônoma, uma entidade, não é a natureza, ela é a pintura. O que é a pintura já é outro problema. Perguntaram ao Guignard quando ele sabia que o quadro acabou. Ele disse: "Quando faz tim". Parece uma idiotice, não é? Mas eu entendi perfeitamente o que ele quis dizer. Faz "tim", é isso aí, está certo. Todos os pintores entenderam, menos os que não são pintores porque eles não têm a percepção dessa sensibilidade de entender a coisa que a palavra não pode dizer. É indefinível.

LL Ao pintar, você fica em estado de vigília. Está atento, e ao mesmo tempo seu objeto, os guardados, está submerso no infinito. É ainda um velar a morte. Você se refere ao passado como tempo idealizado?

IC O segundo que passou é tão passado como o início do mundo, se é que tem início de mundo. Está congelado. O passado serve como referência, mas não posso melhorá-lo. Isso é terrível porque não posso resgatá-lo. É intocável. Entrou no infinito. Essas coisas chegam até nossa consciência como a luz nas estrelas que não existem mais. Tudo que nós fazemos é para reter o tempo, para dominá-lo. O homem quer dominar o tempo, mas somos sempre consumidos pelo tempo.

LL Além de esclarecer o presente, as reminiscências não teriam também a função de promover uma ação, de passar da contemplação para o fazer?

IC Não se pode definir. O passado está construído, muito bem delimitado, pintado, compreendido, visto, tal. Mas ele é intocável. Está congelado. Ele serve como uma referência, mas eu não posso melhorar o passado.

LL Rememorar é uma potência criadora? O resgate da memória, portanto, seria uma forma de pensamento?

IC Talvez. Realmente o que faço 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 pintei esse vazio que só pode estar em mim já que os dias são radiosos. O céu está tão lindo e eu o faco tão escuro...

LL Essa tristeza teria origem no fato de você viver num país em que o artista enfrenta tantos problemas? Aqui você parece se sentir um desqualificado. O tempo todo você precisa gritar para afirmar que existe.

IC Independentemente disso, que é um desconforto, há um incômodo. Não importaria o lugar, onde fosse, essa inquietação metafísica é que lança o grande peso, a grande dúvida sobre a vida, sobre a existência. São inquietações que assolam o príncipe que mora num castelo assim como o sujeito que mora na rua. É um poder de alma. Posso me transferir para qualquer lugar, isso virá junto. Essa bobagem é um calo.

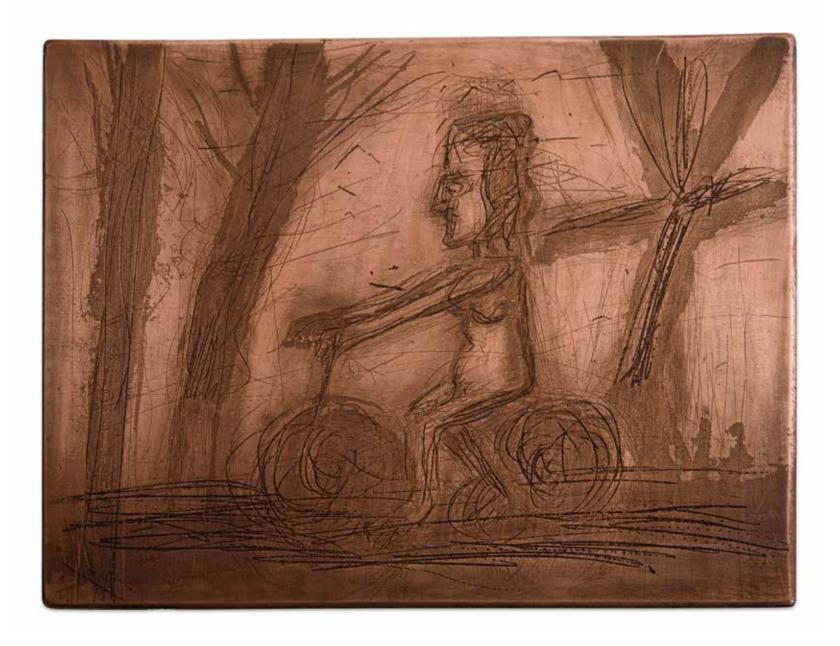
LL Você diz que pinta porque a vida dói. A dor, nesse sentido, é energia criadora?

IC Não daria para deixar de doer. É inconcebível. Seria uma alienação porque a vida dói, dói mesmo. Não é uma dor assim física. É por dentro. Só essa incerteza... a pessoa vive perdida no cosmo. Fico às vezes aqui sentado e vejo um inseto na parede. Essa parede branca deve ser para ele uma planície imensa, sem fim. Aí esse inseto começa a subir, subir, subir. Tem um momento que parece que ele cansa, para, levanta uma patinha, está perdendo o apoio, e continua a subir, subir, subir. Já vi inseto despencar compreende, e imediatamente voltar a caminhar, indo, indo. E é incrível, porque o teto, que é o horizonte, não é um horizonte. Não tem o que passar. Então esse inseto, o que ele busca? E estou nessa planície sem fim. Você pergunta: "O que tu buscas?" Não sei.

CRONOLOGIA







-Nasce Iberê Bassani de Camargo, em 18 de no- -É extinto o Grupo Guignard. Trabalha em ou- -Integra o júri do 56º Salão Nacional de Belas vembro, na cidade de Restinga Seca, interior tros ateliês. Passa a participar de diversas ex- Artes - Divisão Moderna, Museu Nacional de do Rio Grande do Sul, filho de Adelino Alves posições coletivas no Brasil e no exterior. de Camargo, agente ferroviário, e de Doralice - Exposição individual, Galeria Casa das Mol--Dedica-se ao ensino de desenho e de pintura em Bassani de Camargo, telegrafista.

-Inicia sua aprendizagem em pintura na Escola de Artes e Ofícios da Cooperativa da Viação Férrea de Santa Maria (RS), tendo como profes- 1945 sores Frederico Lobe e Salvador Parlagrecco.

-Assume a primeira atividade profissional como aprendiz do escritório técnico no Primeiro Batalhão Ferroviário. Pouco tempo depois, é promovido à função de desenhista técnico.

técnico na Secretaria Estadual de Obras Públi- Argentina. cas 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. Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio -II Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Recebe bolsa do Governo do Estado do Rio de Janeiro. 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 primei- 1948-50 ra exposição individual em Porto Alegre.

1943

- -Funda, com o apoio de Géza Heller, Elisa Byington e Maria Campello, o Grupo Guignard, um ateliê coletivo sob orientação de Alberto da Veiga Guignard, no Rio de Janeiro.
- -"Grupo Guignard", Diretório Acadêmico da 1950 Escola Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. -Retorna ao Brasil e, no ano seguinte, começa ção Brasileira de Imprensa, depois de ter sido ateliê. desmontada à força por um grupo de estudantes da Escola Nacional de Belas Artes.
- -48º Salão Nacional de Belas Artes Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe menção honrosa em Desenho.

duras, Porto Alegre,

cional de Belas Artes, Rio de Janeiro, Recebe do Trianon, São Paulo, medalha de bronze em Pintura.

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

-50º Salão Nacional de Belas Artes - Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe medalha de prata em Pintura.

-"20 artistas brasileiros", Museo Provincial de 1952 Bellas Artes, La Plata, Argentina; Comisión -Desenvolve 29 gravuras em água-tinta para Municipal de Cultura, Montevideo, Uruguay; -Trabalha, em Porto Alegre, como desenhista Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires,

-"Iberê Camargo", Galeria de Arte do Instituto – Funda o Curso de Gravura em Metal no Instie Saúde, Rio de Janeiro. Primeira mostra individual no Rio de Janeiro.

-51º Salão Nacional de Belas Artes - Divisão

Exposição individual, Galeria Casa das Mol- 1954 duras, Porto Alegre.

-52º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Recebe o Prêmio de Viagem ao Es- -Salão Preto e Branco/III Salão Nacional de medalha de bronze em Desenho.

-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 1955 Lhote.

Exposição transferida para a sede da Associa- a ministrar aulas de desenho e pintura em seu

1951

Belas Artes, Rio de Janeiro.

seu ateliê, na rua Joaquim Silva, Rio de Janeiro.

-49º Salão Nacional de Belas Artes, Museu Na- -I Bienal Internacional de São Paulo, Pavilhão

-56º Salão Nacional de Belas Artes - Divisão Moderna Museu Nacional de Belas Artes, Rio

-Bienal de Arte Hispano-Americana, Madri, Es-

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

ilustração do livro O rebelde, de Inglês de Sousa. No mesmo ano, realiza exposição dessas gravuras, na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro.

Brasil-Estados Unidos/Ministério da Educação tuto 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. Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro.

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

trangeiro pela Secão de Pintura. Recebe, ainda, 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.

-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.

-ı Novo Salão Carioca, Rio de Janeiro.

-Bienal Hispano-Americana de Arte de Madri, Palacio Municipal de Exposiciones, Madri.

MATRIZ PARA A GRAVURA | MATRIX FOR THE PRINT CICLISTA 1989 BRONZE 15,1×19,8 CM

- -Recebe isenção de júri na seleção do V Salão Nacional de Arte Moderna.
- -v Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Fiada de carretéis. de Janeiro.
- -III Bienal Hispano-Americana, Barcelona.

-vi Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Recebe isenção de júri neste Salão. 1962 -"Salão para todos de gravura e desenho", Mi- - "Retrospectiva Iberê Camargo", Museu de Arte Penitenciária de Porto Alegre, auxiliado pela nistério da Educação e Cultura, Rio de Janeiro. Moderna, Rio de Janeiro. Primeira mostra re- artista Maria Tomaselli Cirne Lima. Colabora Levado posteriormente para a China. Particitrospectiva do artista. pa como jurado e artista convidado.

- -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 1963 Quito, no Equador.
- -Salão Pan-Americano do Instituto de Belas -Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- -I Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México.
- -"Pinturas e gravuras 1955 a 1958", GEA Galeria de Artes Plásticas, Rio de Janeiro.

- -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 divulga- 1966 do em língua espanhola.
- -"Iberê Camargo", Centro de Artes y Letras, oferecido pelo Brasil à Organização Mundial Montevidéu.
- Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Rio de Janeiro.
- Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio
- -2nd International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, National Museum of Modern Art Yomiuri Shimbun, Tóquio.
- -II Bienal Interamericana de Pintura y Grabado, Palacio de Bellas Artes, Cidade do México. Recebe o prêmio de Gravura.

1961

- Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio -x Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da -6th International Biennial Exhibition of Prints de Janeiro. A pintura Estrutura é adquirida nal Museum of Japan, Tóquio. pela Comissão Nacional de Belas-Artes. -vi Tokyo Biennial, Tokyo Metropolitan Art dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre.
 - Gallery, Tóquio.

- foi o único artista brasileiro a integrar a mostra. ministrou na penitenciária. -xxxı Bienal de Veneza.

- -Recebe sala especial na vI Bienal Internacional de São Paulo.
- -"Iberê Camargo", Petite Galerie, Rio de Janeiro.

- -Publica o artigo "A gravura", nos Cadernos Brasileiros, escrito originalmente em 1955.
- -"Iberê Camargo: pinturas", Galeria Bonino, Rio

- -Ministra curso de pintura em Porto Alegre a convite do governo do Estado, organizado pelo Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Ma- 1972
- -Exposição individual, Galeria Bonino, Rio de
- -"Grabados contemporáneos de Brasil", Cidade
- -"The emergent decade. Latin American painters and paintings", Solomon R. Guggenheim Museum, Nova York.

- de Saúde, em Genebra.
- -"Iberê Camargo: gravura pintura", Museu de "Iberê Camargo: pinturas", Galeria Bonino, "Gravuras e pinturas", Galerie de la Maison de
- -ı Bienal Nacional de Artes Plásticas, Convento "Oils on canvas by the Brazilian painter Iberê -ıx Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da de Nossa Senhora do Monte Carmelo, Salvador. Camargo", O'Hanna Gallery, Londres.

1968

- -Recebe prêmio de Melhor Pintor Nacional na -Integra o júri do Salão Nacional de Arte Modervi Bienal de São Paulo, com a série de pinturas na, Rio de Janeiro. Inicia a construção de seu ateliê em Porto Alegre, na rua Lopo Goncalves. Cultura/Ministério da Educação e Cultura, Rio in Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai/The Natio-
 - -"Exposição de gravuras", Galeria do Instituto

- -Ministra curso de pintura para detentos, na na exposição de pintura no saguão do Banco do -The 30th Exhibition of the Japan Print Asso- Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, reciation, Japan Print Association, Tóquio. Iberê unindo trabalhos de cinco alunos do curso que
 - -"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
- -"Iberê Camargo", Galeria de Arte de Botafogo, Rio de Janeiro.

1971

-Sala Especial na XI Bienal Internacional de

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

- -Frequenta o ateliê Lacourière, dos irmãos Frélaut, em Paris, fundado em 1929, com o objetivo de aprimorar seus conhecimentos como
- -Integra o livro Gravura, de Márcia Pontes et al., -Executa um painel de 49 metros quadrados Rio de Janeiro. Nessa publicação há reproducões de gravuras de Darel Valenca Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo e Octavio Araújo.
 - France, Rio de Janeiro.

 - -"Iberê Camargo", Galeria Inelli, Porto Alegre. -Bienale de Gravure Moderne, Galerija Ljubljana Yougoslavie, Liubliana, Iugoslávia (atual Eslovênia).

- -É inaugurada a Galeria Iberê Camargo, uma homenagem ao artista, do Diretório Acadêmi- - "Trabalhos de Iberê Camargo", Museu Guido co da Universidade Federal de Santa Maria (RS). Viaro, Curitiba. -"Guaches", Galeria Alianca Francesa, Rio de
- Janeiro.

1975

- -Publica o texto A gravura (São Paulo: Topal), originalmente produzido em 1955.
- -Integra uma comissão para conscientizar as autoridades sobre a precariedade dos materiais de arte produzidos no Brasil e por melhores condições para sua importação.
- -Participa da XIII Bienal Internacional de São Paulo e de diversas exposições no exterior.
- -"Iberê Camargo", Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro.

- -Integra o júri do Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- -"Iberê Camargo", Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

- -Integra o júri do I Salão da Ferrovia, Rio de Janeiro. Recebe homenagem nesse evento.
- Palazzo delle Esposizioni, Roma.
- -"Abstração", Galeria Oficina de Arte, Porto "Homenagem a Iberê Camargo", Espaço Cul-Alegre.
- -"Caderno de desenhos", Galeria Iberê Camar- "Iberê Camargo", Studio de Arte Cláudio Gil go da Universidade Federal de Santa Maria, Rio de Janeiro. Santa Maria (RS).

- -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.

neiro.

- -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 Ja-

- -O artista retorna à figuração em suas obras.
- -"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.

- -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 -x Ouadriennale Nazionale d'Arte di Roma. Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto
 - tural Yázigi, Porto Alegre.

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

- -Executa dois painéis para a Funarte, Rio de
- −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 abraco!", 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.

- -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.

- -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.

223

- -Produz um número significativo de litogra- -Iberê Camargo volta à atividade de gravura fias, nas quais retrata personagens do Parque da Redenção.
- -"Iberê Camargo", Galeria Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília,
- leria Montesanti Roesler, São Paulo.
- -"Iberê Camargo", Art-Com, Campo Grande (MS).
- "Exposição de pinturas, desenhos e gravuras de Iberê Camargo", Galeria Soluzzione, Caxias do Sul (RS).
- -"Iberê Camargo", Galeria Espaço de Arte, Florianópolis.
- –"Iberê Camargo pinturas", Galeria Luisa Strina, São Paulo.
- -"Iberê Camargo: pinturas, desenhos e litos", Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- -"Iberê Camargo desenho, gravura, pintura" (Homenagem aos 60 anos de arte), Matiz, Santa Maria (RS).
- -"Iberê Camargo", MD Galeria de Arte, Ubera
- -"Iberê Camargo no CEDC", Centro de Exposi ciones, Palácio Municipal, Montevidéu.
- -"Iberê Camargo obras recentes", Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro.
- -"Iberê Camargo pinturas e desenhos", Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).

- -Inaugura seu novo ateliê na rua Alcebíades Antônio dos Santos, bairro Nonoai, Porto Alegre.
- -"No andar do tempo", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre; Documenta Galeria de Arte, São Paulo; Galeria Montesanti, Rio de Janeiro; Galeria Van Gogh, Pelotas. Na mostra, é lancado livro de Iberê Camargo, No andar do tempo - 9 contos e um esboço autobiográfico.
- -"Iberê Camargo: desenhos, pinturas e gravu ras", Galeria Multiarte, Fortaleza.
- -"Gravuras", Galeria de Arte Álvaro Santos, Aracaju.

- -xx Bienal Internacional de São Paulo.
- -"Iberê Camargo", Galeria Tina Zappoli, Porto
- -"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

- e conta com o auxílio de Eduardo Haesbaert como impressor.
- -1º Salão Nacional de Arte Contemporânea. Museu Universitário, Universidade Federal -"Iberê Camargo - desenhos e litografias", Ga- do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (artista - "Iberê Camargo", Art's Collectors Gallery,
 - 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).

- -Recusa a participar da III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Equador, em protes- 1994 to 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,
- -"Iberê Camargo", Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- -"Iberê Camargo", Espaço de Arte, Passo Fun-

- -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
- -"Iberê Camargo: pinturas inéditas", Galeria Multiarte, Fortaleza.

1993

- -Participa do 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto - "Retrospectiva de gravuras de Iberê Camargo", apresentação das séries: Carretéis, Ciclistas, Manequins e As idiotas, Museu de Arte de Ribeirão Preto (SP).
- Nova York.
- -"Iberê Camargo: pinturas", Casa de Cultura "Guaches", Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Mostra de inauguracão da galeria que leva seu nome.
 - -"Guaches e óleos", Escritório de Arte da Bahia,
 - -"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.

- -Recebe diploma de Personalidade Cultural Internacional, da União Brasileira de Escritores, na Academia Brasileira de Letras, Rio de
- -Realiza seu último óleo, Solidão, tela de 2×4 m.
- -É lançado o livro *Iberê Camargo*, de Ronaldo
- "Conversações com Iberê Camargo", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Paralelamente à mostra é lançado o livro Conversações com Iberê Camargo, de Lisette Lagnado.
- -xxII Bienal Internacional de São Paulo. Núcleo Abstrações.
- "Iberê Camargo: desenhos e gravuras", Espaço Cultural Fiat, São Paulo.
- -"Desenhos e gravuras em metal", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- -"Iberê Camargo, mestre moderno", Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Na ocasião é lancado 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
- -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.

- -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.
- -Lancado o filme *O pintor*, de Joel Pizzini, no Museu de Arte Contemporânea da Universito Alegre. Curadoria de Icleia Borsa Cattani. dade de São Paulo, São Paulo,
- -"Iberê Camargo: projetos e desenhos 1938 -1941", Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Porto Alegre.

-Mostra de lancamento do livro Gaveta dos guardados, organizado por Augusto Massi, na Galeria Cézar Prestes, Porto Alegre.

- -Divulgado o Programa Escola destinado à rede escolar privada e pública. Inauguração da primeira exposição desse programa, com a curadoria de Maria Amélia Bulhões.
- -É lançado o livro Iberê Camargo/Mário Carneiro: correspondências, na mostra "Obra gráfica de Iberê Camargo", Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- -II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, MARGS, Porto Alegre. Curadoria Lisette Lagnado. Mostra especial.

- -Tem início o projeto de catalogação da obra completa de Iberê Camargo.
- -"Iberê Camargo: caminhos de uma poética", a segunda exposição do programa Escola. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Mônica Zielinsky.

go do mundo, de Paulo Venâncio, na exposição "Retrospectiva Iberê Camargo", Bolsa de Arte de São Paulo e Galeria André Millan, São Paulo. -"Iberê Camargo: um exercício do olhar", Fun- Albani Carvalho e Blanca Brittes. dação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Flávio Gonçalves.

- -O projeto da nova sede da Fundação Iberê Ca- -Reedição do livro Gaveta dos guardados, ormargo, desenvolvido pelo arquiteto português Álvaro Siza Vieira, recebe o Prêmio Leão de Ouro de Melhor Projeto na Bienal de Veneza: mostra arquitetura.
- -"Retrato: um olhar além do tempo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Blanca Brittes.

Começa a construção da nova sede da Fundação Iberê Camargo.

- -"Iberê Camargo: uma perspectiva documental", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Curadoria de Mônica
- -"Pintura pura", Fundação Iberê Camargo, Por-

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

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

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

- -Inauguração da nova sede da Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.
- "Moderno no limite", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; Museu Oscar Niemeyer, Curi--É lançado o livro Iberê Camargo: desassosse- tiba. Curadoria de Mônica Zielinsky, Paulo Sérgio Duarte e Sônia Salzstein.
 - -"Persistência do corpo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Ana Maria

- -Lançado o livro Iberê Camargo: origem e des tino, de Vera Beatriz Siqueira.
- ganizado por Augusto Massi.
- -"Iberê Camargo: uma experiência da pintura", Espaço Cultural Unifor, Fortaleza; Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Virgínia Aita.
- -"Iberê Camargo: um ensaio visual", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Maria José Herrera.
- "Cálculo da expressão: Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; Museu Lasar Segall, São Paulo. Curadoria de Vera Beatriz Siqueira.
- -"Paisagens de dentro: as últimas pinturas de Iberê Camargo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Icleia Borsa Cattani.

2010

- -Lançado o livro Tríptico para Iberê, de Daniela Vicentini, Laura Castilhos e Paulo Ribeiro.
- -"Iberê Camargo: os meandros da memória". Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Curadoria de Jacques Leenhardt.

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

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

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

- -Maria Coussirat Camargo falece em 25 de fe-
- -"Iberê Camargo: as horas (o tempo como motivo)", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curadoria de Lorenzo Mammi.
- -"Iberê Camargo: um trágico nos trópicos", Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo. Curadoria de Luiz Camillo Osorio.

225



ENGLISH VERSION

The Ministry of Culture and Banco do Brasil present the exhibition *Iberê Camargo: Um Trágico nos Trópicos* [A Tragedian in the Tropics], dedicated to the painter, printmaker, draughtsman, and writer from Rio Grande do Sul.

This retrospective exhibition is organised in partnership with the Iberê Camargo Foundation and is a tribute that forms part of the programme of events for the centenary year of the artist's birth. It includes paintings and prints loaned by the Foundation and by other Brazilian lenders.

The display of the artist's work in painting ranges from the small landscapes of the start of his career, through his mature period — with the well known spool paintings — and then emphasises the final phase, with the reappearance of the human figure and all the tragic power of its corporeal existence in the technique of painting. The exhibition is completed with works that show the treatment of the same subject matter in print, together with the metal plates and a video about his creative process, which enable a better understanding of his career and importance.

With this exhibition of *Iberê Camargo: Um Trágico nos Trópicos* [A Tragedian in the Tropics] the Centro Cultural Banco do Brasil is strengthening its commitment to Brazilian art by offering the public an extensive view of the work of a major artist of recent times.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

The Iberê Camargo Foundation was established in 1995 for the purpose ofconserving, researching and disseminating of the work of Iberê Camargo. As a centre of reference for modern and contemporary art, the Foundation has invested in projects of both local and international scope, prioritising actions for fostering the experience and knowledge of art.

In the years since then, the development of partnerships and combined objectives with different cultural institutions has been fundamental for the organisation of long-term projects of excellence. We are therefore most pleased to have been invited by the CCBB São Paulo to organise this exhibition jointly in honour of our patron artist, Iberê Camargo — the centenary of whose birth will be celebrated on November 18, 2014 — combining the forces of two major cultural institutions in support of the memory of one of the great figures in the visual arts in Brazil.

JORGE GERDAU JOHANNPETER

SENIOR BOARD VICE-PRESIDENT OF THE IBERÊ CAMARGO FOUNDATION

The exhibition of "Iberê Camargo: um trágico nos trópicos" [Iberê Camargo, a tragedian in the tropics], curated by the professor, curator and criticLuiz Camillo Osorio,presents a retrospective display of works whose common thread is corporeality in the artist's work. The selection singles out both the physical presence of Iberê's painting and the transformation of the material of paint in his work, together with the human/existential concerns that became a feature of the final decades of his output. The work concerns the body, flesh that has experienced the finiteness of life, and an unusually tragic way of seeing for its period and location — an optimistic Brazil celebrating its magnificent nature and the vivacity of its inhabitants.

The exhibition ranges from the small landscapes painted in the 1940s to the large canvases of his final phase, with special emphasis on what is considered to be Iberê's mature period, from the spool works of the 1960s and 70s to his tragic final paintings. The exhibition is complemented by a selection of the artist's graphic work, which shows that many of his themes and concerns were also addressed in the precision of line and his experiments as a printmaker.

The exhibition "Iberê Camargo: um trágico nos trópicos" [Iberê Camargo, a tragedian in the tropics] at the São Paulo CCBB from May 3 to July 7 2014, is the first stage in a partnership which we hope to continue in the future. The Iberê Camargo Foundation is grateful to the curator Luiz Camillo Osorio and assistant curator Marta Mestre, the teams involved in the conception, production and organisation of the exhibition, the Iberê Camargo Foundationsponsors, Gerdau, IBM, Itaú, Vonpar and Banco Votorantim, supporters and partners, lenders and the CCBB/SP for this fitting tribute to the artist's memory and his importance for Brazilian culture.

THE IBERÊ CAMARGO FOUNDATION

"I paint because life hurts" — IBERÊ CAMARGO

"The foreground form is no longer essence, it has become accident, Man is an accident" — GILLES DELEUZE

IBERÊ CAMARGO: A TRAGEDIAN IN THE TROPICS

1 Deleuze, G. – Francis Bacon:

2003 p 52

the logic of sensation

In 1994 the CCBB in Rio de Janeiro organised a major retrospective exhibition of the work of Iberê Camargo. The exhibition catalogue contained an essay by the curator and critic Ronaldo Brito titled "A Modern Tragedian". During the exhibition, the ailing artist died. That was when I first saw the group of large figurative paintings of his final phase, which he began in 1990. Approaching 80, Iberê would give those final paintings a tragic leap forward, radically reworking the experience of the body and finiteness. The physiognomy is as brutal as in Goya's black paintings, the bodies acquiring a fleshiness embedded in the encrusted surface of the canvas, the atmosphere permeated by a cold, post-apocalyptic light. Coming across those paintings for the first time, I found them quite disturbing. They still are. So much force and so much disenchantment.

This retrospective exhibition at the CCBB-SP forms the start of the artist's centenary commemorations and is based on a direct relationship between the living presence of the substance of paint and the poetic tragedy of the painting. The emphasis is on the artist's mature period, showing it as the crowning achievement of his career, in which restoration of the figure was less a return to something that had been abandoned and instead an explicit statement of corporeal existence — of man and painting — and its depiction as visuality embodied.

The visit begins in the first room on the fourth floor with a small retrospective of the various periods of his oeuvre. From the small landscape of the 1940s to the huge paintings of his final phase, the paint seems to become angrier, the gesture of brush and spatula becoming rougher and more introspective. As Deleuze said of Bacon "Painting transmutes this cerebral pessimism into nervous optimism". The third-floor room is then devoted entirely to this final phase of the tragic paintings, the painter facing a kind of shapeless despair, nothing cynical, staking everything on the power of the event of painting, as a kind sensory re-enchantment running against the grain of all our technical and instrumental efficiency. It is a room that seems to echo Cezanne's classic statement: "life is frightening". On the second floor we can see the process of Iberê's maturing career, from the spool paintings to the pictures of the 1980s, when the human figure begins to reappear. A style is mastered. A small complementary display of Iberê's print works has been arranged in the basement, as a kind of chamber exhibition, in which much of his subject matter and obsessions are worked on with the precise cut of line and a series of experiments as a printmaker.

The Portuguese essayist Eduardo Lourenço once discussed a tendency in Brazilian literature — and we might add the Brazilian way of being — of erasing the tragic dimension of existence: "the euphoric cultural structure that characterises Brazilian modernism will become Brazil's second nature (...) That new birth of Brazil for itself — although or even because it is mythical — will determine the spirit and culture of Brazilians, concealing the crueller or more painful views of the historical or individual aspects of national life behind its tendency for positivity and optimism"². It is precisely an immersion in the cruel and painful visions of life that seems to demonstrate the tragic dimension of Iberê's painting, its existential density, its refusal — so un-Brazilian — to believe that harmony will prevail in the end. Throughout his career, beginning with the landscapes, moving thought the spool works, flirting with abstraction — an abstraction of accumulation rather than reduction — and arriving at the final paintings with a haunting figuration, there is little brightness in his palette and instead an atmosphere of distressing density, a material body where sensuality and suffering join together tirelessly.

It maybe that his southern roots and familiarity with rural landscape contributed to his work taking such a direction. But if geography is at all relevant it does not go so far as determining a creative practice. The work is often made against the grain of the subject and of culture. His painting always started with a questioning of itself, referring to the process of painting and its repertoire established by the arduous work of brush on canvas. Painting would bring the world and life to the surface of the canvas and from there to the eyes (and body) of the viewer, without becoming thematic. In Iberê's painting, whether figurative or abstract, the interesting thing about experiencing the work is that sensory activation of the canvas. "My painting never abandoned the structuring of the spool phase (...) My return to the figure (actually, I never abandoned it) is due to exhaustion of subject matter and the need to make contact with the reality that is the security of our being in the world — of existing"³

Despite his concentration on painting and being an artist little affected by politics, in 1954 Iberê headed a movement to reduce import duty on paint. His engagement in political activity was not driven by the economic reasons of paying less for imported paints, but by deliberately aesthetic reasons: so that he could make better paintings. Here aesthetics unfolds into politics, in the sense of a coordinated and connected action aimed at changing a law; but it also acquires ethical values, since the means of painting, the paints, determine the end, the quality of the work.

The quality of the paints affected the quality of the gesture. Painting would not hide behind subject matter, it would be shown without qualification, in the physical and sensory truth of the brushstrokes. It would acquire more flesh, more body, more substance. It would be the affirmation of its uncertainty — of something put down (or not) on the surface of the canvas with no other purpose than engaging hand and eye with paint and the prior history of the practice of painting. Conquering painting, achieving form and giving it sufficient power to produce meaning, does not occur without the surprise of the unexpected moment of its end. Painting, like death, happens. That uncertainty is the tragic condition of art and of life — whose meaning is chance and wonder.

The tendency of modern painting to purify emotions and dissolve them in the conquest of abstraction and geometry is well known (at least as it has been historically accepted). Some say that the route from Cezanne to cubism was the passage from the "small sensation" of the painter to constructive method, turning away from nature, from subject matter, to the otherness of what is beyond it. There is no value judgement in this, merely a statement that the freedom of pictorial form was adopted as a kind of reduction of feelings that broke with 2 Lourenço, Eduardo —
"Da literatura
brasileira como rasura
do trágico" in *A Nau*de Ícaro, Cia das letras,
sp. 2001, p 201.

3 Conversation between Iberê and Lisette, page 9 of typed text.

the world of life. Iberê's creative practice — like that of Giacometti, Bacon and Dubuffet before him, to mention a few — will fearlessly take up the emotion of painting and figuration, without falling into sentimentality or affectation, Restoration of the human figure seems in this respect to play an important role in the intensification of feelings and the (tragic) affirmation of pictorial beauty and truth. It should be stressed that the truth of abstraction in modern painting is not confined to this reduction of feeling in experiencing the work. That is just one possible reading — to my eyes biased — that is governed by an historicist emphasis that goes beyond the aesthetic quality of the abstract works themselves.

Let me try to explain here what I think the figurative presence means. In no way does it mean a return to the representational, to any illustrative purpose or to a resemblance between "what is in the painting" and "what you can see in the world". The notion of presence gives figuration a phenomenological potential in which everything that can be seen and identified in the picture is necessarily subjected to the experience of painterly depiction. What is "outside" the canvas comes before the painting, never afterwards; it is not the model, it is invention, that is to say, it comes into being with it. Figurative meaning occurs on the surface of the canvas. So it is connected with the group of pictorial events that together construct the material of meaning: colour, gesture, line, light, texture, erasure — all visible and emotionally intense. As Deleuze noted, "There are two ways of going beyond figuration (that is, beyond both the illustrative and the figurative): either toward abstract form or toward the Figure. Cezanne gave a simple name to this way of the Figure: sensation. The Figure is the sensible form related to a sensation; it acts immediately upon the nervous system, which is of the flesh, whereas abstract form is addressed to the head, and acts through the intermediary of the brain, which is closer to the bone. (...) Sensation is the opposite of the facile and the ready-made, the cliché, but also of the 'sensational,' the spontaneous etc."4

All Iberê's painting is a demonstration of the modern conquest of the anti-representational surface allied to the affirmative powers of the pictorial feelings of sensation. The spools no longer need a table to keep them "upright", they are fixed into the paint and brushstrokes vibrating around them. The nucleus paintings acquire a kind of energetic self-sufficiency as they produce intensive feelings that dispense with any kind of perceptive recognition. Moving from the spool works to the fiadas, and then to the estruturas, formas e magmas, the painting is seen to open out spatially, shifting from the proximity of things close at hand to full involvement with an almost cosmic force that pulsates like a lung or an ocean of matter.

It is in this process of assimilation of subject matter into the experience of painting that Iberê's creative practice discovers that it can create meaning unshackled from signification and that the totality of what emerges is a constituent part. The gesture of the hand begins to work on the canvas unconsciously, but aware of its rhythms, its intelligence and its intention-less intentionality. It is the conquest of this inner rhythm of the painting, this dynamic connection of the elements of painting that means that his return to the figure is not a return to representation, to a narrative that places more emphasis on subject matter than on painting.

During the 1970s his paintings begin to restore signs of figuration; cubes and geometric forms begin to merge into the thick background of paint, like graphic cells in search of some visual sign. The artist's hand seems to want to retain a degree of control over the painted surface, singling out outlines, opening spaces into the layer of paint. This control does not take place through the subtraction of painting, through the control of drawing, as if it the hints at figuration in the background could be separated out and released from the movement adhering to the surrounding paint surface. Whites begin to appear, illuminating the picture and opening it out. Looking at a series of paintings form the late 1970s I get the impression that those whites are what herald the figuration, initially as kinds of

eyes blazing on the surface. In the 1976 signo branco they still appear as abstract forms, as indecipherable signs that will gradually acquire figurative form in the 1980 Reminiscência I where the cubes become vertical and almost suggest a body.

The return to figuration has already been linked to the to the artist's tragic involvement in a murder. But those connections seem to force a relationship between cause and effect that I believe do not to correspond to the evolution of his painting and his constant adherence to the issue of figuration. Not that the traumatic event had no repercussions in his work, which is a topic for further study, but to associate it directly with the return to the figure seems excessive, bearing in mind his systematic refusal to attach himself fully to abstraction. To my way of seeing, this return to figuration is part of a process rather than a break. The restoration of the figurative gesture in Iberê's work begins with the reinvigorated presence of graphic gesture from the 1970s, unfolding into the penetratingly tragic phase of his final monumental works.

In those final paintings of Iberê's, from the Ciclistas onwards, I see a direct confrontation with finiteness. Whether in the suggested movement of the cyclists leading us nowhere, or in the huge figures that express themselves through flesh rather than the face, the scene now includes the presence of death. There is desperation, but there is also sensory power, the ability to reveal the force emanating from the mass of paint. These figures convey something of what Lionello Venturi saw in Cézanne's late portraits of the gardener: "a genuine dialogue with death permeated by an accent of deep tragedy".5 That dialogue and that tragedy appear fully in Iberê's final figures. A palette dominated by blue and earth colours reveals the grave atmosphere of a moment when all that can be painted is the truth; no time remains for detail. The centre of these paintings is the body: the body is flesh, flesh is life, and life is frightening, sensory and finite. Iberê's wrote a short story, Hiroshima, which mixes together the movements of painting and those of life: "After the desperate gestures, the convulsions, the spasms and the agonizing, reality and nightmare mix together: a gentle sensation of peace, conciliation, reintegration and dissolution — like salt in water — takes over. The man-painter no longer feels his body, which is finally pacified. Night falls, a different night, thick, impenetrable, but light like a shroud. Sleep, sleep was the last word that he heard."6

5 Venturi, L. — Cézanne, Skira, Geneva, 1978. p 127.

6 Camargo, I. — "Hiroshima" in Gaveta dos Guardados. Cosac&Naify, sp, 2009, p 41.

233

4 Deleuze, G. -Francis Bacon:

the logic of sensation,

Continuum London 2003, p 34.





[5.1994]

IBERÈ CAMARGO'S ENCOUNTER WITH GIORGIO DE CHIRICO

JOEL PIZZINI¹ CULTURA VOZES №5, 1994

De Chirico was Iberê Camargo's painting teacher in Rome in the 1940s. In this interview in the artist's Porto Alegre studio on the last day of May 1994, Iberê recalls his experience with the Italian artist.

He discusses his metaphysical aesthetics and draws a parallel between his own painting and the art of Giorgio de Chirico. This meeting led to a documentary film project about the Rio Grande do Sul artist, which is to be produced this year by Paleotevê.

Iberê Camargo is soon to celebrate his 80th birthday. The São Paulo Biennial Foundation will be showing his works in a special display

JOEL PIZZINI Who introduced you to De Chirico? IBERÊ CAMARGO I met a Brazilian in Rome who was working in the Vatican. He may have been the one who introduced me to De Chirico, but perhaps I sought him out myself. I can't remember. De Chirico welcomed us very well, he was very polite, very cordial and educated.

JP And then you began to take classes with him... IC Yes. I took regular classes, but it felt like a Renaissance apprenticeship, because De Chirico was convinced that if painters copied the masters then painting would change, because he was horrified about what was being done.

He was a rebel angel. He had very bad things to say about Matisse, saying that he was asleep, all that stuff... Matisse must have got his own back. of course, I don't know. It would be interesting to know. They were both painters. One said that the other was a bad painter, but they were painters who quarrelled. I'd like to know what those two painters would think about what's being done today. Perhaps they would unite in defence of painting.

JP And what were the classes like?

IC We just did copies, because he thought that if you knew how to copy well, you could do what vou intended... So much so that I showed him those photos of my work because I had difficulty in copying reproductions and I admired the way he created volume, which was his main concern. Because De Chirico thought that a picture was a "bisogne che gire". If it doesn't "gira" it doesn't "piacere". "Gire, gire", that's to say, it had volume. Well, when I came across the original picture in the Louvre I felt it was easier, and I remember that some woman told me that I did the best cop-

ies in the Museum. She was amazed that there was no preparatory drawing, I went straight in with the brush, drawing and painting. Things are clear in the Museum, but reproductions are very flat. I really felt it was much easier, perhaps as a result of my efforts and my failures. In short, we were sliding around, but one day you go up the ramp. That was very valuable for me. Then I left and went for the exact opposite, which was André Lhote. Because De Chirico would say: "If you don't know something, you should immediately take possession of it".

It was strange, because I told you that De Chirico's painting came from painting. Like Picasso's. Picasso was a classical revolutionary. People can't see that. Everything in his paintings came from painting. People say: "Oh, that looks like Picasso..." But they're ill-informed. The Parthenon in Greece is engraved with drawings: Picasso projected his world there. He looked to black art, seeking inspiration from masks. He renewed painting and made an important contribution, but it essentially came from painting. Language comes from language, you know? De Chirico said the same thing. Those horses with long manes — he picked up an English print of long horses and turned it round and copied it. He made no secret about it. He made the horse ornate and baroque, because he was baroque. He loved Rubens, the voluptuousness of the "A painting is one third light and shade and two curve. He recreated those figures. Some critics denounced copying as theft. But he saw it differently. It wasn't really theft, because the ancients did the same. They didn't even sign the pictures. De Chirico called himself an "Ancient Painter". He wanted to lead painting back onto the path of painting. I don't go that far because I look closely at nature. For me, the nature is the master. I work from direct observation, but naturally within the language of painting, which is shared by all painters. I'm not the child of A or B. I took up painting because painting is a great river. Now, if you take the tributaries, you get a little of Van Gogh, a little of something else, but that's not my field.

JP Tell me about what happened with De Chirico on the balcony of his studio in Rome...

IC One day we were on the balcony of his apartment on the Piazza de Spagna, and down below there was a painter with an easel on the corner of the street, and De Chirico said to me: "I wouldn't have the courage to do that." I understood later what he meant in a book published in São Paulo with photographs of all the places he had made into pictures. But he also had a very strong personality. What makes painters different? Their inner world. Not things. The painter transforms things according to his inner vision, so that the model, or the photograph is altered.

Velasquez did that. His picture of the Surrender of the Keys of Breda comes from a print by some unknown engraver. He used it as the basis for that beautiful painting. So that business of taking from what's there and making it yours is something that Velazquez did. There was no secret about it, no embarrassment or anything like that.

JP So do you think that De Chirico "borrowed" more than he "copied"?

IC I think he used an image already painted except in his self-portraits, which he painted in front of a mirror, of course. His wife Isabella Far also posed for him — but he made great use of reproductions. Those leafy trees with medieval knights. I'm sure he took them from something, but always creating his own language. He transformed it all into something of his own, his own experience, which is what painters do. It's what differentiates Goya from another painter. And Picasso, with all due respect, was the artist who took most from what others had done. From all periods of painting; from the caves, from Greece, from African art, always with classical values. Picasso's work has halftones, light, projected shadow and everything in the proportions that Lhote recommended

thirds halftones"

He also said that "light should fall on a picture like butterflies" — that Rubens had done that and determined once and for all that was what made a painting.

People criticise Picasso for this, but I say that Picasso is the genius who opened the door of the madhouse. Not because he wanted to, but because of the confusion that artists of his stature create in the minds of the others.

Rembrandt, for example, subverted the Academy, where figures were painted according to the Greek ideal of depicting man not as he is but as he should be. Rembrandt takes a pregnant woman, someone who's ugly or old, and seats her on a stool to paint a masterpiece.

Then the others saw it and thought that painting was doing what you see. Such a mistake; they didn't realise that the man had a magical eye. He found the magic in things, the angle that's moving, where the real essence of things lay, and captured it. But the others didn't see that essence, they saw the shell and created that abominable thing that's the academy.

JP Going back to your relationship with De Chirico why do you think that his painting was rejected to some extent?

IC Because he was very controversial. I saw a De Chirico picture in a Museum in Amsterdam, behind the door. I thought that was disgraceful.

You shouldn't do that. He was controversial, JP Do you think it's what De Chirico called the aggressive, an extremist and was close friends with no one. Perhaps he exaggerated his observations. He was very radical. A man who's at war with his Narcissus is always radical. He JP Do you think that De Chirico's painting has was fighting: one man against the world. And he also paid his price. They persecuted him, IC He read Nietzsche when he was very voung. cause he was in conflict.

JP Do you think there were also echoes of that rejection in Brazil?

IC He influenced a lot of people. I think that Ismael Nery was affected by De Chirico, for ex- JP Do you identify particularly with De Chiriample, his surrealist thinking. The São Paulo painter Ugo Adami, who also knew him in Italy, told me that one day a picture appeared with no signature and that De Chirico thought it so beautiful that he decided to sign it. That's what Adami said. Amazing, isn't it? Adami said that in those days De Chirico walked through Flor- in his own image, and in order to have such a As if sleep was not the best thing. When someence with a red cloak and liked to be called strong image, one that can shape a period, he "maestro".

ence on your own work?

IC Well, I think it's just coincidence. Maybe I sought out De Chirico because I'm a man with a certain solitude inside me. I'm a man of the pampas. You know what Rio Grande is like? If you live in the interior for a while you feel that a lot, the sadness of things. There's an aura of sadness that envelops our landscape and it's very simple. There's a sky and the pampas, a dividing line, a straight line, the frontier is like that, generally. And there's the colour of the sky and the colour of the earth. And there's that emptiness and sadness. When the shad- JP Was that process of copying really someows lengthen in the afternoons in the *campag*- thing you learnt from him? na region, it's very easy to cry.

Because it's a kind of pared-down landscape that De Chirico taught me, because I did a lot of that's rich in feeling; there are none of those leafy trees, none of that exuberance. I don't even like that. When I arrived in Rio de Janeiro, I said: "I think God must have had terrible taste. He made all these pumpkins and cauliflowers". I preferred a dry landscape, bathed in waters that hide mysteries, green, muddy waters... So I have a kind of spiritual affinity with De Chirico. You know, sometimes your brother Is strange, isn't it. Because if you were born is far away; he wasn't born with you, but he's there, thinking the same things and feeling the a source, a history. You could do what Delacsame things as you.

My interest in De Chirico, for example, is something similar. Because there's that kind of sorcery in his landscapes, and I think I also have something that goes beyond the physical. beyond the landscape. You look at a landscape JP Did you discuss painting techniques with De and you see something more than what's there, Chirico? it takes you to another level, another path, to an- IC Although he was controversial, De Chirico JP So where's the originality of De Chirico? other order of mystery.

nostalgia of infinity"

IC Yes. Perhaps that's the phrase.

those philosophical concerns?

denied him, hid him, all that sort of thing. Be- De Chirico was a thinker and an educated per- JP Did you keep in touch with De Chirico after son. He should have been a writer; he wrote very well, spoke very well and expressed himself very well. He was a learned man, above all a gentleman.

co's metaphysical period?

IC Yes. I appreciate it, but I admire its attitude, its truth and personality. If you ask me which picture, I couldn't mention this one or that one here. The important thing is the authenticity. The artist is a man who re-creates the world needs to be a genius. For example, Picasso influenced fashion, footwear, clothing, architec-JP And how do you identify De Chirico's influture, everything. He created a period. That's a powerful artist.

> JP Don't you think De Chirico's paintings look like stage sets?

IC De Chirico was a set designer to some extent. He used that very characteristic brushwork working with the line and so on. He was different at the beginning, but in his late phase, in old age, in maturity, he modelled as if he were drawing. He was also a draughtsman.

IC I don't know if that was the biggest thing life drawing. From the age of 14, at the Escola de Artes e Ofícios, in Porto Alegre. I did plaster pean tour without knowing it. I'm a submarine, really. I threw myself in and sank and never saw anything else after that journey. And now JP Can you explain exactly what the act of "copy-I'm surprised to be in the Biennial. But I'm submerged, what's happening out there?

in Italy, or Barcelona, like Picasso, you'd have roix did: "Call a carriage because I'm not sure about this yellow, let's go to the Museum to see how it is." But here, where can you go? What

might agree with or not; but of course I had put myself in the position of a student, I was young, so I wasn't going to argue. You were there because you accepted what he was doing and you had to do it, otherwise it wouldn't make much sense. It's a question of respect, for age and so on.

IC No. There was no further contact afterwards. I returned to Rome once and showed him some photographs of the copies I had done in the Museums and he said: "But what have you done to make vourself a master?" The last time I was there, I knew he was still alive, but I'd seen a photo of him and he seemed very old, very run down. And I felt that it wasn't a good idea to visit ruins, you know? The man was a ruin. And he had said in an interview; "I'm tired and I'm going to sleep"

one says that, it's because they are really coming to an end. So I didn't want to see him. I preferred to retain another image. The last time we were together he was wearing a fine suit on his way to some kind of reception and he accompanied me some way along the street in Piazza de Spagna. That was the last time we saw each other. We shook hands politely and amicably and then he moved away.

because he painted like someone drawing, JP Is there much difference between copying from a reproduction or from the original in the

IC There was a "Linari" print that you could buy that was very good, you could order it. I bought many of them, old-master drawings and paintings. They were what I used to do my exercises. I copied Rembrandt, Velazquez, the devil... But I had a few difficulties with reproductions. De Chirico didn't. He took those reproductions, it seemed that he had a special eye for seeing things and managed to do what I couldn't. But copies that I still have. I did a course, a Euro- I found it easier in the Museum, looking at the work. The reproduction seemed to flatten things.

IC It's a way of training yourself to master form. If you can't convey an image, how can you be a painter. Whatever you are, an impressionist, a classicist, mixing the paints or whatever, you have to master form, resolve things. That was what De Chirico taught, because he said that when you've mastered form, then you can do what you want. In fact the painter is the man who wants to take possession of the images of the world. He freezes things and transforms them.

was a person with very clear ideas, which you IC He was always a classical painter, but all De

Chirico's power lies in his inner world. He's a IC One day someone asked Giorgio De Chirico poet of the brush, with values that are plastic. He was very rigorous and economical. First he drew with a pencil. Nowadays, artists don't know how to sharpen a pencil. He placed a lot of importance on that precision.

JP De Chirico believed in reincarnation. Do you recall him telling you about any supernatural experience?

IC I remember reading somewhere that Breton once said that De Chirico had taken a mirror out of a bag to look at someone approaching him, and said: "Ma questo è um fantoma". Of course that's the vision of the painter-poet, who saw an apparition in that figure. He's a painter day someone said: "But if you left Restinga Seca, who went beyond the real, rather than just reproduce it. It's strange that, making the real in you know about it?" all its detail to arrive at the unreal, at dreams.

works "unreal"?

IC You know it's the division of space that provides solitude for the painter. You can sense that in the landscape, in the picture, and he knew how to capture it. Because in fact the painter Things exist; you need to know how to see them, to discover them. And that's the problem. By and large, people don't see things. They live in a world that's half mad. If Van Gogh saw those cornfields ablaze, those crazy suns spinning like fire, it was clearly not the vision of a man who grows wheat for a living. His vision would be a commercial vision. Aesthetic vision is

citizen"?

IC The artist is the reference, he's the door. He shows the way into the dream.

JP At a particular time, in the 1930s, de Chirico turned against modern art.

IC With that radical stance. De Chirico turned against modernism, and I once heard him com- JP Fellini said that he made just one endless menting on Giorgio Morandi: "Well, it's real, it's by him." I mean that De Chirico accepted its authenticity, not that he admired it. Talking about Carrá, he said: "He does what I've already done".

Brazil at that time?

IC He thought that this was a "coarse" landscape. He wasn't very interested in the tropics, I agree. that burning sun, with no halftones, and that uncomfortable brightness. Although the heat in Rome is unbearable, and in Spain as well.

JP And what did De Chirico think of your other teacher, Lhote?

about André Lhote: "He looks like a barber," he said. In fact Lhote did look a bit like a barber with that little peaked cap. He used a white dust coat as his work clothes. I think the image was right.

JP And what about your relationship with your native landscape?

IC I have never been particularly playful in my life, not even as a child. It's always been like that, I'm not someone who's been around much. I know the places I've mentioned. So you make a summary and create an inner landscape. which is the setting where you were born. One where you were born, at the age of 4, what can

And I said: "Everything". You have to know that the experience of taking your first breath and JP Is the space in De Chirico's metaphysical seeing the first light of the sun is very important. It marks you. It's an experience that never leaves you. I'm a man from the country. Because I lived my childhood in the Rio Grande do Sul countryside. And that setting is very simple: a line dividing the earth from the sky. doesn't invent, the painter reveals. He has an And the hills, that undulating land. But I'm not eve that can discover what there is in nature. a man from the border, because Santa Maria's in the middle, at the heart. It's an upland area, a mountainous region; then you have the border, where the land gets flatter.

JP And how do your parents fit into the story? IC My parents were humble railway employees. who weren't concerned about promotion because they were happy where they were, with something else, it's part of the philosophy of art. the people there, and they didn't want to move. They did everything to stay where they were. If JP And what's the experience of an "ordinary you wanted promotion on the railway in those days you had to go to a more important station. But they were already old, they had their friends and they were used to that emptiness of the campagna, and they preferred to stay where they were, which considerably prejudiced their pension.

> film. Don't you think that in some way you have made just one single painting?

IC I think that every painter really paints just one painting, you know? It's our truth, we always repeat, with different words, of course, JP What kind of image did De Chirico have of with different colours, but deep down it's the same truth, the same statement. Fellini was right when he said that.

1 Filmmaker who produced the short film "Caramujo Flor". He began filming "O Enigma de um Dia", inspired by the work of Giorgio de Chirico, which is part of the MAC USP - SP collection.

237

PORTO ALEGRE, 14.7.1969. DEAR MADAME JACQUELINE TESNIÈRE:

I only received your letter of May 22 on July 10, hence my delayed reply. Following your request, I hope this modest statement provides some information for your work as a journalist and allows me to add my contribution to this tribute to the great teacher André Lhote.

To better asses the importance of my experience in Lhote's Paris studio it will be necessary to understand something of the state of Brazilian art during my training.

Born and raised in the interior of Rio Grande do Sul, where only the slightest echo of modernism could be heard, I moved to Rio in 1942 to study painting. Despite my hard work, I did not receive the education I had hoped for in a Rio led by Portinari. Brazil at that time was devoid of Modern Art museums and art galleries (the only modern painting in the Museu de Belas Artes was a small Sisley), and art education was only possible through reproductions. That was the atmosphere in which I began my life as spurious influences, and often confused the modernity of the work with the style of this or that painter. But it was through such disordered efforts that I managed to win a travel award at the 1947 Modern Art Salon, which enamong the easels where the weekly harvest of abled me to study in Europe. I arrived in Paris and decided to attend Lhote's Academy based on the fame of the great teacher and my reading of a Spanish translation of his Treatise on Landscape Painting.

study at Lhote's Academy was the most useful experience in my training as a painter, and that my intuition had been correct. Not that my work is influenced by the painting of André Lhote — the influence only affected the works produced at the Academy. I am referring to the influence and — and the appreciation — that he exerted on my understanding of the values of painting. Like no one else, Lhote made me see the equal values of colour, tone, rhythm, or its qualities. His didactic criticism was nevand all the elements of pictorial language in the world of painting from all periods. But don't believe that this view leads to eclecticism. Although my stay at the Academy did not last long, it was enough to make me deeply aware of the genuine values of painting, which I was able to study clearly within guidelines that had previously been impossible. Looking back to that old studio, I can see myself before a black- And André Lhote knew it. His eagerness to give, board on the wall on which Lhote had written: his joy in conveying, recommended taking the "Je suis fatigué de dire, que les anciens maîtres n'ont jamais pensé à faire une femme nue, mais

governing rule of the Academy, incisively separated art from nature. From this one learnt the logic of its construction. He addressed anatomy through geometry, "Il faut géométriser", he said. Constantly concerned with creating a classical work using the new pictorial language introduced by Cezanne, he would say: "Il faut refaire les anciens maîtres". Aware of his importance as a painter and theorist he rec- I saw my teacher Lhote again in the studio of ognised Cezanne's effort to strip away from the picture everything that deformed the purity of pictorial language. The work of Cezanne was used to show that the true revolutionary is not always the most valued, the one who appears to be at the forefront of the period. As an aficionado of Piero della Francesca, Rubens, Vermeer. "pompous" art. Disturbed by the exhibition, he Persian Miniatures and Romanesque Frescos, he praised their plastic and architectural qualities, appreciating what they had to teach, and seeking to recreate them in a modern language. He was a painter who wanted nothing more than to be a painter: his subject matter was still life, nude and landscape, just like the masters who preceded him. Concerned with the laws of composition and colour he would often say: "Rubens, a déterminé une fois pour toutes que a painter. Naturally, I came under a variety of le tableau est composé de deux tiers de demiteinte et d'un tiers de lumière et d'ombre". Or even: "Il faut que la lumière tombe sur le tableau comme des papillons".

I can still see him in his white jacket, moving our works awaited his criticism. "C'est bien ca". Or: "Ce n'est pas mal". "La couleur chante". Or then: "la couleur ne chante pas". "Tant plus abstrait tant mieux". "Il faut adopter la palette du papier". "A elle Picasso doit son génie". "Il Now, some 20 years later, I can confirm that my faut choisir votre maître", he'd say, shuffling a collection of postcards of the old masters like a deck of cards. "Regardez une fois la nature et deux fois votre maître". Those sayings of my dear teacher Lhote were accompanied by a gesture or with a brush soaked in cold or warmth, or the "gris coloris" that he liked so much. "La peinture est un jeu de froid et chaud". Standing in front of the picture, Lhote knew how to dissect it, objectively revealing its deficiencies er reduced to words that say everything and mean nothing. His acute, rational spirit would answer questions with precision, without the paradoxes of other painters who colour the waters like octopuses to hide themselves. I know of no greater generosity than that of someone who shares their creation and intellectual richness. That is the generosity of the teacher. best from his teaching, since time was pressing: and "my pressure is very high".

faire um tableau". This sentence, which was the Allow me to mention a moment I value greatly, since it has been a great stimulus to my life as a painter: "Voilà le chef-d'oeuvre de la semaine. Voilà un qui a tout compris", said Lhote in front of a picture I had done at the Academy, I would really like to send you a photo of this picture. but sadly I cannot because that painting and others from that time are locked away at the bottom of an old trunk in my studio in Rio.

my colleague and friend Frank Schaeffer, when he came to Brazil. I was most grateful for that meeting. I had never forgotten his good teaching. And I have continued it and made it present here among us. Once, during his stay in Rio, Lhote was taken to visit an official salon of went out to the street looking for a tree, so that he could say with that mixture of irony and humour "Qu'il ne l'a trouvée jamais si belle". "Qu'il ne l'a trouvé jamais si beau".

During my visit to Paris in 1966, I revisited the old studio that held so many memories. It would have been better never to return. There, under the title of "Ancienne Académie André Lhote", was the bad painting he had spent his life fighting against.

Dear Madam, I hope that you find my response to your request satisfactory and I ask you to send me the article on "André Lhote et le Brésil" when it is published.

Yours sincerely, with best wishes.

Iberê Camargo

[27.3.1971]

TO CREATE A PICTURE IS TO CREATE A NEW WORLD

CLARICE LISPECTOR [O DIÁRIO, BELO HORIZONTE, 27.3.1971]

A tall, slightly stooping man with a gentle gaze, dark skin and the ascetic air of a monk: that's Iberê Camargo, one of our greatest painters. We were in his studio in a rooftop apartment on Rua Palmeiras. Iberê suggested that the terrace seemed like the deck of a ship and that soon the heat would cause us to sail away. We drank iced water and reheated coffee until his wife Maria, one of the nicest Marias, came and made us an espresso that reminded me of Italy. We chatted about things in general.

Iberê, why do you paint? I asked him suddenly. — You know, they asked me that in the Editora Vozes questionnaire? I replied that I could only answer why I paint when I've discovered who I am and how to be.

- I could say the same when I ask myself why I write. First of all I'd have to go deep into my own self. Do you think it's the same for other in search of an author? art forms?
- The way I see it, the work only exists when it's made, and so only something finished can answer the question, without the risk of the individual judging themselves for example, a possible author. So many people say, "If I did...", "If I could...", "If I had time," but they don't do anything, perhaps because there's really nothing to do.
- What's the difference between the creative prose or poetry?
- Well Clarice, I suppose the difference is just the elements used. The painter uses colour, paint and line. The writer uses sentences. But the creative impulse has to be the same. What do you think? Do you think it's different?
- I think the source is the same. But I was impressed by the fact that Lúcio Cardoso couldn't write or dictate after his illness, because he couldn't speak, but he painted with the left hand. But if the right hand was useless, why didn't he write with the left hand? The doctor told me that writing and speech comes from one part of the brain, if I'm right, and that painting comes from another part.
- But did he paint like the way he wrote? No. painting is a craft, it's about knowing how to use the tools. Just as the writer has to strug- - No, that's just the social part of the problem. gle to create with words. There's never been a the first attempt. Are there any examples in literature?
- Rimbaud, perhaps.

We sat thinking for a moment. Then I asked:

- Before you start to paint a picture do you visualise how it will be at the end, or do you slowly discover the particular world of the picture as you go about it?
- The artist is the first person to look at the work. Previous solutions and acquired knowledge are of no use for the new work. I can only paint when I manage to forget what I've learned. If it wasn't like that I think I'd just be repainting pictures I've already done. And then their only merit would be as a copy, a replica. No Clarice, I think that when we embark on a journey in search of something we feel, we mark out a route, choose the navigation point of our goal. But you can't predict at the outset what will be revealed at the end. A friend of mine, the psychoanalyst Décio de Souza, who died in October 1970, used to say that when you are expecting a baby you don't know the colour of its eyes, you only know that a child will be born. You know better than I, Clarice, that the character lives their life in the absence of the author, is a surprise to the author. Do you think that's what Pirandello meant with his six characters
- You've said that you can work in some places better than others. Is that why you go to Porto Alegre so often?
- I only work well... how can I put it?, when I'm wearing my slippers; in the tranquillity of my own surroundings, with my things around me. You know the great obstacle I encountered in Geneva, where I went to paint the large panel for the World Health Organisation, was Geneva itself. I work well in Rio Grande do Sul, where process of a painter and that of a writer of I was born. I was born in Restinga Seca, you know, and at that time it was little more than — I'm going to get a glass of water. a hamlet. I left when I was four. But the landscape of Restinga Seca affected me indelibly. Someone once told me: you left there when you were four years old, so you don't remember... I replied: how could I forget the place where I took my first breath, and sensed the first brightness in my eyes?
 - How was it that you abandoned the figure to become a non-figurative painter?
 - I didn't abandon the figure, I just transformed it. As for your question about whether I struggled to be a successful, well-known painter. I never really worried about that. I'm even quite surprised when people think I'm something special... And do you think it's important to be famous?
- The really important thing is sitting down with case of a painter making a definitive work at a white sheet of paper waiting for the words to come out. That's the crucial thing. Changing the subject, Iberê, why did you use spools as the starting point for your work?

- Those spools were also my childhood fantasies, my toys. I think it's quite natural that I should have transformed them into symbols in mv work.
- Are you at all interested in the human face?
- To create a picture is to create a new world. Well, I have no special interest in the human face as a painter. But as a person I think that the face is a great reflection of the individual. The face reveals a person. I think that if you're corrupt on the inside, you're corrupt on the outside. Otherwise Clarice, there'd be no need for actors to use makeup, to make them look
 - Tell me: how much can a colour, a colour by itself, express what you feel? Why do you put down the brown first and then the red in its
 - Colour is important for me in its context, its relationships. While a colour on its own can be cold or warm, its intensity is also established in relation to other colours.
 - How much do you feel a sense of release after a picture is finished. Do you stop for a while, or does the need to create come back immediately? Iberê reflects deeply. I wait, until he says:
 - After finishing a picture or a series, a sense of deflation follows, which is replaced by a period of gestation and then the creative period begins again. Is it the same for you?
 - Exactly the same. I feel a sense of deflation which it would be no exaggeration to call desperate. But it's worse for me: the germination and gestation for the new work can take years, years in which I feel I'm fading away. What advice would you give to young painters?
 - Let me think about that.

He puts his head between his folded arms and

- And when he comes back he says:
- That's the hardest question.

I also drink some water and we sit waiting in silence.

- That's a difficult question, you know? he says.
- Take as long as you need, I reply.

Finally, Iberê Camargo says:

Not to convince themselves that they've invented painting. And what advice would you give to young writers?

- Work, work, work.
- Jaspers wrote that the new generation has holes in its hands, says Iberê.

239

I admit that I don't really understand what Jas-

TO PIERRE COURTHION 11 RUE DES MARRONIERS PARIS 750116

1, 2, 3 — My interest in art probably began as a child, with my passion for coloured pencils and drawing books. I was born and raised as the son of a railway worker in the Rio Grande do Sul interior, so my home had little intellectual or artistic stimulus. As a teenager I attended the painting course at the Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria, in my home state. Under the guidance of an academic teacher I was instructed to copy the drawings and paintings of the old masters. There is charcoal portrait and a head of Christ from this period, which I copied in crayon from a reproduction of Tiepolo. Those are two rare remaining drawings from an extensive output, including drawings from plaster casts, which was destroyed in a fire. I made those drawings when I was sixteen years old. Forced to give up the school, my fledging career as a painter was interrupted and recommenced nine years later, in 1940, on the banks of a stream running through the lower part of Porto Alegre. The oil paintings and drawings come from this period. During this early phase I was concerned with capturing the phenomenological aspects of reality. My faith in fixing the feelings of the moment was so strong that after the picture was finished — produced in haste thought corrections were necessary. In 1942 I moved to Rio. Here, and then in Europe my eagerness to learn the craft of the painter contin- 5 — I discovered Europe with the eyes of a ued. I had ears to hear and eyes to see. I studied in artists' studios and made copies in the Louvre. During this period I learned to restrain my impulses and submit myself to a discipline. Naturally, I came under various influences, but none of them left lasting marks. Returning to Brazil in 1950, I went back to landscapes, firstly quiring more local colour. The time had come to resume my own path — which had begun on the banks of the stream in Porto Alegre — without my own language being academicized by all my arduously learned knowledge. Forced by an accident to rest, I was unable to look for landscape subjects and began a series of still-life paintings and prints in the studio. One of the which became the starting point for what is considered my abstract phase. Initially I placed

The works from that period include *Carretéis* com três laranjas, Mesa com sete carretéis, Obietos. Mesa com cinco carretéis. Composição com carretéis. Mesa verde com sete carretéis. Carretel vermelho. Mesa azul com carretéis. In the later paintings from this period, the table, the traditional setting for a still life, is represented only by a horizontal line, which would soon disappear (Espaço com carretéis, 1960). The spools then became forms floating in the space of the picture. The shape of the spool was also transformed under the dictates of the unconscious. That was the birth of the Signo, the Personagem. which was the theme of my abstract works. In 1963, that theme came together as the nucleus paintings, Núcleo (1963), Núcleo em expansão I (1965). Then the subject begins to disintegrate and explode into washes of colour. This period includes Núcleo em expansão II, Núcleo em expansão III, and other works outros. After this phase, which culminated in the panel in Geneva, the sign, spool and subject become more individualised again, with the theme being more difficult to define, since it came from the impenetrable workshop of creation. The early part of this period includes Jogo (1967), Jogo I and Jogo IV, the first of which is part of a group currently in the Debret gallery.

- 4 My work as a teacher in Porto Alegre prison was entirely philanthropic in nature. I wanted to free my inmate students through the imagination. I gave them guidance without imposing any kind of orthodox discipline and encouraged them to work spontaneously, with the freedom of a child. Suppressing their creativity with rules would imprison them once again. in one sitting — I would not rework it, even if I This human experience taught me that only the sincerity of giving can touch a tormented heart.
 - painter. I steeped myself in its culture and its art. I am a descendent of Braque, Picasso, Rouault and that whole brilliant generation.
- 6 I love Tolstoy, Dostoevsky, Thomas Hardy, Martin du Gard, Balzac, Shakespeare, Cervantes, Stendhal, Poe, Julien Green, Kafka, Faulkner, with a European palette and then slowly reac- Eca de Queiroz and many other writers. I'm not a great music lover, although I do like the works of great composers like Beethoven, Chopin, etc.
 - 7 I tear myself into a vortex of passion in the painting, and when it is finished it is my flesh and blood. I don't know where my footsteps will lead in the future.
- objects I used as subject matter was the spool, 8 I am enclosing some photographs and slides of some of the paintings. I have not chosen them because of their importance, because

this object on a table, like a still-life painter. I am always dissatisfied with the result of my work. Some people see me as a perfectionist.

> 9 — At one time in my career I became very involved in preparation of the canvas, preparing them in the traditional manner like a good craftsman. Later I was forced to abandon that practice, as I could no longer find the right materials. Then I began to use canvas purchased commercially, choosing the best quality, of course. In terms of producing a painting, I currently restrict myself to starting with a charcoal drawing directly onto the canvas. There was I time when I would make a brief sketch (photo...), but I gave up that process when I saw that I rarely managed to remain faithful to it.

> 10 — It is hard to identify the stimuli that trigger creation. I am transcribing here my statement about this published in Walmir Ayala's "A criação plástica em questão" in 1970.

> 11 — I am presently working in the studio without looking to aspects of nature. The light of God no longer has a direct influence on the luminosity of my painting.

> 12 — The impasto texture of my painting relates to my tactile need to feel the thrill of its skin. Vision, which includes the sense of touch, is illuminated in perception.

[1980]

INTERVIEW:

JORGE GUINLE & IBERÊ CAMARGO

[PUBLISHED IN THE EXHIBITION CATALOGUE JORGE GUINLE: BELO CAOS, CURATED BY RONALDO BRITO. FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO, 2008]

portant for the artists of your generation. What factors led them to discover abstractionism?

IBERÊ CAMARGO Clearly, I didn't discover abstractionism. In fact I think that's a very debatable label. I had an accident, which prevented me from continuing my walks in the streets of Santa Teresa (I was in Santa Teresa at that time). So I started working more in the studio with still-lifes. I had my objects (shells, oranges, jugs, bottles, teapots) and added the spool into the objects for its geometric shape, providing me a route into abstraction, which materialised when the table the objects were sitting on disappeared.

JG Is there a key canvas where you sensed a break with figuration and the model?

sition consisted entirely of the spools; there was an orange in the corner, which became a stain. Those objects became transformed into an abstract language. What differentiated this canvas from the previous ones was that it only contained the spools.

JG People could still make out the spools. Was that important?

IC They were recognisable at first. But they slowly transformed themselves into a language of abstract signs.

JG Is there a symbolic reason for your choice of spools?

IC They were childhood toys. Children made their own toys. Today, even the toys can fly.

JG And then the colours got darker?

IC I went through a dark period. It happened in- JG Was there a group of painters? side me. 59. A friend of mine, a brilliant psychoanalyst, would call it a state of mourning. Now, I don't know why.

JG The question of texture has never been greatly considered in Brazilian art.

painting, there was always that enjoyment of the paint material.

JG That enjoyment of the material at that time was also a strong feature from the School of Paris, of Dubuffet or Fautrier.

IC It doesn't belong to anyone. Rembrandt in his time, the Italians at the turn of the century, Segantini or Mancini also used impasto.

JG Is the choice of dark colours more a formal or existential one?

IC I've never been the kind of painter to fall into any kind of formalism. Painting is an existential condition. I've always painted with my JORGE GUINLE The issue of abstraction was imguts and always with strong passion. There's never been any cerebral concern.

JG However, that painting was seen as very cerebral in a public relationship to Brazilian painting at the time, by the likes of a Di Cavalcanti or a Djanira. Do you think that people need to understand or have experienced Cezanne or cubism to be able to understand your works, Iberê? **IC** That's a problem of our cultural arena. We demand much from the layman, not more informed people or those who buy art. I mean those people completely outside this arena. It's the same in France. I remember being in a restaurant once with Portinari. Matisse was seated in the corner. I said to Portinari: that person sitting over there on the left is Matisse. Portinari said it wasn't. I said it was. Because IC There's one canvas in which the compo- he lived in the Boulevard Montparnasse. And the person who told me that is a bookseller — Goldschmidt. He pointed out Matisse to me. Portinari wouldn't give up. I called the waiter and said, "Who's that person over there?" The waiter said it was an old customer. He'd been away sick for a while. But Portinari insisted. "Isn't it Matisse?" The waiter said he didn't know. He really didn't know who Matisse was, the glory of France. Then Matisse got up with difficulty. We followed in his footsteps. He sat on a bench for a while, then carried on. He really did live at the same address the bookseller had said.

> **JG** Whom did you associate with in the 50s? IC I was close friends with Milton da Costa, Maria Leontina, Djanira, Jacinto de Moraes, Jorge de Lima.

IC We'd meet in the evenings at Vermelhinho, in front of ABI, in Rua Araújo Porto Alegre. That was the meeting point. Today it's a remembrance point. There was a different group for each time of the day: employees in the morning; people from sculpture in the afternoon. IC For me there was the tactile necessity of It was called Vermelhinho because it had red wicker chairs. Quirino Campofiorito went there a lot. So did Labanca, Silvia Chiarelli, Solano Trindade, Santa Rosa, Adonias Filho, evervone, Landucci. It was a meeting point. We had a tab behind the bar.

JG Was it difficult to sell pictures?

IC Nobody sold any pictures. Once, Luís Aranha wanted to by a painting by Pancetti, a landscape of Cabo Frio. We all went to Pancetti's house, which was a simple wooden one. Luís Aranha paid 7 contos for the picture, which was a good price at that time. Pancetti was so moved he didn't know what to say. So he asked me, "Hey, you don't need anything, do you?"

JG Did painters talk much about the work? IC Santa Rosa wrote about art. We hoped for

some critique in the paper in those days. We were a bit shy to ask directly. The criticism was harsh, there was no praise, it didn't help to launch new products.

JG Was there much discussion about the abstraction-figuration issue in the 1950s?

IC Burle Marx wavered. Portinari exercised great dictatorial influence. He imposed himself a lot. The literati flattered Portinari's image a lot. Goeldi didn't like Portinari, for example, nor Picasso for that much, he thought Portinari transformed people into heroes; while Santa Rosa said that Goeldi liked characters tearing out their hair.

JG That's right, there's a whole heritage of German expressionism in Goeldi. In fact Goeldi was very much connected to expressionism. IC Gentil Fernando de Castro, a wonderful person. Gentil once bought one of my landscapes. A painter was decorating the apartment when a drip of paint fell on the sky in the picture. As I was delaying repairing the painting, he asked the help of a friend of mine, who saw things differently, to mend the picture. When I arrived and saw a rounded, modelled cloud, I was shocked and said, "But that cloud doesn't belong to my sky", and then I redid the cloud. There's another good story. A friend of Guignard told me that they went out to draw and paint in the Minas Gerais hills; Guignard stretched out his arms like swordsman renaissance painter, made a couple of brushstrokes and then stopped painting and opened a bottle of beer. The other one said, "Already?" To which Guignard replied, "But I've been painting this picture for seven years." Because, deep down, it's the same painting that one paints and repaints. Portinari said that Guignard was so sensitive that when he saw a drop of paint on the ground he'd say, "Such material!"

JG Do you think of yourself as an expressionist painter?

IC Yes, but not expressionist in the sense of gesture.

241

JG The other day in the studio you switched between spatula and brush in making the picture. IC The spatula is better for the substance, the brush for colour.

JG I think the explanation you made after each brushstroke, spatula gesture, is fascinating. You said it was necessary to dismantle that form to avoid a volume that created a perspective. Then you dismantled the form in a mark of dark colour. Then you scraped the canvas. re-drawing the form with the point of the spatula, precisely to prevent the appearance of a vanishing point. Then, on the other hand, you continued that form later with red brushwork that lit up the background with a warm colour. Seeing you in front of the canvas on the easel. in a studio empty of any useless implement, in an austere space, the gesture seemed more concentrated, almost theatrical.

IC I'm a man of the plains. I like a clear horizon, into which the eye can enter deeply.

JG In fact most of your canvases are horizontal. How would you define the material substance of your pictures?

IC There's no coating on the canvas, no pre-modelled reliefs, it comes from accumulation of the material itself, the paint. That substance comes from the need to construct the figure. There's a fundamental difference between a painter colouring the surface without the materiality of the colour. Colour isn't clothes that you put over the body, but the body itself. In the late 50s it was the fashion to prepare a relief and then paint over the top of it. It's important for me that, on the contrary, the material expresses the construction of the painting. It's a different attitude. We can also consider the case of a glass. People say you can paint the colour impregnated in the glass as blue.

[14.6.1990]

IBERÊ CAMARGO INTERVIEWED BY CARLOS MARTINS AND MARCOS ANDRÉ MARTINS ON 14.6.1990 [SELECTED EXTRACTS]

MARCOS ANDRÉ You have said that the figures in some of your latest works are isolated, as if they were in a different world, a solitary world. In the book "Iberê Camargo" (Margs/Funarte 1985), you say: "That silence, that aura of sadness that envelops things has been a permanent theme of my pictures." Could you say something about those silent figures and that relationship between the model and the imaginary world that you create and how this issue of the model has been addressed in your career since the beginning, when you worked with table and spools?

IBERÊ CAMARGO Well, I think that deep down my painting has never stopped being what they call figurative painting. Despite being classified as an abstract artist when my painting was almost gestural, it has always been governed by a basis in reality, whether that's a movement or a gesture. That's always been there, even in those expanding nucleus paintings. But today I wrote a letter to a friend saving that I had depicted a dreamed reality in my latest picture, dreamed because it has those mists of memory. But real because the figure is a reality, it's the "concreteness" of the real that exists in the picture. So there are those two worlds: one that's subjective and one that's real, visual, which is the external part of the thing, the exterior. But there is that spirituality inside the figures. I can see that, I mean I don't want to be my own critic, I just feel a need to express this subjective world because I really think that things exist as a result of my way of seeing, the way I see them, the way I feel them. So for the painter, for someone who has another focus on life, a very joyful, sunny day, a generically sunny day, for example, might be a very sombre day, the sun might be very sombre. Although what I'm saying seems paradoxical, there are many shadows in the sun. That sunny day always has a black sun for me.

MA You've also said that you work in stages; that you draw a figure and if it doesn't correspond to what you want to express, you scrub it out, throw it away and start again. So the work develops out of a process of continuous constructions and deconstructions. Do you think carded, thrown away? Is the final figure that

is it as if it's the first time you have put it there? IC I think that a straight line has many curves. I mean you do many things that can't be seen but which are still present; the trace of what was done remains. You can never extinguish something completely; something of what has been cancelled out remains, and that provides the way, in perhaps a sum of many moments, to arrive at that figure the painter choses. Now, why does he choose it? That's very mysterious. He choses it because it's well composed, it's well resolved in plastic terms. But beyond the painter's explanation I think there are other explanations that he can't give because they are deeply subjective; those things at the core of the self, that he can't express. I think that an individual can go deep down inside himself. but at the bottom there are always shadows, mysteries that can't be unravelled.

MA On this same question, but looking at it in terms of the working process, the painting has areas of scraping and removal and application of material. How can you transpose that to a more graphic process like printmaking, where there's not so much material, but which also allows that succession of stages, perhaps without so much violence and immediacy?

I.C. In printmaking the material requires a degree of discipline. I mean there are some things that a printmaker can't do because they wouldn't work, because you're working with metal, with material that is not so submissive, I mean there's the use of acids. Lots of things come between the printmaker and the expression he is seeking. There are many stages to overcome. You have to dominate the material and turn it into expression. And I think really that breaking a stone, carving, is clearly physically harder than putting down a brushstroke of watercolour. So it involves a degree of difficulty. The material is very resistant and the painter needs to overcome that. And so he needs to be careful; things can't be done immediately. There's the time that the plate lies in the acid, and that time has to be respected. I can't say, 'I want that now', like do in painting. So that's a hindrance to the printmaker. That's why a painter rarely uses a burin, for example, because it's a very cold technique, a technique requiring a lot of discipline, a lot of time and skill. All that gets in the way of being an engraver. He's always looking for faster, more painterly processes that can be adapted to his expressive requirements.

MA But you have made a lot of prints and now you're returning to printmaking again. How do that each stage in this process was fully dis-your expressive needs adapt to those obstructions presented by printmaking?

emerges the sum of those various impulses or IC Well, it's a steep hill to climb, both in print

and in painting; you try very hard to climb it, to reach the summit. But print requires more planning. You can't be a tachiste in the acid. How could you? If only I could get inside that volcanic crater and give form to the lava. But that hardly seems possible, does it? You enter the volcanic crater, take that glowing thing and model it. That's what the painter does, I mean: grabs that mass, the paint, and models, I sav model because...

MA Your painting is even a bit sculptural. IC Yes, it always has that character; my language has always had those connotations.

CARLOS MARTINS In terms of the paint substance, there's always a graphic presence. There's the substance, colour and pigment, and there's also drawing. So it's wonderful that we can see that dialogue, in the figures and the skeletons — not just the current paintings but also in the older ones, from the same period when you were making the prints: on the one hand there's a graphic presence in the painting and on the other, the prints, particularly in the 1960s, are almost painterly — like the ones in the Venice Biennale for example. Those free forms in space have something of aquatint, the whole surface painted in wash, etc.

IC Well, when the figures are outlined the drawing always comes with it because I need some kind of definition. It's the same in life as well... I'm someone who likes thinks to be defined. I don't like it when something seems one way or seems the other; I like things to be clear and objective. So I put that way of living into my work. I like to try to deal with large planes. large volumes, like the great masters of the past. I've always been very aware of that synthesis of painting in classical art. I think that inside the modern today... because of course I can't say that this seems classical (pointing to one of his paintings), there's that aim for synthesis, the scale of the figure, like there was in the old masters. That's always there, those passages of light and shade, and it's no different from things based on what you can see. Because there is always something here that goes beyond the model. You never see that the figure is this model here. It always goes beyond that. So that 'beyond' I'm reaching for has to be some kind of expression... I don't know if it's an idealisation or an ideal expression, really. And then the mystery comes in that I don't know how to reveal.

MA The figures have a kind of isolation... IC Yes, but I mean that I don't aim to create recluses or people in the desert...

MA Yes, it's not symbolic...

IC I only reflect what I feel. And perhaps as I'm

populated world. The world has never been so populous, cities never so populated, those great been so much solitude as there is now, with all that great scale. So I think that one is accompanied by an inherent aura of solitude. I sense man's solitude: he's alone in society and alone in the universe. The self is something dreadful cable. The great tragedy of man is that he finds no communication with the other, with his fellow man. The more he reveals himself, the less he shows himself to his companion. I mean they are always different creatures. I think that's the drama of man; never achieving that integration. If man were androgynous and divided in two, that seed would still today not achieve that bond of union that should be a unit. That's what I feel and it's there in my work.

MA You manage to show that somehow. Looking at the figures, we can see that they are incommunicable. We can only touch them through the intermediary of painting or print; through enjoying them plastically.

CM I think that the question of androgyny you were talking about, with the seed that divides and never returns, is interesting because it's very present in the print series of erotic lithographs and the works since the eighties. And it's more present and explicit in the prints than that element of the human condition that you talk about so much. And it's even more so in the prints. What do you think about that?

IC Well... I'm saving these things now, but they're not the fruit of reflection, and neither is said and the thing is done. At heart, I think are the pictures the fruit of intention. I did them and felt them that way. Now you're askthere without anyone asking anything about them, without my questioning them, even. IC Oh yes... They are what they are, they have been stated. and I look at the pictures and examine them, I position myself as a spectator and analyse what I think must be going on. But I didn't do also asking.

CM And one that the viewer also asks in front of the work. Because it is really a constant. I mean those questions arise when looking at your work, appreciating it and entering into it, because they are questions of the world. And you have raised it as the human condition, while the situation of life is not one of art...

to an unknown civilisation. But I think that cry and create diversions. Why is the figure weak? the opposite, they break free...

doing it I am reflecting on isolation in an over- of the pain of solitude can also be sent out to mankind; it would echo in an empty universe. I think that's the great drama: the man who metropolises... But also I think there has never cries out, the man crying out in despair in an universe empty of conscious life.

MA I'd like to return to the matter of procedure... that question of spontaneity. The work isn't completely spontaneous, because it unbecause that self is impenetrable, incommunidergoes a succession of constructions and destructions, so it's never that first impulse. But if you make a drawing that goes wrong, do you throw it away and do another? How does

IC The thing is, the work, the drawing, changes seeking a goal. Then I don't achieve the goal so I try to continue my journey, looking for another solution for what I'm after. So there are many choices, many attempts along the way. I investigate here, try something there, until I manage to achieve it. And when that happens, that's the work, I always only do it once. Because everything is redone, reconsidered and then something happens at a particular moment; after a lot of rubbing out, a lot of working, there's a moacle happens. I even call it the plastic phenomenon, a happy combination of colour and form. construction, with a picture. But it's always open to chance, it's a struggle; because you do in painting. I mean, the paintings also have struggle, you don't know what you want. It's strange, isn't it? But when you find it, it serves as a step up, the first step on the journey. Then it meshes because the thing goes and, often with a lot of emotion and tension, the final word a picture is a gesture: it's the ultimate gesture.

But since the question has been raised now, CM And there's the process of alchemy that comes in, which is very important in constructing the image. In the actual time that printing imprints on the artist, the time of the that beforehand. Now I'm the one who's speak-acid, the time of preparing the plate. That ends ing, now I'm answering a question that I am up providing time for structuring the image itself. What do you think?

IC That's right. In fact my friend Viana Moog. the writer, said, "Sometimes I struggle, really struggle to complete a book, a chapter, and I don't manage to. But when I decide to leave out ten or twenty pages I do". Because we're inclined do too much, to say too much. In that eagerness to arrive at the end we accumulate many things, which instead of producing the IC You see... a message has been sent into space, result begin to obscure things, hinder things

Because there's too much detail. Because my intention at least is to say something in two or three words, to do the picture in two or three colours: to be very economical and direct. I like to find an essence in things; I don't like anything with any gloss on it. I don't like exclamations. I don't like the vellow of the sun here. those sunny days, I think they're horrible. I don't like those joyful things...

MA I read something that (Carlos) Vergara said about that, and he was your student. He said that you tried to tell him not to accept easy skill, facile gestures, struggling against something that would come out looking very beautiful, direction. I mean I'm making a work and I'm that beautiful would be somewhere else. So do you think that's often what happens with your drawing in a print? I mean, do you think that when you are drawing there are lines that come out looking very perfect, because you've been drawing and painting for so long, and the hand now has some knowledge...?

IC Yes, but each drawing is a drawing. You make a lot of tries and then yes, it all seems very simple, as if it had been done just once, in a single movement. And in fact it is, but how many atment when the thing really works and the mirdid you rub it out and go back to it and scrape it out until achieving that simplicity you're look-And that unleashes a process that ends with a ing for? Because the simple is always pleasing isn't it? It's direct. The message goes directly. If it gets complicated you lose interest. Visually lose interest. Of course you pick up skill over time. Skill is the right word, you acquire a degree of mastery. I think that's inevitable.

MA Do you do many drawings of the same image? IC You often get tired of trying. It seems there's a time when you can't do anything. I often have a model in a pose, and then after doing someing me questions... because the pictures can be CM I think it's the same thing in print isn't it, thing acceptable, I want more. I mess it up and then I can't redo it. But if it changes, if there's a change in the composition, in the position, then I can. Because the other one seems to have been saturated and tired: a person appears that I no longer see. The image dies and there's no point in going on because it no longer exists. That's why the painter changes subject matter. I have to do other things or I'd be mechanically repeating something that no longer has the new impulse of creation, the purity of being born.

> MA But concerning that question of line, although you work with line in painting, perhaps at a particular moment the line came from a graphic process, from drawing and print. I mean previously, at the start of your career. You spoke of the need for outline, the definition of the image, the shape. But your outlines are not tied to that mark that gives a shape body. Quite

CM It's really drawing, a graphic drawing that that don't have the structure that the tonal valoverlays the image and helps to give it structure. ue bring to the work

MA Intaglio print allows line and mark to come 1960s, you can see marks and outlines that are was not so clear in the paintings...

the same place?

CM Yes.

age has to fully achieve its possibility of expanlour, then it's out of place. sion for me, because if I tie it down in a regular outline it becomes a figure that I find weak and descriptive. So I think that everyone wants fullness in life, we are always looking for the biggest. IC Yes, fitting into that relationship. And that's We want freedom, we want open space. I think that man is rooted in that freedom, that need for expansion. And drawing, perhaps because it's an image of man, also has that greatness when things are not imprisoned in insignificance.

MA Is that related to the monumentality you say MA Yes, because otherwise it becomes adornyou are looking for? You say when looking at a ment, contributing to that weakness you were print, "there's something monumental about talking about... And what about the question of that print." So in that sense there's that de- scale? You make huge paintings and also quite sire to explode; of expanding into space. Some small drawings and prints. What do you feel works seem to expand so much that they be- about that? come threatening.

think at heart that those great works by the and I think I manage to conform to that scale. I great artists really have that grandeur, they think I manage to give the same sense of scale to aren't imprisoned forms, there's always some a large painting and to a small print. The soluexpansion. I mean form in its entirety, its totaltions balance out. You don't say, "this picture is ity. Nothing disturbs it, I look at it and my eye is an enlargement"; it's not an enlargement; this not disturbed by things that diminish it. That's picture has its own truth, its own scale. And neiwhat I want, to see a picture with a ...like somether is this little one here a reduction, it has its thing very simple, I don't know how to put it...

CM It would really be fullness...

IC But there is a moment, almost a kind of vibration, when form has a limit of expansion that it needs to reach. But also it can't increase to such an extent that it loses its characteristics, no longer knowing what it is. There's a limit, I don't know if it's the limit of being perceptible... I mean the figure has to exist in a particular way: it can neither be weak nor something that can't be seen. But it has that need for expansion, for the sovereignty of form: a sovereign form.

MA In 1985 you told Carlos Martins that you became interested in print because it was black and white and you were attracted to black and

IC Yes, I really do like black and white, mainly because of the tonal values. I don't like things

MA And colour? You haven't tried much printing together... And in your older prints, from the in colour. Is that because you really considered print to be more a language of black and white? completely autonomous, while that distinction IC If you show me a colour... I don't like colour. I find it very difficult to chose clothing. I always IC Like an impression that doesn't come from go for greys, discrete tones, browns, etc., because I don't really like colour in itself. I'm interested in colour when it is transformed into a particular language of the painter. A colour, IC Sometimes you try to achieve a beautiful I mean a picture, is a coloured grey for me. I shape. So there are moments when that gives can't see a colour in the picture. I mean it has the drawing greater scale. I don't know... An im- no colour: it's a picture. If I can recognise a co-

> MA It has to be integrated into that relationship, doesn't it? In that series of colours.

where it becomes a language; then when colour is language, expressing man's feelings, then it interests me. But if it's just colour, then I'm not interested, I'm not going to stand looking at a

IC I'm really attracted to working on a large IC Yes, moving away from the descriptive... I scale, But I also make small drawings and prints. own scale. I have an ability to measure the large and the small fairly well I think.

[6.3.1994]

MARIO CESAR CARVALHO AUGUSTO MASSI SENT ESPECIALLY TO PORTO ALEGRE FOLHA DE SÃO PAULO 6.3.1994

IBERÊ CAMARGO

ON THE EVE OF HIS 80TH BIRTHDAY. THE PAINTER HONOURED BY THE BIENNIAL WRITES HIS MEMOIRS AND PLANS TO RETURN TO THE LANDSCAPES HE PAINTED IN THE 1940S.

Iberê Camargo has always been a methodical and obsessive painter. Ever since studying art at the Escola de Artes e Ofícios de Santa Maria (RS) in 1942 he has worshiped the painter's craft like a man from the Renaissance. That obsession led Iberê to study with such important painters as the Brazilian artist Guignard (1896-1962), the Italian De Chirico (1896-1978) and the French artist André Lhote (1885-1962) — the latter two while living in Europe from 1947 to 1950.

This obsession led to almost unanimous consideration of Iberê as the greatest living Brazilian studying in museums and with my teachers. painter, who will be artist of honour at the 22nd Biennial and will have a book published about his career in the year in which he celebrates his 80th birthday, in November.

That's where the party ends. He has not paint- people think, Biennial or otherwise. ed since the end of last year. He is suffering from lung cancer that is thought to have FOLHA You're not worried about the image of spread to his right shoulder, which is the one that controls his brushstrokes. He underwent 18 sessions of radiotherapy in late 1993 and Jan- while someone else throws stones. I've been uary of this year.

Iberê tells that the "painter", as he calls him- happen again tomorrow. That's life. What self, might have had a premonition: an ag- Andy Warhol called your 15 minutes of fame. If onised person appeared in one of his two last works, "No Vento e na Terra 1". The effects of the radiotherapy have entered his book of memoirs: "Hiroxima", published in advance ex- whether there's going to be an installation of clusively by Mais! tells the effects of the Hiro- gas or painting in the space, I'm not interested. shima bomb on the painter.

That's where the depression ends. In the following interview, conducted in the artist's Porto Alegre studio, Iberê says that he is not interested in the Biennial or any discussions
It's all flower arrangements today. "Oh, how about the picture support, and argues for a new humanism: "The world is becoming like do with all that. I walk on my own feet inside that but I said no to that story". He talks about my own convictions, with my own suffering his new project: he wants to return to depicting the marshes and riverbanks he painted in **FOLHA** You say you invested in education to live ing the truth of things. 1941. His ultimate fantasy, he says, is to turn 200 years. How did you study? back time and return to childhood.

FOLHA You painted with a broken shoulder in prison, and you have repeated what Picasso said when asked what he would do if forbidden

to paint: "I'd paint in the dust with my tongue." with my feet on the ground in the forest, not How does it feel to have gone two months without painting?

expression, your life. But I think that fortunately my arm... you know? Previously I thought: even without wings one needs to fly. Now I'm more apathetic. Only with the steroids does the flame burn again. The medicine has dragged me up from the depths. Before the medication I was really depressed, not wanting to eat, losing weight, not wanting to do anything, just thinking. Do you know what it's like to live in emptiness? You drown. But I'm coming out of all that. You have to fly, even without wings.

FOLHA Why are you no longer interested in the Biennial?

IC I keep away from Biennials. I never went much, even as a visitor. I have my own way of being. I'm not part of that group saying, "Oh, how shall I do my hair". I've, never thought of hair, never thought about new things. I think about my experience and my concept of art.

I learnt through reading and living with art, But after you establish a way of seeing, the rest doesn't exist. That's the path I'm taking. The path is made by the person walking it. It's not important. I'm not interested in what other

the sacred cow?

IC No. One person might applaud what I do, rejected and excluded so many times. It'll people today are talking about the end of the support, then I'll be a dinosaur, the last of the painters. I don't know what they're going to do, Everyone does what they want.

I was a man who put man back into the picture, into life. Man had forgotten man and I brought in a new humanism, although it had no effect. shall I do my hair?" I've never had anything to

IC I was born in a world without pollution. I FOLHA How did you come to study with paintspent my childhood and teenage years in the rural areas of Rio Grande do Sul, where there was no barber or doctor, where there wasn't anything. I just had great faith in life, walking

frightened by snakes. It was a life in progress. And everything went well. I can't say today IBERÊ CAMARGO It's very dramatic, because that I'll live 200 years, I've got these problems, painting is how you manifest yourself, it's your The world's so polluted. I can always smell the stench coming off lake Guaíba.

With all this greed, this frenzy and madness, man isn't interested in whether the air's going to run out. He's interested in the madness that leads into a stupor. Man's like that because he can't manage to live with himself. That's why I say that the animals are wiser creatures. Man has lost his intuition. Intuition was the wisdom of the body. He lost it because the prevailing issues aren't the interests of life. It's interest in enrichment, growth and expansion. They can expand, but it all turns to shit in the end.

FOLHA How do you reconcile that very strong impulse for life with work that's systematic? Normally it's only the Dionysian side that survives in artists with a strong passion for life. There's no conflict in your work between the Dionysian and Apollonian; the Dionysian is what appears in your work.

IC Joy and happiness are very close. It's people who set them apart. If you have a good companion, good friends, your own world and a passion for what you do, you are living to the full. I try to avoid crowds, I don't want to compete, I'm not a racehorse. My life isn't easy, of course. Right now I need to do a computerised x-ray. And as amazing as it seems, the machine isn't working because the government hasn't sent the money. Brazil is a country that takes all and gives nothing. You're always the target of the taxman's greed. It's a police state, where the government's always after you, not to help but to destroy you.

FOLHA Your path has always taken you away from provincial life: you left the village of your birth, moved to the state capital, then to Rio and then to Europe. Was the idea to escape provincialism?

IC The artist's task is to create a good language, to be expressive. That's what you learn during your training. You can't separate form from content, even when you're learning. The world is interconnected. If a bomb explodes in Hiroshima, I'll feel that bomb here. You end up knowing about things even if you don't want to. they find a way inside you. And then you give your own response. I'm concerned with show-

ers as important as Guignard, De Chirico and

IC You have to learn the craft that you're going to practice. I'm not going to invent painting.

Painting has already been invented. And I'm not going to do that tied to the provinces. But before listening and visiting museums, the answer I would give would be "According to soand-so... according to such-and-such..." You have to find the real pathway. That's painting. My life has nothing to do with putting a flute in a rubbish bin and saving, "Oh, there's no more support".

FOLHA When did you feel that your apprentice- I covered the paper with copies. Only three ship was over?

IC I remember what Lhote once said in Paris. If Lhote had been a Portuguese teacher he'd have broken up the periods in Camões, put the inverse order straight and found the subject. He dissected the language.

FOLHA Did you choose him because you ad- IC They're at a friend's house in Santa Maria. mired him as a painter?

I don't think he was. But he was a good teach- they were by Iberê Camargo. er and one day he said to me, "Oh! That's your thing. And then I'd make notes in the museums I visited. I drew the works and always identified myself with the great painters. They always held the solutions. If a colour works it's because it has been used and it worked. If not, it doesn't work. Now, I can't live with an instruction book in my hand. I have to give my own response and not worry about what others say, because life's too short. I'm convinced today that art is monitored and directed by the critics, which it wasn't before. Today the painter is like the sheep following the godmother, You don't make art with your fingertips. going with the flock. But I've never been part of the flock, I never walked behind anyone. So school and was expelled.

FOLHA How old were you?

IC Fifteen or sixteen. The important thing is to see with your own eyes and think with your own head. That's fundamental. As I was born before television and radio, my head was very ignorant, but it wasn't polluted. Look at Itamar. He appears with a woman without trousers and justifies himself saying: "But I wasn't at work"... Some things are so stupid. Then I was thinking about the funny story of a teacher IC All the structure behind Picasso's painting who lost his mind and wanted to teach a rat to read. He got the rat and said "aaa", trying to and everything that painting's always had. teach the rat to read.

ing to reform Brazil aren't thinking like that teacher. People organise campaigns against hunger and so on, and applaud each other. The media approves and everyone's singing. It's a kind of civilisation. Foreigners understand nothing. It might be wrong to impose First

World systems here. If they say that robbery and lying are allowed here, then it might work. But Brazil insists on being what it isn't and what it cannot be.

FOLHA What did you learn from De Chirico and Guignard?

IC For De Chirico you had to master the technique, copy like they did in the past. When I was a lad of 14 at the Escola de Artes e Ofícios, drawings remain from that time: a copy of a Tiepolo head of Christ, an ornament and a charcoal portrait of Borges de Medeiros. One day the school caught fire and the others went up in smoke. I wouldn't do them like that today.

FOLHA Where are those three works?

He rescued them from the fire. Someone threw IC No, I didn't think of him as a great painter. them out to the courtyard and someone saw

masterpiece". I felt that I had learned every- FOLHA Why wouldn't you do them in the same way today?

IC They were really well done, they had passion. I learned a lot by copying. When you copy you analyse more deeply and see the solutions. When I look at Velazquez, see him open a bit of light with a fillet brush to make a leg, and create a hollow to produce a head, one of those Velazquez women. But there's so little colour, so little, that it seems that it came from the gesture. That's how you learn, things only exist when they are really done, with all your body.

FOLHA Do you think you can still be said to be much so that I didn't want to walk in line at a descendent of Picasso, Utrillo and Rouault? IC I said that in the sense that I'm a descendent of modernism, that no one comes from nothing. If you have no precedents you become an inventor, and the problem of painting is creation not invention. That's why there are some things that don't attract one's interest, that don't touch you.

FOLHA You had a fairly classical apprenticeship but you refer to modern artists like Utrillo and Picasso. How can one balance the two things? is classical. There are halftones, light, colour There's nothing arbitrary about it. You can see I was wondering whether those people try- that it has those great values and the concerns are the same as the great masters of the past. But in another context, of course. Take Picasso's drawings, which are so admirable; you can find the same thing in Greece. The problem is that people don't realise that. It's very important to know how to see.

FOLHA At the start of your career you made figurative work, then you moved into abstraction, and then returned to the figure. Why was that? IC Because life imposes certain solutions. Things happen to change your direction. It's strange, but it seems that man loves death, not reality. That's what I think when I see people's reactions: "Oh! You're very realist!" Reality is the only moment that you have. The opposite is a fantasy of man who doesn't want to exist, who wants death. But you want the chimera. lies, dreams. It's curious, that.

FOLHA How did you acquire a technique that led you to use 80 tubes of paint and images that can have up to 20 layers of paint?

IC Eighty's a bit of an exaggeration. But it's all necessary. If I could express myself in two or three lines, I wouldn't add a fourth. I do what's needed. Sometimes there's a need for impasto, not because I like it. It's because I'm looking for the right colour. The important thing is knowing when you've found it, because you don't know what you're looking for. You only recognise it when you find it.

FOLHA How do you know when you've found it? IC Then I use what Guignard said: when it goes

FOLHA Where does all that sadness in your painting come from?

IC I don't know if it's sadness. If you feel sadness it's because it's inside vou as well. I don't know. but I think it's because the Rio Grande landscape is melancholy. Perhaps that's where the disenchantment comes from, because I'm not an enthusiastic man. I'd say that my best friend is my cat, Martim. He comes up to my feet every morning and lies down, never thinking that I might kick him. He knows I'd never do that. But man's not like that. He'll eat at your table today and cheat you tomorrow. That's why animals are better than men.

FOLHA Is the landscape that causes this sadness a memory from your childhood?

IC Yes it is. Because I lived in the countryside for a long time and it's very sad there. It's a bare landscape. There's the sky and a line, the sky and the pampas. And there are those sunsets. Sunset over the Guaíba is like the death of a bull. full of blood and water, it's agony. I was very withdrawn as a boy alone in the *campagna* and all those things became part of my character.

FOLHA Why are you always interested in the less exuberant things?

IC Because poor, barren forms are more vigorous. I'm not attracted by exuberance. Lots of colour, lots of this, lots of that; I think it's too

much colour. The other day a friend said, "Oh! I've got a house in Petropolis, go and have a look, vou can't imagine what it's like". Why should I go if there's an object I can talk to here in the corso many times in my paintings, but always in a different way. The artist's only problem is the way of seeing the world. I'm not a decorator, I'm ings, and yours. I think that's what painting is. It has been so far, now I'm not sure.

FOLHA Why do you think there's a certain roughness in your language as an artist?

IC I don't know if it's roughness, more a kind of cleanness. I like to use few words when I speak and few things when I paint. I don't like too much, it's a distraction. It's very easy to get lost in colour. The colours of my palette are in my heart and my eyes, not in the objects. It's the palette of the soul. If I used colours that didn't match my feelings I'd be lying.

which the most important thing is life if you live in isolation, avoiding "life tripping you in the street", to use a phrase of Kafka's?

IC I don't see life as going out to the Carnival and rolling around with Itamar and so on. Sitting here thinking, remembering, with my wife and friends, that's already a full life. I don't need all that show, all those colours. I don't do myself up in those colours. That's for the birds, think it would be cleaner, there would be othand they sing.

FOLHA How did the spool, the toy boat and the mannequin come into your studio and into your painting.

IC The spool came in through the door of my childhood, it was lost in the bottom drawer. The mannequins were painted at a time when quin because it's a simulacrum and it can't fail People are mannequins controlled by plans and comforts and lose the deeper meaning of IC Yes, but it's life that makes painting, not life: friendship. Life is much simpler.

FOLHA Apart from that phase of painting objects, you've always been a painter who liked the landscape.

IC I really liked to paint big pictures, I really like wide open spaces, those marshlands and riverbanks I knew in my childhood. Those still, green, mysterious waters that hid the things of with it. What is reality? Reality is me. dreams. But now it's so dangerous to leave your home, someone can kill you for your clothes. I still nurture that dream, but I'd have to find a bodyguard and a secure place. But there's my health now, everything depends on how I manage to deal with that.

FOLHA Is that the next project?

IC Yes. I love the poor countryside with bare trees. I don't like leafy trees.

ner of my room? This mannequin, It's appeared **FOLHA** And what about the work you'll be showing at the Biennial?

IC I don't really know what I'll show at the Biennial. Nelson Aguilar (the curator of the Biennial) a man who expresses himself. I express my feel- was here. I got the impression that he's a man who knows how to see and how to listen. I told him I'm a man who's brought man back into the picture, I support a new humanism, I don't accept this idea that it might be all over, although I do feel that the world is being classified. But I said no, I said no to that story, and that was that. I think that he was sensitive to that, but he said, I've got a wonderful collection of those books. "But I've already chosen the pieces." I didn't re- They were cheap. I read the classics. ally understand whether he'd chosen a period, and he mentioned 50. I said, "Well I can't be **FOLHA** Do you still read a lot? mummified". Because we're all contemporary while we're alive. But I'm concerned about my health, not the Biennial.

FOLHA How is it possible to make a painting in FOLHA Why do you want to paint the marshlands you painted in 1941 and 42, Is it because you want to go back to the start of your career? **IC** I never thought about answering a question like that. But there comes a time when it seems that we all go back to our childhood. Maybe that's it. Of course if I were painting that marshland today I would see it differently from the one I showed you from the start of my career. I er connotations that didn't exist in those days. But I couldn't tell you the reason why, because I don't like to make up stories and lies. Every old man looks to his youth, to his childhood, Maybe because he wants to turn back time, that thing that flies and flies, faster and faster. Maybe we want to reverse it in our poetic imagination.

I was interested in the structure of the manne- FOLHA You have said that the only model for painting is painting itself. Doesn't that contrato have a somewhat critical view of our society. dict the idea that the most important thing in painting is life?

> painting that makes life. If I resolve form in that particular way it's because it comes from observation of life. It wasn't something that I invented gratuitously, because everything I do is directly related to reality.

FOLHA You always start with reality?

IC I always start with reality and work to stay

FOLHA Why do you write. Painters don't normally have that kind of skill.

IC Everyone's different. I really liked essay writing in school. I wrote things like "The Storm", the things you had to write about in a great printmaker, a great artist, because

the Marist school. But the priest never called me to read. I really wanted to read. Until one day he said, "You, there!" I picked up my essay and began "My children!" I was a child, a lad, saving "My children!" The class laughed and that was the end of my career.

FOLHA It's funny that the desire to write something more significant arose out of learning another language.

IC I began in Italian. That was quite bold. Later I discovered that I was the first person in Rio Grande do Sul to write in Italian, because all the others wrote in the language of the Veneto. I used to read a lot of the Mondadori collection.

IC I read, but now I'm...

FOLHA But you write well.

IC Yes, people lose the love of beauty, of form and elegance. People are badly dressed, badly arranged, because the lines are no longer harmonious. They appear ridiculous and clownish, because they've lost that sense of harmony. I don't know if it's got something to do with the idea that it's impossible to apply First World principles to Brazil, because the people have a different character. And "Macunaima" is a work of genius. That's Brazil, a hero with no character. But I'm not part of that, because I'm reactionary in a way: I want a new humanism, that man finds himself in man. Because I think the Earth is in danger, the world is in

FOLHA Which particular writers have helped to shape those concerns?

IC "Les Thibault" (Roger Martin du Gard, 1881-1958, 1927 Nobel prize) is a book that impressed me greatly, "Tolstoy's "War and Peace", Dostoevsky. I always chose to read the best things, because he produced a huge amount and I can't spend my whole life reading. But some books have left their mark, like Julien Green's "Leviathan"

FOLHA Do you read poetry?

IC No. I really like Quintana. I think he's a poet who's not concerned with writing an epic, but instead writes about everyday things, and he's great. Not everyone is born to make epics.

FOLHA Not everyone is born to be a Camões.

IC The same applies to painters as well. I think that one of Portinari's weaknesses was wanting to be great, to grow too much. I think Portinari's great problem was Picasso. Goeldi was

he knew how to stay in our world, the simple world of fishermen, streams, empty houses and windows. There are long-distance runners and hundred-metre runners. Each one has to ria (his wife) said. "Oh! Don't do any more to know what they are, otherwise it's a nonsense.

FOLHA You've never felt the desire to make sculpture?

IC No. I tried once or twice, but I've no manual ability in space. It's strange.

FOLHA So you did try?

IC I was ill and I did something with Vasco (Iberê's friend the sculptor), but I don't really know how, it's unfinished. When I was at school I new how to sketch out the modelling but I never managed to do the finishing. It's like a kind of taboo. Perhaps I'll be the last painter on a support, now that they say there's no more support. My abilities are on the plane. That's where I feel I have some knowledge, but it's never very much.

FOLHA Marco Gianotti says that in your paint- those surprises, they're unexpected. Things ings since 1980 life is suspended, there's no more action, as if all human action was contained in the tragedy of 1980. He says that your **FOLHA** So it left no marks on your painting? work can be interpreted as a critique of human actions. Do you agree?

IC I've got this last painting that was exhibited, in fact there are two versions of it, "No Vento e na Terra". The title came from Ronaldo Brito. There's a woman, an image that seems to be dying, agonising, you're not really sure, it's ambiguous. And in the background is a stationary bicycle. And then I developed the problem I have how. I wonder whether sometimes one indicates things that are going to happen. There's a version that didn't go to São Paulo, it's still here in Porto Alegre.

FOLHA Is that the painting where you said you painted death without knowing it?

IC No, that's something else. Because my painting has always been very autobiographical, everything I've done has been experienced. I think that I might have written a story about myself without knowing. I wrote something that I called "Hiroxima", in which a painter as real as this table. But you write a story and imagines he's at Hiroshima at the time of the bombing. And all his tragedy develops from that, because some die later, depending on the **FOLHA** Could you explain the difference bedistance from the bomb. The painter was furtween your work in painting and in print? ther away. So then come the wakeful nights, a little saliva, respiration problems and everything else that you'll find in the text. I don't really like talking about it like this, but since you raised the question I have to respond.

FOLHA Do you think that this latest work was a... IC Premonition?

FOLHA Yes, a premonition.

IC Because I'm afraid the painter might be right. I did two versions of the picture and Mathat picture, it's so good". I carried on working on it and she said. "The painter is always right." I'm afraid that this time the painter was right as well. Afraid because everything passes.

FOLHA It's an agonising picture

IC It's agonising. After the depictions of the table, after the crumbling spools, comes an image that you can't tell if its irony or compassion, it's very ambiguous. Perhaps it indicates that life stopped there, crystallised in that feeling. But the time comes when it's disturbing, questioning.

FOLHA But couldn't that question of the suspension of life, not just in this picture, have something to do with the tragedy of 1980? IC No. Of course what happened left its mark, it hurts, it's painful and horrible, but life has

IC No. I think that sadness has always been there. I've always been sad, solitary.

leave their marks, but we keep going.

FOLHA Some critics say that your painting came back to life after the tragedy of 1980. MARIA (IBERÊ'S WIFE) Iberê was already putting figures into the paintings before that. There's even one that I think was your portrait.

FOLHA The return to the figure wasn't determined by the tragedy?

MARIA No.

IC When I did the spools, those spaces, working the ground, I was very involved in memories of the land, backyards, things that are buried and things covered by the earth. I experienced the things in my head physically. I never did a form for no reason, a gesture with no purpose. I always did things linked deeply to my own experience. That's what supports my painting, that direct contact with subjective reality which make a premonition, I don't know.

IC My painting and print work have always gone side by side. They can't be separated. Because I always paint the present. But since I'm not an empty vessel, that present has much inside it, which comes to the surface as part of today. When I paint the today, I'm painting vesterday and making room for the future. That's why I say that no one can walk without

putting one step forward and one behind. You can't walk by jumping. That's why the desire for breaking with things is like cutting off a leg. Can you walk by jumping like a frog?

FOLHA But the modernism of which you're a descendent defended that break. Picasso thought that it was possible to jump with just one leg. IC Yes, but saying is one thing and doing is another. Because I can show you that in all his different phases Picasso was always a classicist. with all those values of painting, the passages that have their masters, Van Gogh closing the form. I think he took more from painting than from reality itself. He couldn't jump with one leg. That's bravado. It's funny, but funny things aren't always true, Renoir said, "My figures don't think". Then I looked at the pictures and said, "Yes they do think, they just think nonsense." They don't have the thought of a Rembrandt, whose figures are heavy and contemplative.

FOLHA Do your paintings think? IC I think so.

FOLHA Do you have any philosophical interests? IC Not really philosophical. But I think that when a work wants to be a little bigger, it can't reject things. It doesn't grow by letting things go, it grows through addition. What greatly concerns me about life is that man should be more important than things, which doesn't seem to be the case. That's why there's all that chaos, all that greed, this bad world we've made.

HIROXIMA

Read the new story in which the painter associ- IBERÊ CAMARGO ates the atomic bomb with his cancer.

EDITOR'S NOTE

Iberê has been writing his memoirs for the past ten years. Reality and fiction merge together. Through little fragments, stores, reminiscences and conversations Iberê unrolls the spools of time.

"Hiroxima", which is published exclusively by Mais!, is part of this book in progress. The painter brings together aspects of his biography and his art.

To fully understand "Hiroxima" it is necessary to see how collective tragedy (the Hiroshima bomb) mingles with individual tragedy (the real cancer of the painter). He sees some of the symptoms of the disease and the side effects of the radiotherapy, such as dryness of the mouth, as similar to the consequences of the bomb. Another approach goes beyond the strictly literary arena and relates to the painting of "No Vento e na Terra I". The figure in the painting seems to be hearing the words of the man-painter in "Hiroxima": sleep, sleep.

HIROXIMA

They say that one day, on a cloudy October morning, the sky over Hiroshima unexpectedly became brighter and more burning than the sun. A strange wave of light and heat enveloped it and turned it into a ruin. At the epicentre there was no loving being, only rubble. Those who survived the light of the sky had the patterns of their clothes imprinted on their flesh and their shadows stamped on the walls of the destroyed houses. Others, further away in the suburbs, far from the heart of the explosion, suffered agonies with the passing of time. One of those was the man-painter. Eight years passed. At first just a runny nose, the symptom of a hidden, inexorable and irreversible degencame thick and viscous, almost drooling.

Disturbed sleep, coughs, breathing difficulties, parched mouth. Several times at night he rises from the bed to moisten his mouth. He spends sleepless hours listening to the silence. In great anguish he often turns on the light to chase away the night and the fear. The darkness increases the solitude and makes space infinite. He calls up the company of memories and tries to revive them, to avoid the solitude. He stays a while with his dearest memories. He imagines his dear old nurse. Bua. comfort- Sleep, sleep was the last word that he heard. ing him. You have to fly, even without wings, he thinks to himself, for himself, to encourage himself. He recalls the hippopotamus refreshing itself in the muddy waters of the pond, seeking the cool humidity necessary for life. He identifies with the beast and with everything that lives in the water. He also recalls the man who terrorised his childhood. He had no nose, only two bloody holes, two wounds in his face for breathing through.

"I don't know what you've got," the guide tells him, continuing, "Somewhere in the world there will be someone who knows what your illness is. We can look for him. I can accompany you on the journey. He might live in India or China, or the Amazon jungle, after the great plains, beyond the mountains, or even on one of the highest peaks that catch the clouds, where the wind lives. Perhaps he lives in a cave. He must be a primitive man, who still retains the knowledge of nature, a knowledge that has not yet been corrupted by presumptuous science. That knowledge contained in animals, in plants and every living thing. Certainly that man knows the ointment for curing the burns of the rays from the primitive fire.

They left. Two wanderers with their packs and sticks, just like characters from children's stories: two walkers treading dusty roads, climbing hills, crossing deserts, fording rivers. One

day on their journey they entered a tunnel that seemed to have no end. That was when, after many days of walking, the hands of the man-painter touched a wall of the damp earth that stopped his footsteps. He felt the tunnel suddenly narrowing, threatening to suffocate him. He groped the ground, and crawled like a reptile on his belly trying to find the way, trying to escape. He felt himself suffocating. Terrified, he called the guide, the man who had thrown the bomb eight years before, and his voice disappeared without echo and without reply. He was alone. The darkness was becoming denser and deeper, like a moonless night. The noise on the wooden roof at the station creaking floorboards — familiar sounds that could not be identified — sometimes recalling footsteps, sometimes beating, sometimes eration. Then as the months passed, saliva beanother world, they faded away, grew distant; now they were almost inaudible, and finally all sounds ceased.

After the desperate gestures, the convulsions, the spasms and agonies, reality and nightmare merge together: he is overcome by a gentle feeling of peace, reconciliation, re-integration and dissolution — like salt in water. The man-painter no longer feels his body, which finally subsides. Night falls, a different night, thick, impenetrable, but light like a shroud.

[1994]

THE MATERIAL ALSO DREAMS

CONVERSATION WITH IBERÊ CAMARGO -LISETTE LAGNADO

ILUMINURAS, 1994 [SELECTED EXTRACTS]

LISETTE LAGNADO You began to paint the spool systematically in about 1958. Could one refer to the object as the materialisation of memory? painter I fix the image that comes to me in the the garden of my childhood. I'd like to be a child again to rescue them with my hands. Maybe that's what I did by painting them. Things are buried at the bottom of the river of life. When creation takes place with the present and with receding time. The painter creates images to whether they're images of reality or abstract forms. I think that their creation and dura- IC Perhaps it's in the time. tion in the artist's work is determined by the subconscious. That's how one can explain the LL Are you concerned with making past experi- IC My painting at no time abandoned the strucin my pictures. Along with other forms I create, ries as a dormant volcano? they reveal my subjective world.

do you just call on it as a source for producing images? Is perception sharpened or attenuated by age?

IC The memory is drawer full of mementos. LL When you begin a painting, how much is de-The atmosphere of my paintings comes from grew up. As one ages the clarity of vision fades geometric shape or an image of reality. and the spirit is sharpened.

perception of reality or are they two different ish the unsustainable weight of realism? things?

IC It would be impossible to know if the reality that I perceive is actually the reality that exists outside me, or if it doesn't exist inside me as well. The tools created by man only sharpen the feelings. Only the imagination can go beyond the truth. I paint what I feel, not what I see.

sensation?

ception is objectified.

LL Do changes in perception affect the nature tian mythology. of the real? I mean, do you think that your way

people have of the world?

IC A painter teaches you how to see. Spain is IC I just paint, I don't suggest. Velazquez, Gova and El Greco, Claude Monet LL Nothing? Or are vou just referring to "propainted Rouen Cathedral on different occa- grammatic types of proposals, like concretism? sions, in different lighting conditions, to pro- IC A painter's mind is not concerned with makduce different results. Reality for the painter is ing proposals. He loves forms and creates them, the phenomenological vision of the real, which with no other aim than objectifying them. It's is changing every minute.

LL If the eve affects reality and introduces new IBERÊ CAMARGO Living is like walking, discovinformation, might it be possible to distort ering, knowing. As I wander through life as a memory in the same way as transforming the

present as a way of returning to things sleeping IC Memory belongs to the past. It's a record. in the memory. Those things must be hidden in Whenever we draw on it, it becomes present, but remains intangible, like a dream, Perception of the real has materiality, physical, tangible reality. But moments pass with the ticking of the clock and are transformed into the past, you are grown up they break free and come into memory, and it's as immeasurable as a moto the surface like air bubbles. As you can see, ment embedded in time. Distortion is the expressiveness of form.

express his feelings. It doesn't really matter LL What's the difference between perception of the real and perception of memory?

appearance and disappearance of the spools ences present? Could we describe your memo-

IC No. The waters of the river — of life — don't flow upstream. Past experiences are mixed **LL** Do you continue to rely on your memory or with the present. The image of the volcano doesn't really match my memories buried in the earth of childhood.

cided in advance?

the solitude of the campagna region where I IC Only the theme. It might be a dot, a line, a

LL Your creations move through a mesh of ab-LL Does what you paint correspond to your stract nature. Does that abstract space demol-

IC Reality needs to be seen in an abstract way. I think of a large canvas presenting itself as untouched and virgin. When I create something I follow the voice of intuition, that Sun lighting up the inner world. I try to shape my mythical world with elements taken from visible reality. the world of knowledge. Poets and artists intuit The material also dreams. I'm looking for the soul of things.

LL So, does perception mean fixing a fleeting **LL** Is that a search for a spiritual quality for art? IC In fact, all art is abstract, whether it's based IC Painting freezes the image and fixes it, per- on natural forms or not. Paint has always been visceral for me. It's my flesh, blood and spirit, just like the miracle of the Eucharist in Chris-

of seeing can transform the vision that other LL Are you suggesting a dematerialisation of

the critic who analyses the work.

LL So do you think that the theorising of Waldemar Cordeiro or Hélio Oiticica produces unstable texts?

IC I'm not attracted by theories, they're frameworks that are restrictive. They sterilise art. In terms of the economy they drag us down into inflation, unemployment and poverty, as we can see. The painter becomes a critic through making and doing. That's why the creation of form involves that infinite succession of transformations.

LL Pollock and De Kooning are interesting because they moved freely between abstraction and figuration — it's a freedom that you also employ in a way. Looking at how your work has developed, what do you think caused the re-emergence of the figure?

turing of the spools period. Although they seem released and free in the (background) space of the picture they're firmly connected by force lines, like heavenly bodies in the planetary system. So I don't feel any affinity with Pollock or De Kooning. My return to the figure (actually, I never abandoned it) is due to exhaustion of subject matter and the need to make contact with the reality that is the security of our being in the world — of existing. It's hard, if not impossible, to say when things begin inside ourselves.

LL But the boundary between abstract and figurative is ambiguous. The design of the spool itself was abstract and at the same time it was pretext, subject and structure.

IC I don't really sense that ambiguity you mention. The painter sees reality in an abstract way and transforms the abstract into reality. The spool, that industrial object, was the subject, the character of my pictorial drama.

LL The material that goes to make up your painting — the tireless overlaying of paint, constructing and deconstructing a figure so that it can finally be reconstructed from the silence of darkness — all that invested time tends to "spiritualise the material". After almost modelling the figure, bringing it life from your own hands, the picture is still disturbing. "They're always bad pictures," you say. Why?

Where does that dissatisfaction come from?

IC I don't really like the things that I make. I'm not someone who's enthusiastic about what they make, putting myself on a pedestal. That decanting of form into different waters, those so many words, like the lines in painting, is a kind of purification, a synthesis that leads to transfiguration that goes beyond appearance. arrives late on that day. It's night time and I'm in greater focus because we have a past, you It's important to find the magic in things, in life. Otherwise it would just be visual evi- Suddenly my room lights up. I awaken and see dence of a phenomenon attainable by anyone. I think the painter is able to penetrate beyond the model, let's say. There comes a time when the model is no longer important, when once it was so important in structuring the picture. her arms, hanging around her neck and kiss-Another figure appears from beyond the studio, ing her face in an ecstasy of love. I still sense from somewhere else.

LL So does form take on meaningful autono- unbridled joy since then. my? We're a long way from anthropomorphic figuration depends on transformation both of the paint material (its accumulation and removal) and of your presence as subject, in the experience of development of the figure. So do transcended it?

IC The Greeks had an ideal of beauty. All their fication and beauty. I also have that urge, but not in the sense of beauty. Rather, it's in the sense of shaping a truth, and it hurts because the figures that I paint look grotesque in a way. They're not pictures of Venus. I paint nudes, women, but really it's almost just a common LL Would you be able to extract that spirituality animal, except that it has that spirituality, not satanic, but of the suffering of life. There's no ideal of beauty, but instead the ideal of a poignant and painful truth that is my life, and your life; it's our life, wandering in the world.

LL Bergson makes an important distinction between joy and pleasure (in L'Energie Spirituelle). He associates joy with creation and a sense of triumph. Pleasure would be more related to notions of "richness" and "consideration". I wonder whether you totally disagree and tend to associate creation essentially with pain.

IC I'm not familiar with the work. So I'll an- I have or if it really exists. swer based on my experience. Creating takes me into ecstasy and elevation. Painting is a release. Catharsis. You go through an experience that is almost a kind of mystical trance. When the work is finished and "gestalt" occurs — do

work is rooted in suffering. It is born from pain. Of my few joyful moments one comes to mind: As a child waiting anxiously for the train bringing Bua — that's the name I gave my nurse — to see me from Santa Maria, I live in Jaguari, My father is a railway stationmaster. The train overcome by sleep. My mother puts me to bed. the black face of my beloved Bua bending over me, I well remember her beige crochet shawl and her calling me sweetly, "my pet, my pet". do you want from the spectator? Overcome by intense joy, I throw myself into the smell of her skin and her smiling face today. I've never found such contentment, such

form, it's distant from the model. That trans- LL You paint from memory, from observation and also from models (friends or professionals). Is looking at concrete reality more decisive? IC As I work, I make notes of aspects of nature that move me. I use the life model for drawing you think it would be fair to say that even the and painting, but I'm always careful not to spool is no longer important and that you have copy it. As I'm creating I forget the model and pursue images that I sense but which I can't define beforehand. I use professional models or efforts went into forming an image of purifriends depending on the circumstance. Each artist has their own way of working. It's not for me to judge whether other people's use of models is good or bad. The thing that counts in art is the result, the creation.

> from a person who is completely inexpressive? IC Some forms are better conduits and serve our ends better. I am more attracted by the sense of drama and emptiness in front of a ling for? bare tree in winter than I am by one full of foliage. It would be very difficult to mash down all those leaves. That tree is not for my garden, it's not for my paradise. I make a choice, looking for what will work in a model. I don't have any preconceived idea, but when I find the figure it reveals that grotesque aspect, it's nothing gratuitous, it's there as well. In that association of my feelings it's very hard to tell what is me and what is outside, I don't know if it's a vision

mentos"...

IC ... because as life goes by I understand that life is a journey. Those cyclists are on a jour-I feel a brief experience of enthusiasm for a tri-ney. Aimless at heart, they are creatures who umphant result? — it's soon doused by my per- are lost. As time passes, memories remain; the manent dissatisfaction. I'm a merciless critic mementos accumulate in those drawers inof my work. There's an anxiety and tension in side us. Interestingly, it is initially the painful the development and production of a picture. things that stay longer. What scars we have!

There's no room for joy. I think that every great Life has caused those wounds that stay with us until the end. We're like the tortoise, carrying our house with us. A house full of memories. We can't experience today unless we carry vesterday with us, because we'd be fools to look at things as newborn infants, as empty vessels. We can only see things more clearly and know? The past helps us to see and understand the moment we are living through.

LL Is your "poetic realism" intelligible? What

IC Empathy — for someone with aesthetic per-

rare figurative painter in the contemporary art world. To you sense any affinity with his tragic figures? He called himself a pessimist, you call yourself a realist, but the work of both of you has a dramatic charge.

IC My affinity with Francis Bacon is because we're both figurative. It's impossible to know whether I'll be the last person in love with this fleshiness of paint. But from what I know of Bacon — I've only seen reproductions — he seems to have been a painter who suffered his whole life. In his self-portraits — as both painter and model — he seems to be self-projecting, exorcising himself. I've taken a different route. I'm not a realist. I tend to say that reality is the springboard into fantasy. I love the sensuality of the material, the paint.

LL What happens when you set yourself up as the "model", the subject matter of the painting. If Bacon was seeking "exorcism of his own image" in his self-portraits, what are you look-

IC As a model I am transmuted into form. I become a painting. When I portray myself I set down my image in the vain desire of remaining, of escaping the time that erases all traces. The self-portrait is introspective, looking into oneself. It's also a questioning, to which the reply is also a question. That image the painter takes from the mirror, or the smooth surface of water — I'm thinking here of Caravaggio's Narcissus — reveals how he sees himself and how he sees the world. I'm also thinking of that superb series of Rembrandt self-portraits, particularly in old age. His eyes display disenchantment, sorrow and the pity of the philosopher looking at mankind.

LL How often do you scrutinise yourself like that? What can be construed from that analytical investigation of your own figure?

IC The self-portrait is still the painter's encounter with himself. There's no pre-established

time between man and painter. Van Gogh reveals himself under a sky of blazing stars. I don't know how many self-portraits I've painted. If depicting oneself is narcissistic, then all painters are. As my image passes through time it decays like everything that lives and flows. I've often questioned myself in front of the mirror. As time passes we change into caricatures.

LL Could the self-portrait be seen as a metamore formal plasticity is the one that's truer as phor for the battle against death? To what extent are you praising your own image?

IC No, creation isn't triumph over death. In the picture of Dorian Gray, art copies life. I don't know how a painter can praise his own image in a self-portrait. Maybe I'm inspired by Verrochio's equestrian statue Il Colleoni, which is a work of great psychological expression.

LL All the figures you create have some traces of your own appearance...

IC The painter always embodies the figures he paints. He creates them in his own image and appearance. Picasso depicts himself in his famous painting of the Demoiselles d'Avignon. I agree that my figures look like me.

LL And when you do self-portraits, is it possible to make out the analyses we make of ourselves? IC A friend of mine in his fifties said that he only realised that he no longer had any hair when he decided to change his hairstyle. That can easily happen when a painter does a it remains an enigma. So I've objectivised the self-portrait.

LL Both the sombre aspects of your work and the opacity of the material lead me to think that instead of revealing you are throwing the viewer into the shadows, so that the first thing to be seen is the subject of the painting rath- IC You don't question when the picture is reer than the details of the represented figures. Drama or tragedy?

IC They're both part of the context of the human comedy. The picture is an enchanted world. The light in the picture doesn't come from the sun. The last landscape I painted, Poços de Caldas in 1959, is steeped in twilight, and that's the same light that envelops my cur-you'd stop painting. rent work. I don't intend to programme how the viewer sees my pictures

LL In the act of painting, are you trying for re- IC Right, but if he had a very convincing answer construction?

IC No, nothing like that. As a painter I'm just a labourer. I try to make my object as best as possible, as if it were a table or a chair. I rely on its need to be, to exist. I know that a table has have to bend to the constructive requirements of an everyday object so that I can make my

edge as a painter, as a craftsman, that's all. But whether I have those anxieties, that's the question. People ask me why I pursue a particular image so much, why I dismantle it so often and redo it. A painter in São Paulo saw the video and said he had seen a parade of mankind. because so many figures emerge and I reject them. Why do I reject them? That's what I'd like to know. For me, it's because the one with an image. But I might be defining it aesthetically, as an artist. Maybe I'm even fooling myself. Perhaps without knowing it I'm looking for the first image, the image of the mother. And then when the thing appears, it meets the need. I can't say beforehand how it will be, but I can recognise it. I know it when it's there.

LL Reminiscences acquire the value of recog-

IC It's very hard to separate things. Movement is full of totality, you know? So it's something wrapped up in things, enveloped by the water, by the wind, by physical components. I'm not concerned with the names of the elements but with the involvement itself. That's the way things are. When you find the last word, then they stop. You want to feel free and express everything inside yourself and then you start the picture and the image appears and it becomes an enigma again. You think you've revealed it and you have, but you haven't. It's visible but inner enigma in form. The questioning continues. And the answer doesn't come.

LL When you stop working on the picture and say that it's finished, does it stop being an enig-

solved formally, the commas are in the right place, the full stops, the spelling is correct and the colour's right. It seems that everything is right mechanically. But then you start another picture because that one doesn't satisfy you, it hasn't revealed anything. You go off on that search again. If the picture gave the answer,

LL Because as long as the individual is still living, his restlessness and anxiety remain.

and his anxiety faded away, he'd stop painting.

LL Only in death

IC I don't know. I leave that question to you

so many legs; it can't just be floating in space. I LL Do you realise that the picture is finished when you see yourself in it or when you move

painting as best as possible, with my knowl- IC When I feel myself in the picture, when I feel

that it's a truth that's not strange to me. I'm never satisfied by the picture. It is what I am, ves, but I don't like myself.

LL Once form appears, does it seem strange or familiar to you?

IC The painted object is a painting, it's no longer an object. It's been transmuted. It loses its reference. You no longer see what it is because what I've painted isn't that, it no longer retains any information of the object.

LL That form may convey no information of the object, but doesn't it now refer to you? It stops resembling the model, which is what makes it strange, so that it can be closer to you, hence the familiarity. Is that right?

IC Yes. Painting is autonomous, it's an entity. It's not nature, it's painting. What painting is is another problem. People asked Guignard when he knew the picture was finished and he said, "When it clicks". It seems stupid, doesn't it? But I understood what he meant perfectly. It goes "click" and that's it, he's right. All painters understand that, apart from the ones who aren't painters because they can't perceive that sensibility of understanding what the word can't say. It's indefinable.

LL As you paint, you're in a state of vigilance. You're alert but at the same time your object, the mementos, is immersed in the infinite. It's also a veiling of death. Do you refer to the past as an idealised time?

IC The second that has just passed is a much in the past as the beginning of the world, if there was a beginning of the world. It's frozen. The past serves as a reference but I can't improve it. It's terrible because I can't restore it. It's untouchable. It has joined infinity. Things come into our consciousness like the light of stars that no longer exist. Everything we do aims to hold back time, to dominate it. Man wants to master time, but we are always consumed by time.

LL Besides enlightening the present, do reminiscences also operate in stimulating an action, in moving from contemplation to doing?

IC You can't tell. The past is constructed, very well defined, painted, understood seen and so on. But it's untouchable. It's frozen. It serves as a reference, but I can't improve the past.

LL Is remembering a creative force? Would the restoration of memory therefore be a form of thinking?

IC Maybe. What I do is really heavily laden with my life, the images I have inside me. I'm not putting on a show. I always thought all my painting had an aura of sadness, I always painted that emptiness that can only be inside

me since the days are so radiant. The sky is so beautiful and I make it so dark...

LL Is that sadness based on the fact that you live in a country where artists face so many problems? It seems that you're not valued here. You have to shout all the time just to state that you exist.

IC Regardless of that, which is irritating, there's an annoyance. It wouldn't matter where I was, it's that metaphysical unease that casts such a burden, such doubt over life, over existence. That unease haunts the prince in his castle as much as the street dweller. It's the power of the soul. I could move anywhere and it would come with me. All that nonsense forms a callous.

LL You say that you paint because life hurts. Is that hurt a creative force, then?

IC It couldn't stop hurting. That's inconceivable. That would be alienation, because life hurts, it really hurts. It's not like a physical pain. It's inside. Just that uncertainty... the individual lives lost in the cosmos. Sometimes I sit looking at an insect on the wall. That white wall must seem like a huge endless plain for the insect. And the insect starts climbing upwards, onwards and upwards. For a moment it seems to tire, it stops, raises a leg, loses its balance and then it continues to climb upwards. onwards and upwards. I've seen an insect fall down and immediately start climbing up again. It's amazing, because the ceiling, the horizon, isn't a horizon. There's no way past it. So, what's that insect looking for, then? And I'm on this endless plain. You ask me, "What are you looking for?" I don't know.

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.

L942

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

1943

- -Founds the Grupo Guignard group studio under Alberto da Veiga Guignard, in Rio de Janeiro, supported by Géza Heller, Elisa Byington and Maria Campello.
- "Grupo Guignard", Diretório Acadêmico da Escola Nacional de Belas-Artes, Rio de Janeiro. Exhibition is transferred to the Associação Brasileira de Imprensa, after being forcibly removed by a group of students at the Escola Nacional de Belas Artes.
- –48º Salão Nacional de Belas Artes Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Honourable mention for Drawing.

1944

- -Grupo Guignard closes. Works in other studios. Takes part in several group exhibitions in Brazil and abroad.
- -Solo exhibition, Galeria Casa das Molduras, Porto Alegre.
- -49° Salão Nacional de Belas Artes, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Bronze medal for Painting.

1945

- -Moves to studio in Rua Joaquim Silva, Lapa, where he remains until the mid-1960s.
- -50º Salão Nacional de Belas Artes Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Silver medal for Painting.
- -"20 Artistas Brasileiros", Museo Provincial de Bellas Artes, La Plata, Argentina; Comisión Municipal de Cultura, Montevideo, Uruguay; Salas Nacionales de Exposición, Buenos Aires, Argentina.

1946

- -"Iberê Camargo", Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. First solo exhibition in Rio de Janeiro.
- -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.
- -52º Salão Nacional de Belas Artes Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro. Receives Overseas Travel Award for Painting and Bronze medal for Drawing.

1948-5

-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.
- –ı Bienal Internacional de São Paulo, Pavilhão do Trianon, São Paulo.
- -56º Salão Nacional de Belas Artes Modern Section, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
- -Bienal de Arte Hispano-Americana, Madrid.
- –"Iberê Camargo", Museu de Arte Moderna de Resende (RJ). Museum inaugural exhibition.

1952

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

1953

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

1954

- -Organises the Salão Preto e Branco with other artists as part of the III Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- -Salão Preto e Branco/III Salão Nacional de Arte Moderna, Palácio da Cultura/Ministério da Educação e Saúde, Rio de Janeiro. Silver medal for Painting.
- -"Pinturas e Gravuras de Iberê Camargo", Galeria de Arte do Instituto Brasil-Estados Unidos, Rio de Janeiro. First solo exhibition after study tour in Europe.

1955

- -Writes "A Gravura", published in 1975.
- –"Salão Miniatura", Associação Brasileira de Imprensa, Rio de Janeiro.
- -"Gravuras de Iberê Camargo", Galeria de Arte do Clube de Gravura, Porto Alegre.
- -I Novo Salão Carioca, Rio de Janeiro.
- -Bienal Hispano-Americana de Arte de Madrid, Palacio Municipal de Exposiciones, Madrid.

1956

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

- -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 Oui-
- -1º Salão Pan-Americano do Instituto de Belas -Artes do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.
- -ı 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.

to, Ecuador.

- -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 -xxxı Venice Biennale.

1963

- -Special room at VII Bienal Internacional de São Paulo.
- -"Iberê Camargo", Petite Galerie, Rio de Janeiro.

1964

- –Publishes article entitled "A Gravura", in Cadernos Brasileiros, originally written in 1955.
- –"Iberê Camargo: Pinturas", Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

1965

- -Teaches painting course in Porto Alegre on the invitation of the State government, organised by the Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli.
- -Solo exhibition, Galeria Bonino, Rio de Janeiro. -"Grabados Contemporáneos de Brasil", Mexico City.
- "The Emergent Decade. Latin American Painters and Paintings", Solomon R. Guggenheim Museum. Nova York.

1044

- -Produces a 49-m² panel donated by Brazil to the World Health Organisation in Geneva.
- -"Iberê Camargo: Pinturas", Galeria Bonino, Rio de Janeiro.
- -I Bienal Nacional de Artes Plásticas, Convento de Nossa Senhora do Monte Carmelo, Salvador.

1968

- -Jury member, Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Starts building studio in Rua Lopo Gonçalves, Porto Alegre.
- –6th International Biennial Exhibition of Prints in Tokyo, Kokusai Bunka Shinkokai/The National Museum of Japan, Tokyo.
- -"Exposição de Gravuras", Galeria do Instituto dos Arquitetos do Brasil, Porto Alegre.

1969

- -Teaches painting to inmates at Porto Alegre Penitentiary, with the artist Maria Tomaselli Cirne Lima. Takes part in exhibition of paintings in the lobby of the Banco do Estado do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, with works from five students from the Penitentiary course.
- -"Gravuras e Pinturas de Iberê Camargo", Biblioteca Pública de Santa Maria (RS).
- -"Pinturas", Galeria do Instituto de Idiomas Yázigi, Porto Alegre.

1970

- -Awarded title of Citizen of Porto Alegre by the Câmara Municipal de Porto Alegre.
- -"Iberê Camargo", Galeria Barcinski, Rio de Janeiro.
- -"Iberê Camargo", Galeria de Arte de Botafogo, Rio de Janeiro.

1971

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

1972

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

1973

- -Attends the Atelier Lacourière Frélaut, in Paris, founded in 1929, to improve his knowledge as a printer.
- -Included in the book entitled Gravura, by Márcia Pontes et al., Rio de Janeiro. The publication contains reproductions of prints by Darel Valença Lins, Eduardo Sued, Iberê Camargo and Octavio Araújo.
- -"Gravuras e Pinturas", Galerie de la Maison de France. Rio de Janeiro.
- -"Oils on Canvas by the Brazilian Painter Iberê Camargo", O'Hanna Gallery, London.
- -"Iberê Camargo", Galeria Inelli, Porto Alegre.
 -Bienale de Gravure Moderne, Galerija Ljubljana Yougoslavie, Ljubljana, Yugoslavia (now Slovenia)

1974

- -The Galeria Iberê Camargo opens as homage to the artist at Diretório Acadêmico da Universidade Federal de Santa Maria (RS).
- –"Guaches", Galeria Aliança Francesa, Rio de Janeiro

1975

- -Publishes A Gravura (São Paulo: Topal), originally produced in 1955.
- -Member of committee for advising authorities on the fragility of art materials produced in Brazil and on better conditions for imports.
- -Shows in the XIII Bienal Internacional de São Paulo and several overseas exhibitions.
- -"Iberê Camargo", Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro.

1976

- -Jury member for the Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
- -"Iberê Camargo", Galeria Bonino, Rio de Janeiro.

77

- -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).

978

- -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.

1983

- -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 Cul-
- tural Yázigi, Porto Alegre.

 –"Iberê Camargo", Studio de Arte Cláudio Gil,
 Rio de Janeiro.

1983

- -Makes billboard for Rede Brasil Sul, shown in the streets of Porto Alegre.
- -"Iberê Camargo: Pinturas, Desenhos e Tapeçarias das Séries Carretéis e Dados", Galeria Tina Presser, Porto Alegre. Short film (16 mm) entitled Iberê Camargo: Pintura-Pintura, by Mário Carneiro, written and narrated by Ferreira Gullar is shown during the exhibition.
- -"Arte Moderna no Salão Nacional" 6º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro.

100

- -Produces two panels for Funarte, Rio de Ja-
- -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 Hélios Homero Bernardi, Santa Maria (RS).
- -"Iberê Camargo, Aquele Abraço!", Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- -"Iberê Camargo: Desenhos, Pinturas e Gravuras". Galeria Multiarte, Fortaleza.
- -"Iberê Camargo: Pinturas, Guaches e Pastéis", Galeria Tina Presser, Porto Alegre; Studio de Arte Cláudio Gil e Galeria Thomas Cohn, Rio de Janeiro; Galeria Luisa Strina, São Paulo.

1985

- -Receives Golfinho de Ouro award from Rio de Janeiro State government in recognition for his work as an artist in 1984, and Cultural Merit medal from Porto Alegre City Council.
- -xviii Bienal Internacional de São Paulo "Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades", São Paulo.
- des", Sao Paulo.

 –8º Salão Nacional de Artes Plásticas, Museu de Arte Moderna. Rio de Janeiro.
- -"Iberê Camargo: Desenhos e Pinturas", Galeria Tina Presser, Porto Alegre.
- -"Iberê Camargo: Trajetórias e Encontros", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Launch of first book about the artist, Iberê Camargo, published by MARGS and Funarte.

1986

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

227

- -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 Soluzzione, Caxias
- -"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
- –"Iberê Camargo", мр Galeria de Arte, Uberaba (мg).
- -"Iberê Camargo no CEDC", Centro de Exposiciones, Palácio Municipal, Montevideo.
 -"Iberê Camargo Obras Recentes", Galeria
- Paulo Klabin, Rio de Janeiro. –"Iberê Camargo – Pinturas e Desenhos", Galeria Van Gogh, Pelotas (RS).

1988

- -Opens new studio in Rua Alcebíades Antônio dos Santos, Nonoai district of Porto Alegre.
- -"No Andar do Tempo", Galeria Tina Zappoli,
 Porto Alegre; Documenta Galeria de Arte, São
 Paulo; Galeria Montesanti, Rio de Janeiro; Galeria Van Gogh, Pelotas. Iberê Camargo's book,
 No Andar do Tempo 9 Contos e Um Esboço
 Autobiográfico is launched at the exhibition.
- -"Iberê Camargo: Desenhos, Pinturas e Gravuras", Galeria Multiarte, Fortaleza.
- –"Gravuras", Galeria de Arte Álvaro Santos, Aracaju.

- -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).

199

- -Iberê Camargo returns to printmaking, assisted by Eduardo Haesbaert as printer.
- -2º Salão Nacional de Arte Contemporânea, Museu Universitário, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre (invited artist). -"Iberê Camargo: Pinturas", Casa de Cultura Mário Quintana, Porto Alegre.
- -"Ciclistas no Parque da Redenção", Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- -"A Gravura de Iberê Camargo: Uma Retrospectiva", Espaço Cultural do Banco Francês e Brasileiro, Porto Alegre; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; Museu de Arte Moderna, São Paulo (1990-1991).

1991

- -Refuses to take part in the III Bienal Internacional de Pintura de Cuenca, Ecuador, in protest against taxes on circulation of artworks.
- -Runs workshop in fine art at Centro Cultural São Paulo, São Paulo.
- -"Guaches", Instituto Goethe, Porto Alegre.
- -"Iberê Camargo Pinturas e Guaches", Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- –"Iberê Camargo", Galeria Montesanti Roesler, São Paulo.
- -"Iberê Camargo", Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.
- -"Iberê Camargo", Espaço de Arte, Passo Fundo (RS).

1992

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

 -Os Amigos da Gravura project, at the Museus Castro Maya, is reedited. Iberê Camargo takes part with a new print.
- -Awarded title of Illustrious Son from Restinga Seca Municipal Council (RS).
- -Exhibition on the occasion of the publication of Iberê's book, Gravuras (Sagra publishers), Galeria Tina Zappoli, Centro Municipal de Cultura, Porto Alegre.
- -"Iberê Camargo: Obra Sobre Papel", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
- –"Iberê Camargo: Pinturas Inéditas", Galeria Multiarte, Fortaleza.

1993

- -Takes part in the 18º Salão de Arte de Ribeirão Preto - "Retrospectiva de Gravuras de Iberê Camargo", presentation of the: Carretéis, Ciclistas, Manequins and As Idiotas series, Museu de Arte de Ribeirão Preto.
- -"Iberê Camargo", Art's Collectors Gallery, New York.
- -"Guaches", Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Inaugural exhibition in Gallery named after him.
- "Guaches e Óleos", Escritório de Arte da Bahia, Salvador.
- -"Retratos de Amigos", Center Park Hotel, Porto Alegre.
- -"Iberê Camargo", Galeria Camargo Vilaça, São Paulo; Museu de Arte de Santa Catarina, Florianópolis. The artist's final solo exhibition, in which he shows the O Homem da Flor na Boca series.

1994

- -Awarded International Cultural personality diploma from the União Brasileira de Escritores, at the Academia Brasileira de Letras, Rio de Janeiro.
- -Produces his final oil painting, Solidão, a canvas of 2 × 4 m.
- -Launch of the book, Iberê Camargo, by Ronaldo Brito.
- "Conversações com Iberê Camargo", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre. Launch of book entitled Conversações com Iberê Camargo, by Lisette Lagnado at the exhibition.
- -xxII Bienal Internacional de São Paulo. Abstractions.
- -"Iberê Camargo: Desenhos e Gravuras", Espaco Cultural Fiat, São Paulo.
- -"Desenhos e Gravuras em Metal", Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- -"Iberê Camargo, Mestre Moderno", Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; Galeria Iberê Camargo, Usina do Gasômetro, Porto Alegre. Book launch of Iberê Camargo, Mestre Moderno during the exhibition, with texts by Ronaldo Brito, Rodrigo Naves and Décio Freitas.
- -"Iberê Camargo: Produção Recente", Centro Cultural São Paulo.
- -"Homenagem a Iberê Camargo", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre.
 -Retrospective exhibition and current works at Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli/Galeria Tina Zappoli, Porto Alegre.
- -Bienal Brasil Século xx, Fundação Bienal de São Paulo.
- -Iberê Camargo dies on August 9.

1995

- -The Iberê Camargo Foundation is created, with an underlying focus on issues of art, diffusion of the artist's work and reactivation of the artist's Printmaking Studio.
- -The film O Pintor, by Joel Pizzini, is launched at the Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo.
- -"Iberê Camargo: Projetos e Desenhos 1938-1941", Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Porto Alegre.

1998

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

999

- -Launch of Schools Programme focused on the state- and private-school network.
- -Book launch of Iberê Camargo/Mário Carneiro: Correspondências, at the "Obra Gráfica de Iberê Camargo" exhibition, Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro.
- -II Bienal de Artes Visuais do Mercosul, MARGS, Porto Alegre. Curated by Lisette Lagnado. Special shows.

2000

- -Commencement of project of cataloguing the complete works of Iberê Camargo.
- -"Iberê Camargo: Caminhos de Uma Poética", the second exhibition of Schools Programme. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Mônica Zielinsky.

200

- -Book launch of Iberê Camargo: Desassossego do Mundo, by Paulo Venâncio, at the "Retrospectiva Iberê Camargo" exhibition, Bolsa de Arte de São Paulo and Galeria André Millan, São Paulo.
- -"Iberê Camargo: Um Exercício do Olhar", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Flávio Gonçalves.

2002

- -Design for the new Iberê Camargo Foundation headquarters, by the Portuguese architect Álvaro Siza Vieira, wins the Golden Lion for Best Architectural Design at the Venice Architecture Biennale.
- -"Retrato: Um Olhar Além do Tempo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Blanca Brittes.

2003

-Construction of the new Iberê Camargo Foundation begins.

2004

- -"Iberê Camargo: Uma Perspectiva Documental", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Curated by Mônica Zielinsky.
- "Pintura Pura", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Icleia Borsa Cattani.

2005

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

2006

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

2007

- -The Iberê Camargo Foundation continues its activities for preserving and publicising the work of Iberê Camargo.
- -"Iberê Camargo e as Projeções de Um Ateliê no Tempo", Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli, Porto Alegre. Curated by Eduardo Haesbaert and Mônica Zielinsky.
- "Gravuras de Iberê Camargo: Percursos e Aproximações de Uma Poética", Palacete das Artes Rodin, Salvador; Pinacoteca da Feevale, Novo Hamburgo (RS). Curated by Mônica Zielinsky.

8002

- -Inauguration of the new headquarters of the Iberê Camargo Foundation, in Porto Alegre.
- -"Ibere Camargo: Moderno no Limite", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; Museu Oscar Niemeyer, Curitiba. Curated by Mônica Zielinsky, Paulo Sérgio Duarte and Sônia Salzstein.
 -"Iberê Camargo: Persistência do Corpo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by

200

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

Ana Maria Albani Carvalho and Blanca Brites.

- -Republication of the book Gaveta dos Guardados, organised by Augusto Massi.
- -"Iberê Camargo: Uma Experiência da Pintura", Espaço Cultural Unifor, Fortaleza; Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Virgínia Aita.
- -"Iberê Camargo: Um Ensaio Visual", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Maria José Herrera.
- -"Cálculo da Expressão: Oswaldo Goeldi, Lasar Segall e Iberê Camargo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; Museu Lasar Segall, São Paulo. Curated by Vera Beatriz Siqueira.
- -"Paisagens de Dentro: as Últimas Pinturas de Iberê Camargo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Icleia Borsa Cattani.

2010

- Publication of the book Tríptico para Iberê, by Daniela Vicentini, Laura Castilhos and Paulo Ribeiro.
- -"Iberê Camargo: os Meandros da Memória", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Jacques Leenhardt.

2011

- -"Linha Incontornável: Desenhos de Iberê Camargo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Eduardo Veras.
- -"Iberê Camargo e o Ambiente Cultural Brasileiro do Pós-Guerra", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Fernando Cocchiarale.
- "Linha de Partida: Gravuras de Iberê Camargo", Museu de Arte Leopoldo Gotuzzo, Pelotas (RS); Galeria de Artes do Centro Municipal de Cultura Dr. Henrique Ordovás Filho, Caxias do Sul (RS)
- -"Conjuro do Mundo As Figuras-Cesuras de Iberê Camargo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Adolfo Montejo.

2012

- -"Iberê Camargo no Tempo", Museu Ruth Schneider, Passo Fundo, e Museu de Arte de Santa Maria, Santa Maria (RS).
- -"O Outro na Pintura de Iberê Camargo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Maria Alice Milliet.

2013

- -"Iberê Camargo: o Carretel Meu Personagem", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre.
 Curated by Michael Asbury.
- -"Xico, Vasco e Iberê o Ponto de Convergência", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Agnaldo Farias.

2014

- -Maria Coussirat Camargo dies on Ferbruary 25.
- -"Iberê Camargo: As Horas (O Tempo como Motivo)", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Curated by Lorenzo Mammi.
- -"Iberê Camargo: Um Trágico nos Trópicos",
 Centro Cultural Banco do Brasil, São Paulo.
 Curated by Luiz Camillo Osorio.

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO | IBERÊ CAMARGO FOUNDATION

conselho superior | chief advisors BEATRIZ JOHANNPETER BOLÍVAR CHARNESKI CHRISTÓVÃO DE MOURA CRISTIANO JACÓ RENNER EDUARDO HAESBAERT ISTELITA DA CUNHA KNEWITZ JAYME SIROTSKY JORGE GERDAU JOHANNPETER JUSTO WERLANG LIA DULCE LUNARDI RAFFAINER MARIA COUSSIRAT CAMARGO (in memoriam) MARIZA FONTOURA CARPES ASQUITH RENATO MALCON

presidente do conselho superior | president of the chief advisors MARIA COUSSIRAT CAMARGO (in memoriam)

vice presidente do conselho superior | vice president of the chief advisors JORGE GERDAU JOHANNPETER

WILLIAM LING

diretor presidente | ceo FELIPE DREYER DE AVILA POZZEBON

diretor vice presidente | director vice president RODRIGO VONTOBEL

diretoria | management CARLOS CESAR PILLA JOSÉ PAULO SOARES MARTINS TIII IO MII MAN

comitê curatorial | curatorial board AGNALDO FARIAS FÁBIO COUTINHO ICLEIA BORSA CATTANI JACQUES LEENHARDT JOSÉ PAULO SOARES MARTINS

Conselho Fiscal (titulares) | Financial Board (members) ANTON KARL BIEDERMANN CARLOS TADEU AGRIFOGLIO VIANNA PEDRO PAULO DE SÁ PEIXOTO

conselho fiscal (suplentes) financial board (substitutes) GILBERTO SCHWARTSMANN RICARDO RUSSOWSKI VOLMIR LUIZ GIGLIOLI

superintendente cultural | cultural superintendent FÁBIO COUTINHO

gestão cultural | cultural management PEDRO MENDES

equipe cultural | culture team ADRIANA BOFF CARINA DIAS DE BORBA LAURA COGO ANNA MONDAIN-MONVAL

equipe acervo e ateliê de gravura | collection and print studio team EDUARDO HAESBAERT ALEXANDRE DEMETRIO GUSTAVO POSSAMAI JOSÉ MARCELO LUNARDI

equipe educativa | educational team CAMILA MONTEIRO SCHENKEL MICHEL FLORES

mediadores I museum mediator ANA CAROLINA KLACEWICZ ANDRÉ SANT'ANNA GÜNTHER BRUNO SALVATERRA TREIGUER CAROLINA BOUVIE GRIPPA CAROLINE CANTELLI CHANA DE MOURA DENISE WALTER XAVIER FERNANDA BASTOS VIEIRA FERNANDA FELDENS LUIZA BAIRROS RABELLO DA SILVA MARIA TERESA ALMEIDA WEBER MATHEUS DOS SANTOS ARAUJO TOMÁS CULLETON

equipe de catalogação e pesquisa | cataloguing and research team MÔNICA ZIELINSKY CLARISSA RESCHKE MARTINS LUCIA MARQUES XAVIER

equipe de comunicação | comunication team ELVIRA T. FORTUNA THAÍS LEIDENS

site e redes sociais | website and social networks ADRIANA MARTORANO LAURA SCHUCH

assessoria de imprensa | press office NEIVA MELLO ASSESSORIA EM COMUNICAÇÃO

equipe administrativo-financeira | administration and finance team JOSÉ LUIS LIMA CARLOS HUBER CAROLINA MIRANDA DORNELES JOICE DE SOUZA MARGARIDA AGUIAR MARIA LUNARDI PEDRO FANTI RICARDO PFEIFER CRUZ ROBERTO RITTER WILLIAM CAMBOIM DA ROSA

gestão de parcerias | partnerships management MICHELE LORETO ALVES

]consultoria jurídica | legal advisor RUY REMY RECH

ti informática | it MARCIO JOSE SCHMITT - ME

manutenção predial | building maintenance

NEWTON TOMAZ TOP SERVICE

segurança | security ELIO FLEURY

GOCIL SERVICOS DE VIGILÂNCIA E SEGURANCA

estacionamento | parking SAFE PARK

cafeteria | cafeteria PRESS CAFÉ

loja | shop D'ARTE

patrocinadores da fundação iberê camargo l sponsorship fundação iberê camargo GERDAII

ITAÚ IBM

VONPAR BANCO VOTORANTIM EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

patrocínio | sponsorship BANCO DO BRASIL

realização | realization CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

correalização | co-production FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

copatrocínio | co-sponsorship GERDAU

curadoria | curator LUIZ CAMILLO OSORIO

assistente de curadoria | curatorial assistant MARTA MESTRE

transporte | transport MILLENIUM TRANSPORTES

seguro | insurance MAPFRE SEGUROS

corretora | broker PRO AFFINITÉ CONSULTORIA E CORRETAGEM DE SEGUROS

montagem | installation ANDRÉS I. MARTÍN HERNÁNDEZ AGILTO SOUZA DE MONTE CAIO CARUSO LUCIANO CAVALCANTI

museografia | exhibition designer ANA PAULA PONTES CLARISSA MORGENROTH

identidade visual | visual identity WARRAK LOUREIRO

coordenação de produção coordinating production ADRIANA BOFF

NA PUBLICAÇÃO - CIP

264 p.: il. color

CDU 73/76 (81)

081i Osorio, Luiz Camillo

Fundação Iberê Camargo, 2014.

ISBN 978-85-89680-42-4

I. Título. II. Arte Moderna

Tradução Nick Rands

coordenação editorial | editorial coordination ADRIANA BOFF

texto | text LUIZ CAMILLO OSORIO

CATÁLOGO | CATALOGUE

tradução | translation NICK RANDS (port/ing)

revisão | proofreading ROSALINA GOUVEIA

projeto gráfico | graphic design WARRAK LOUREIRO

fotografias | photographs EDUARDO ECKENFELS P.: 151 EVERTON BALLARDIN P.: 12; 109; 164 FÁBIO DEL RE P.: 14; 25; 26; 27; 28; 29; 30; 31; 35; 40; 41; 43; 44; 45; 48; 49; 50; 51; 54; 56; 60; 62; 68; 69; 72; 78; 80; 83; 84; 86; 88; 92; 93; 98; 100; 103; 104; 105; 106; 107; 108; 110; 112; 115; 116; 119; 120; 121; 122; 123: 126: 128: 129: 132: 133: 136: 137: 140: 141; 142; 157; 159; 160; 161; 163; 169; 175; 176; 181; 182; 194; 218; 220; 227; 243 ISABELA MATTEUS P.: 130; 134 JAIME ACIOLE P.: 90; 94; 127; 152; 155; 170 JORGE BASTOS P.: 168 LEONID STRELIAEV P.: 32; 114; 117; 125; 147; 148; 149; 165 LUIZ EDUARDO ROBISON ACHUTTI P.: 4; 34; 38; 39; 53; 55; 77; 79 PEDRO OSWALDO CRUZ P.:33; 71; 167 ROMULO FIALDINI P.: 23; 37; 46; 47; 50; 59; 61;

65; 66; 73; 74; 82; 85; 87; 97; 111; 173; 178; 179

tratamento de imagem | image processing DANOWSKI DESIGN

impressão | printing GRÁFICA PALLOTTI

todos os direitos reservados | all rights reserved

©CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL ©FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO ©LUIZ CAMILO OSORIO

nesta edição respeitou-se o novo acordo ortográfico da língua portuguesa | this edition follows the new orthographic agreement of portuguese language

P. 264 IBERE CAMARGO, 1993, PORTO ALEGRE. FOTO: LUIZ EDUARDO ROBISON ACHUTTI

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO

(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

Iberê Camargo – um trágico nos trópicos / Luiz Camillo Osorio. — Porto Alegre:

1. Osorio, Luiz Camillo. 2. Camargo, Iberê.

Catálogo em edição bilíngue: português e inglês.

