

LOS CARRETES
EN LA OBRA DE IBERÊ CAMARGO:
la creación de la imagen y su trayectoria

Laura Gomes de Castilhos

Tesis de Doctorado
presentada al Departamento de Dibujo
de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Complutense de Madrid – España.

Tutor de Tesis:
Dr. Francisco Echaz Buisán – España.
Director de Tesis:
Dr. José Augusto Avancini – Brasil

Septiembre, 1995.



BIBLIOTECA U.C.M.



5308288747

LOS CARRETES
EN LA OBRA DE IBERÊ CAMARGO:
la creación de la imagen y su trayectoria

Laura Gomes de Castilhos

Tesis de Doctorado
presentada al Departamento de Dibujo
de la Facultad de Bellas Artes
de la Universidad Complutense de Madrid – España.

Tutor de Tesis:
Dr. Francisco Echauz Buisán – España
Director de Tesis:
Dr. José Augusto Avancini – Brasil

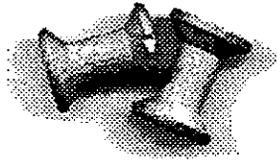
Septiembre, 1995.



*A la memoria de Enio e Beatriz,
mi padre y mi hermana,
y al futuro de Alice, mi hija*

*Pinta como la abeja que produce la miel,
obedeciendo a un destino, pero también
para saber mejor lo que hace cuando pinta.*

Roberto Alvin Correa. Os nossos: *Iberê Camargo*



Presentación

Este trabajo comenzó a ser elaborado a partir de las disciplinas realizadas en el Curso de Doctorado "Concepto de la Forma y Su Expresión Gráfica", entre 1988 y 1990, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid, España. El empeño de los profesores, Dr. Rodríguez Marcoida, Dr. González de Aledo, Dr. Alfredo Salazar, Dra. Gil Perez, Dr. García Donaire y Dr. Castrillon Bravo, ha sido fundamental para lanzar las primeras semillas del presente estudio.

España me ha proporcionado la formación y las condiciones intelectuales para que luego, yo en mi país, llevase adelante la realización de un trabajo académico sobre la obra del mayor artista contemporáneo de la actualidad, Iberê Camargo. Importante ha sido la permanencia del lazo que mantuve con esa institución académica española, a través del empeño de mi Tutor de Tesis, Dr Francisco Echaz Buisán. En Brasil, conté con la orientación segura del Dr. José Augusto Avancini, en todas las etapas del trabajo. Con su dedicación e interés y aclarando mis dudas a lo largo de la realización de este análisis, contribuyó para la concretización del mismo.

Cuando regresé a mi país, permanecieron en mí muchos recuerdos. Entre ellos la positiva y amigable convivencia con profesores y colegas. Cada uno de ellos ha enriquecido mi formación al traer nuevos abordajes y puntos de vista sobre los temas estudiados durante el curso. El intercambio de informaciones e ideas ha ampliado el universo de mi conocimiento de las artes plásticas. Con respecto a mi estancia en España, me marcaron profundamente, tres aspectos: la pintura de Goya, las fiestas

populares religiosas y el colorido vivo en áreas tan variadas como la comida, las gentes y la naturaleza. La elección de la obra de Iberê como objeto de este estudio, de cierto modo, también está relacionada a estos tres aspectos, como he podido comprobar al finalizarlo.

Agradezco de modo especial a Maria Coussirat, viuda del pintor, por su ayuda, a Mariza Carpes, quien me presentó a Iberê, a Eduardo Haesbaert y Marta Biavaschi, por colaboraren en la concretización del presente estudio, a Marta Gomes de Castilhos, por el trabajo de fotografía y diagramación de la Tesis, a Cristine de Bem e Canto quien me ha cedido fotografías del artista en el ejercicio de su pintura y a Myriam Beatriz Núñez Mendiondo por la versión de este texto que ha sido realizado en lengua portuguesa.

Este trabajo ha sido posible gracias a la colaboración y el apoyo de familiares, profesionales y amigos, entre ellos:

Alan Peter Fear

Nydia Soares Gomes

Ana Lúcia Gomes de Castilhos

Mariana Gomes de Castilhos

Vania Gomes de Menezes

Graziela Kraemer

Teresa Poester

Edmmundo Cardoso

Icleia Borsa Cattani

Maria Amélia Bulhões Garcia

Odilon Antônio Stramare

Pré-escola Arco-Íris, Porto Alegre, RS

Amigos y funcionarios del "Museu de Arte do Rio Grande do Sul", Porto Alegre, RS

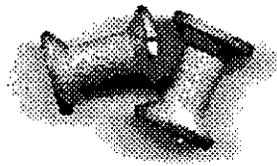
Bibliotecarios del "Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul",

Porto Alegre, RS



Sumario

Presentación	7
Introducción	9
Del patio al Carrete: una retrospectiva	13
El espacio y la memoria: el cuerpo y la mente	122
Los dos tiempos del Carrete: figuración y abstracción	175
Conclusión: Del patio al mundo – del mundo al patio	231
Bibliografía específica	247
Bibliografía general	274
Cronología	280
Apéndice	299



Introducción

Este trabajo es un análisis del elemento plástico-formal Carrete, presente en gran parte de la obra de Iberê Camargo. El artista experimentó tres lenguajes artísticos, de modo casi permanente. Son ellos: el dibujo, la pintura y el grabado en metal. Publicó algunos trabajos literarios y otros específicos sobre la técnica del grabado. Realizó ilustraciones y dejó un libro de memorias, hasta el momento no editado.

Nuestro análisis se limita a la obra pictórica del pintor, por haber sido la más numerosa y reverenciada, hasta el momento, por la crítica de arte especializada. Sus pinturas aquí estudiadas forman en su conjunto, un expresivo número de obras. Ellas fueron anteriormente difundidas en exposiciones y muestras colectivas e individuales del pintor, en Brasil y en el Exterior.

Desarrollamos este estudio a partir de tres fuentes básicas, que se interrelacionan a lo largo de nuestra argumentación específica del artista, basada principalmente en textos periodísticos. Ellos fueron, en gran parte, encontrados en el acervo de la Biblioteca del "Museu de Arte do Rio Grande do Sul"¹, en Porto Alegre, Brasil, durante el año 1992. El análisis documental abarca textos escritos por el pintor,

¹Adoptamos la sigla (Arq. MARGS, P. Alegre) para indicar la documentación encontrada en el Museu de Arte do Rio Grande do Sul, en Porto Alegre, Brasil.

ensayos críticos sobre su obra, catálogos de exposiciones y libros sobre Iberê, además de declaraciones grabadas.

La segunda fuente es el trabajo plástico del pintor. Éste comprende algunas obras, principalmente aquellas que enfocan los Carretes. Otros temas han sido incluidos en el trabajo, como los Paisajes y las Figuras Humanas. Además de indicar las especificidades formales de cada fase temática, ellos comprueban el pasaje de la figuración a la abstracción ocurrida en la obra del pintor.

La tercera fuente se refiere a las reflexiones del artista sobre temas específicos de las artes plásticas, así como sus experiencias a nivel personal y subjetivo. Buscamos comprender el proceso creativo del pintor y su relación con el campo de las artes plásticas en Brasil y en el exterior. Procuramos "revisitar" el pasado del pintor, partiendo de su discurso, para extraer informaciones sobre el Carrete. Este elemento fue presencia constante en la infancia de Iberê y asumió muchos significados en la fase adulta del pintor.

Fueron cuatro los abordajes escogidos para la realización de este trabajo. Ellos comprenden los respectivos capítulos de nuestro estudio. En el primer capítulo pretendemos, a través de una exposición panorámica, situar al artista brasileño en su contexto local y artístico.

En el segundo, buscamos confrontar la obra de Iberê con los diferentes lenguajes plásticos que se manifestaron durante el siglo XX, y antes de él, sus posibles influencias a nivel de estilos y movimientos artísticos.

Analizamos en el tercer capítulo, las implicaciones psicológicas del Carrete entendido como juguete y su recuperación como imagen plástica en la obra del pintor. Al mismo tiempo, procuramos mostrar las etapas de su proceso creador.

Buscamos, en el cuarto capítulo, realizar un análisis formal de la obra pictórica del artista plástico, destacando el Carrete. Este estudio pretende investigar cómo Iberê se valió de los medios expresivos para ejecutar su obra. Destacamos la actitud del pintor frente a ella, su gesto obsesivo y vital de hacer pintura. Pretendemos

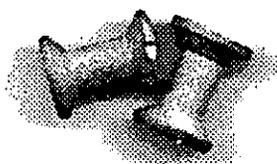
además, comprender, a través del análisis de su producción, el binomio abstracción-figuración en el trabajo del pintor.

Iberê Camargo recibió una sólida formación de dibujo. Comenzó sus estudios artísticos que comprendían este lenguaje y la pintura, en el año 1928. El dibujo fue una técnica que continuamente utilizó, tanto en sus estudios de observación y copia de ilustraciones de obras de arte, como en los esbozos para sus pinturas. Con respecto a la temática de los Carretes existen innumerables dibujos inéditos, nunca expuestos, hechos en nanquín, aguada, "gouache" y pastel oleoso. Ellos hacen parte del acervo de Maria Coussirat Camargo, (esposa del pintor), en Porto Alegre, Brasil.

Su pintura muchas veces acoge el dibujo, que permanece como vestigio gráfico en algunos espacios del lienzo. Otras veces podemos visualizar en su obra el conflicto entre pintura y dibujo, presente en el trabajo de muchos artistas contemporáneos. Observamos en sus lienzos, de comienzos de los años 40 y a partir de los años 80, la línea que surge cavada o sobrepuesta a la gruesa pasta de tintas. Para fines de este estudio, podemos considerar que, al analizar su obra pictórica, en muchos momentos, ella establece semejanzas con el lenguaje específico del dibujo.

Este trabajo discurre sobre parte de la obra de un pintor que, como la mayoría de los artistas plásticos en la actualidad, ha iniciado su trayectoria a partir del dibujo. Debido al carácter interdisciplinario del conocimiento contemporáneo constatamos en el arte una mayor permeabilidad entre los lenguajes. Este análisis además de enfocar la temática principal del pintor, referida a los Carretes, intenta dilucidar sus principales aspectos sociales y psicológicos.

Pretendemos contribuir con este trabajo para la fortuna crítica de la obra de Iberê. Creemos que su creación pictórica, debido a la grandeza e importancia que ha alcanzado en el campo de las artes plásticas brasileñas, admite un mayor número de análisis e interpretaciones. Constatamos que, a pesar de que la producción crítica en el país sea de buena calidad, hasta hoy no ha sido publicado un trabajo que agote la fase de los Carretes de Iberê Camargo.



Del patio al Carrete:
una retrospectiva

El análisis y la comprensión de la obra del artista plástico Iberê Camargo, no sólo por su complejidad y extensión, requiere, entre otras condiciones, un abordaje de orden histórico-social, considerando el modo peculiar en que el mismo se realiza, tanto con respecto a los aspectos geográficos e históricos, en este caso relacionados a Brasil, como individuales, pertinentes a las condiciones específicas en las que el pintor desarrolla su aprendizaje en su ambiente social. Este estudio, aunque no busque apoyarse en la biografía del artista, o en una perspectiva eminentemente histórica, necesitará valerse de las mismas, para permitir que el lector, principalmente el extranjero, se aproxime y aprecie el arte del pintor, dibujante y grabador Iberê realizado a lo largo de las últimas cinco décadas.

Es oportuno trazar un sucinto perfil de la sociedad brasileña, principalmente en el plano social y cultural, pues estos acompañarán y aclararán, muchas veces indirectamente, la infancia del pintor, en el interior de Rio Grande do Sul, Brasil, así como sus traslados, en busca de mayores conocimientos artísticos, a la capital del estado, Porto Alegre, primeramente, yendo luego a Río de Janeiro y Europa.

Una nueva fase en la vida brasileña, presenciada a comienzos de este siglo, es anunciada por dos hechos que influenciaron las instancias sociales políticas y culturales del país, ocurridos algunos años antes: la abolición del trabajo esclavo, en 1888 y la derribada de la Monarquía, en 1889. En el período llamado "República

Velha", situado entre la instauración de la Primera República, en 1889 hasta la Revolución de 1930, se constata la presencia de una economía eminentemente agrícola, en la que el café, a pesar de sufrir oscilaciones a nivel de mercado externo, ocupa el primer lugar. Ya en 1907 ¹ observamos un crecimiento del sector secundario: la industria nacional suple el 78% de las necesidades, liderada por la industria de alimentos, seguida por la textil.

A pesar del predominio del mundo rural sobre el urbano, se amplían los centros urbanos, principalmente Río de Janeiro, entonces capital de la república, la ciudad más poblada del país, y San Pablo. En este momento surge la figura del industrial venido de Europa, que asume al mismo tiempo la función de agricultor y empresario, ligado a la producción cafetera, y la formación del proletariado, constituido por el inmigrante y el campesino egresado del campo. Los primeros veinte años de este siglo son marcados por un flujo migratorio, formado básicamente por los novecientos mil inmigrantes italianos que irán a trabajar en las haciendas de café². Estos mismos inmigrantes van a formar, poco a poco, el contingente proletario de la ciudad de San Pablo.

La capital paulista es palco de un importante acontecimiento en el área cultural, consecuencia de los cambios estructurales y demográficos ocurridos en el interior de la misma: "A Semana de Arte Moderna"³, en 1922. De acuerdo con Mário de Andrade, participante y crítico del movimiento, "lo que caracteriza esta realidad que el movimiento impuso es la fusión de tres principios fundamentales: el derecho

¹ IGLÉSIAS, Francisco. *História Geral do Brasil*. São Paulo: Ática, 1989, p.264.

² PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. in: GULLAR, Ferreira e outros. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p.28.

³ La "Semana de Arte Moderna", ocurrida entre los días 11 y 18 de febrero en el Teatro Municipal de San Pablo, fue un acontecimiento cultural inédito hasta entonces en Brasil, realizado por jóvenes intelectuales, poetas, periodistas y artistas de Río de Janeiro y San Pablo, que organizaron o participaron de las siguientes exposiciones: Música, Literatura, Escultura, Pintura y Arquitectura. La misma tuvo gran repercusión en la prensa de la época y se proyectó culturalmente hasta los días de hoy. Su objetivo, según Aracy do Amaral era (*Artes plásticas na Semana do 22*. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 16.) "la derribada de todos los canones que hasta entonces legitimaban entre nosotros la creación artística".

permanente al estudio estético, la actualización de la inteligencia brasileña y la estabilización de una conciencia crítica nacional" ⁴.

El movimiento modernista que hace eco en el escenario artístico del país, primero en San Pablo y después en Río de Janeiro, como una manifestación de contornos nítidamente nacionalistas, tiene una amplia repercusión en la historia del arte brasileño. Está presente aún antes de la realización de la "Semana de 22", y se propagará hasta 1951, siendo sustituido, poco a poco, por un arte contemporáneo de trazos internacionalistas, inicialmente, por influencia de las Bienales de Arte de San Pablo. Ellas vienen a provocar un contacto más efectivo con las nuevas tendencias del siglo XX, principalmente el arte abstracto.

La renovación de las artes plásticas en Brasil ocurre de forma lenta. Si en Europa importantes descubrimientos artísticos ya habían sido superados en las primeras dos décadas del siglo, como el Impresionismo, el Futurismo, el Cubismo, el Expresionismo, el Fauvismo y el propio Dadaísmo, en Brasil, en plena primera guerra, los artistas comienzan a manifestar sus inquietudes. Esta reacción del campo artístico cultural es consecuencia de cambios, ya sean políticos, sociales o económicos, que venían ocurriendo en los diferentes aspectos de la sociedad brasileña y mundial.

De modo incipiente en Brasil, y de forma más efectiva en Europa, vemos en la primera mitad del siglo XX una necesidad de emancipación y autonomía del arte con respecto a los otros sectores de la vida humana. De este modo, los valores intrínsecos de la obra, así como la propia subjetividad del autor frente a su creación, pasaron a tener mayor importancia e independencia frente a otros temas no propiamente artísticos. Los asuntos de orden social, político o religioso, aunque no estén excluidos, pasan a tener otra relación con la producción artística, a veces completándola, a veces oponiéndose a ella. En Brasil, la nueva fase modernista puede

⁴ IGLÉSIAS, Francisco. *História geral e do Brasil*. São Paulo: Ática, 1989, p.296.

ser vista como una necesidad urgente de insertarse en los acontecimientos artísticos que ocurrían en las naciones más desarrolladas.

Desde 1816, se notaba en el país un academicismo marcado por principios estéticos oriundos de Francia. Mucho influyó en los artistas de entonces la pintura histórica de Jean-Baptiste Debret (1768-1848), que había sido alumno de Pierre Jean David (1788-1856), así como la escultura de raíces neoclásicas. La enseñanza de las artes era realizada por maestros que perpetuaban los métodos basados en una rigidez formal, apoyada principalmente en la copia de esculturas y de ilustraciones de libros de arte. Poca o ninguna libertad estilística era concedida a los artistas, que deberían mantener fidelidad al modelo. Muchos de ellos, aunque mantuviesen un intenso contacto con París, de modo superficial se dejaron envolver por las nuevas manifestaciones artísticas que ocurrían allá.

Son, sin embargo, algunos intelectuales y artistas con pasaje por el exterior, como el escritor Oswald de Andrade, que vino de Europa en 1913, creador del movimiento "Pau-brasil", así como la pintora Anita Malffati (1896-1964), de regreso a Brasil en 1917 luego de una estancia en Alemania y en los Estados Unidos, quienes contribuyen con el desenlace de la "Semana de 22". Oswald se deja influir por el "Movimiento Futurista", de 1909, de Filippo Marinetti (1876-1944) y cree que el punto de partida para los artistas es la valorización de las raíces nacionales. El excesivo compromiso del arte con la nación, desembocará, más tarde, en otra corriente del movimiento, de tenor reaccionario, vinculada al "Integralismo", movimiento político brasileño de extrema derecha e inspiración fascista.

Los teóricos y simpatizantes del Modernismo propagan la necesidad de un arte que valore la poética visual brasileña. De este modo, los colores locales, el paisaje particular, con una fauna y flora exuberante, los diferentes tipos humanos, entre ellos el negro, el mestizo y el mulato, la producción agrícola y los nuevos espacios urbanos, son descubiertos en las obras de muchos artistas plásticos nacionales.

Una polémica se instaura en el interior del Modernismo en Brasil desde sus orígenes. Si por un lado se puede definirlo como un movimiento que intenta romper con el academicismo vigente, inaugurando un tipo de arte que reflexiona y refleja una nación preocupada con su identidad, principalmente con respecto a una temática propia, por otro, se nota la necesidad de participar en los acontecimientos en curso en Europa. Los artistas, tanto en el campo de la música, de la literatura como de las artes, en un primer momento estuvieron envueltos con las vanguardias europeas. Además de buscar innovaciones, provenientes de la libertad del lenguaje plástico, del derecho a la experimentación y del progreso técnico (principalmente con respecto al grabado, al cine y al dibujo aplicado al mobiliario), los modernistas hacen hincapié en mantener un lazo con la tradición.

Las artes plásticas, incipientes en el país desde los tiempos del Imperio, ocuparon un papel modesto en este movimiento, si las comparamos a los otros lenguajes artísticos, como la literatura, donde se proyectan el Naturalismo en el romance – cuyo más notable representante fue Machado de Assis – y sobresale el Parnasianismo y el Simbolismo en la poesía. En la música se destaca Vila-Lobos, que incorpora la rica tradición popular a la música erudita europea. De acuerdo con Iglésias, "De hecho, hasta 1922, si hay mucho que referir en cuanto a la literatura, no hay equivalente en cuanto a las otras artes. Éstas – pintura y escultura, arquitectura y música – ya no tuvieron gran papel en el Imperio, manteniéndose en el mismo plano en los primeros años de la República, hasta el 22".⁵

En la implantación del Modernismo brasileño se destacaron algunos artistas que, en contacto principalmente con el Expresionismo alemán, influyeron a nivel nacional en las artes. Anita Malfatti (1896-1964), después de estudiar en Berlín y en Nueva York, realizó en 1917 una exposición, considerada por muchos el hecho histórico más significativo para el nacimiento del arte moderno en Brasil, causando así una intensa polémica. La misma fue provocada por la oposición del escritor Monteiro Lobato

⁵ Idem, p.296.

y la defensa del crítico Mário de Andrade al nuevo arte que la pintora proponía. En su artículo en el que repudia la citada muestra, el escritor Lobato, defiende la idea de que todas las artes "son regidas por principios inmutables que no dependen ni del tiempo ni de la latitud".⁶ Otros activos participantes de la "Semana de Arte Moderna" fueron Tarsila do Amaral (1897-1973) y Emiliano Di Cavalcanti (1897-1976) habiendo ambos estudiado en Francia. Tarsila asimila los conceptos cubistas de la época y Di Cavalcanti por muchos años reside en París y recibe fuerte influencia de Georges Braque (1882-1963), Pablo Ruiz Picasso (1881-1973) y Henri Matisse (1869-1954)

Antes de la realización de la "Semana de 22", que se convirtió en un marco del Modernismo en el país, se constata la presencia de artistas extranjeros en Brasil, que huían de un ambiente que ya preveía los horrores de la Gran Guerra, como Lasar Segall (1890-1957). Este artista, naturalizado brasileño, originario de Lituania – en su pasaje por la Academia Imperial de Artes Plásticas, en Berlín, fue alumno de Max Liebermann (1847-1935) y Lovis Corinth (1858-1925). En Dresden participa, con Georg Grosz (1893-1959) y Otto Dix (1891-1969) del movimiento "Nueva Objetividad". En 1913, presenta sus trabajos en Campinas, y enseguida en San Pablo, Brasil. Ambas exposiciones causan admiración en el medio artístico. Sin embargo, por tratarse de un artista extranjero y porque el momento cultural era aún incipiente para nuevas manifestaciones artísticas como aquella Expresionista, relativa repercusión tendrá su obra en aquel momento.

Los años de formación

Algunos años antes del acontecimiento cultural que inaugura la modernidad en el país, el día 18 de noviembre de 1914, nace en el interior de Rio Grande do Sul, en la pequeña ciudad de Restinga Seca, región de Santa Maria da Boca do Monte,



1. Iberê a los 6 años de edad, en Santa Maria, RS.

⁶ apud. PROENÇA, Graça. *História da arte*. São Paulo: Ática, p.229.

importante entroncamiento ferroviario y base militar situada en el interior del estado de Rio Grande do Sul, en el extremo sur de Brasil, Iberê Camargo. Vive él en una pequeña casa al lado de la estación donde sus padres eran ferroviarios, hasta completar los seis años. (ilustración 1) Su padre era vigilante de la



2. Iberê y sus padres, Restinga Seca, RS.

estación y su madre era telegrafista en el mismo local (ilustración 2).

Al recordar su ciudad natal, en entrevista dada al crítico Augusto Massi ⁷, afirmó Iberê: "para mí, Restinga Seca no era más que la estación, el depósito de agua, las vías férreas y los cerros distantes. No era más que eso: una casa aquí, una casa allí, todo perdido en un gran espacio". (ilustración 3) Es en la grandiosidad de este pequeño



3. Vista de las cercanías de la estación de tren, Restinga Seca.

local donde Iberê se va a impregnar de un paisaje y de recuerdos que estarán presentes en el trayecto de su obra e influirán su temática. Ésta puede ser reducida a tres motivos principales: la Naturaleza,

muchas veces representada por la campaña "gaúcha" (perteneciente a la región sur de Brasil), la Figura Humana, donde se destacan los autorretratos y los Carretes (ilustración 4). Estos objetos son pequeños cilindros de madera, con rebordes, para arrollar hilos, utilizados en ciertas máquinas de costura, principalmente en aquellas usadas a principios del siglo en Brasil.



4. Carretes de madera

⁷ MASSI, Augusto. Iberê Camargo: o artista plástico recorda seu encontro com De Chirico e Portinari e fala de seu processo de criação. São Paulo. *Folha de São Paulo*, 1992, p.10.

Afirmó Iberê en declaración a Walmir Ayala ⁸ : "Nacido en el interior de Rio Grande do Sul, en un pequeña localidad, absorbí todo el silencio y toda la tristeza de la campaña. Este silencio cargado de sortilegios, aura de tristeza que envuelve las cosas, ha sido el tema permanente de mis cuadros". Los Carretes pintados son las reminiscencias de la infancia, y se convirtieron en sus primeros juguetes. Comentó él en el catálogo de la exposición de Santa Maria⁹: "Desenterré los Carretes con los cuales el primo Nande y yo trabábamos épicos combates de *Pica-Paus* y *Maragatos*"¹⁰. Concluyó el pintor que estos elementos se tornaron en su obra "míticos personajes de una saga de fantasmagóricas visiones".

Innumerables son sus declaraciones sobre la infancia vivida en el interior de Rio Grande do Sul, lo que nos lleva a considerar su obra, siempre vista por el autor a través de la narrativa del recuerdo, como una reflexión visual y sensorial de su pasado y de sus vivencias. Las imágenes que surgen en el lienzo de Iberê son oriundas del patio de la casa del pintor, espacio de su infancia en Restinga Seca. Dijo él "Es del patio de donde viene todo, mis vivencias de la infancia, mis primeras impresiones" ¹¹. Aún habiendo salido de su ciudad natal a los cuatro años, los recuerdos de sus vivencias en su patio le van a acompañar durante toda la vida y contribuirán para definir su obra. Para él, no existió nada más significativo que "el lugar donde has bebido el primer trago de aire y sentido en los ojos el primer rayo de sol"¹².

Iberê, al recordar el paisaje de su infancia, refiere la simplicidad de la zanja y del campo. "Me acuerdo de una infancia en la que yo corría por el campo, pareciendo aquellas moscas doradas que quedan paradas en el aire y que, como un platillo volante, nos sorprenden con súbitos movimientos"¹³. Además del espacio y de la

⁸ BERG, Evelyn. Iberê: medida de espessura. in: BERG, Evelyn(org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.13.

⁹ Ídem, p.22.

¹⁰ Pica-paus e Maragatos eran dos corrientes contrarias, oriundas de Rio Grande do Sul y que lucharon en la Revolución de 1893. Los Pica-paus eran los republicanos o legalistas y los Maragatos, los rebeldes o federalistas.

¹¹ MASSI, Augusto. Iberê Camargo: o artista plástico recorda seu encontro com De Chirico e Portinari e fala de seu processo de criação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 1992, p.11.

¹² Ídem, p.11.

¹³ BERG, Evelyn. Iberê: medida de espessura. in: BERG, Evelyn(org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.15.

tierra, persistió lo lúdico, el juego, el encuentro amoroso, aquel que jamás se realiza en la infancia. De estos recuerdos recuperó el Carrete, que nada más es que un objeto misterioso que contiene una eterna dualidad: el cuerpo y el hilo, el espacio y el tiempo.

Es en la repetición de sus juegos de niño junto al Carrete y en la repetición del gesto que forma o transforma el Carrete en el lienzo, años más tarde, donde encontramos la coherencia del hombre artista vinculado a su patio y a su ambiente. No omitió, por lo tanto, los aspectos regionales que su arte tiende a abarcar, así como es imposible desconocer que su obra esté inserta en la problemática del arte contemporáneo, y de este modo alcance una inserción global.

Para Iberê, su obra tiene un doble alcance. Respondió a las dos necesidades del pintor: "Tengo un gran amor por Rio Grande do Sul, mi formación, mi infancia, mis muertos están por aquí. Por otro lado, sé que todo hombre es un andariego. Y procuro dar lo máximo que puedo, dejar mi rastro(...)".¹⁴ El pintor estaba abierto y consciente de la trayectoria que su obra podrá llegar a tener, así como el propio entendimiento de la misma. "Creo en el arte como creo en el hombre, sin preocuparme con la latitud".¹⁵

La obra de Iberê asume diversas formas, desde la inicial, geométrica y analítica, de fines de los años 50, llegando casi a volar como las mariposas, según dijo Evelyn Berg ¹⁶, a mediados de los años 60. En este momento, el Carrete casi desapareció como forma al existir en el gesto, en la vigorosa pincelada del pintor. En los años 80 se aproximó al arte constructivo, manteniendo su organización, para finalmente dividir el lienzo con las figuras iberianas, en la década del 90, en las últimas series que pintó, "Ciclistas da Redenção" y "Manequins da Rua da Praia". En 1994 muere Iberê y sus Carretes son enterrados con él. Pocos artistas poblaron de modo profundo la

¹⁴ MASSI, Augusto. Iberê Camargo: o artista plástico recorda seu encontro com De Chirico e Portinari e fala de seu processo de criação. São Paulo. *Folha de São Paulo*, 1992, p.11.

¹⁵ AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, 1970, p.184.

¹⁶ COURTHION, Pierre. Nascimento de um artista. in: BERG, Evelyn(org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, p.66.

imaginación de la colectividad como Iberê con un juguete sencillo y pobre pero pleno de sugerencias.

La empatía del pintor por las cosas sencillas y desprovistas de belleza aparente, como el Carrete, puede tener relación con la simplicidad del pampa y de la naturaleza que circunda al Iberê niño. Ella puede ser verificada cuando entramos en el espacio de la casa de su infancia. Aunque el futuro artista plástico no haya encontrado en el ámbito familiar un ambiente cultural que lo alentase a un posterior desarrollo artístico, debido a la poca instrucción de sus padres, muy temprano Iberê muestra cierta inclinación para el hacer artístico.

De acuerdo con la declaración hecha a Evelyn Berg ¹⁷, afirmó el pintor que en su morada infantil no había ni siquiera una obra que no fuese una reproducción de carácter religioso, y el único libro que recuerda haber encontrado, fue la Historia Sagrada Ilustrada, además de otro que suponía ser de Julio Verne. Dijo el pintor que solamente conocería una obra de arte original, más de veinte años después, cuando dejó el estado de origen, yendo a vivir en Río de Janeiro. Al recordar a los padres comentó: "Mi padre y mi madre eran personas de poco saber, como ellos mismos decían. Me parece que mi padre hacía unas caricaturas – era un hombre dotado de sentido del humor. Está claro, entonces, que en mi casa no recibí ningún estímulo para la carrera artística".

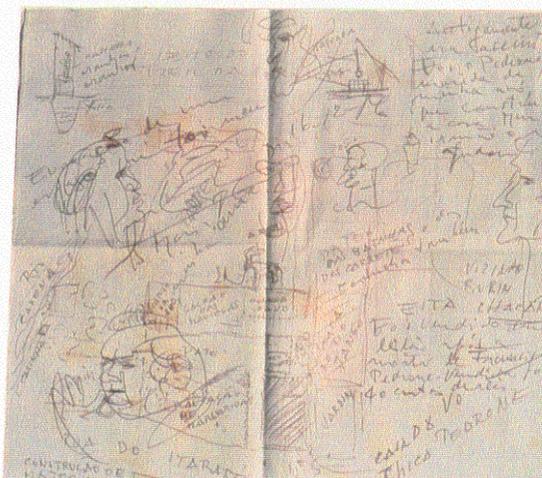
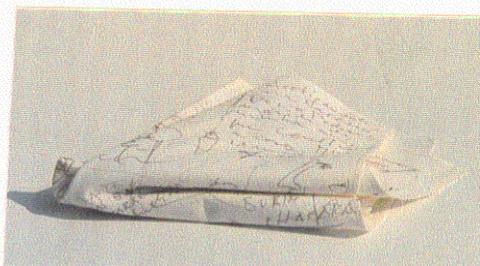
A los cuatro años Iberê despertó para el dibujo, pasando "horas y horas garabateando" ¹⁸. Su iniciación ocurrió de forma natural, sin ninguna interferencia del mundo adulto, como ocurría con la mayoría de los niños. Dibujaba, según afirma "debajo de la mesa, sentado en el piso" ¹⁹. En 1920 se mudó a Jaguarí, debido al traslado de sus padres y permaneció en esta ciudad hasta 1922. En este año sus padres se mudaron nuevamente, para Canela, en el interior de la sierra gaúcha e Iberê, por no encontrar escuela, pasó a residir con su abuela, después de una temporada internado

¹⁷ BERG, Evelyn. Iberê: Medida de espessura. in: BERG, Evelyn(org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.14.

¹⁸ ídem, p.74.

¹⁹ íd., p.13.

en Cacequí y Santa Maria. El artista, entonces a los cuidados de la abuela Chica Pedrone, "vó Chiquinha" establecida en el barrio de Itararé (ilustraciones 5 y 6), en la ciudad de Santa Maria, inicia sus estudios en pintura de forma sistemática siendo aún niño, a los trece años. En la Escuela de Artes y Oficios de esta ciudad realiza un curso de dibujo y pintura y se enfrenta a la enseñanza académica de entonces. Desde temprano se encuentra incómodo, descontento con un magisterio artístico que se limitaba a normas fijas y resultados anteriormente esperados.



5 y 6. Iberê dibujó (en 1985, aproximadamente) en una servilleta la planta baja de la casa de su abuela donde podemos ver, entre otras cosas, el patio donde jugaba con los Carretes

El recuerdo de su primer profesor, Frederico Lobe, en el año 1927, es el de una persona distante, de métodos rígidos, donde el aprendizaje consistía en copiar estampas retiradas de revistas, siendo que el maestro no se satisfacía con un resultado que no fuese previamente esperado, a través de la repetición de un código gráfico rígido e inmutable. Relató Iberê a Evelyn Berg, un ejercicio con carboncillo propuesto por Lobe. Por no seguir las determinaciones del maestro en cuanto a la realización del fondo, insistiendo el alumno en hacerlo obscuro y trazado con vigor, fue tres veces reprendido duramente por el profesor.

Su posterior tentativa, la fracasada experiencia con relación a la enseñanza formal, se da en el año siguiente, junto al profesor Parlagrecco, quien despertó en el estudiante Iberê, por su manera de ser afable y su método, el gusto por el arte. La orientación continuaba académica, sin embargo, no restringía a los alumnos solamente al estudio de copias y los preparaba para un posterior estudio del modelo vivo. Este aprendizaje marcó futuramente al pintor, que siempre se refirió de forma

afectuosa al maestro que, según él ²⁰, le educó la mano y la vista. A través de este profesor, que lo alentó mucho, recibe su primer premio de cincuenta "mil-réis" (antigua moneda brasileña) y la promesa de un viaje a Río de Janeiro que nunca llegó a suceder.

El inicio de la profesionalización

Los primeros cuarenta años de la República (1889-1930) revelan una sociedad cada vez más compleja. La necesidad de una mayor diversificación y sistematización en la economía dejó de lado el orden patriarcal de las haciendas. Esta necesidad se alió a las nuevas ideas que se oponían a un convencionalismo de formas superadas, fruto de la presión directa de la clase media emergente. A esta clase también se reunieron intelectuales y artistas descontentos que aunque se mantuvieron al lado del proceso, requirieron una toma de nuevas posiciones lo que explica el vuelco de 1930 en la historia de Brasil. Tan radical fue este cambio a nivel de transformación en todas las instancias – comenzando por la política, seguida por la económica, la social y la cultural – que influyó hasta en las artes plásticas. El historiador Iglesias ²¹ considera que "de 1930 a nuestros días presenciamos la ruptura de lo tradicional".

El movimiento de 1930, a pesar de no tener programa definido, fue resultado de la alianza entre políticos, tenientes y la burguesía, no apenas aquella vinculada al café – que sufre una gran crisis económico-financiera en 1929. Estas tres frentes unidas generan una crisis sucesoria que culmina con la deposición del presidente electo Julio Prestes. Entre 1930 y 1945 Getúlio Vargas gobernará el país. En 1937 es instalado en el interior del propio régimen un golpe de estado que instaura el "Estado Novo", prosiguiendo Getúlio como jefe de la nación hasta 1945. Este régimen sigue una clara orientación fascista, a pesar de conservar algunas novedades en el área económica y social, así como en los asuntos relativos al derecho de familia o educación, propuestas

²⁰ Id., p.74.

²¹ IGLÉSIAS, Francisco. *História Geral do Brasil*. São Paulo: Ática, 1989, p.269.

en 1934. Estas conquistas se deben a la influencia de la "Constitución Alemana de la República de Weimar". Getúlio es depuesto por problemas en su gobierno en 1945. Cinco años después es elegido nuevamente presidente del país. Desaparecerá del escenario político en 1954, cuando, envuelto en denuncias venidas del interior de su gobierno y desacreditado por otras corrientes políticas y sociales, no encuentra otra salida a no ser el suicidio.

El Estado Nuevo se caracteriza por una progresiva centralización del poder, principalmente con la aproximación de la Segunda Guerra Mundial que se delineaba a nivel internacional. Se adoptan varias medidas de fuerza por parte del gobierno, como el cierre del Parlamento, que en última instancia se reflejará en la producción cultural de la sociedad, entre ellas: la censura a la prensa y el amplio servicio de propaganda que será responsable por una nueva ideología que recibe el apoyo de intelectuales y de muchos artistas modernistas, como fue el caso de Cândido Portinari (1903-1962).

A comienzos de los años 30, Iberê una vez más desvió el curso de los acontecimientos relacionados al aprendizaje del arte. Repentinamente, por un desacuerdo con el profesor de letras de la escuela fue obligado a dejarla para ingresar al Gimnasio de Santa Maria, el cual abandonó tiempo después, para disgusto de su padre. En Jaguarí, donde pasó a vivir con los padres, tuvo su primer empleo como aprendiz y luego se tornó dibujante en el "Primeiro Batalhão Ferroviário", permaneciendo en esta función entre 1934 y 1936. Edmundo Cardoso ²² relata que Iberê, basándose en la experiencia de dibujo arquitectónico que fue adquiriendo al proyectar puentes, rampas y taludes en la pequeña ciudad del interior, perfeccionó las reglas del dibujo.

A los veinte años de edad, como resultado de una breve relación afectiva, tuvo una hija que pasó a vivir bajo la protección de la madre del pintor, mientras él se trasladó a Porto Alegre. Volvió a estudiar por las noches y a través de concurso, ingresó como dibujante a la "Secretaria de Obras Públicas", en la Sección de Saneamiento y

²² Declaración de Edmundo Cardoso a Laura Castilhos. Santa Maria, RS, 21 nov.1994 (grabado en cinta casete, 60min).

Urbanismo, donde proyectó innumerables plazas para el interior de Rio Grande do Sul que fueron construidas entre 1939 y 1941.

Se casó con la estudiante de pintura Maria Coussirat en el año 1939. Un año después, Maria concluyó el Instituto de Bellas Artes ²³ y se dedicó a la enseñanza en el primer grado como profesora de dibujo. Ella fue su compañera de toda la vida, auxiliándolo en las tareas relativas a su profesión, catalogando y fotografiando la obra del pintor, y sirviéndole, muchas veces, como modelo. En 1985, Maria, dirigiéndose al pintor, le comentó: "(...)Siempre trabajaste con la pasión de los elegidos. No te preservaste para alcanzar lo absoluto en el Arte. Acompañé tus noches en vela, frente al lienzo, en el frenesí de la creación.(...) Sin descanso, días y años te profundizaste más y más en tu búsqueda sin fin. Yo te vi tempestuoso y también paciente, en la vigilia del ácido que modelaba tus imágenes interiores, siempre con originalidad y poesía". ²⁴

La búsqueda de lo moderno

La década del 40, adquirió características peculiares, dignas de registro para que se pueda comprender las relaciones entre el país y el incremento de las manifestaciones culturales, transcurridas en este período, en consecuencia de las profundas transformaciones presentes en la estructura social, política y económica. En primer lugar se registró un nuevo impulso de industrialización, resultado de la política de sustitución de las importaciones adoptada por el gobierno. La población urbana en este

²³ El actual Instituto de Artes, IA, en 1934 fue incorporado por la recién creada "Universidade de Porto Alegre", hoy "Universidade Federal do Rio Grande do Sul" UFRGS, perteneciente a la red de enseñanza pública superior. Entre 1939 y 1945 el IA es desvinculado de la UFRGS, por falta de reconocimiento federal y de instalaciones adecuadas. En 1943 se inaugura su nuevo predio. La función del IA es promover y proporcionar estudios, en los aspectos técnicos y estéticos de las artes, que hagan posible la formación de artistas profesionales (bachilleres) y profesores (licenciados y postgraduados). Originario del "Instituto Livre de Artes", formado en 1908, el "Instituto de Artes" recibió diferentes denominaciones, entre ellas: "Escola de artes Plásticas do Instituto de Belas Artes", en 1910, comúnmente llamada "Instituto de Belas Artes", "Escola de Artes da UFRGS", en 1962, e "Instituto Central da UFRGS", en 1970, año de la reforma universitaria.

²⁴ CAMARGO, Maria. Depoimentos. in: BERG, Evelyn(org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.16.

decenio en el país aumentó 45%, lo que representó un expresivo aumento de la población, siendo que la mitad de este contingente fue absorbido en el sector urbano.

Las ciudades brasileñas crecieron en número y absorbieron el 47% del crecimiento urbano. Además del éxodo rural – miles de personas dejaron el campo para instalarse en la ciudad, lo que dobló el número de la clase operaria – otro factor significativo que influyó en el nuevo delineamiento del perfil de las metrópolis brasileñas fue la llegada del inmigrante. Con el estallido de la guerra, y aún antes, muchos artistas se trasladaron a Brasil, algunos regresaron años después a Europa.

Diferentemente de las primeras plazas inmigratorias ocurridas a principios del siglo, de acuerdo con Pedrosa ²⁵, estos extranjeros no se destinaron al trabajo rural, realizado principalmente en las haciendas de café. La búsqueda de una alternativa en un nuevo país, considerando los problemas políticos y económicos vividos en Europa que desembocaron en la Segunda Guerra Mundial, hizo que muchos hombres, portando bienes y "know-how", instalasen sus nuevos negocios, fábricas y empresas en Brasil. Éstos, además de las condiciones materiales trajeron la cultura, presente en nuevos patrones de comportamiento, en los gustos personales, en las experiencias, en fin, en su bagaje cultural.

Esta década fue importante para Iberê, tanto con respecto a su aprendizaje como por el comienzo de la difusión de su obra. Contribuyó para este cambio el hecho de que el pintor entró en contacto con un centro urbano más desarrollado, principalmente en lo que se refiere a la producción artística, Río de Janeiro, sede del Gobierno Federal, ya a principios de los años 40. Más tarde fue al encuentro de aquello que mucho aspiraba, el arte del Viejo Mundo, donde tuvo una experiencia que contribuyó aún más para transformar su pintura a fines de los años 50, inicio de los años 60.

En el ámbito internacional presenciamos el desenlace de la guerra ocurrida en Europa, en la cual en 1942, Brasil pasó a participar. Este acontecimiento,

²⁵ PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. In: GULLAR, Ferreira. *Arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p.5

indirectamente propició el traslado de artistas europeos que escogieron Brasil como destierro, pasando muchos a residir aquí definitivamente. La mayoría de estos artistas trajo contribuciones al desarrollo de las artes, principalmente como voceros de los movimientos de vanguardia que ocurrieron a comienzo del siglo XX. La actuación de los mismos se hace presente tanto por la obra como por la enseñanza del arte.

En 1941 Iberê retomó la pintura, transformando en taller la pequeña sala de su residencia. En esta época comentó: "mi interés, mi pasión por la pintura va creciendo". Junto con el artista Vasco Prado (1914), intensificó el uso de modelo, dibujando personas muy variadas e, incluso, a las menos favorecidas que frecuentaban una institución de caridad muy conocida en Porto Alegre, llamada "Sopa-do-Pobre".

En la misma época que trabajó el modelo, ejerció el paisaje, buscando, como ocurría con otros autores, la vena expresionista, en el sentido de captar la emoción de la escena, partiendo de un registro espontáneo, buscando recuperar un único momento. De acuerdo con el artista su forma de trabajar era apasionada, basada en el instante de la creación, al cual consideraba "no retocable, sagrado" ²⁶. Algunas de estas obras fueron expuestas en su primera muestra individual que se realizó en el Palácio do Governo do Estado do Rio Grande do Sul, en Porto Alegre, en el año 1942.

Seguro de su vocación, Iberê no dudó en pedir auxilio a personas influyentes, como el señor Décio Soares de Souza. Este movilizó a sus amigos Moyses Vellinho y Vianna Moog para conseguirle una beca al pintor en Río de Janeiro. La misma le fue concedida en 1942, por el entonces Gobernador del Estado do Rio Grande do Sul, Oswaldo Cordeiro de Farias. Se marchó a la Capital Federal con su esposa en un avión marca "Condor" el mismo día en que Brasil declaró la guerra al eje. Una vez en Río, inició su etapa de estudios y contactos con el medio artístico en la capital federal de Brasil. Esta ciudad reunía a intelectuales, artistas y era un centro artístico y cultural más desarrollado y menos provincial que el estado de Rio Grande do Sul, particularmente,

²⁶ CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1985, p.82.

Porto Alegre. Río de Janeiro en aquella época era, indiscutiblemente, la capital política e intelectual de Brasil.

La capital gaúcha, según podemos deducir del relato del propio autor ²⁷, no reunía condiciones para abrigar a un artista inquieto y con tantas aspiraciones como Iberê ya en la década del 40. Afirmó él: "Del punto de vista de un pintor, en esa época Porto Alegre era una ciudad provincial, conservadora. El Modernismo no había aún influido en las artes plásticas de Rio Grande do Sul. Lo moderno era mal interpretado por los artistas y completamente desconocido del público". Evelyn Berg ²⁸ considera la actitud de Iberê al salir de Porto Alegre e instalarse en Río, análoga a la decisión de Miguel Ángel que dejó Florencia y se fue a vivir en Roma. Ambos querían ampliar sus horizontes artísticos.

La no aceptación del arte moderno en la época en Rio Grande do Sul podría ser entendida a través de la tímida actuación de pocos espacios culturales, como la Galería de Arte llamada "Casa das Molduras", y la enseñanza, restringida al Instituto de Artes en Porto Alegre. Cita el artista, algunos eventos y situaciones ocurridas en estos locales como la exposición promovida por un grupo de alumnos para burlarse del arte moderno, en el propio Instituto de Artes. Iberê condenó la Facultad por ser "cerrada al Modernismo, intolerante y congrega a la mayoría de los pintores que ejercía el magisterio", y otros locales, como la "Casa das Molduras", para justificar el rechazo del arte moderno en la ciudad gaúcha. Estos hechos influyeron en la decisión del pintor de abandonar Rio Grande do Sul, considerando que este estado no posibilitaba el conocimiento artístico, tanto por la enseñanza como por el mercado y por el ambiente artístico.

Al referirse a su traslado a Río de Janeiro, años después, en correspondencia a Jacqueline Tesnière, en 1969, Iberê lo justificó de la siguiente forma: "Nacido y criado en el interior de Rio Grande do Sul, donde apenas se oía el eco del

²⁷ Ídem, p.82.

²⁸ BERG, Evelyn. Iberê: Medida de espessura. in: BERG, Evelyn(org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Río de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.16.

Modernismo, me trasladé a Río en 1942, con el propósito de estudiar pintura. En Río de Janeiro, donde pontificaba Portinari, no obtuve la enseñanza vislumbrada por mi intuición, a pesar de mi trabajo pertinaz" ²⁹. En el ámbito más amplio de lo que ocurría en las artes plásticas en el país, el pintor, hizo las siguientes consideraciones: "El Brasil de esa época, desprovisto de museos de Arte Moderno, de galerías de arte (en el Museo Nacional de Bellas Artes, la única obra moderna era un pequeño Sisley) la educación artística era posible solamente a través de reproducciones. Fue en este ambiente que inicié mi vida de pintor. Como era natural, sufrí espurias influencias, no raramente confundiendo modernidad de la obra con la manera de este o de aquel pintor".

Es indudable que Iberê, así como otros artistas que en la década del 40 vivían en Río de Janeiro, no obtuvo el debido reconocimiento, tanto junto a la crítica como al público, por la posición privilegiada que ocupaba Cândido Portinari en los medios culturales, en la prensa y en el propio aparato gubernamental. Según Iberê, no solamente los artistas nacionales, sino también los venidos del extranjero, tuvieron dificultad en difundir sus obras pues Portinari era el pintor de la época. Al enfatizar la reducida proyección que tuvo en Brasil la pintora portuguesa, Maria Helena Vieira da Silva ³⁰, nacida en Lisboa en 1908, dijo él: "Pienso que Vieira da Silva, así como un grupo de artistas europeos que en la época, tal vez debido a la guerra, vivió en Río, podrían haber ejercido mayor influencia en el medio artístico carioca, si no fuese el dominio absoluto de Portinari" ³¹.

En la condición de becario, Iberê procuró conocer el ambiente artístico de Río de Janeiro. El pintor Portinari fue el primer artista con quien entró en contacto y éste le aconsejó que buscara a Alberto da Veiga Guignard (1896-1962). Este pintor fue,

²⁹ CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1985, p.88.

³⁰ Vieira da Silva pintora portuguesa influenciada por la Escuela de París, a los veinte años pasa a residir en la capital francesa donde estudia escultura con Bourdelle y Despiau y pintura con Fernand Léger. Se casa en 1930 con el pintor húngaro Arpad Szenès. En Brasil realiza en 1942 una Exposición en el "Museu Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro". En 1953 recibió un premio en "la Bienal de São Paulo". Es nuevamente premiada en el Carnegie Internacional de Pittsburgh en 1958. En París participó regularmente del Salón de Mayo.

³¹ LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.19.

futuramente, una fuerte referencia en la vida artística de Iberê, principalmente con respecto a un método de enseñanza más aproximado a las aspiraciones del alumno. En esta ocasión Iberê conoció a importantes nombres como Landucci, Santa Rosa, Goeldi, y se tornó amigo de Adonias Filho, Flávio de Aquino, Milton da Costa, así como Djanira, Maria Leontina, Barão de Itararé, Antonio Bandeira, entre otros, según su declaración³².

En el discurso transcrito de Iberê es posible evaluar las implicaciones que una nueva posición, opuesta a los patrones impuestos por el academicismo rancio hasta entonces vigentes en la enseñanza de arte oficial del país. Afirmó él: "Nuestra participación mañana, como pintores por la cultura popular, por el progreso social, tiene que fundarse en el aprendizaje que aquí conocemos, donde no recibimos diplomas ni medallas, pero alcanzamos la libertad creadora y la conciencia artística."³³

También resaltó, que aunque teniendo en vista un ambiente artístico en franca expansión en Río de Janeiro, donde las discusiones en los locales de encuentro como el "Café Amarelinho" – el punto de encuentro de escritores, pintores, artistas de teatro, periodistas, en fin, como se refería el artista "gente que pensaba" – ocurrían con cierta frecuencia, no existían las galerías de arte ni tampoco la figura del "marchand". Las raras ventas que ocurrían en la época, de acuerdo con declaración prestada Lisette Lagnado ³⁴, eran realizadas por los amigos o a través de los amigos. Se resentía el pintor, por lo tanto, por la inexistencia de un mercado y ambiente de arte, lo que para él significaba una posibilidad de aprender, de observar y de tener contacto con las obras de artistas que eran una referencia en la historia del arte.

En contrapartida, existían los Salones de Arte, que ejercían una función importante para la formación y el reconocimiento del artista, pues lo ayudaban a proyectarse, legitimándolo o no. En el período inicial de Iberê en Río de Janeiro el "Salão Nacional de Belas Artes" era de gran interés para los artistas que codiciaban el Premio Viaje al Extranjero, por el evento instituido. Este premio significaba para muchos

³² CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1985, p.84.

³³ DALCÍDIO, Jurandir. *Diretrizes*. Porto Alegre. 27 may. 1943 (Arq. MARGS, P. Alegre).

³⁴ Obra citada. p.19.

artistas, principalmente los que no tenían muchos recursos, como Iberê, que futuramente sería contemplado con el mismo, una posibilidad de completar la formación artística en un centro cultural mayor, o sea, en el exterior.

Como sabemos, Portinari era el artista en evidencia en el escenario artístico nacional. Iberê mantuvo un discurso ambivalente sobre el pintor. Al mismo tiempo que lo admiró y buscó aproximarse a él, principalmente en los primeros tiempos de su estancia en Río, manifestó una crítica negativa a la producción del mismo. Cuando se le preguntó por este artista, uno de los más prestigiados en Brasil en la década del 40, en Río de Janeiro, sobre lo que creía de su producción artística, Iberê, según relató a Augusto Massi ³⁵ respondió que la misma no le gustaba.

Su opinión era semejante a la de otros representantes de la clase artística, que veían con reservas, la propaganda realizada sobre la obra del pintor Portinari, así como la calidad de la misma. Esta misma propaganda provenía, según Carlos Zílio ³⁶, más que del gobierno que prestigiaba y estimulaba al pintor carioca – a partir de las encomiendas oficiales – del propio movimiento modernista ansioso por identificarse con los ideales y con el arte realizado en el gobierno del presidente Getúlio Vargas.

La gran aceptación de la obra del artista plástico se debe al hecho de que la misma correspondía a las necesidades estéticas de un nuevo público y estaban de acuerdo con el proyecto populista del gobierno que se implantaba. El período de apogeo de Portinari comenzó con su llegada a Río de Janeiro, en 1930 – después de una temporada de dos años en París, viaje este que fue posible por la adquisición del Premio de Viaje al Extranjero – y se extendió hasta 1945. En 1935, con la obra "O café", Portinari recibió en los Estados Unidos, la segunda mención de honor del "Premio Carnegie", según Zílio, "Éste será, probablemente, el primer premio internacional de la

³⁵ MASSI, Augusto. Iberê Camargo: O artista plástico recorda seu encontro com De Chirico e Portinari e fala sobre seu processo de criação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 sept.1992, p.10.

³⁶ Zílio, Carlos. *A querela do Brasil*, Temas e debates 1. MEC/FUNARTE. Rio de Janeiro: Edição Funarte, 1982, p.95.

pintura brasileña" ³⁷. Concluye el estudioso que "el premio irá a darle, de ahora en adelante, a Portinari el estatuto de pintor internacional", colaborando para el éxito y reconocimiento del pintor en el ámbito nacional.

Contribuyó para la gran aceptación de su obra ante el público su temática, entre otras, bastante empleada por el artista, que se refería al hombre brasileño, el caboclo, el negro, el "retirante", (ilustración nº 7). El mismo personaje,



7. Cândido Portinari. "Café", 1940, óleo sobre tela, 130 x 195cm (Fragmento).

circunscrito a su escenario, muchas veces, se identificaba con el Brasil rural, hecho que coincidía con los asuntos sociales que el gobierno populista de Getúlio quería abordar. Sin embargo, su trabajo sobre el punto de vista formal y a nivel de estructura espacial, aunque considerado innovador y moderno en la época, para un país con los rasgos culturales de Brasil, no dejó de ser una lectura superficial con respecto a importantes períodos artísticos, que representaron una ruptura con el arte que le antecedieron, es decir, el Renacimiento y el Cubismo.

Gran parte de la obra de Portinari, quedó en el límite entre una forma de expresión que hizo referencia al pasado en sus modos de representación, utilizándose

³⁷ Ídem.

de la perspectiva, del claro-oscuro, de los refinamientos de la representación de un arte ilusionista, y otra que quiso, pero no logró, romper con esta referencia clásica. La segunda fase buscó, a través del ejemplo de los cubistas que discutían el límite y la jerarquía figura/fondo y de los muralistas mexicanos contemporáneos de Portinari, un arte original, preocupado con innovaciones técnicas. En el caso de los muralistas mexicanos, éstos utilizándose de la figuración realizaron un arte identificado con la cuestión social, siendo así de protesta y reflexión.

Según Carlos Zilio, Portinari concibió el arte moderno "no como un sistema con una lógica propia independiente, sino como una actualización aparente de valores eternos"³⁸. Se nota ahí el recelo, tanto de la crítica como de ciertos artistas de la época, de caer en las amarras del arte abstracto, estilo que ya en 1910 había sido descubierto por Wassily Kandinski (1866-1944) al pintar en Munich la primera acuarela abstracta. Para muchos modernistas brasileños este estilo representaba una fuga al arte de connotación social, pues estaba desprovisto de programa e ideario que no estuviese circunscrito a la propia pesquisa plástica.

La rebeldía contra patrones de enseñanza que no estuviesen de acuerdo con su visión fenomenológica ³⁹, no abandona las convicciones de Iberê en la maduración de su trayectoria creadora. Situación similar a la ocurrida en Santa Maria, cuando el artista se desentendió con un profesor y fue obligado a abandonar la escuela, se hizo presente nuevamente. En 1942, cuando estudiante, Iberê acababa de ingresar en la Escuela Estadual de Bellas Artes, en Río de Janeiro, encerró su carrera universitaria debido a un incidente con el profesor Augusto Bracet.

Al relatar el incidente ocurrido con el profesor Bracet, Iberê afirmó que aquel: "(...) me quitó los pinceles de las manos y, con el loable propósito de enseñar, transformó a la india Acarajá (nombre de la modelo), en una suave madona. Teniendo la paleta, intenté reencontrar el carácter de la modelo, que perseguía sin éxito. Frustrado y

³⁸ Ídem, p.98.

³⁹ CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1985, p.81.

posiblemente irritado, cancelé la pintura con dos gruesas pinceladas. Supe, después, que el profesor se había ofendido con mi gesto. Yo no tuve la intención de ofenderlo".⁴⁰

La infructífera tentativa de Iberê de estudiar en esta institución carioca, a pesar de los consejos de Portinari, en el sentido de impedirle que lo intentara, se debió a su situación de alumno becario. El artista plástico se sentía obligado a ingresar en la enseñanza académica de las artes, de lo cual, decepcionado, luego desistió.

Iberê relacionó el hecho de haber interrumpido diversas veces sus estudios, a un motivo muy personal: sus innumerables pasiones. Según relató a Augusto Massi ⁴¹ "Nunca llegué a terminar nada. También, otra cosa que me envolvió mucho fueron las mujeres". Su primera pasión ocurrió a los dieciséis años, siendo que a los veinte años nació su hija Gerci, resultado de otra relación afectiva. Prosiguió el artista: "Pero cuando salía de una pasión entraba en otra mayor aún(...) Fui siempre así, enamorado. No sé si esto me desvió, es decir, uno vive y no pasa la vida "a limpio". Entonces esa es mi historia".

Aliada a la pasión, componente romántico al mismo tiempo presente y reforzado por el pintor, podemos mencionar otras características personales del artista, relacionadas a su personalidad, o sea, su temperamento explosivo y el modo obsesivo como se relacionaba con los asuntos referidos al arte. Los mismos estaban presentes en su formación profesional y eran visibles en sus actitudes frente a la vida y permanecieron a lo largo de su desarrollo artístico, lo que lo aproximó a muchos artistas expresionistas. Para Iberê, según declaración suya: " el arte y la vida se confunden" ⁴².

Siguiendo esta vez los consejos de Portinari, con el profesor y artista plástico Guignard, aún en el año 1942, el pintor reencontró el ambiente propicio para desarrollar su trabajo, como también se certificó de la no necesidad de un aprendizaje académico como hasta entonces venía ocurriendo. Guignard, inicialmente le enseñó a Iberê, en la condición de su profesor particular. Las clases realizadas en la pensión

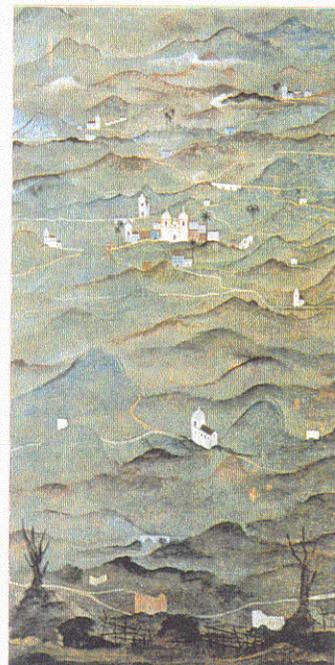
⁴⁰ Ídem, p.85.

⁴¹ obra citada, p.10.

⁴² CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1985, p.95.

donde vivía Iberê, en la calle Esteves Junior, en Río de Janeiro, fueron posteriormente repartidas con Elisa Byngton que más tarde vendría a patrocinar el "Grupo Guignard". Este mismo año, fueron aceptados tres dibujos de Iberê en el "Salão de Belas Artes". La aceptación, según afirmó "fue para mí un premio" ⁴³. Se constata en la satisfacción del pintor por haber sido agraciado con un premio que repercutió en el mundo de las artes y que tenía una tradición, la necesidad de ser aceptado, lo que no impedía al artista de empeñarse en la construcción de un estilo que era nuevo, comúnmente llamado moderno, en detrimento del clasicismo reinante en las obras, éste desprovisto de expresión.

La obra del maestro Guignard tiene un cuño lírico y poético y en su paleta predominan los verdes y tonos terrosos. Estos últimos tonos serán incorporados por Iberê a su pintura. Si bien las enseñanzas de Guignard difieren de Iberê con respecto al estilo, (ilustración nº 8) coinciden con relación a cómo ambos se relacionan con la pintura. Los dos artistas están envueltos con el arte con la misma intensidad, principalmente en lo que se refiere a su proceso creativo.



8. Alberto da Veiga Guignard.
"Paisagem Mineira", (Colección
Milton Guper, São Paulo).

Para Iberê, la principal lección sacada de Guignard era "el ejemplo de compromiso total con el arte que éste le había transmitido"⁴⁴ Específicamente con respecto al método de Guignard, Iberê hizo la siguiente declaración: "El método de Guignard en el fondo es el de todos los pintores, porque ellos sienten cuando no pueden modificar más la estructura dentro de la cual cada cosa está en su lugar. El pintor es el más crítico, quien más conoce lo que hace. Por eso cancelamos la obra y volvemos a ella. Es un constante hacer y rehacer hasta que la forma sea absoluta, pura"⁴⁵.

⁴³ Ídem, p.86.

⁴⁴ ZÍLIO, Carlos. Depoimentos. in: BERG, Evelyn(org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre, Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p. 46.

⁴⁵ PRESTES, Eleone. *Zero Hora*. Porto Alegre, 17 may. 1992, p.3.

El "Grupo Guignard", como más tarde quedaron conocidos los participantes del mismo, se reunía en un taller debidamente instalado por Elisa Byington, integrante y mayor alentadora del grupo, en un local en el que anteriormente funcionaba el antiguo local de bailongo "A flor de Abacate", en la calle Marques de Abrantes, número cuatro, en el barrio Catete. Muchos de estos nombres más tarde influirán en el escenario artístico nacional, entre ellos: Geza Heller, Vera Assunção, Miranda, Milton Martins Ribero y Maria Campelo. Luego de un año de dedicación extrema, Guignard, volvió a Minas Gerais, para dar clases allí.

Este período dejó marcas personales en los participantes del grupo citado, así como colaboró para estimular las diferencias entre el arte clásico, es decir, el arte tradicionalmente hecho de forma oficial – vinculado a las academias y reconocido en los eventos de arte como los salones – y el arte moderno que intentaba romper con las reglas formales impuestas por un profesorado que estaba constituido básicamente por artistas no actualizados, tanto los nacionales, así como muchos extranjeros que aquí se fijaron.

Un simple acontecimiento, la exposición de los alumnos del "Grupo Guignard", provocó una reacción contraria al mismo. La directiva académica de la Escuela de Bellas Artes, en Río de Janeiro, local donde se realizó la exposición, normalmente no acogía un arte que no fuese el oficial. Los trabajos ahí expuestos, según Evelyn Berg, "sufren la agresión física de los estudiantes de la Directiva Académica" ⁴⁶. Sin embargo, pondera Evelyn en el mismo artículo, la crítica de arte fue unánime en elogios.

La polémica en torno a dicha exposición fue cerrada por una entrevista concedida por el grupo al periódico *Diretrizes*, que "contenía críticas a la enseñanza caduca de la escuela", según declaró Iberê ⁴⁷. El tono de la entrevista fue agresivo para los patrones de la época y se nota un carácter de denuncia en la declaración

⁴⁶ BERG, Evelyn. *Iberê: Medida de espessura*. in: BERG, Evelyn(org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.17.

⁴⁷ *Idem*, p.86.

encabezada por el pintor gaúcho, que hizo duras críticas a la enseñanza que hasta entonces era una constante en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro. Jurandir Dalcídio⁴⁸ señala algunos aspectos básicos para la discusión de la enseñanza de las artes, preguntando si la misma era "una escuela o una oficina pública", y si los maestros de aquella institución eran "maestros o viejos oficiales administrativos". Concluye el crítico que la Escuela de Bellas Artes era una "fábrica de diplomas, un ambiente muerto, hostil, contrario al arte".

Los integrantes de este grupo, entre ellos Iberê, rechazaban un tipo de arte que ellos entendían obsoleto, que no correspondía a las necesidades de un mundo contemporáneo, y no puramente el arte clásico como un todo. Iberê en entrevista a Álvaro Gonçalves, dijo ser pesimista con respecto a la misma al afirmar que por la rigidez de las fórmulas, "lo clásico como teoría única y única razón de ser ya no pertenece a nuestro siglo" ⁴⁹. Creía el artista en un arte que no tuviera como finalidad principal la copia del modelo y afirmara las características individuales del pintor como ser creativo, así como legitimara la total autonomía de las artes.

Con respecto a la copia fue tajante, oponiéndose a la misma: "¿De qué vale copiar un puente, un hombre conversando con su novia, un árbol o una cesta de flores, si todo el mundo ya lo hizo, si ya no hay nada más interesante, realmente interesante que se pueda sacar de allí?" ⁵⁰ En cuanto a la proyección del artista en la obra, afirmando su identidad sin negar la posibilidad de que la obra se comunicara con el público, afirmó en el mismo reportaje: "El pintor debe crear, es cierto, para los demás, pero con los elementos de su ser, con lo que siente en el instante en que mueve el pincel".

Con respecto a la importancia de los elementos formales en la materialización de la obra, concluyó, aún en la misma entrevista: "Los elementos pictóricos son los que constituyen su pintura y no la exactitud de los trazos y de las

⁴⁸ DALCÍDIO, Jurandir. *Diretrizes*. 27 may. 1943 (Arq. MARGS, P.Alegre).

⁴⁹ GONÇALVES, Álvaro. Não pintar certinho. Porto Alegre, *Revista Globo*, 13 oct. 1945 (Arq. MARGS, P.Alegre).

⁵⁰ *idem*.

proporciones, como si el artista fuese una cámara fotográfica". Vemos que lo que valía en la nueva concepción propuesta por el grupo, y más específicamente por Iberê, era la idea de que el arte no se reduce a la habilidad del artista, o sea, a su posibilidad de ser más o menos fiel al modelo. Creía que el arte es una expresión individual del artista y debe estar de esta forma comprometida con el mismo, y no con una fórmula dictada por una escuela a nivel institucional, como fue esta institución de enseñanza de las artes, en Río de Janeiro en la década del 40.

Desintegrado el "Grupo Guignard", Iberê, aún en la misma ciudad, se instaló en un taller en el conocido edificio "Róseo", y luego en otro en el barrio "Lapa". De este período guardó el siguiente relato: "me desgarré para escapar de las influencias poderosas de Cândido Portinari, Lasar Segall y Maurice Utrillo (1883-1955), ésta la más importante y poderosa" ⁵¹. En la misma época conoció y se hizo amigo de Marques Rabelo, que pasó, a partir de este encuentro, a comercializar las obras del artista.

A través del modo en que Iberê relató la actuación de Rabelo, en la tentativa de insertar el arte brasileño más allá de las fronteras, podemos concluir cuán incipiente era el mercado del arte casi en la mitad del siglo XX en Brasil. Afirmó él a Augusto Massi: "Marques Rabelo fue el primero en llevar la pintura brasileña para afuera. En 1945, organizó la exposición "20 Pintores Brasileños", que recorrió Buenos Aires, Montevideo y La Plata, y, entre los cuales figuraban Portinari, José Pancetti (1904-1958), Milton Dacosta (1915), Guignard y Tarsila". ⁵²

En esta época Iberê lo conoció en el taller del artista plástico Santa Rosa (1909-1956). Rabelo, al presentarse, le hizo una invitación seguida de un elogio: "Voy a hacer una exposición en Argentina y quiero llevar alguna cosa suya porque usted es el único valor que apareció en los últimos años". Sobre el primer "marchand" que conoció y del cual se hizo amigo, Iberê afirmó: "Fue el gran embajador de nuestra cultura en los países vecinos. Llevaba los cuadros arrollados debajo del brazo, como supongo lo

⁵¹ CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1985, p.86.

⁵² Obra citada, p.10.

hayan hecho los primeros mercaderes".⁵³ Lamentó el pintor que "el hombre que llevó el arte brasileño para afuera"⁵⁴ hoy esté olvidado.

Iberê, aunque crítico de la enseñanza que hasta entonces dominó los sectores institucionales formadores de artistas, estaba consciente de la importancia de un legado artístico, como constructor de un aprendizaje que se basaba en el pasado, en la tradición. Este pensamiento era contrario a lo que los académicos en Brasil proponían. Éstos intentaron reducir, lo que fue prácticamente imposible, las influencias europeas del arte y realizar una obra volcada a las raíces nacionales, principalmente con respecto a la temática escogida. Afirmó él: "desciendo de una brillante generación de pintores (Picasso, De Chirico, Chagall y tantos otros) que me antecedió. Con ella aprendí a ver. Por eso mi pintura tiene un lazo con la tradición".⁵⁵

Se hace oportuno destacar que este lazo al cual Iberê creía estar unido se limitaba a un modelo europeo del arte occidental. Por lo tanto, el pintor se situaba aparte de otros artistas brasileños en los temas que se referían a la construcción de un arte nacional, hecho sobre el prisma de una temática regional, local. Es éste uno de los asuntos que fueron deflagrados por la "Semana de Arte Moderna", ya en 1922.

Notamos la exclusión de Iberê, como artista colaborador, de la implantación y difusión del Arte Moderno en el país – aunque ella aquí no se limitó a un movimiento con dogmas determinados – al analizar el catálogo de la importante exposición "Do Modernismo à Bienal". La comisión organizadora encargada de esta muestra realizada por el "Museu de Arte Moderna" de São Paulo, en 1982, con el propósito de, según el catálogo, "Proporcionar una visión más amplia del arte brasileño entre los años 20 y 50"⁵⁶, por omisión, olvido, o adrede no incluyó al artista Iberê Camargo en el mismo evento, siendo este un documento importante para la historia del arte brasileño.

⁵³ CAMARGO, Camargo. *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1988, p.87.

⁵⁴ MASSI, Augusto. Iberê Camargo: o artista plástico recorda seu encontro com De Chirico e Portinari e fala sobre seu processo de criação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 sept.1992. p. 10.

⁵⁵ CAMARGO. *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1988, p.100.

⁵⁶ Catálogo "Do Modernismo à Bienal". São Paulo: Museu de Arte Moderna, MAM, jun. 1982.

Hecho raro éste, pues en la misma muestra expusieron diversos artistas contemporáneos a Iberê, desde su maestro Guignard, como otros artistas que no estaban vinculados al movimiento modernista. Así como lo hizo Iberê, algunos de estos artistas más tarde experimentarán el arte abstracto, como Yolanda Mohbalyi (1909-1978), Milton Dacosta(1915) y la alumna del pintor, Maria Leontina Franco da Costa (1917-1984). Es innegable que en estos treinta años, el artista aún se encontraba en formación, su carrera pasó a ser exitosa al final de la década del 50, cuando recuperó el objeto Carrete. Sin embargo, él ya había participado en varias exposiciones, habiendo recibido el importante "Premio de Viaje al Extranjero", con la obra "Lapa", en el Salón Nacional de Arte Moderno, en Río de Janeiro, en 1947, siendo que al año siguiente siguió en viaje de estudios a Europa, regresando dos años después a Brasil.

Entre las muestras que impulsaron al artista a una gradual proyección en el escenario de las artes plásticas nacionales se encuentra su exposición individual en Porto Alegre, en 1944. Este mismo año por su participación en el "Salón Nacional de Bellas Artes", en Río de Janeiro, recibió medalla de bronce por la obra "Mulher de Branco". Participó, en la misma ciudad de una colectiva en el Museo Nacional de Bellas Artes, exponiendo la tela "Auto-retrato". En 1946, Iberê realizó su primera exposición individual, en Río de Janeiro, en el Salón de Exposiciones del Ministerio de la Educación y Salud y la dedicó a sus protectores Luis Aranha, Décio Soares de Souza y Moyses Vellinho. Iberê contaba en esta época con ayuda financiera de Luis Aranha, que según Evelyn Berg ⁵⁷ "más que protector es mecenas". Participó en Porto Alegre, al año siguiente, en la exposición de Pintura Contemporánea, organizada bajo los auspicios de la "Prefeitura de Porto Alegre", en el auditorio del periódico "Correio do Povo", cuya presentación fue hecha por su entonces amigo Marques Rebelo.

Como había sucedido en Porto Alegre, a principio de los años 40, cuando Iberê, con la intención de estudiar pintura, se trasladó a un centro cultural más dinámico que la aún provincial capital gaúcha, el pintor, a finales de la misma década, en el

⁵⁷ BERG, Evelyn. Iberê: medida de espessura. in: BERG, Evelyn(org.). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/ Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p. 17.

intento de ampliar sus conocimientos, partió de Río de Janeiro para una experiencia de dos años en el Viejo Mundo. Sus referencias relativas al arte del pasado o a las tendencias estilísticas verificadas en los países de tradición artística occidental, principalmente los mediterráneos o Ibéricos, se encontraban hasta entonces restringidas a informaciones encontradas en la escasa literatura a la que tenía acceso – la mayoría de los libros que trataban asuntos del arte eran ediciones españolas y latinoamericanas — o en las reproducciones de obras, contenidas en los libros de arte y catálogos disponibles. Afirmó el pintor: "Fui a Europa para ver y oír. Sufrí gran impacto al ver de una sola vez todo aquello que conocía a través de escasas informaciones" ⁵⁸.

Según afirma Evelyn Berg, "el impacto que Europa tiene sobre este artista ávido por el aprendizaje y el cambio de ideas es inmenso". ⁵⁹ "En las palabras de Iberê extraídas del texto de Lúcia Vagc ⁶⁰, es posible dimensionar la importancia de la experiencia europea en la búsqueda de mayores conocimientos efectuada por el artista: "Cuando desembarqué en Portugal fui corriendo al "Museu das Janelas Verdes" porque me habían dicho que allá existía un Rafael(...) Yo nunca había visto, nunca había tocado, es decir, aquella cosa que es ver por primera vez; entonces toda esa emoción (...) Cuando uno llega delante de aquella montaña de arte, el sujeto se vuelve loco, ¿no es así?"(sic).

La primera adquisición de Iberê en Europa, como no podría dejar de ser, fue un libro de historia del arte. Es este su relato a Augusto Massi: "Compré esta historia del arte y comencé a leer una lengua que no conocía y a aprender aquello (el italiano), a tomar nota de referencias de todas las escuelas. Tenía un cuadernito donde escribía: fulano de tal, 1300 no sé qué; Simone Martini, no sé lo qué; Giotto, traté de conocer todo hasta nuestra época" ⁶¹.

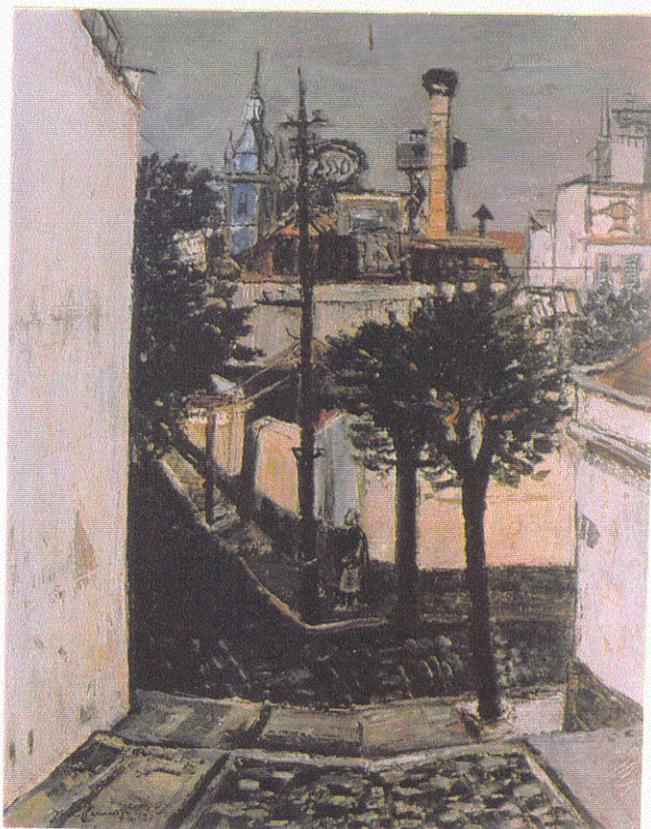
⁵⁸ CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1988, p.87.

⁵⁹ BERG, Evelyn. Iberê: medida de espessura. in: BERG, Evelyn. *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/ Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p. 17.

⁶⁰ VAGC, Lúcia. Iberê: Pulsão e estrutura. Gávea; *Revista Histórica de Arte e Arquitetura*. PUC, Rio de Janeiro, n.1. 1984. p.30.

⁶¹ MASSI, Augusto. Iberê Camargo: o artista plástico recorda seu encontro com De Chirico e Portinari e fala sobre seu processo de criação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 sept.1992. p. 10.

Un año después de haber obtenido el premio con su lienzo "Lapa", (ilustración 9), en 1948, Iberê y su esposa partieron a Europa, dividiendo sus dos años de estancia entre Italia, primeramente – donde estudió pintura con Giorgio De Chirico (1888-1978), grabado con Carlo Alberto Petrucci, fresco con Antonio Aquille y materiales de pintura con Leone Augusto Rosa, en Roma – y Francia donde fue alumno de André Lhote, en París.



Diferentemente de lo que 9. Iberê Camargo. "Lapa", 1947, óleo sobre tela, 70 x 60cm.

le ocurrirá al maestro francés, que se basaba en un método teórico do estudio de la pintura, De Chirico creía en un estudio práctico, basado en la experiencia y sobre todo en la copia. Según relato del alumno Iberê: "Él creía que todo lo que uno puede aprender debe aprenderlo enseguida. Para él el gran problema era la copia, decía que si las personas copiasen, la pintura del mundo cambiaría"⁶². Iberê que hasta el momento había copiado apenas estampas, comenzó a copiar de lo natural cuando llegó a París, lo que le pareció mucho más fácil. Al regresar a Italia nuevamente oyó el comentario positivo del profesor italiano: "Ma che cosa le ha fato convertirsi in un maestro?"⁶³

Con respecto a la elección de estudiar con André Lhote (1885-1962), Iberê hizo la siguiente observación: "Llegué a París decidido a frecuentar la "Academia Lhote", llevado por la fama del gran profesor y por la lectura del "Tratado del Paisaje", en traducción española". Sobre Lhote ⁶⁴ afirmó que aunque no admiraba su obra lo consideraba un gran teórico y profesor. Con respecto a De Chirico, dijo que reconocía

⁶² Ídem, p.11.

⁶³ Íd., p.11.

⁶⁴ LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.21.

una afinidad con respecto al grabador porque el mismo "también expresa la soledad y el misterio que envuelve las cosas".

En la experiencia europea de enseñanza, Iberê percibió la diferencia entre un aprendizaje académico – pregonado en las escuelas de arte brasileñas, especialmente la Escuela Nacional de Bellas Artes, en Río de Janeiro, éste construido a costa de un hacer automático, que consistía en la reproducción de obras de arte consagradas – y la posibilidad de un saber artístico que era adquirido por la observación y a través del estudio de los elementos constitutivos de estas mismas obras, que no descartaba un nuevo modo de mirar el arte del pasado. Iberê se dio cuenta de lo perjudicial que podía ser construir un conocimiento respaldado en una enseñanza artística obsoleta y de mala calidad, que nada más ofrecía que la reproducción pura y simple de la obra de arte, y otro conocimiento basado en el estudio de la forma y en la reflexión del pasado para la construcción del arte contemporáneo. Siendo así, no bastaba copiar, era necesario, educar el ojo, y conocer los valores plásticos que componen la obra.

André Lhote le facilitó este aprendizaje en su academia, según afirmó Iberê en su declaración a Jacqueline Tesnière ⁶⁵, a través de una enseñanza de arte realizada con el rigor del método, que tenía sus raíces en el nuevo lenguaje pictórico, iniciado por Cézanne, pero la finalidad del maestro francés consistió en crear una obra clásica, en el sentido de permanente, duradera. Según afirmó Iberê sobre Lhote en la carta citada: "Consciente de su importancia como pintor y teórico, se identificó con Cézanne en el esfuerzo de despojar al cuadro de todo lo que desfiguraba la pureza del lenguaje pictórico. Hizo sentir, evocando la obra de Cézanne, que el verdadero revolucionario no siempre era el más exaltado, aquel que en su época parecía ocupar la vanguardia".

En su declaración, Iberê volvió a la historia del arte para mostrar que el profesor Lhote era un entusiasta de artistas como Piero della Francesca, de Rubens, de Vermeer, así como de la miniatura persa y del Fresco Románico, y recorría

⁶⁵ Ídem, p. 89-90.

constantemente las cualidades plásticas de estos artistas y períodos del arte en la tentativa de recoger conocimientos que pudiesen ser recreados en el lenguaje moderno. Enfatizó Iberê, que Lhote estaba preocupado con aspectos que interesaban a la pintura, siendo él un pintor por excelencia.

Sus temas, así como los de los maestros que lo antecedieron, eran las naturalezas muertas, los desnudos, los paisajes. Se preocupaba Lhote en enseñar las leyes de composición y del color, y uno de los principios normativos del maestro, según señaló Iberê, estaba escrito en una pizarra, y consistía en separar de manera incisiva el arte de la naturaleza: "Je suis fatigué de dire, que tes anciens maître n'ont jamais pensé à faire une femme nue, mais faire un tableau". Con la finalidad de reforzar aún más la importancia de André Lhote, en la formación de Iberê, así como el abordaje innovador de los conocimientos del maestro que repercutirán de modo profundo en el alumno, se hace oportuno transcribir la siguiente declaración:

"Hoy, transcurridos veinte años, puedo afirmar que mi experiencia en la Academia Lhote fue la más provechosa, en mi formación de pintor. Encontré ahí la certeza de mis intuiciones. No que mi obra tenga influencia de la pintura de André Lhote – ésta sólo se hizo sentir a través de los trabajos ejecutados en la Academia – y valoro la influencia que ejerció en mi comprensión de los valores pictóricos. Lhote, como ningún otro, me hizo ver las identidades en la solución de color, de valor, de ritmo, en fin, de todos los elementos del lenguaje pictórico de la pintura, que abarca todas las épocas. No crea, sin embargo, que esta visión conduce al eclecticismo. Mi permanencia en la Academia, aunque no haya sido prolongada, fue suficiente para darme profunda consciencia de los verdaderos valores de la pintura. (...) Pude estudiar de manera lúcida, dentro de una directriz hasta entonces imposible". 66

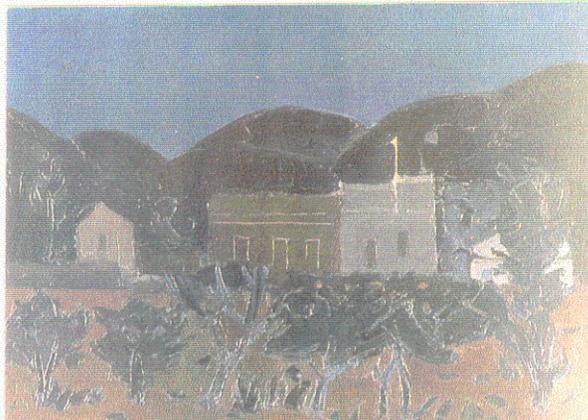
Una mirada al pasado

Iberê regresó a Brasil a finales de noviembre de 1950. Recomenzó a pintar y realizó una serie de grabados en metal y unas naturalezas muertas, según él

⁶⁶ Ídem, p.89.

"aún mareado con lo que había visto y oído en su viaje a Europa"⁶⁷ Nuevamente residiendo en Río de Janeiro el pintor se volvió principalmente al paisaje carioca (relativo a Río de Janeiro) – tema al cual ya antes se había dedicado – influenciado por el paisaje del barrio Santa Teresa, donde vivía. Este era un local pintoresco que congregaba casas y una exuberante vegetación en un punto elevado de la ciudad. Sin embargo, Iberê evitó las escenas de verano, prefiriendo captar los momentos pictóricos contenidos en una atmósfera más intimista, propia de las mañanas de invierno, tornando su registro del paisaje carioca aún más peculiar.

Sobre este período, Iberê hizo la siguiente declaración: "de 1945 a 1959, más o menos, fui el poeta de las calles, de las callecitas silenciosas de Río, antes de que ésta se tornase una ciudad acosada por la violencia".⁶⁸ El mismo tema, la violencia, pero transpuesto a la realidad, muchos años más tarde, hará que el artista abandone la ciudad de Río de Janeiro que tanto pintó. En 1959, Iberê realizó el cuadro "Poços de Caldas" (ilustración n. 10), óleo que consideró su último paisaje. En esta obra, la luz es uno de los elementos que se destacan en el cuadro, característica ésta, que perdurará a lo largo de la trayectoria del pintor.



10. Iberê Camargo. "Poços de Caldas", 1959, óleo sobre tela, 65 x 92 cm.

Su paleta, influenciada por la pintura al aire libre, se volvió luminosa, abrigando morados, azules, rojos, grises y ocre. La gama cromática del pintor era reducida y perdurará, cambiando poco en el transcurso de la obra del pintor. Se nota en este período, una tendencia expresionista en Iberê, que nunca abandonará su producción. Según afirmó el pintor a Vera Martins⁶⁹, la búsqueda en este momento se

⁶⁷ CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: nove contos e um e esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1988, p.63.

⁶⁸ LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.17.

⁶⁹ MARTINS, Vera. Iberê Camargo: Prêmio de pintura da Bienal. *Última Hora*, Porto Alegre, 28 jun. 1955. (Arq. MARGS, P. Alegre).

limitará a "expresar el momento fugaz del tiempo que es irreversible". Su técnica, consistía en ser extremadamente fiel al momento de realización del cuadro, lo que no le permitía, ni siquiera volver a la obra después de finalizada junto al modelo.

Los paisajes, curiosamente, le van a permitir a Iberê una gradual entrada en el mundo de la abstracción, que se hará efectiva a fines de los años 50 con los Carretes, según también afirman Vera Martins ⁷⁰, Ferreira Gullar ⁷¹, Evelyn Berg ⁷², Antonio Bento ⁷³ y Augusto Massi ⁷⁴. En sus últimos paisajes, dice Evelyn: "la materia venía tornándose densa y las formas se simplificaron". Del mismo modo afirma Gullar: "Los paisajes se transfiguran, dándoles una atmósfera de sueño con sus colores intensos. Por este camino se fue aproximando a la abstracción, reduciendo los elementos temáticos al mismo tiempo que tomaba los colores más densos, sombríos, y la materia más abundante, pastosa". El crítico Antonio Bento está de acuerdo con el análisis de estos estudiosos al declarar: "No es en vano que Iberê va del paisaje a la abstracción con los Carretes. Son los mismos que van a servir de puente entre la figuración y la abstracción". Para el crítico, los paisajes conservaban el lirismo mientras los Carretes entraban a un terreno de emociones más profundas, desconocidas y menos cómodas al ojo del observador.

Augusto Massi, al relacionar los paisajes a la posterior abstracción procesada en la obra de Iberê, levanta otro dato que refuerza este análisis, pero remitiéndolo al espacio original del artista: la campaña gaúcha. Para el crítico, el tipo de paisaje dominante en el sur del país, denominado "campanha", facilitó el tránsito del artista entre la figuración y la abstracción, pues Rio Grande do Sul, en ciertas regiones, se caracteriza por un paisaje melancólico, plano, y de poca vegetación. Afirmó el pintor a Massi: "El paisaje de Rio Grande do Sul me parece metafísico, porque es muy simple:

⁷⁰ Ídem

⁷¹ GULLAR, Ferreira. Na pintura a arte plena de Iberê. Catálogo de Exposición. Galeria Acervo. Rio de Janeiro, 1980.

⁷² BERG, Evelyn. Iberê, medida de espessura. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, p.95.

⁷³ BENTO, Antônio. Jornal Coluna das Artes. 1946.(Arq. MARGS, P.Alegre).

⁷⁴ MASSI, Augusto. Iberê Camargo: O artista plástico recorda seu encontro com De Chirico e Portinari e fala sobre seu processo de criação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 sept.1992. p. 10,11.

un horizonte, un cielo, un pampa. Es un paisaje despojado, pero denso y rico en sugerencias".

El aspecto metafísico de la obra de Iberê no es apenas de una influencia, aunque pequeña, recibida y asimilada de De Chirico. Sus obras son bastante distintas principalmente sobre el punto de vista formal. De Chirico, da un nuevo sentido a las figuras, Iberê transgrede la figura; creó una realidad completamente nueva, pero no absurda. Siendo así, en el caso de Iberê la presencia de lo metafísico es de otra dimensión, va más allá de la solución formal y compositiva.

Muchos estudiosos reconocen que gran parte de la obra de Iberê, estaba relacionada a la geografía y la topografía del espacio físico que el pintor habitó en la infancia, denominado campaña gaúcha ⁷⁵, o más específicamente pampa⁷⁶. La campaña, por sus características intrínsecas de campo extenso: simplicidad, inmensidad y repetición del paisaje, lleva al hombre fijado en esta tierra y en contacto permanente con ella, a pensar y sentir de modo intenso, haciéndose acompañar por la soledad. Esta experiencia permite al hombre estar en profunda unión con la naturaleza así como transponerse a otras realidades, como fue el caso de Iberê en lo que se refiere a su pasaje de la figuración a la abstracción. Así como él otros artistas plásticos, cineastas y escritores, principalmente relacionados a esta atmósfera, transpusieron en sus creaciones reminiscencias vinculadas a este lugar particular, el pampa.

Iberê⁷⁷ citó al escritor argentino Jorge Luis Borges como uno de los creadores que realizó una profunda reflexión de este universo que es el pampa, muchas

⁷⁵ Campanha es el término utilizado para denominar un campo extenso. En Rio Grande do Sul, es comúnmente utilizado para designar el área rural, principalmente aquella que se ocupa de la cría de ganado extensiva y de la agricultura intensiva de subsistencia.

⁷⁶ Pampa, de acuerdo con el Dicionário Mirador (Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa, n.2, p.1268) "es una llanura muy extensa, cubierta de vegetación rastrera, en la Región Meridional de América del Sur, específicamente Rio Grande do Sul, Argentina y Uruguay". Es común el uso de la palabra en un sentido más amplio, de acuerdo con el diccionario, sin embargo, el pampa es característico de una región determinada, común a los tres países fronterizos. En el caso de Rio Grande do Sul el pampa se sitúa al este y en la divisa el estado. Restiga Seca está situada en una región llamada Depressão Central, y a pesar de tener áreas de gran extensión, utilizadas en la agricultura y en la pecuaria, está cercana a una zona montañosa. El uso de la palabra pampa por Iberê Camargo está más relacionado a una apropiación literaria del término y a una condición de vida rural, de la cual Iberê, por ser habitante de esta región, estuvo cerca.

⁷⁷ MASSI, Augusto. Iberê Camargo: O artista plástico recorda seu encontro com De Chirico e Portinari e fala sobre seu processo de criação. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 20 sept.1992. p. 10.

emocional del hombre que va más allá del tiempo y del espacio a él circunscrito y alcanzando, muchas veces, una atmósfera mágica y de situaciones insólitas. El pintor se sintió identificado con Borges, en la aprehensión de simples elementos contenidos en la campaña que constituyeron la materia prima de sus obras: "estas cosas siempre me encantaron" ⁷⁸.

Para Iberê, ⁷⁹ el escritor argentino "captó muy bien esa metafísica de la campaña, porque el sujeto piensa en otra situación y no en esa, en el rancho, en la pobreza, en un árbol solitario, en un cementerio a la orilla de la Carretera, en un cerro de piedra". El pintor enfatizó también, que siempre apreció los elementos simples, en oposición incluso a las flores, "creo que Dios creó las flores en un momento de frescura". Dijo amar estas formas que muchas veces pasan inadvertidas en este gran escenario rural típico del sur de Brasil: "Porque yo aprecio las ramas secas: "guanxumas", "mata-cavalo", "maria-mole" (plantas silvestres de la campaña brasileña), hasta el olor del papayo me encanta, me embriaga de nostalgia y de recuerdos".

Se nota que los últimos paisajes pintados por Iberê, a fines de la década del 50, tienden a despojar y simplificar más la forma, así como la materia pictórica se torna más densa y presente, debido a la gestualidad empleada por el pintor en mayor escala. Estos datos revelan a un autor intimista, volcado a una temática y un hacer, cada vez más personal. Temática esta que dominará sus lienzos posteriores, así como le abrirá las puertas de la abstracción. En este momento, la pintura iberiana, según observó Evelyn Berg ⁸⁰, asume una característica que se hace presente en el desarrollo de la obra del pintor, a la cual denominó "interiorização" (acto y efecto de interiorizar).

En 1952, Iberê se tornó miembro de la Comisión Nacional de Artes, cargo que ocupó hasta 1955, y que según afirma Evelyn Berg ⁸¹: "lo pone en la primera fila de los artistas plásticos brasileños". En 1953 fundó el curso de grabado en la Escuela

⁷⁸ Ídem, p.10

⁷⁹ Íbidem, p.10.

⁸⁰ BERG, Evelyn. Iberê, medida de espessura. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, p.21.

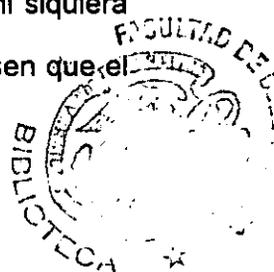
⁸¹ Ídem, p.19.

Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro, tornándose profesor – actividad que se extenderá por más de dos décadas – de una serie de artistas que a través de sus enseñanzas irán a contribuir para la difusión de la técnica del grabado, así como de la pintura. Nombres como Anna Letycia, Vera Mindlin, y Eduardo Sued en el grabado y Carlos Zílio, Anisio Dantas, Elmer Barbosa, en la pintura, serán influenciados por las enseñanzas del maestro Iberê.

Podemos extraer de la declaración del pintor a Walmir Ayala ⁸², con respecto a sus ideas sobre la enseñanza del arte, no solamente la esencia de su método, sino a la aproximación del mismo a su práctica artística. Para Iberê el resultado de la enseñanza dependía mucho más "del talento del aprendiz que de la excelencia del maestro". Concluyó el pintor: "La enseñanza del arte, como la de filosofía, siempre produjo un número limitado de artistas y filósofos". Sobre las influencias a nivel estilístico que un profesor podría transmitir a su alumno a lo largo del aprendizaje, Iberê creía que: "Sobre el camino del arte el artista jamás asienta sus pasos en las huellas de su antecesor. Aunque sea el más estrecho de los caminos del hombre, es también el más libre".

Iberê siempre se consideró no un profesor por vocación sino por circunstancia. Su preocupación, de acuerdo con el texto antes mencionado, considerando los aspectos subjetivos que el arte encierra, era "encontrar la manera de decir lo indecible". La palabra del profesor, en este caso era apenas la "levadura" para la creación. Para él la escuela ideal de arte debería ser pensada a partir de la vivencia de los grandes maestros, en sus procesos artísticos, que muchas veces no dependen de un aprendizaje formal. Afirmó Iberê: "Si tuviese que crear una escuela de arte, inquiriría a los mayores artistas de mi tiempo, para saber cómo llegaron a ser grandes artistas. Quien desea recorrer el camino que conduce a la cumbre de la montaña, debe oír a aquellos que lo conocen y llegaron a ella. Sería necio preguntárselo a quien ni siquiera sabe que la montaña existe. Si las declaraciones de los artistas que elegí dijeren que el

⁸² AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, 1970, p.181-2.



abono y la semilla ya están en la tierra, yo tendría el buen sentido de no abrir la escuela de arte".

El modo de entender la enseñanza del arte, considerando sus peculiaridades fue transmitido a sus alumnos, a los cuales Iberê seleccionaba anteriormente, de acuerdo con sus potencialidades. Según la declaración del entonces alumno Carlos Zilio⁸³, Iberê desarrolló una técnica de aprendizaje en el que sutilmente interfería en la creación del alumno, pero de modo que el mismo no lo percibiese, método este que el alumno define como, "antididáctico". De este modo, Carlos describe las clases con el maestro: "Nada le era facilitado al alumno, ninguna receta era explicada, él actuaba mucho por insinuaciones sin dar las soluciones y continuamente lanzaba dudas". Aún inmaduro, en la época apenas con dieciocho años el alumno, muchas veces, no entendía los planteamientos de Iberê: "Era inevitable la angustia que había en este proceso, pero lentamente las respuestas iban surgiendo en nuestro propio trabajo".

De acuerdo con los recuerdos del alumno, el método de Iberê no era distinto del de otros profesores modernos. En el caso del pintor gaúcho, seguramente la transmisión de los conocimientos artísticos sufrió influencias de sus profesores europeos, sobre todo de André Lhote. Sus propuestas variaban entre el dibujo de naturaleza muerta y el modelo vivo. Las técnicas se limitaban al carboncillo y a la pintura al óleo. De acuerdo con Carlos Zilio, "La pintura, de un modo general, seguía los preceptos post-Cézanne con la distribución de tonos fríos y calientes y la ocupación del lienzo como un plano". Las clases eran realizadas con el profesor una o dos veces por semana y en los demás días los alumnos trabajaban solos. Eventualmente Iberê llevaba libros para intercambiar comentarios sobre el arte moderno entre los alumnos.

Otra declaración que confirma la contribución de Iberê en la formación de importantes artistas brasileños, es la de Carlos Vergara (1944), artista que ya había participado del mayor evento de arte en Brasil, la Bienal de San Pablo, a principios de la

⁸³ ZÍLIO, Carlos. Depoimentos. in: BERG, Evelyn (org) *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, p.45.

década del 60, donde presentó una serie de joyas – era joyero de formación y se dedicaba también al diseño. A partir de su convivencia profunda con Iberê, como amigo y alumno, según afirmó⁸⁴ pudo "desaprender para aprender de nuevo". Prosigue él: "La primera cosa, cuando se habla en Iberê, es ese asunto del rigor con respecto a la exigencia en relación a la imagen que usted produce. Colocar siempre en jaque la línea que usted produce, vista y revista. Iberê miraba, y decía lo siguiente: "Eso es una mierda, rompe, eso es una mierda, rompe, eso no es un dibujo"(...)Entonces hasta que yo pudiese comprender que lo que estaba dibujando era un pretexto, y no un texto, todo eso era una gran dificultad, hasta que la línea tuviese vida propia; la línea era basada en lo que estaba allí delante, pero ella tenía vida propia".

Como profesor de grabado, una de sus principales características era la exigencia y la meticulosidad con respecto a los temas técnicos que este lenguaje exigía, lo que de cierta forma, repercute en su trabajo personal de grabador, donde la gestualidad alcanzada en la pintura es aquí amenizada o, tal vez, más sutil. De acuerdo con Aldo Obino ⁸⁵, su grabado se caracteriza por un: "linaje fino, equilibrado, sensible y con pudor plástico, que no deja de ser su manera, delicada y sensible.

De acuerdo con Anna Letycia ⁸⁶, que comenzó a trabajar con Iberê cuando él fundó el curso de grabado en Río de Janeiro, a pesar de que le gustaba enseñar, Iberê necesitaba un sueldo fijo para mantenerse. Considera la artista que todo lo que aprendió sobre grabado se debe a la dedicación de Iberê, que con el tiempo se tornó un gran amigo, habiendo participado con él del "Salão Preto e Branco" y de la problemática del material nacional. Afirma ella que Iberê, al enseñar: "Hacia hincapié en un buen comienzo: "pulimento perfecto, limpieza de chapa, trabajo que llevaba meses de aprendizaje. Después, el inicio con técnicas básicas como agua fuerte y agua tinta. Llevábamos mucho tiempo antes de concluir una etapa y volvíamos a trabajar lo que no

⁸⁴ VERGARA, Carlos. Depoimentos. in: BERG, Evelyn. *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, p.44.

⁸⁵ OBINO, Aldo. Gravuras de Iberê Camargo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 19 jul. 1955. (Arq. MARGS, P. Alegre).

⁸⁶ Anna Letycia. Depoimentos. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, p.44.

estaba bien. Las pruebas eran siempre en negro y blanco. Color, solamente después de mucho tiempo".

La "Guerra de los cien años", apodo dado por Iberê a la lucha larga y desgastante iniciada por el pintor juntamente con otros artistas en Río de Janeiro, y que tenía como objetivo la liberación de tintas extranjeras, así como de otros materiales artísticos – como los utilizados en el dibujo y en el grabado – se constituyó, según Evelyn Berg, en uno "de los más importantes movimientos políticos en torno de las artes plásticas".⁸⁷ La misma sensibilizó a gran parte de la opinión pública y tuvo repercusión en la prensa. Entre los hechos más relevantes difundidos por ésta cuando estalló esta guerra, se puede destacar, la declaración hecha por Iberê al Diario Carioca, en Río de Janeiro, el 31 de enero de 1953: "Sigo afirmando que las tintas de fabricación nacional no ofrecen al artista las garantías necesarias para la estabilidad de la obra".

En calidad de miembro de la Comisión Nacional de Artes Plásticas, el artista se reunió con el entonces Presidente de la República Getúlio Vargas, que convencido de que las tintas brasileñas eran de pésima calidad, prometió a través del Ministerio de la Educación, importarlas para distribuir las a los artistas plásticos. La promesa, típica de un gobierno que se pretendía populista, entonces hecha por Getúlio a la referida comisión –constituida por Rodrigo de Melo Franco de Andrade, director del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional, Regina Leal, directora del Museo Nacional de Bellas Artes, y los artistas Ligia Martins Costa, Carlos Oswald, Flexa Ribeiro, además de Iberê Camargo – no se hizo realidad.

Al año siguiente las tintas pasaron a ocupar el quinto lugar en superfluos juntamente con otros productos, como perfumes, whisky y coches cadillacs, por obra del entonces Ministro Oswaldo Aranha. Esta medida pretendía restringir la importación de forma tajante. Los artistas, decepcionados, no ven otra salida a no ser la protesta y realizan una muestra que contará con la adhesión de pintores de otras ciudades además de Río de Janeiro y San Pablo, como los estados de Bahia, Pernambuco,

⁸⁷ Obra citada, p.19.

Maranhão, Rio Grande do Sul, Santa Catarina y Paraná.

En el "Salão Preto e Branco", realizado en el III Salón Nacional de Arte Moderno en Río de Janeiro, en 1954, los artistas, en protesta, eliminaron los colores de sus obras. El movimiento obtuvo una victoria y las tintas pasaron a ocupar el segundo lugar en la lista de los superfluos. Para Iberê, autor de la idea del Salón, junto con la pintora Djanira, según afirmó el 8 de marzo de 1985, "Fue un lindo movimiento de unión de artistas, siempre difícil de congregarse(...) El "Salão Preto e Branco" tuvo gran repercusión, incluso fuera de Brasil. Infelizmente, después de treinta y dos años de su realización, el problema de la importación de tintas y de la calidad de los materiales de fabricación nacional, para uso de los artistas plásticos, siguió en pauta. Sin solución a la vista" ⁸⁸. De hecho, el movimiento liderado por Iberê, y que tuvo la adhesión de 480 artistas en 1954, según datos de Evelyn Berg ⁸⁹ obtuvo reconocimiento internacional, mereciendo de la revista TIME, del día 3 de mayo de 1954, un reportaje titulado "Color less Strike", que, indirectamente, anunció la difícil situación de la pintura en Brasil, a través del relato de la lucha de los artistas brasileños por el tema de los materiales.

En 1975, por determinación del entonces Ministro de Hacienda Mário Henrique Simonsen, se decidió, a través de una nueva política aduanera, instituir un depósito obligatorio para las importaciones, lo que aumentó en 100% las tasas aduaneras. Iberê, aunque empeñado en una solución, no logró revertir la situación y propuso que el artista en vez de realizar el referido depósito compulsorio con dinero, pudiera hacerlo a través de un depósito de obras que pasarían a constituir un acervo permanente del Ministerio de Hacienda. No obtuvo ni siquiera respuesta a este pedido.

Medidas como estas demuestran la falta de una política que fomente o dé continuidad a la creación artística en Brasil, hasta los días de hoy. Al contrario de una mayor apertura, se nota un retroceso, si miramos la situación con respecto a la compra de materiales en el exterior. En 1862 los papeles de dibujo ya estaban libres de

⁸⁸ CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: nove contos e um ensaio autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1988, p.94.

⁸⁹ Obra citada, p.22.

impuestos. Poco cambió desde entonces en lo que se refiere a la calidad de los materiales, que según afirmó Iberê en 1978 a Olívio Tavares Araujo ⁹⁰, en lo que se refiere a la tinta al óleo hecha en Brasil "es absolutamente inservible". El pintor creía que solamente la competencia mejoraría el producto.

La polémica en torno a este asunto durará más de cuarenta años, teniendo varios desdoblamientos, la mayoría de ellos desfavorables a la causa de los artistas. Entrevistado por Wilson Coutinho, Iberê afirmó, en 1983: "Si no me dejan pintar con tintas pintaré hasta con excremento. Yo voy hasta a la ONU por eso" ⁹¹. Según datos registrados en este reportaje, en el mismo año Brasil era el octavo productor mundial de papel no artístico, por lo tanto, materia prima no faltaba, apenas, la tecnología apropiada para la confección del material. En 1984, Iberê llegó a declarar, en tono pesimista y agresivo – propio de la imagen pública que cultivaba – su inconformidad con la misma y propuso: "En vez de una exposición en negro y blanco es hora de hacer una exposición donde se use mierda en vez de tintas" ⁹². Recién en 1994, el gobierno decidió bajar substancialmente las tasas de exportación de los materiales artísticos. En cuanto a la producción nacional, por falta de competencia, continúa produciendo un material de calidad inferior al satisfactorio.

La dificultad de Iberê en adquirir tintas de buena calidad, considerando los aspectos burocráticos y el alto costo del material importado no lograron que él desistiera de los mismo, visto que el tema de la calidad de la materia prima, o sea, de las tintas, era crucial para hacer viable su obra. Él compraba en el exterior, a un precio exorbitante, la materia que hizo posible sus formas en el lienzo. El artista, de cierta modo, sacrificó su bolsillo, pero no sus tintas, que mucho antes de ser economizadas fueron literalmente usadas, desparramadas y a veces desperdiciadas en el lienzo,

⁹⁰ ARAUJO, Olívio Tavares. O maior sobrevivente. *Isto É*, Editora Três, São Paulo, 25 out. 1978.

⁹¹ COUTINHO, Wilson. A nova fase e o antigo drama. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 27 abr. 1983.

⁹² Zero Hora, Porto Alegre, 22 feb. 1984 (Arq.MARGS, P.Alegre).

puesto que realizó una pintura donde el proceso era crucial para la resolución de la obra.

No midió esfuerzos para importar las tintas, de la marca "Blockx", de Bélgica (ilustración 11), para él excesivamente caras. Aunque resignado, su afirmación tenía un tono de denuncia, de inconformidad: "Empleo buen material, porque no hago obra desechable. Enfrento diariamente la dificultad de encontrarlo. Importo mis tintas pagadas en dólar. Ese dólar, cuyo valor en relación al cruzeiro (antigua moneda brasileña) sube vertiginosamente".⁹³ Pagaba por un tubo de



11. Las tintas almacenadas en el taller del artista en Porto Alegre, 1995.

tinta belga 18 dólares, y "era capaz de gastar 1.500 dólares para producir un único cuadro en su taller. Llegó a pasar veinte capas de tinta en un rostro humano porque de esa manera era capaz de exponer una figura tensa y compleja, en la cual se acumulaban varias fajas ecológicas, superpuestas, embrutecidas".⁹⁴ Su obra exigía un uso deliberado, casi sin límites del material. Afirmó él "La hechura de mis cuadros es densa, pastosa, por una necesidad de expresión, por una necesidad casi táctil y sensual en el empleo de la materia".⁹⁵ Siendo así, urgía en Iberê el tema de la adecuación del material a su lenguaje pictórico.

Su problema no era solamente la calidad del producto que pintaba, sino la cantidad de tintas que necesitaba para pintar. Declaró a las investigadoras Teniza Spinelli y Lourdes Aglauros⁹⁶: "Soy perdulario con respecto a las tintas. Hago una obra

⁹³ CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1988, p.94.

⁹⁴ SOUZA, Okki de . O pincel espetáculo. *Veja*, Abril, São Paulo, 7 abr. 1993. p.93.

⁹⁵ CAMARGO, Iberê. *No andar do tempo: nove contos e um esboço autobiográfico*. Porto Alegre: LPM, 1988, p.96.

⁹⁶ Ídem, p.20.

que el Brasil de Delfin Netto ⁹⁷ no comporta. Perdulario por mal pintor. Obsesionado, que busca, que busca y no sabe lo que busca, y busca a fondo y gasta todo y es capaz de tirar todo su patrimonio como un jugador loco que pierde todo en una noche. Yo soy el gran jugador(...)De ese modo, soy un hombre que anda en un brete, llevado a un precipicio, y ni sé como voy a terminar mi vida el día que no tenga más material. Ésta es mi lucha, esta locura tan grande que no puedo frenar. Soy un hombre que trabaja catorze horas por día a punto de estropearse las manos".

Casi al final de la década del 50, hechos significativos irán a ocurrir y se tomarán un marco en la carrera del artista así como acrecentarán al mismo una mayor notoriedad, fruto de un estudio plástico que venía realizándose a lo largo de los años y que propiciará una conquista en cuanto a maduración artística, en los diferentes lenguajes a los que el artista se propuso, pintura, dibujo y grabado. Siendo así, debido a un intenso trabajo y a una casualidad – en un accidente doméstico contrajo una hernia de disco al levantar un cuadro en su taller, lo que le hará usar chaleco por un año y le impedirá seguir pintando paisajes – Iberê encontró a su personaje, el Carrete.

Se consolidó a partir del año 1958, la unión del artista con un elemento que apreciaba, que le era íntimo y particular, oriundo de su infancia en Restinga Seca, y que pasó a actuar en la iconografía del artista de modo determinante, pleno de posibilidades formales, espaciales o cromáticas. Irónicamente, a través de un accidente que le imposibilitó continuar pintando la naturaleza, o sea el paisaje de modo directo, que le impidió ir en busca del motivo, pasó a pintar lo que estaba muy cerca de él o que ya le pertenecía: los Carretes que reposaban en su sala y que eran su propia infancia. El reposo forzado del pintor le propició un movimiento en dirección a su pasado. Sin embargo, los Carretes solamente pudieron existir a nivel formal en su obra porque ellos son consecuencia de un proceso de síntesis estructural y cromática que ya venía madurando en el interior de su pintura.

⁹⁷ Delfin Netto ocupó la cartera de Ministro de Hacienda, durante el Régimen Militar en Brasil, en la década del 80.

Este hecho, que genéricamente podría ser considerado apenas como el cambio temático, tiene para el crítico francés Pierre Courthion ⁹⁸ un significado más que fortuito o casual. Afirmó el mismo que el descubrimiento plástico del Carrete obligó al pintor a no distraerse con un tema tan importante como la naturaleza. Este hallazgo artístico hizo que Iberê realizase, a través de un ejercicio que le posibilitaría una libertad de creación mayor – considerando la poca importancia del Carrete, dada su simplicidad como objeto plástico en sí, y dentro de las temáticas trabajadas a lo largo de la historia del arte – la verdadera obra de arte. Verdadera en el sentido de la novedad y complejidad que la misma introdujo. A partir de este momento la obra de Iberê atendió tanto a una necesidad intrínseca del pintor, favorecida por la memoria, como alcanzó una calidad que respondió a ciertos asuntos presentes en la obra contemporánea como aquellos relativos a los conocimientos técnicos, al proceso creativo y a la autonomía del lenguaje plástico, en el caso del pintor relacionado a la pintura.

El objeto Carrete contempló dos tiempos y dos movimientos: el pasado y el futuro. Ambos tiempos están contenidos en el tiempo presente, cuya concretización en el arte obedece apenas a un hecho pictórico: su imagen o apariencia deberá ser cada vez más abstracta. Iberê retomó la idea, muchas veces combatida en el arte, de que lo abstracto es real, o sea, presentó una realidad en sí mismo que nada posee de fantasía, de sueño, de onírico o escapismo. La abstracción en Iberê era la propia realidad experimentada. Ella nacía de una necesidad real – pues él venía poco a poco preparándose para encontrar un objeto-personaje en su obra – y al mismo tiempo, de un accidente casual del artista.

Simultáneamente, al tiempo que el artista buscaba este elemento, el mismo le fue regalado por un desenlace natural de los hechos. Sin embargo, algo que fue fundamental para la concretización del Carrete–imagen, fue el hecho de que él haya existido en el pasado de Iberê. El Carrete pintado, grabado, dibujado, aunque mutable y nuevo, nunca dejaría de ser el juguete de madera del niño. La abstracción de Iberê

⁹⁸ COURTHION, Pierre. Nascimento de um artista. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE. 1985. p.66.

obedece a condiciones imprescindibles para el análisis de su arte: para ser comprendida en su totalidad, deberá atenderse a una perspectiva conjunta de estos cuatro abordajes: social, histórico, psicológico y formal.

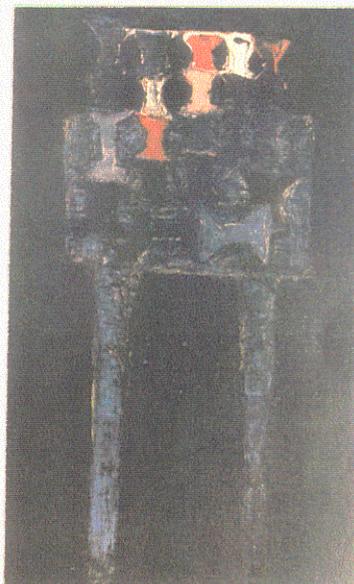
Al mismo tiempo en que Iberê volvió a descubrir el antiguo juguete, el Carrete, ambos, tanto la imagen como el artista, recibieron un mayor destaque a finales de la década del 50. En esta época aún había una gran penetración y aceptación en Brasil de los artistas "concretistas", vinculados al arte abstracto geométrico, en detrimento de los artistas líricos o informales. Iberê "remaba contra la corriente", es decir, hacía un tipo de arte que no era aquella muy prestigiada por los salones y bienales de arte.

Desde el comienzo de los años 50, su obra estuvo más de acuerdo con la corriente informalista. Su trabajo no estaba inserto formalmente en un estilo que ocurría en el exterior: el arte "Pop", corriente que privilegiaba lo figurativo y que en 1960 surgía en los Estados Unidos. Él siempre se opuso a la rigidez del arte concreto racional, geométrico, sea por su rechazo a cualquier afiliación, sea por los presupuestos teóricos encontrados en los artistas participantes de este estilo. Este hecho, se debía también a la falta total de compromiso, públicamente anunciado por el pintor, de seguir corrientes o modas dictadas por los movimientos artísticos.

De este modo, la crítica que ya estaba atenta a la obra del pintor, aún en la fase anterior a los Carretes, como se puede verificar a través del comentario de Marc Berkowitz, se tornó aún más favorable en la época de la aparición de los Carretes. En la exposición individual de Iberê en la Galería IBEU, Instituto Brasil-Estados Unidos, en Río de Janeiro, realizada en 1954, el crítico destacó la independencia del pintor Iberê con respecto a las tendencias artísticas en la época. Afirmó él en el catálogo de presentación: "Entre los pintores contemporáneos de Brasil, Iberê Camargo ocupa una posición muy especial: sin ser afiliado a escuelas, corrientes o "ismos", produjo una obra de cuño fuertemente personal.(...) Aliado a un conocimiento profundo del "metier" –

tanto en la pintura, como en el grabado – a una sensibilidad artística que crea una atmósfera, un mundo poético del cual participamos".

Por ocasión de la exposición realizada en el Centro de Artes y Letras del Instituto de Cultura Uruguayo-Brasileño de Montevideo, con el auspicio de la Embajada de Brasil, donde fueron mostrados los Carretes, pintados al óleo, o grabados en metal, Iberê recibió crítica favorable a través del comentario de Maria Luiza Torrens ⁹⁹. Ella enfatizó el hecho de que Iberê alcanzó la madurez artística, apropiándose de su objeto traído de la infancia. Según ella: "La obra de la madurez sería entonces, como lo quería Goethe, un intento de rescatar el dibujo originario del mundo y la madurez misma encarnaría el momento en que el individuo se reconcilia con su infancia.(...) En Iberê Camargo ese ámbito de ensueño fue recuperado a través de la figura de unos Carretes, gran motivo de entretenimiento de la lejana niñez, transformado ahora en el único tema de sus actuales lienzos y grabados".



12. Iberê Camargo. "Mesa azul com carretéis", 1959, óleo sobre tela, 100 x 62 cm.

La nueva estructura plástica salida de la infancia de Iberê haría un largo recorrido, desde los Carretes que reposaban estáticos en el taller del pintor sobre una pequeña mesa, en 1958 (ilustración nº 12), hasta su obra "No Tempo" (ilustración nº 13), de 1992, perteneciente a su



13. Iberê Camargo. "No Tempo", 1992, óleo sobre tela. 200 x 250 cm.

⁹⁹ BERG, Evelyn. Iberê, medida de espessura. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.23.

última fase figurativa, que hace una alusión explícita al Carrete nuevamente puesto sobre la mesa. Según afirmó Iberê a Eleone Prestes ¹⁰⁰, la obra evoca dos tiempos, "el ahora y una evocación del pasado".

La artista plástica Anna Letycia recuerda el pequeño taller de Iberê, en los años 50, situado en un modesto apartamento en el barrio carioca "Lapa", así como la "pequeña mesa de pino, de aquellas que se usaba en la cocina, que quedaba en un rincón de la sala. En torno a ella giraron casi todos sus trabajos de la época. Teteras, calderas de mate, potes, se alternaban encima de esta mesa. Era todo muy sencillo, simple, pero se transformaba en la visión de Iberê. A veces adquiría proporciones monumentales. Fue sobre esa mesita que comenzaron a amontonarse los Carretes, que después crecieron y abandonaron el soporte, flotaron y estallaron" ¹⁰¹.

En esta década Iberê tuvo una intensa participación en eventos de arte en el exterior, al mismo tiempo que realizó exposiciones individuales y colectivas en territorio nacional, tanto en prestigiosas galerías como en salones oficiales, principalmente en el circuito Río-San Pablo así como participó en algunos eventos en otros estados brasileños. Se dedicó también al grabado en estos años, cuando dictó un curso en el "Clube de Gravura de Porto Alegre" y publicó su primer opúsculo sobre el asunto, en 1955. Cabe destacar entre estos eventos, su participación en el Salón Nacional de Arte Moderno, antiguo Salón Nacional de Bellas Artes, evento tradicional desde los tiempos del Imperio. Este Salón contó con su presencia, además del año en que fue premiado, en los años 1951, como miembro del jurado y en 1953, 1956, 1957, como artista participante y 1958, cuando fue miembro del jurado nuevamente.

La Bienal de Arte de San Pablo, considerado uno de los mayores eventos mundiales de arte, contó con la participación de Iberê, ya en su primera edición, después del regreso del pintor al país, habiendo participado también en la V Bienal en 1959. Es oportuno recordar que la implantación del arte Moderno en Brasil, sobre una

¹⁰⁰ PRESTES, Eleone. Iberê Camargo: a síntese com grandeza. *Zero Hora*, Revista ZH, Porto Alegre, 17 may. 1992. p. 2-3.

¹⁰¹ Anna Letycia. Depoimentos. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.44.

perspectiva internacionalista, mucho debe a la década del 40 en el país, cuyo apogeo representó la realización de la primera Bienal, en 1951, aunque la "Semana de 22" fue el embrión de la misma, a pesar de que sus objetivos eran claramente nacionalistas y de cierta forma estaban limitados al territorio nacional.

Este evento, según Mário Pedrosa, "fue pura jugada de improvisación"¹⁰². El contexto económico y social que su fundador, el industrial Francisco Matarazzo, encontró en la ciudad de San Pablo, no correspondía a un trabajo de este porte, considerando el incipiente nacimiento de una sociedad estratificada dentro de una economía capitalista. La Bienal, pretendía ser nada menos que una exposición de obras de diferentes países del mundo, siguiendo el modelo de la Bienal de Venecia. Este evento, aunque aún hoy sobrevive a la polémica de que un país en desarrollo como Brasil no comportaría una muestra de esta envergadura, persiste hasta los días actuales. Las opiniones divergen, con respecto a la existencia de una Bienal de arte en un local que aún hoy se encuentra, de cierta modo, aislado culturalmente de los grandes centros productores y fomentadores de artes mundiales. Sin embargo, la Bienal, resiste. En 1994, presenciamos su vigésima segunda edición.

La consagración del Carrete

A comienzos de la década del 60 Iberê participó activamente de un gran número de eventos. Solamente en 1960, a nivel internacional, entre otras exposiciones, participó de la muestra "Latin American Painters and Painting", en el Museo Guggenheim, de Nueva York, y de la Bienal de Grabados en Toquio y tuvo sus grabados premiados en la Bienal de México. En 1961 el pintor fue agraciado con una de las mayores consagraciones que un artista brasileño puede recibir, el premio de "Mejor Pintor" en la VI Bienal de San Pablo, con los lienzos "Fiada de Carretéis I, II, III, IV, V. Un

¹⁰² PEDROSA, Mário. A Bienal de cá para lá. in: GULLAR, Ferreira. *A arte brasileira hoje*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1973, p.4.

año más tarde participó en otra Bienal de gran expresión en el escenario de las artes plásticas: la Bienal de Venecia y realizó una exposición retrospectiva en el "Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro". El mismo año pintó dos paneles para los barcos brasileños "Princesa Leopoldina" y "Princesa Isabel". En 1963 recibió un nuevo homenaje: "Sala Especial" para pinturas, grabados y dibujos, en la VII Bienal de San Pablo.

El mismo año expuso trabajos en la Petite Galería, en Río de Janeiro, que revelan un cambio significativo en su pintura tornándose ésta más gestual. En el catálogo de la muestra escribió Mário Pedrosa ¹⁰³: "La pintura extremadamente pastosa prosigue pero en un ritmo frenético aún. El fondo negro brillante se atenúa, ganando en notaciones cromáticas más ricas". Al año siguiente publicó sus textos sobre la historia y la técnica del grabado con el título: "Tratado sobre Gravura Brasileira", en los "Cadernos Brasileiros".

El gobierno brasileño, en 1966, le encargó a Iberê un gran panel de 49 metros cuadrados, para el edificio de la Organización Mundial de la Salud, en Ginebra. Esta obra fue considerada Tachista por muchos críticos por haber sido trabajada en una gran dimensión y recibido de su autor un tratamiento distinto al de sus trabajos anteriores. En este trabajo, en la cual una vez más el Carrete se hizo presente, se registra una total ampliación del gesto y explotación cromática y, el tema, si existe, poco puede ser destacado.

Este mismo año el pintor inició su tentativa de regresar a Rio Grande do Sul, visible en los contactos profesionales que venía realizando en los últimos tiempos, en las cartas a los amigos y en la construcción de su taller situado en la calle Lopo da Costa, en Porto Alegre, ciudad en la cual, en 1965, enseñó pintura y grabado. En la correspondencia enviada al amigo y psicoanalista Fernando Guedes, en 1969, Iberê le pidió que intercediera por él, junto al gobernador Negrão de Lima, para que el mismo le permitiera su traslado de Río de Janeiro a la capital gaúcha pues era profesor vinculado

¹⁰³ AYALA, Waldir. *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, 1970, p.178.

a la Cátedra de pintura del Instituto de Bellas Artes de la Universidad Estadual de Río de Janeiro. Planeaba el pintor realizar un curso en el "Teatro São Pedro", en Porto Alegre.

Iberê le escribió al amigo: "Sabré ser útil sin vender mi tiempo, que es mi vida. Considero esa temporada en el sur una necesidad existencial, importante para mi obra, cuyas raíces más profundas están plantadas en mi patio.(...) Necesito encontrar nuevamente los colores de nuestro paisaje, necesito mezclar mis tintas con la "tabatinga" (arcilla sedimentar) de los ríos. Estas palabras no tendrán sentido para quien no intuye el fenómeno de la creación. Sólo el amor comprende al amor. El contacto con lo real es tan necesario para la obra como al amante, la pose del objeto amado.(...) Necesito interrumpir mi destierro, que dura ya veintiséis años.(...) Quedas, por lo tanto incumbido de conseguir el objetivo propuesto en la condición inicial".¹⁰⁴ La tan esperada vuelta a su estado de origen, a Rio Grande do Sul, ocurrirá recién a comienzos de la década del 80 y por razones adversas a aquellas a las que el pintor le gustaría haber planeado su regreso.

El Carrete y sus evoluciones: la vuelta al patio y a la figuración

Una acentuada modificación en términos cromáticos y formales se produjo en la pintura de Iberê en el transcurso de esta década. Su color pasó a ser fuerte y raro. Nuevos registros de colores se hicieron presentes en el lienzo. Las formas estaban sueltas, no fijas, sino conectadas con el hombre. Según Walmir Ayala "son formas antiorgánicas". En la visión del crítico, la obra del pintor continuaba siendo el paisaje. Afirmó él en el mismo texto: "La propuesta estimulante de Iberê Camargo nos

¹⁰⁴ BERG, Evelyn. Iberê: medida de espessura. in: BERG, Evelyn(org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.26.

conduce a una apertura para la conciencia de ese paisaje, que todo es paisaje, y en él, más que habitar, el hombre se metamorfosea".¹⁰⁵

Hacia finales de la década, se verificó una gradual entrada en la figuración, que se intensificó en 1979, cuando Iberê realizó una serie de autorretratos, marcados por una vitalidad en los trazos y en el vigor de los gestos anchos, percibidos en el resultado. Los tonos morados dieron lugar a los varios negros. Para Frederico Morais, Iberê invirtió en este momento, el recorrido tradicional del artista que tomó abstracta la figura. Afirmó él: "Iberê llega a la figura viniendo de la abstracción, pero sin ningún carácter descriptivo" ¹⁰⁶.

En los años 70 el pintor fue nuevamente homenajeado por la Bienal de San Pablo, en su décimo primera edición en 1971 y en 1976 recibió otro destaque de su obra con la "Sala Brasília" en la décimo tercera edición de la Bienal paulista. Un año más tarde inauguró su taller en Río de Janeiro, donde mostró una serie de trabajos, y volvió a participar en la Bienal de San Pablo en 1979. Participó en innumerables exposiciones también en el exterior, entre ellas se destaca la realizada en la Galería Debret, en París, en 1979.

Los comienzos de los años 80, no serán tan pródigos o productivos para Iberê debido a que ocurrirá un hecho que irá a marcar para siempre su vida personal y le traerá inicialmente dificultades en el sector profesional, por la repercusión del mismo. Será, sin embargo, decisivo para la consolidación de los cambios que comienzan a finales de la década anterior y que proseguirán hasta el final de su carrera: su obra se tornó figurativa una vez más. Las series "Os ciclistas da Redenção" y "Os manequins da Rua da Praia", componen su temática en estos años en los que se dedica tanto al dibujo, realizando "gouaches", en pequeñas dimensiones, grabados, así como las pinturas, siendo que éstas asumen características peculiares.

¹⁰⁵ AYALA, Walmir. Catálogo de la exposición "Resumo de Arte Jornal do Brasil", Rio de Janeiro, "Museu de Arte Moderna", MAM, 22 jun. a 25 jul.1971.

¹⁰⁶ MORAIS, Frederico. Catálogo de la exposición en la Galería Ipanema, Rio de Janeiro, 20 jun.1979.

El pintor las denominó "quadralhões"¹⁰⁷, por sus grandes dimensiones, y a pesar de que estas obras no contengan un cuño narrativo, aunque sean figurativas, son homenajes declaradas del pintor a la ciudad y al estado que una vez más lo acogió, en 1982. Ellas, significativamente, agregan pocos elementos, tienen una simplicidad compositiva, y dejan sobresalir un fondo que es temático, considerando su dimensión e importancia en el lienzo. Conjugan las figuras humanas solitarias con la inmensidad del pampa, presentes en la composición plena de espacios vacíos, sumadas las bicicletas, que guardan una relación estructural con los Carretes descompuestos. El color no deja de ser el color de la vía férrea, de los rieles, de las ruedas y del polvo. El color de Restinga Seca. Iberê, tuvo registradas en su bibliografía, en el año 1980, apenas tres exposiciones: participó en una retrospectiva de dibujo en el Museu Guido Viaro de Curitiba, un homenaje al crítico Mário Pedrosa, en la Galería Jean Boghici en Río de Janeiro y en una individual en la Galería del Centro Comercial en Porto Alegre.

El día cinco de diciembre de 1980, el pintor se vio envuelto en un crimen del cual se confesó autor. El incidente, ocurrido en una calle cercana a su taller, en Río de Janeiro, acabó con la vida del proyectista Sergio Alexandre Esteves Areal, ingeniero, casado y padre de cuatro hijos. Instantes antes, el pintor que paseaba por la calle con su secretaria Sueli Santos da Silva, observó a Areal (la víctima) que peleaba de forma violenta con la esposa. Sufrió una amenaza del proyectista que empujó a la secretaria y enseguida a él mismo. Según descripción del crítico Okky de Souza: " Agredido y con miedo, el pintor sacó de su cartera la poderosa pistola "Magnum" que solía llevar y efectuó dos tiros certeros". ¹⁰⁸ Iberê fue detenido y llevado a la jefatura de policía, quedando preso en la cárcel "Ponto Zero", en el barrio Bemfica y luego en el Regimiento Caetano de Faria. Por fuerza de un hábeas corpus se le devolvió la libertad y se lo absolvió con la tesis de legítima defensa en sentencia (proceso número 2967, Poder Judicial, Estado de Río de Janeiro") en la que la autoridad judicial considera

¹⁰⁷ PRESTES, Eleone. A síntese com grandeza. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 may.1992. p.2-3.

¹⁰⁸ SOUZA, Okki de. O pincel espetáculo. *Veja*, Abril, São Paulo, 7 abr. 1993. p.99.

"improcedente" la denuncia el día 30 de enero de 1981. De este modo, Iberê no fue llevado a juicio.

Este crimen tuvo una fuerte repercusión en el país. Iberê contó con la solidaridad de muchos amigos, otros lo abandonaron, así como la prensa se dividió, criticándolo o apoyándolo ante lo acontecido. Sin embargo, muchos además de juzgar al hombre, juzgaron al artista y pasaron a condenar su obra.

Con el transcurso de los años, pocas fueron las declaraciones de Iberê con respecto al crimen, muchas de ellas fueron lacónicas y contenían un tono dramático, siempre colocándose como la víctima de la violencia, que venía, tanto de la prensa, como aquella presente en el cotidiano del ciudadano. Aunque el artista muchas veces relacionó el crimen al clima violento al que el hombre se ve expuesto en las grandes ciudades, colocando el episodio vivido en una esfera social y no personal, este hecho, al cual se refería como "la tragedia" le dejó marcas profundas.

El historiador y amigo de Iberê, Décio Freitas al recordar el episodio afirma: "En los últimos años, él no solía tocar el asunto. Pero el crimen ocurrió en una víspera de navidad y en esta fecha él siempre recordaba con tristeza lo que sucedió. Decía Iberê: "Vea como son las cosas, yo le quité la vida a un hombre que no conocía".¹⁰⁹ El pintor quedaba aún más deprimido cuando la prensa escribía a su respecto y recordaba el crimen que él había protagonizado.

Se puede extraer de su esbozo autobiográfico ¹¹⁰ el siguiente comentario sobre la tragedia y la dimensión que la misma ocupó en la prensa, según él denigrando su imagen – por ser Iberê hombre público – y en la esfera más íntima del artista, sentida en la relación de las personas pertenecientes a su circuito personal. Afirmó Iberê: "Expuesto a la flagelación pública por ciertos organismos de la prensa, soporté, día tras día, la insidia, la burla, la injuria. Se manipulaba la noticia, se distorciónaba el hecho para estigmatizarme ante la opinión pública. Me transformaron en

¹⁰⁹ SUKMAN, Hugo. As últimas reflexões de Iberê. *Jornal do Brasil*, Ilustrada, Rio de Janeiro, 14 ago. 1994.

¹¹⁰ Obra citada, p.97-8.

el símbolo de la violencia. ¿Yo? ¡que sufriera!". Sobre la actuación de muchos amigos en el episodio, relató en la misma declaración: "Los amigos fueron muy amigos. Muchos asumieron públicamente mi defensa. Pero hubo quienes se alejaron. De esos no recuerdo el nombre" ¹¹¹.

Entre los amigos que lo ayudaron, a los cuales indirectamente se refiere en la citación antes mencionada, estaba el General Oswaldo Cordeiro de Farias, político influyente, amigo y protector de Iberê desde hacía mucho tiempo. Entre otros que, en aquel momento lo censuraron por el crimen, figuraba Armino Trevisan, entonces presidente de la Pinacoteca de la Fundación APLUB, "Associação dos Profissionais Liberais e Universitários do Brasil", en Porto Alegre. Trevisan, durante la recepción de la nueva sede de la pinacoteca allí situada, donó un lienzo de Iberê al Museo de Arte de Rio Grande do Sul, que anteriormente había sido donado por su autor al acervo de la misma, por juzgar indigna la permanencia de la obra después de la tragedia en la que el pintor se vio envuelto.

Esta medida tomada por el profesor, crítico y poeta gaúcho, fue recibida con indignación por el medio cultural gaúcho, como la "Associação Francisco Lisboa", entidad máxima de representación de los artistas plásticos en el sur del país, que envió carta de repudio a Trevisan, así como en otros puntos de Brasil. En Río de Janeiro, el crítico de arte Frederico Moraes ¹¹² indignado con la actitud del director de la pinacoteca, hizo la siguiente defensa del pintor, intentando separar la importante producción plástica de los hechos ocurridos con el referido ciudadano, aquí íntegramente reproducida:

"¿Cómo es posible, en pleno siglo XX, semejante obscurantismo? Si el criterio adoptado por la dirección de APLUB fuese extendido a todos los artistas vivos o muertos, en breve nos veríamos privados de una buena cantidad de obras primas. ¿Qué sería de las obras de Caravaggio y Van Gogh? Mi indignación, sin embargo, no se limita a los hechos; es una cuestión de cultura, pues establecer una suerte de correlación entre calidad artística.

¹¹¹ Ídem, p.98.

¹¹² BERG, Evelyn. Iberê: medida de espessura. in: BERG, Evelyn (org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.28.

y conducta de vida me parece algo tan insensato como pretender que se pueda juzgar el valor estético de un cuadro, estatua o pieza musical a partir de parámetros extrínsecos al hacer artístico. Un cuadro es, en primer lugar, un cuadro, esto es, una obra de arte adquiere, por el hecho de existir como obra de arte, vida independiente de su autor. En el caso de Iberê Camargo, el gesto de la dirección de la Pinacoteca de APLUB merece el mayor repudio, por tratarse de un artista nuestro, de méritos indiscutibles, que tuvo la desgracia de cometer un acto antisocial que no nos cabe evaluar, pues para eso existen los jueces".

En el invierno de 1981 Iberê decidió, después del incidente ocurrido en el centro del país, regresar a Porto Alegre, luego de casi cuarenta años residiendo fuera de su estado de origen. Al año siguiente, se instaló con su esposa en un caserón de la calle Lopo da Costa, donde comenzó nuevamente a pintar en su taller, situado a los fondos de la residencia. Su vida pasó a ser aún más de encierro, se dedicó casi que exclusivamente al trabajo. Como bien definió Evelyn ¹¹³, para Iberê, "si el patio es su patria, en el "taller" está su universo". El pintor poco salía. Los fines de semana paseaba por la "Rua da Praia", tradicional punto de encuentro en el centro de la capital gaúcha y los domingos frecuentaba el "Brique da Redenção", conocida feria de antigüedades de la ciudad.

Así como el hombre, su pintura no volverá a ser la misma. En este momento la abstracción, como ya venía instaurándose desde los tiempos anteriores pasó por una transformación drástica, cediendo espacio a la figuración. En el último local donde estuvo preso, Regimento Caetano de Faria, el pintor realizó una serie de anotaciones, pinturas y dibujos, que después fueron mostrados en la Galería Acervo en Río de Janeiro, en 1981. El crítico Ferreira Gullar ¹¹⁴ llama la atención al hecho de que el pintor no tuvo prestigio ni el debido apoyo por ocasión del evento, tanto por parte de la galería como por parte de la prensa, como solía suceder en sus apariciones anteriores.

¹¹³ Ídem, p.31.

¹¹⁴ GULLAR, Ferreira. Catálogo en la exposición en la Galería Acervo, Rio de Janeiro, 1980. (Arq.MARGS, P.Alegre).

En la ocasión expuso en la menor sala de la galería, y no contó con invitaciones, catálogos ni con lista de precios. En esta muestra su trabajo tuvo el sabor de un novo descubrimiento, pues el pintor se encontraba sin exponer en Río de Janeiro desde hacía algunos años. En este momento, su creación pasó por un proceso de transformación, fruto del dolor y del camino artístico que su obra venía trillando.

De acuerdo con el crítico antes mencionado: "Decir que Iberê es hoy un maestro de las artes brasileñas es decir la verdad pero no es todo: él es el protagonista de una aventura estética que da nueva dimensión a nuestra pintura" ¹¹⁵. Sin embargo, la vuelta del pintor, después del incidente ocurrido en 1980, sucedió lentamente. En 1981, además de la exposición realizada en Río de Janeiro, Iberê expuso pinturas y dibujos de la serie "Carretes" en la "Galeria do Centro Comercial de Porto Alegre". Participó también en la "Exposición Latinoamericana de arte contemporáneo" en la ciudad de Osasko, estado de San Pablo.

Aunque agraciado por algunos críticos, al comienzo de los años 80 Iberê tuvo dificultad en comercializar su obra en el mercado de arte nacional, considerando la repercusión negativa de su problemática personal. De acuerdo con el relato de Okky de Souza, un "marchand", después de vender el lienzo de Iberê, en San Pablo, en 1982, el mismo le fue devuelto. El cliente, al devolver la compra, entró a la galería con el lienzo debajo del brazo, diciendo: "Tengo que devolverlo, mi mujer dijo que cuadro de asesino no entra a nuestra casa" ¹¹⁶.

Cuando estaba instalado en Porto Alegre, luego de un período corto en el que dejó de pintar, retomó los pinceles. En sus lienzos además de los autorretratos donde aparece su mano, se vuelve a visualizar rostros, partes del cuerpo, así como dados, cubos, espejos, muchas veces seccionados en espacios distintos, pero unidos al todo. Según Lúcia Vagc: "(...) las figuras están viniendo". Los colores en este momento,

¹¹⁵ Ídem anterior.

¹¹⁶ Obra citada, p.100.

más que nunca surgen del inconsciente, él no los elige, apenas los deja venir a la superficie, emergiendo en la tela" 117.

El año 1994, fue el último de la vida de Iberê, que ya se encontraba bastante comprometida por el cáncer que le quitaría la vida el día 9 de agosto de ese año. Aún así el pintor, en un soplo final de existencia, continuó exponiendo su obra, pintando, e intensificó, como ya venía haciendo anteriormente, el uso del "gouache", técnica menos trabajosa que el óleo. Sin embargo, su última obra fue hecha sobre lienzo. Su voluntad, según demuestran sus declaraciones, cuando ya estaba bastante debilitado, era de no abandonar el mundo, aún había mucho que pintar. Afirmó él, en tono de broma, pocos días antes de fallecer: "Nadie quiere morir. Todos quieren ser eternos. Pero, ¡imagine qué tediosa debe ser la eternidad!" 118".

El lienzo "Solidão", pintado días antes de su muerte, y presentado en la XX Bienal de San Pablo, es una pintura en grandes dimensiones, pero el pintor utilizó una capa más tenue de tintas, lo que confiere un resultado único en este trabajo, tal vez por la novedad de la técnica, impuesta por los problemas de salud que impidieron que Iberê pintase como siempre lo hizo, con gestos amplios, moviéndose, modificando, cancelando y volviendo a la tela. Aquí parece que todo el esfuerzo del pintor residió en encontrar un mínimo de energía física para finalizar el intento. El resultado es una composición simple, como además su pintura venía mostrándose. En el lienzo, se vislumbra solamente tres figuras en primer plano. Éstas hacen clara alusión a la muerte, y pueden ser asociadas a las Parcas, figuras de la mitología griega.

De acuerdo con la mitología, las Parcas, tres divinidades dueñas de la suerte de los hombres, de las cuales se desconoce con exactitud sus orígenes – podrían haber sido hijas de Júpiter y Temis, o de la necesidad y del destino – son plenas de misterio. Ellas no dirigen solamente la suerte de los mortales, sino también el movimiento de las esferas celestes y la armonía del mundo. La fuerza que emana de

117 VAGC, Lúcia. Iberê: Pulsão e estrutura. Gávea; *Revista Histórica de Arte e Arquitetura*. PUC, Rio de Janeiro, n.1. 1984. p.32.

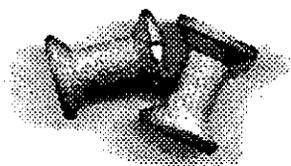
118 SUKMAN, Hugo. As últimas reflexões de Iberê. *Jornal do Brasil*. Ilustrada. Rio de Janeiro, 14 ago. 1994. p.6.

estas figuras las hace completamente soberanas de sus designios, figuras implacables y poderosas. Ellas poseen una gran riqueza: el hilo misterioso que simboliza el propio curso de la vida. Nadie las retiene ni tampoco les impide cortar la trama de la existencia humana. Las Parcas poseen todos los poderes de vida y de muerte.

Iberê, en su lucha contra la muerte, recordó a las tres hermanas mitológicas: él quiso dejar su obra escrita y atada a la historia y su retrato en ella pintado o dibujado. El tiempo está registrado allá, él también fue tríptico como la disposición de las figuras en el lienzo: el pasado es el nacimiento, el presente, la propia pintura iberiana y el futuro es la muerte, que en el lienzo se anuncia. Iberê pintó este cuadro para prepararse para la muerte, aunque no creyese que había llegado la hora de dejar de pintar. Una vez más el arte es una experiencia para todos. Iberê, intentó aclarar su misterio, dejando su obra póstuma realizada, con grandiosidad, profundidad y perplejidad.

El pintor, en su último gesto pictórico, tarea impostergable, hecha de prisa y con sufrimiento, procuró una obra redentora, restauradora, pero dramática, identificada con todas sus obras anteriores. Así como las Parcas lanzan mano de un hilo para dar vida a los seres humanos y las cosas, el Carrete a través de un hilo misterioso y muchas veces invisible, permitió que el artista, al mismo tiempo que mantenía sus figuras prendidas al lienzo las desenrollase en el tiempo. "Solidão" puede ser considerado como su último intento de permanecer vivo a través del cuadro y de decir adiós. Es su más simple autorretrato y su más completo testamento.

Su último lienzo nos desafía por su doble movimiento, de aproximación a la muerte y de afirmación de la vida, movimiento que en realidad es uno sólo. Al retener a las tres figuras en el lienzo, como si fuese un espejo, hizo que el espectador reflexionase sobre la imagen allí contenida. La imagen pasó a ser vista como una trayectoria a ser analizada, una razón a ser descubierta, un misterio a ser desvendado. Además de unir los tres tiempos, Iberê reunió la realidad y la ficción, así como todo lo que aún está por ser inventado.



Iberê y la tradición:
la presencia del expresionismo

Debido a la extensión del movimiento expresionista, proveniente de las características únicas que registró en los diferentes países en los que se manifestó y más específicamente con relación a ciertos artistas plásticos que por sus creaciones aisladas pueden ser denominados expresionistas, se hace necesario un análisis de contenidos específicos, para comprender esta tendencia artística. Al aproximar la obra de Iberê Camargo a la luz del Expresionismo, este estudio pretende señalar las características expresionistas de la misma, comparándola con un universo que comprende las particularidades de esta corriente como movimiento artístico, en el momento de su formación, como en el caso del grupo fauvista en Francia y el grupo "Die Brücke" en Munich, primer grupo organizado de expresionistas alemanes, y también, comentar la actuación del Expresionismo en el territorio nacional brasileño.

Inicialmente reveremos algunas tendencias contemporáneas que consideran las características subjetivas del artista plástico, así como su proceso creador, como determinantes para la creación de la obra y que son frecuentes en la crítica de arte realizada sobre la obra de Iberê. El presente análisis buscará profundizar las relaciones entre un arte comúnmente denominado de **oposición**, o sea anti-impresionista y anti-naturalista, y sus implicaciones con un arte clásico de tendencia racionalista, considerando que la obra del pintor brasileño encierra y torna viva la propia

totalidad y dinámica del arte, uniendo lo que podría ser opuesto: emoción y razón, espontaneidad y premeditación, antiguo y moderno.

Con respecto a Iberê Camargo, se constata que realizó obras de cuño expresionista al inicio de su carrera sin abandonar totalmente esta corriente artística a lo largo de su producción plástica. Sus primeros paisajes confirman el interés del pintor por la práctica expresionista, con respecto a la elección del tema y la técnica. Afirmó el pintor a Vera Martins¹: "Tal era mi fidelidad que finalizado el cuadro, lo ejecutaba de una sola vez. No lo retocaba más, aunque luego eso me pareciera necesario". Siguiendo el trazado que estalló en la "Semana de Arte Moderna de 22" muchos artistas plásticos en Brasil, según Stela Barros e Ivo Mesquita,² recorrieron el camino expresionista, muchas veces, en incursiones temporales.

Situación distinta a la breve adhesión al estilo citado ocurre con otros artistas, entre los cuales está Iberê. De acuerdo con Ivo Mesquita: "Son realmente poquísimos los autores que permanecen de modo continuo en el estricto hacer expresionista. Marina Caram, de cuya obra insistentemente emerge la miseria de la condición humana y la pintura en vuelo libre que va del color luminoso a la atmósfera menos densa, menos espesa e inmaterializada de Iberê Camargo, son dos de esas excepciones". Con relación al expresionismo del artista gaúcho, éste se acentúa al regreso del pintor a Brasil en 1950, ocasión en la que, según Vera Martins, su obra pasa a ser: "expresión, conscientemente expresión".

A lo largo de su carrera el artista se liberó de ciertos presupuestos que eran seguidos por pintores básicamente expresionistas y que perduran en innumerables producciones actuales. En declaración a Macedo Miranda³ afirmó Camargo: "Procuro que el cuadro pronto esté perfectamente acabado y evito los efectos casuales, imprevistos, descuidos tan comunes en la pintura contemporánea." Siendo así, lo que en

¹MARTINS, Vera. Iberê Camargo, prêmio de pintura na Bienal. *Última Hora*, Rio de Janeiro, 28 jun. 1955 (Arq. MARGS, P.Alegre).

² Catálogo "Expressionismo no Brasil: Heranças e Afinidades. São Paulo": Imprensa Oficial do Estado, 1985, p. 15-16.

³ MACEDO, Miranda. Considero-me um pintor realista. *Jornal das letras*. sept. 1954 (Arq. MARGS, P.Alegre).

gran parte caracteriza la obra de Iberê son elementos comunes al lenguaje expresionista. La misma está marcada por el impacto relacionado a la fuerza contenida en las imágenes, lo que resulta en un arte vivo y original, marcadamente hecho en primera persona, que puede ser visualizado y experimentado en la expresión de la pincelada del artista, siempre presente en el lienzo. Contradiendo la fuerte impresión resultante de una obra concebida al impulso de la emoción, su trabajo, sin embargo, es cuidadosamente construido a través de una juiciosa elección de las imágenes que pasan, a través del gesto, a configurarse en el lienzo.

Diversos estudios sobre la obra de Iberê, tienden a buscar una definición sobre el estilo o movimiento artístico en el cual él podría estar inserto. Estos textos, por no ser publicaciones específicas sobre asuntos relacionados a las artes visuales, muchas veces dejan de averiguar aspectos importantes del hacer artístico – pues son interpretaciones muy generalizadas o sumarias sobre determinado artista o movimiento⁴, acrecentando poco al entendimiento de los asuntos referentes. Sin embargo, esta documentación periodística, que forma la bibliografía básica del presente estudio, pasa a ser una importante referencia bibliográfica, aunque no sea la única. En el caso del pintor en cuestión muchos críticos lo señalan como un artista Expresionista, Informalista o Tachista, Gestualista, con tendencias constructivas e incluso Barroco.

Iberê, sin embargo, creía en la necesidad que tiene el artista de crear libremente, sin atender a doctrinas o programas artísticos determinados. Al crítico Macedo Miranda⁵, afirmó su convicción de que un artista no debería tener su obra catalogada sobre el punto de vista estilístico. La postura profesional y la creencia en la libertad de creación de Iberê fue por él definida, en declaración a Álvaro Gonçalves: "No

⁴ La escasa edición de libros, catálogos y revistas especializados en crítica y producción de arte en Brasil, hecho que viene lentamente modificándose con el crecimiento económico del país contribuyendo así para una mayor atención a la producción cultural, es compensada con la publicación de artículos periodísticos que tienen la función informativa de difundir exposiciones de arte, realizar críticas, muchas veces sucintas, así como ensayos sobre la obra de determinado artista o acontecimiento en el ámbito de las artes. Los periódicos que prestan este servicio al lector son, entre otros: Folha de São Paulo, en São Paulo, Jornal do Brasil, en Rio de Janeiro y Zero Hora en Porto Alegre. Las revistas que informan sobre el área relativa a las artes plásticas se limitan a aquellas de circulación nacional: Veja, Isto É y las especializadas, Guia das artes e Brazilian Art.

⁵ MACEDO, Miranda. Considero-me um pintor realista. *Jornal das letras*. sept. 1954 (Arq. MARGS, Porto Alegre).

me afilio a nadie porque desde hace mucho estoy afiliado a mí mismo"⁶. En el interior de esta afirmación el artista dejó claro que tampoco se consideraba el precursor de cualquier tendencia o hacer artístico. Las corrientes arriba relacionadas a la obra del artista, aunque sean semejantes entre sí, con excepción del Constructivismo, pueden abarcar, además de un movimiento artístico específico que se torna característico de cierta época o período histórico, un lenguaje plástico que periódicamente, de forma colectiva o individual, resurge en diferentes grados y matices, en el ámbito de las manifestaciones artísticas.

Denominar a Iberê Camargo como un artista Barroco, por ejemplo, como lo hicieron los críticos José Roberto Teixeira Leite y Pierre Courtion, no es una apropiación indebida de un estilo que comenzó en el siglo XVII en la católica Italia y se difundió en las regiones geográfica y culturalmente próximas a ella o una tendencia común a todas las artes. Esta tesis, defendida por Arnold Hauser⁷, en oposición a Heirich Wölfflin⁸, cree que el Barroco no es la ruptura del Clasicismo sino su continuidad. Para el autor, no se debería subestimar la importancia del subjetivismo en el Renacimiento ni tampoco sobrevalorarlo en el Barroco. Este movimiento, examina Affonso Ávila⁹, a pesar de asumir a veces una postura radical, ser inventivo y, a veces, arbitrario, no surgió de una actitud meramente anárquica de los artistas. Según Ávila, él es consecuencia de ciertos rumbos que el arte del seiscientos y sus manifestaciones conocieron como "algunas leyes genéricas que los textos teóricos dejaron fijadas para la composición literaria y la obra plástica".

Con respecto a la designación de Iberê como artista Barroco, ella debe atenderse, lógicamente, no a las circunstancias históricas, pues la religión en el período Barroco alcanzó un poder junto al arte jamás comparable a otras épocas, sino a ciertas características formales comunes al pintor y a esta corriente. Siendo así, la temática propuesta por el Barroco – especialmente el brasileño, en el siglo XVIII que resalta los

⁶ GONÇALVES, Álvaro. *Não pintar certinho*. Revista Globo, Porto Alegre, 13 oct. 1945.

⁷ HAUSER, Arnold. *História social da arte e da cultura*. tomo I. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

⁸ Wölfflin, Heirich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.278.

⁹ ÁVILA, Affonso. *O lúdico e as projeções do mundo Barroco*. São Paulo: perspectiva, 1971, p.21.

personajes religiosos y los héroes mitológicos – es distinta de la temática encontrada en Iberê que pinta los paisajes y figuras comunes, sin ningún rastro de exuberancia, decorativo o retórica, presentes en aquel estilo comprometido con los ideales religiosos. El aspecto ideológico no encuentra relación entre el Barroco, que cumple las exigencias católicas después del Concilio de Trento¹⁰, y la necesidad estética e individual del pintor.

La designación de "obra abierta", atribuida por Umberto Eco¹¹ al arte Barroco debido a que éste se caracteriza por una "alternación de focos, estimulante de nuevas direcciones de lecturas" aparece también en la obra iberiana. Ambas realizaciones se identifican por la forma en que envuelven al receptor. La misma apela a los recursos de la impresión sensorial, presentes, muchas veces, según afirmó Eco en el mismo texto, en la "indeterminación de los límites y la imprecisión de los contornos", lo que provoca un "éxtasis de los sentidos". En el Barroco esta característica residió en una de las propuestas innovadoras del movimiento. En la obra de Iberê notamos su necesidad de crear formas nuevas para un mayor rendimiento estético.

Otro factor común al pintor y al movimiento en estudio es la predilección por las grandes dimensiones. En Iberê, algunos lienzos, como su última pintura *Solidão* (ilustración nº1), llegan a alcanzar los cuatro metros de ancho, situación similar ocurre con las pinturas murales barrocas. El drama, siempre evidente en la visión de la obra iberiana también compone el universo Barroco, así como el movimiento y la habilidad técnica están presentes tanto en su estilo como en su obra. El pintor declaró a Evelyn Berg: "Yo veo el mundo de una manera muy dramática. Siento el mundo profundamente dramático"¹². Al extender las implicaciones barrocas a la obra del pintor se constata que, frecuentemente, Iberê declaró su admiración por dos importantes artistas vinculados a este movimiento: Velázquez (1599-1660) y Rembrandt (1606-1669). Otro

¹⁰ El Concilio de Trento, ocurrido entre 1545 y 1563, fue un movimiento de carácter religioso iniciado por el Papa Paulo III, con el objeto del fin del liberalismo, principalmente en lo que se refiere a las relaciones entre el arte y la iglesia, en el cual fueron prohibidas las temáticas paganas así como la desnudez fue eliminada de las obras de arte.

¹¹ apud.ÁVILA, Affonso. O lúdico e as projeções do mundo Barroco. São Paulo: Perspectiva, 1971, p.20.

¹² BERG, Evelyn. *A arte acima de tudo*. (Arq.MARGS, P.Alegre).

dato digno de registro es que el pintor, buscando ampliar sus conocimientos técnicos, se instaló en Italia, país donde se inició el movimiento Barroco, en su temporada de estudios en Europa.

Constatamos que la obra del pintor se identifica con el proceso dialéctico que envuelve el Barroco y el Clásico. El subjetivismo, presente en el carácter siempre innovador del Barroco, así como la calidad de improvisación – que según Hauser hace que el punto de vista sea cinematográfico, o sea, que "todo se presenta en aparente concordancia con la pura casualidad" – conviven con la necesidad de equilibrio y estructura, la contención de elementos y la sobriedad (en oposición a la exuberancia del Barroco) que plasma la obra de Iberê y que asume connotaciones clásicas.

El sistema de interpretación propuesto por Henrich Wölfflin¹³ a lo largo de su estudio sobre la evolución de los estilos, es insuficiente para que entendamos la obra de Iberê, considerando que la misma, lejos de oponer el estilo Barroco al Clásico, reúne estas dos corrientes diferentes. Para Wölfflin, el arte Barroco no es el período de decadencia del estilo Clásico, sino que es otro estilo, con características propias inconfundibles y por eso, irreductibles al Clasicismo. El modelo del autor referido considera los cinco pares de conceptos contrarios entre sí, en la tentativa de constatar la polaridad de los elementos formales constituyentes de estas mismas tendencias citadas. Para Wölfflin, la característica lineal del Renacimiento es antagónica a la característica pictórica del Barroco, y así sucesivamente: el plano a la profundidad, la forma cerrada a la forma abierta, la pluralidad a la unidad y la claridad a la oscuridad.

El Barroco, al expandirse a otros países, y fue lo que ocurrió en Brasil, asumió características peculiares, mezclándose a la producción artística de estas localidades y tomando otras formas. En el territorio brasileño, específicamente en la región minera de Minas Gerais este estilo contribuyó para el nacimiento de un arte fuertemente sintonizado con el sentimiento y la imaginación nacional, principalmente con la obra de Aleijadinho, que comenzó sus actividades en la segunda etapa del Barroco

¹³ obra citada.

Minero en el siglo XVIII, llamado estilo D.João V. El artista minero, de nombre Antônio Francisco Lisboa, nacido en Vila Rica (1730 ó 1738 / 1814), hoy Ouro Preto, es considerado, según Affonso Ávila "la expresión del arte brasileño de todos los tiempos. Su obra disfruta de concepto universal, siendo estudiada por especialistas de varios países"¹⁴. Aleijadinho, que recibió este mote debido a una enfermedad de carácter deformador que contrajo cuando tenía aproximadamente cuarenta años, fue un eximio escultor, arquitecto, tallador y creador de imágenes sacras (ilustración n.1). Entre sus innumerables obras se destacan los conjuntos de los doce profetas, en Congonhas, y la iglesia "São Francisco de Assis" en Ouro Preto, Minas Gerais.



1. Antônio Francisco Lisboa (Aleijadinho). "Rei Davi tocando lira", aproximadamente finales del siglo XVIII. Madera "policromada", alt. 120 cm.

Siguiendo el análisis de los autores que reconocen una aproximación estilística entre el arte Barroco e Iberê encontramos el testimonio de Teixeira Leite¹⁵: "Iberê Camargo es uno de los grandes artistas barrocos del siglo XX. "El artista buscó reflexionar sobre lo real. El crítico hace mención al contenido espiritual que emana de los trabajos del artista: "En sus cuadros, en sus grabados, es como si convocase al individuo a permanecer fiel a sí mismo, a no dejar corromperse la imagen de su propia vida, a salvar lo que de la infancia aún se aloja en su corazón".

Pierre Courthion, al introducir en su estudio al pintor afirma¹⁶: "Brasil llegó tarde al arte vivo. Después de la aparición de las imágenes de su abundancia vegetal en el panorama europeo, en el siglo XVII nace su primer arte autóctono, inspirado en el barroco portugués. Aparece Aleijadinho, el escultor leproso de los

¹⁴ ÁVILA, Affonso. *Iniciação ao Barroco mineiro*. São Paulo: Nobel, 1984, p.69.

¹⁵ LEITE, José Roberto Teixeira. in: Catálogo de la exposición retrospectiva del "Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro". Rio de Janeiro, 1960.

¹⁶ COURTHION, Pierre. Nascimento de um artista. in: BERG, Evelyn. *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, P.65.

profetas de Congonhas". Luego de una rápida presentación de la pintura por él dominada por un "academicismo escolar", superada por la contribución de artistas como Lasar Segall y Cândido Portinari, Courthion hace mención a Iberê: "Hoy vemos a un artista, valientemente independiente y de reputación internacional, tomar la delantera de la nueva pintura". Para el estudioso, el arte brasileño llega a tener identidad y a ser inédito y original en apenas dos momentos: con Aleijadinho e Iberê. Siendo así, encontramos a dos artistas que, aunque no contemporáneos, viviendo contextos y realidades distintos, se expresaron a través de un lenguaje en el cual, las necesidades del hombre, fuesen ellas materiales o espirituales, eran evocadas.

Al detenemos ante el panel de siete metros de altura por siete metros de ancho, creado por Iberê para la Organización Mundial de la Salud en Ginebra, en el año 1966, notamos la expresión máxima de un artista que, en este momento, experimenta el Tachismo. Este término utilizado por primera vez por Guérin¹⁷, en 1954, ya de modo despectivo – él se refería a la falta de talento y al oscurantismo de la cuestión que lleva a esta tendencia – define la forma como mancha (Tachê significa mancha en francés). De acuerdo con Dora Vallier¹⁸ el término se refiere a "un comportamiento del color enteramente casual". Sin embargo, dice: "la voluntad del artista puede surgir para completar la forma espontáneamente surgida". Ella cita al pintor americano Sam Francis (1923) como ejemplo. Resalta que en las obras tachistas, "las virtudes propias de color, sus combinaciones y su luz, los juegos complejos de los matices, son enteramente respetados."

El pintor Iberê, con respecto a la obra realizada en Suiza, niega cualquier semejanza del citado trabajo con la obra tachista, tal vez influenciado por la concepción negativa que este arte logró internacionalmente y en el ámbito nacional de las artes plásticas, principalmente en la década del 70. En la declaración hecha a Lúcia Vagc¹⁹,

¹⁷ COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo: Geométrico e informal: a vanguarda brasileira dos anos cinquenta*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Belas Artes, 1987, p.22.

¹⁸ VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986, p.202.

¹⁹ VAGC, Lúcia. Iberê Camargo: Pulsão e estrutura. *Gávea, Revista de Arquitetura e Arte*. PUC. Rio de Janeiro. n.l. 1984. p.31

se comprueba su no comprometimiento con este lenguaje: "Pues sí... pero yo nunca hice una pintura así... desordenada, sin saber lo que estoy haciendo. El tachismo está más en el gesto ¿no es así?" Años más tarde, en 1992, en entrevista a Lisette Lagnado, el artista plástico revisó su posición relativa al Tachismo internacional como tendencia, reconociendo su importancia para el arte de un modo general, y particularmente con respecto al arte abstracto informal, en oposición al arte geométrico. Dijo él: "En mi opinión, el Tachismo le devolvió a la pintura la supremacía de la intuición, del sentimiento. Con su aparente desorganización, destruyó la rigidez geométrica de lo concreto. Fue un momento más en este eterno rehacer de forma"²⁰. En esa misma ocasión el artista manifestó su total oposición al arte geométrico, por considerarlo restrictivo, hecho que perdurará por toda su vida. Afirmó, además: "No acepto limitaciones de lenguaje".

Al analizarse la obra realizada en Ginebra por el referido artista plástico, se constata que ella no es puramente el resultado de la casualidad. Camargo procuró una integración entre el arte y la arquitectura, contando con la colaboración de arquitectos como Lúcio Costa, en la realización del panel que consta de un plano inferior y otro superior. Realizó esbozos previos del mismo, sin abandonar una serie de "gouaches" y estudios, procurando dar forma, de acuerdo con Pierre Courthion²¹, "por las posibilidades ópticas de los puntos, de los negros, de los zigzags, y sobre todo de las vistosas partículas, a los núcleos de las células sanas. Prosigue Courthion: "Los ocre, los amarillos, los azules de la paleta del pintor brasileño tienen aquí un exuberante solución en el espacio. La sana visión del artista se desparrama ahí en un alegre turbión. Pinceladas, inflexiones, cuchilladas son como un enjambre encantado." Aún así, según Courthion, es posible identificar el Carretes, fetiche del artista, a la derecha del panel. Para el autor, en este trabajo encontramos en el artista un estilo, una manera de pintar que estará presente en sus futuras realizaciones. La porción tachista

²⁰ LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.20.

²¹ COURTHION, Pierre. Nascimento de um artista. in: BERG, Evelyn. *Iberê Camargo*, Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro, MARGS/FUNARTE, 1985, p.69.

de la obra del pintor comprende no solamente la mancha, el azar y la improvisación de sus creaciones, sino el componente intencional, que muchas veces vuelve a descubrir la forma o el signo²², como en el caso del Carretes.

Son frecuentes las críticas que afirman que el pintor es el representante de la tendencia Informal o Gestual, en Brasil. La pintura Informal, según Dora Vallier, tiene en la obra del artista Alfred Wols (1913-1951), principalmente en los últimos cinco años de su vida, su representación más significativa. Así lo define Dora: " poco a poco el mundo figurado se va desplazando, el trazo de Wols se torna compulsivo, obedeciendo tan sólo a una pulsación interior. Ya no se trata del artista que busca la forma, sino de un hombre que procura expresar lo que no tiene forma y que, sin embargo, existe: la angustia, la propia imposibilidad de vivir"²³. Esta tentativa de clasificar al pintor alemán de Informal no es unánime por parte de los estudiosos. Dorfles señala que: al lado de la definición de artista informal o tachista se le debe agregar a Wols su comprometimiento con el signo y con la forma.

Gillo Dorfles define la obra de Wols como una "visión por transparencia"²⁴, es decir, "una penetración microscópica de estratificaciones remotas, una penetración del subsuelo terrestre y humano, cuyo misterio intenta revelar el artista". La obra de estos dos pintores, Wols e Iberê, que exceden los límites de una tentativa de catalogación, están próximas por lo que de más grave consiguen plasmar: el nacimiento de la forma a través de la materia. El contenido misterioso de sus lienzos proviene del desconocimiento previo de la forma. La misma se deja surgir a partir de la materia. Al comentar la obra de Wols, afirma Dorfles que hay una razón para que la misma sea más profunda, pues él descompone la materia y destruye el signo para poder encontrar un signo más genuino y una materia más idónea que estructurará el arte en

²² Los términos signo y símbolo, muchas veces han sido utilizados, y más específicamente con relación a las artes plásticas, incluyendo al artista Iberê, de forma no discriminada. Siguiendo este abordaje ambos relatan, en este caso, la acción entre elementos, uno presente y otro ausente. Al recorrer los estudios de la semiología, en particular a Roland Barthes (*Elementos de Semiología*, São Paulo: Cultrix, 1992, p.11), se puede divisar sus fronteras. En el signo, esta relación, según Barthes es "inmotivada y exacta", o sea, tiende a lo particular y será aquí adoptada para el análisis de la obra iberiana. En el símbolo, la representación, de acuerdo con el autor, es "analógica e inadecuada", o sea, es acaparadora o generalizada.

²³ VALLIER, Dora. *A arte abstrata*. Lisboa: Edições 70, 1986, p.217.

²⁴ DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte hoy*. Barcelona: Editorial Labor, 1966, p.30.

encontrar un signo más genuino y una materia más idónea que estructurará el arte en su devenir.

En el caso de Iberê, algo análogo sucedió: la forma era oriunda de la materia y ésta, a la vez, se encontraba en la naturaleza. Las imágenes no surgieron de la imaginación o fantasía del artista. Las formas creadas por el pintor se comunican y están en sintonía con el mundo físico y espiritual del ser humano. Aunque envueltas en misterio y originalidad, estas formas se identifican con el hombre porque hacen parte de su universo. Según Mário Pedrosa: "Se puede divisar en estas formas simples que se unen entre sí, como ramificaciones de un tronco, la aparición de algo profundamente existencial, un ente que tiene de vegetal, de animal o, aún simplemente humano"²⁵.

La denominación Informal tampoco fue aceptada por Iberê para un correcto análisis de su obra. En declaración a Paulo Venâncio Filho, afirmó: "El resultado de mi figura no es el rastro de mi gesto. Es necesario que el gesto configure la imagen"²⁶. Esta opinión es compartida por el citado crítico, que cree que el gesto de pintar en Iberê estaría en función de una organización pretendida por el pintor. Lo Informal en Iberê estaría exclusivamente relacionado, prosigue el autor, con el carácter táctil de la obra del artista, proveniente de la materialidad de la pintura que adquiere una presencia comparable a una masa orgánica. El pintor precozmente, antes aún de experimentar el arte abstracto, en 1954, afirmó la importancia y superioridad de la materia, como el elemento instaurador de su visualidad: "Tengo un placer carnal con la materia y no voy a privarme del placer de tratarla para satisfacer a los que prefieren una superficie de brocha gorda"²⁷.

Otros autores hacen semejante lectura de la obra de Iberê, con relación a la particularidad que ella encierra. Para Courthion²⁸ al referirse a una característica común a toda pintura resalta que "en el acto mismo de pintar, el gesto está presente

²⁵ MÁRIO, Pedrosa. Mostra de Iberê Camargo. In: Catálogo de la exposición en la Petit Galeria. Río de Janeiro, 21 jun. 1963.

²⁶ VENÂNCIO FILHO, Paulo. As incertezas da forma (Arq. MARGS, P. Alegre).

²⁷ MACEDO, Miranda. Considero-me um pintor realista. *Jornal das letras*, sept. 1954 (Arq. MARGS, P. Alegre).

²⁸ COURTHION, Pierre. Nascimento de um artista. In: BERG, Evelyn. *Iberê Camargo Coleção Contemporânea 1*. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.67

hasta en la manera de sujetar el pincel". Sin embargo, lo que ocurre en la pintura gestual es una ampliación del gesto. En el estilo "action painting"²⁹, se llega casi al límite de este gesto, donde el artista participa del proceso creativo a través de todo su cuerpo, muchas veces de modo furioso o violento. En Iberê, sigue Courthion, lo Gestual "es un medio de dar curso a la necesidad de vehemencia y afirmación que lo habita"³⁰.

El gesto de Iberê se materializó en el uso del color, durante el proceso creativo. El artista al citar el color, en el artículo a Venâncio Filho, explicó el fenómeno gestual que ocurrió simultáneamente con la realización de la obra: "Yo trabajo con impetuosidad. El gesto, que pone el color y crea el tono, establece relaciones nuevas, inesperadas. Las metamorfosis se suceden, los contrastes se acentúan, la composición adquiere una estructura. Yo busco la dinámica y el equilibrio en figuras que se abren y se dispersan. Las siento físicamente, con todo mi cuerpo". El color, por lo tanto, es la corporificación de la materia construida, a veces negada y reconstruida por el gesto; sin embargo, ella nunca deja de tener un sentido y una dinámica dentro del espacio pictórico.

Según Fernando Cocchiarale³¹, muchos autores utilizan la noción de Informalismo y de arte Abstracto como equivalentes para denominar a todas las tendencias abstractas que se oponen a la geometrización. El Informalismo, para muchos estudiosos, englobaría toda la obra de arte abstracto no importando si el mismo es Informal, Tachista o Gestualista. En esta categoría se excluye apenas el arte Constructivista, de raíces geométricas, pero no tan rígido como el arte Concreto, opuesto al arte abstracto. Éste arte es también llamado Expresionismo Lírico o Abstracto.

²⁹ Acontecimiento estético también designado pintura del gesto. Según Dora Vallier (*A arte abstracta*. Lisboa: Ed. 70, 1986, p.214), esta pintura: "como lo llamará el crítico Harold Rosenberg en la revista *Art News*, en diciembre de 1952, será considerada como la contribución americana por excelencia para el arte contemporáneo y la mayoría de los pintores americanos, figurativos o abstractos, serán influenciados por ella".

³⁰ COURTHION, Pierre. Nascimento de um artista. In: BERG, Evelyn. *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.67.

³¹ COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo: Geométrico e informal: a vanguarda brasileira dos anos cinquenta*. Rio de Janeiro, FUNARTE, Instituto Nacional de Belas Artes, 1987, p.19.

En Iberê, encontramos en ciertos momentos, estructuras muy próximas al Constructivismo, movimiento que tuvo como una de las figuras principales al uruguayo Joaquín Torres García. En el artículo de Jorge Castillo, el autor expone las concepciones del pintor y su importancia dentro de esta tendencia: "Para Torres, en la estructura se enraíza la creación y esta idea está en la base del universalismo constructivo, (...). La constante búsqueda de la trama que une en el creador la intuición y la razón, "orden vital y orden racional", clasicismo y modernidad, llevó a Torres a una elaboración teórica de las más originales jamás realizadas en la primera mitad del siglo"³². El crítico Ferreira Gullar define la obra de Iberê como detentadora de una dinámica próxima al Constructivismo y contraria al Informalismo. Según Gullar, en realidad el artista construyó en profundidad. Éste es el sentido y el resultado de su búsqueda"³³. Resalta el mismo crítico que la expresión, en la obra del pintor, venció a la materia, resultando en una unidad entre técnica y expresión, materia y significación, composición y estructura subyacente.

Se constata en el trabajo de Iberê que las designaciones Informalismo o Gestualismo, Tachismo y Constructivismo no pueden ser completamente descartadas en el análisis de sus obras. Sin embargo, ellas varían de intensidad de acuerdo con las cuestiones formales y temáticas presentes en la creación del artista, a lo largo de su trayectoria. En el Informalismo de su proceso creador se delimita el pintor del gesto puro, esté el mismo desprovisto de una intención previa o haya sido cuidadosamente trazado. En cada gesto realizado, no raramente, encontramos en sus cuadros un signo nuevo. Basta que miremos sus Carretes en el lienzo "Vórtice" (ilustración n 2), ellos tienen estructura y cuerpos definidos, como en muchas otras realizaciones del artista en las que se hacen presente.

³² CASTILLO, Jorge. Vanguarda e clasicismo. In: *Catálogo Joaquín Torres García*. XXII Bienal Internacional de São Paulo, 1994.

³³ GULLAR, Ferreira. Na pintura a arte plena de Iberê. In: *Catálogo de exposición en la Galería Acervo*, Rio de Janeiro, 1980.



2. Iberê Camargo. "Vórtice II", 1973, óleo sobre tela, 102 x 143cm.

En la mitad de la década del 60, estos mismos Carretes surgieron ampliados y alcanzaron, a través de una explosión interna, una gran penetración y movimiento en el espacio pictórico, como en el óleo "Espaço com figura" (ilustración nº 3). El color resultante de una forma que,



3. Iberê Camargo. "Espaço com figura", 1965, óleo sobre tela, 130 x 184cm.

aunque diluida existe en la obra, contribuye para la connotación tachista de la misma. Al recorrer aún más la producción iberiana, encontramos al pintor con refinamientos constructivos, que estructura la forma orgánicamente en el espacio pictórico, como en la obra "Pintor con signos" (ilustración nº 4). Se aprecia aún en los momentos de



4. Iberê Camargo. "Pintor e signos", 1981, óleo sobre tela, 100 x 173 cm.

abstracción del artista, que su creación no es resultado de una existencia abstracta, o sea vaga o inmaterial, ella configura, según comentario de una exposición del pintor en 1973, en Porto Alegre, "la reconstrucción del propio mundo objetivo"³⁴.

³⁴ Galeria de Arte inaugurou com novas obras de Iberê Camargo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 14 jun. 1973 (Arq. MARGS, P. Alegre).

Sin embargo, Iberê nunca dejó de ser un artista Expresionista, reuniendo, tanto en su hacer artístico que envolvió proceso y resultado, como en sus actitudes humanas y sociales, características pertinentes a esta práctica estilística, aunque ejercidas de modo particular. Según el artículo citado, al dimensionar la relación del artista con su obra, afirma que: hay una "correspondencia perfecta entre su ser y el ser del arte". Cuando hablaba de su creación, Iberê hacía el siguiente comentario: "La trama de mi obra es la vida con sus contrastes y contradicciones. Me pongo entero en la materia de mis cuadros"³⁵. Para él, el cuadro que pintaba era siempre la revelación de un viaje interior, y más particularmente la forma, era la expresión, su sentimiento del mundo.

El pintor brasileño vivió gran parte del siglo XX dedicado al arte. Luchó desde el comienzo con dificultades económicas y sociales debido a su origen modesto de hijo de ferroviario salido del interior de Rio Grande do Sul, para alcanzar su meta: ser artista plástico. A pesar de haber estudiado con otros artistas en Brasil o en el exterior, fue un autodidacta. La formación del artista poco se debió a la enseñanza de arte formal, que luego rechazó por ser tradicional y académica. Ella se apoyó, principalmente en la propia experiencia, en el ver y hacer arte.

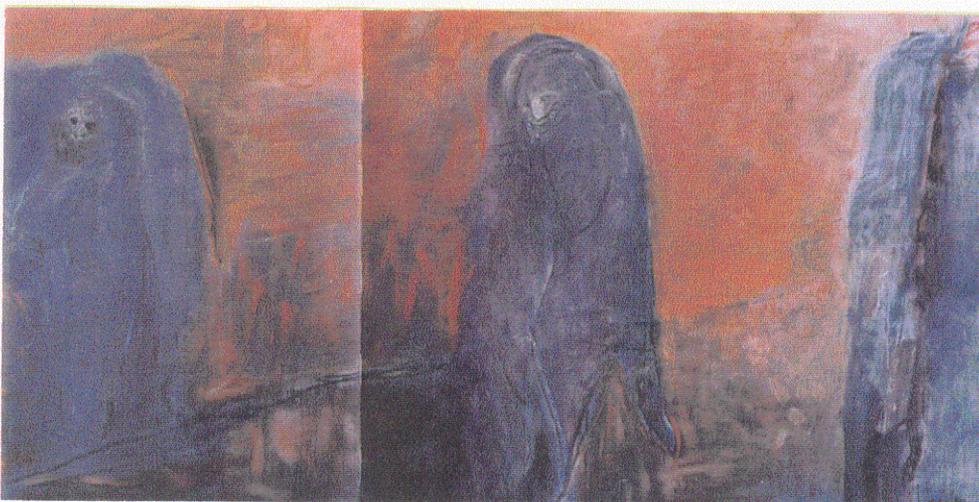
Su lucha lo acompañó durante toda su vida. Con respecto al material artístico nacional – principalmente las tintas que, como ya hemos visto, eran consideradas por él de calidad inferior a las producidas en el exterior – declaró a Wilson Coutinho: " Si no me dejan pintar con tintas, pintaré hasta con excremento. Esto es mi vida. Voy hasta a la ONU por esto."³⁶ Compara el crítico, la necesidad que tenía Iberê de obtener materia prima para su profesión a algo vital e imprescindible: "Él necesita las tintas así como los peces necesitan el agua y los políticos, la libertad". Su batalla en vida terminó solamente con su muerte, en agosto de 1994, cuando fue vencido por un cáncer que ya se le había instalado en el cerebro.

³⁵ BINS, Patrícia. Em Iberê o sentimento do mundo. *Correio do Povo*, Porto Alegre, 11 jul. 1982.

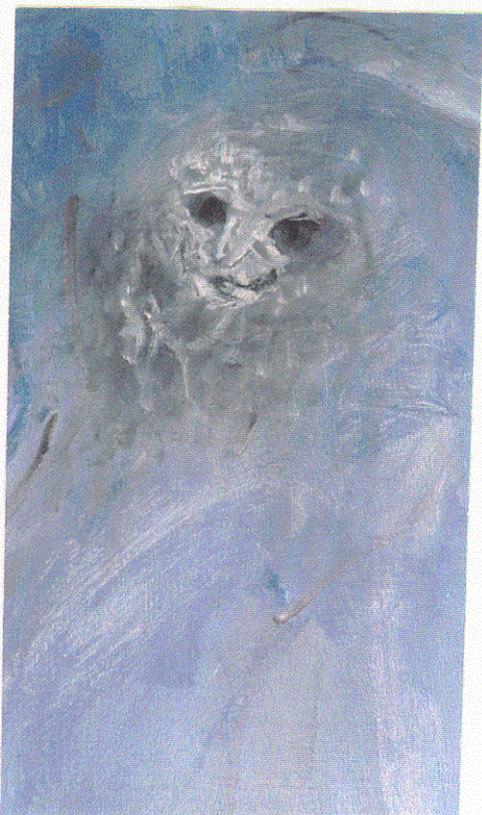
³⁶ COUTINHO, Wilson. A nova fase (e o antigo drama do artista). *Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 27 abr. 1983.

La polémica estuvo presente muchas veces en sus declaraciones. El pintor era tajante y se manifestaba tanto con relación a problemas intrínsecos a las artes plásticas, como la baja calidad de las tintas nacionales, los derechos de autoría en Brasil, los criterios de selección de las Bienales de San Pablo, así como emitía opiniones sobre las más diferentes cuestiones a nivel nacional. Era capaz de ser solidario con las grandes campañas como la "Diretas já", manifestación popular que exigía la redemocratización del país a fines de los 80 y la campaña contra el SIDA, iniciada en la misma década. Siempre que fuera posible, manifestaba su disconformidad con la política institucional, que poco o nada alentaba la producción cultural en el país, dejando de participar él, en señal de protesta, en muchas exposiciones de cuño oficial.

Su último cuadro, *Solidão* (ilustraciones nº 5, 6 y 7), finalizado en la misma semana de su muerte, es la última declaración del pintor que siempre reivindicó de la sociedad, de los críticos, de los profesionales y del mercado de arte, más atención a los artistas plásticos y a los problemas sociales del país. Es un lienzo diferente de los anteriores, tanto por el uso de tonos ténues como por la poca variación cromática no frecuentes en su trabajo y por la manera de pintar del artista. Todo el cuadro es más ligero, la pintura es llana y las figuras, al mismo tiempo que están presentes en el espacio corpóreo azul que ocupan, parecen desprenderse del lienzo y de la vida. Según



5. Iberê Camargo. "*Solidão*", óleo sobre tela, 1994, 200 x 400 cm.



7 detalle del lienzo "Solidão"



8. detalle del lienzo "Solidão"

Arnold Jabor, las tres imágenes que componen el lienzo: "son las tres Parcas esperando que Iberê termine de pintarlas para llevárselo"³⁷. Prosigue él: "Iberê dio su última pincelada y se elevó para dentro de los colores de su última esperanza. Y desapareció. Quedó dentro del cuadro el espacio vacío de su pasaje por el mundo. Allí está nuestro vacío, mirando a las Parcas. Hasta en la hora de su muerte Iberê pintó la vida. No hay melancolía que pueda matar este gran arte".

Era el pintor un hombre sufrido, extremadamente sensible e indignado con relación a los problemas de su país, muchas veces sin esperanza y capaz de declaraciones agresivas o polémicas. Junto a esta faceta pública de Iberê encontramos al ser humano amigo, cordial y generoso. Este aspecto de su personalidad se comprueba en el hecho de que llegó a regalarles a muchos amigos retratos realizados en largas sesiones en su taller. Con respecto a este gesto suyo, Iberê veía en él, una

³⁷ JABOR, Arnaldo. Na Bienal, todos se tornam instalações. *Folha de São Paulo*, Seção Ilustrada, São Paulo, 18 oct. 1994, p.6.

compulsión: "Creo que es tesón. No soy violador, soy un pintor: me dan unas ganas locas y, entonces, tengo que hacerlo"³⁸.

Es oportuno citar la siguiente declaración exaltada del pintor retirada de una entrevista concedida a Lúcia Vagc: "Ahora yo mi vida, mi pintura... es la de la desesperación... porque es la única postura posible de un brasileño, de un sudamericano, creo. No puede construir, no tiene medios y no tiene formación, tiene sólo la dignidad"(sic.). En esta reflexión del pintor podemos intuir no solamente la porción "regional" de su discurso, sino su grito de desesperación frente a la situación social del hombre en la sociedad contemporánea y que está presente en su lienzo. Afirma la autora: "la ansiedad, la angustia, el juego de probabilidades inciertas son situaciones de hecho presentes en la pintura, están vivas en esta región que es el cuadro". Todos los trabajos de Iberê alcanzan una dimensión social, pues reflejan los sentimientos del hombre contemporáneo al mismo tiempo que lo potencian para la comprensión de una obra que es siempre futura o de un tiempo que es completamente nuevo. En este tiempo y lugar, vistos a través de la mirada de la pintura, habita el hombre de Iberê. En la opinión de Joaquim Cardoso³⁹ la obra del pintor es social porque instaura un nuevo orden en su pintura.

La denominación Informal, utilizada en innumerables textos y críticas sobre la pintura de Iberê, por tratar siempre de obra contemporánea, con connotaciones expresionistas, relacionadas a la ejecución directa de la imagen, no debe ser sin embargo, excluida. Con respecto al empleo de este término en la obra del artista plástico, ocurre, sin embargo, cierta banalización del mismo. En primer lugar debemos atenernos a qué configuraciones corresponde la obra Informal y al uso que de ella hace nuestro pintor. Según Gillo Dorfles⁴⁰, el arte Informal se limitaría a formas abstractas, donde no existe ninguna voluntad o tentativa de figuración y, más aún, ninguna referencia al signo y a la semántica. Informal, para el Dorfles, es un término que posee

³⁸ PRESTES, Eleone. A síntese com grandeza. *Zero Hora*, Porto Alegre, 17 may. 1992, p.2-3.

³⁹ *Toda a pujança da arte de Iberê Camargo* (Arq.MARGS, P.Alegre).

⁴⁰ DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte hoy*. Barcelona: Editorial Labor, 1966, p.51 - 52.

connotación parcialmente despectiva, considerando el modismo que lo acompañó, así como la facilidad con que podían ser copiadas ciertas obras.

El arte Informal que prolifera en diversos países y centros artísticos, a partir de la posguerra, según afirma Dorflès, como París y Tokio, Nueva York y Roma, se basan principalmente en la velocidad de ejecución y en el empleo de signos desprovistos de cualquier significado conceptista evidente. Aún así, Dorflès no descartó la evidencia de algunos artistas que hicieron de esta tendencia un arte necesario y actual. Es el caso de Jackson Pollock (1912-1956), representante del "action-painting", y Jean Fautrier (1898-1964). El mismo autor, al criticar el Informalismo practicado por muchos artistas, llega a denominarlo "una abstracción muy amorfa y poco estructurada".⁴¹

En Brasil, así como en otros países, el Informalismo no es propiamente un movimiento artístico, pues engloba la producción de artistas que son contrarios a cualquier orden o ideario que no esté circunscrito a las cuestiones plástico-formales presentes en la obra. Los mismos se caracterizan, según Fernando Cocchiarella⁴², por una actuación aislada, preocupados por crear obras en las que la expresión sensible y la libertad de expresión son los únicos puntos unificadores de sus trabajos. Siendo así, según Cocchiarella: "Cualquier esfuerzo de sistematización del arte Abstracto informal en corriente es, en cierta medida, contradictorio".

Distintamente de los movimientos constructivos que definieron sus propios límites y diferencias, el Informalismo, movido por la creencia en la libertad de expresión individual autónoma, no se agrupó en tendencias nítidamente delineadas. Aún las diferencias que la crítica internacional produjo en la tentativa de clasificar las diversas manifestaciones del arte abstracto Informal son, por las mismas razones, imprecisas, no pudiendo ser aplicadas con facilidad a esta corriente en Brasil. Aquí, esta

⁴¹ Ídem, p.25.

⁴² COCCHIARALE, Fernando & GEIGER, Anna Bella. *Abstracionismo: Geométrico e informal: a vanguarda brasileira dos anos cinquentas*. Rio de Janeiro: FUNARTE, Instituto Nacional de Belas Artes, 1987, p.20.

tendencia, a pesar de algunas afinidades, posee elementos específicos que la distinguen del Tachismo europeo o del Expresionismo abstracto americano".

Las dos Bienales de San Pablo, realizadas en 1957 y 1959, contribuyen para la difusión de los artistas informales extranjeros y brasileños así como también influyen directa o indirectamente, en la obra de algunos artistas nacionales. Entre estos artistas se encuentran además del propio Iberê Camargo – que en 1959 expuso por segunda vez en la Bienal paulista – Fayga Ostrower (1920), Iolanda Mohalyi (1909-1978), Anna Bella Geiger (1933) y Edith Behring (1916). Ambas Bienales, así como difunden el arte Informal, contribuyen para la negativa comprensión de este género artístico que es reducido, por la crítica local, a manifestaciones tachistas. La connotación despectiva a la que es remitido el arte Informal, en el ámbito general, tiene, en el caso de Brasil, una razón particular: la crítica de arte favorecía al arte Constructivo, de naturaleza contraria al Informalismo. Según los autores antes mencionados⁴³: "Mientras el Constructivismo y en particular el arte Concreto, atribuyen a la razón un papel especial, el Informalismo parte de la expresión sensible, intuitiva del artista".

El arte Informal en Brasil, se oponía tanto al rigor del arte Concreto internacional, oriundo del Neoplasticismo de Mondrian, que marcó a los concretistas paulistas, como el núcleo de Río de Janeiro, que aglutinó a artistas de diferentes formaciones, entre ellos a la pintora primitiva Elisa Martins da Silveira, siendo así menos ortodoxo que el paulista. Del mismo modo, contribuyó para una menor penetración del arte Informal la poca difusión de las realizaciones de sus autores, en el campo práctico, debido a la naturaleza de sus participantes, ajenos a manifestaciones públicas y a discusiones de sus obras a nivel teórico, excepción hecha a Fayga Ostrower y a Iberê Camargo. Según los estudiosos citados: " En cierta medida la ausencia de documentación textual es la causa de la dificultad de situar el informalismo en el debate de la época, que opone los movimientos de tendencia geométrica a la pluralidad abstracta".

⁴³ Idem, p.22.

Significativa es la contribución de Lúcia Vagc en el entendimiento del informalismo relacionado al conjunto de la obra de Iberê. La misma autora no hace distinción entre los términos informal y gestual pero considera que ellos son insuficientes para definir la complejidad que emana de la obra del pintor. Seguramente su pintura excede la dimensión del gesto, que puede ser apenas un fenómeno aparente, de superficie. Según Lúcia "la pintura gestual pura no mira lo que hace".⁴⁴ Diferente, por lo tanto, del hacer de Iberê que mira con los ojos bien abiertos lo que la visión y el espíritu realizan en el campo del cuadro. El artista es meticuloso y exigente en su hacer. Para la autora, cuando nos aproximamos a la obra de Iberê, no basta apenas intentar decodificar sus signos. Ellos no pueden ser reducidos a "mensajes somatizados".

La creación del pintor pide otro tipo de indagación del espectador, el mismo no se limita a un orden visual o racional sino espiritual. Al citar a Chalumeau en el mismo estudio, la autora dice que "nuestra acción exigirá una adhesión más profunda, a la que Chalumeau llama emoción". Las consideraciones de Lúcia Vagc están de acuerdo con los conceptos emitidos por Gillo Dorfles⁴⁵ sobre lo que él consideró la verdadera obra informal. Para éste, existe una ecuación entre el gesto o el informalismo de estas obras, que se concretiza por los componentes velocidad e improvisación y una voluntad deliberada de encontrar un nuevo signo. Estos dos componentes están más o menos presentes en la pintura a la que se refiere el autor, dependiendo de la intuición o voluntad de su creador. Se constata que el trabajo de Iberê Camargo resulta de una ecuación entre estas dos corrientes, que pasan de antagónicas a indivisibles en su obra: formal e informal, razón y emoción, expresionismo y clasicismo, pasan a configurar la totalidad del lienzo iberiano.

Iberê reveló, a través de sus creaciones, un modo subjetivo de definir los elementos plásticos constitutivos de la obra, situación ésta que lo aproxima a los pintores informales. El subjetivismo que posibilita el nacimiento del cuadro del artista se

⁴⁴ VAGC, Lúcia. *Iberê Camargo: Pulsão e estrutura*. Gávea, *Revista de Arquitectura e Arte*. PUC. Rio de Janeiro.

⁴⁵ DORFLES, Gillo. *Últimas tendencias del arte hoy*. Barcelona: Editorial Labor, 1966, p.26.

traduce en el lienzo por una autonomía absoluta entre forma, color y espacio y el predominio de uno de estos elementos sobre los demás es función de sus intenciones expresionistas. El expresionismo de Iberê se manifiesta principalmente en el modo en que el artista trabajó la superficie del lienzo; en el uso y mezcla de los colores, muchas veces traducidos por una extensa gama de morados, lilas y azules, además de los tonos tierra; en el uso de los materiales, donde la espátula y el pincel marcaron sus fuerzas; en la textura, a veces colocada por la pintura espesa, a veces cavada y herida en el algodón del lienzo. Lo que resulta en el lienzo de Iberê proviene del proceso creativo del artista, momento decisivo y primordial de la concretización de la obra. La temática propiamente expresionista no existe en el lienzo figurativo o abstracto de Iberê. Lo importante en su pintura es cómo la **figura**, abstracta o figurativa, fue tratada en su obra.

El término Expresionismo, utilizado para definir una corriente estilística, es bastante amplio y puede sufrir modificaciones, dependiendo de las circunstancias históricas y culturales en las que una obra es analizada. Por fundarse principalmente en la relación emocional del artista con la naturaleza, lo que a priori está presente en cualquier hacer artístico, variando apenas la intensidad, podemos decir que todo el arte es expresionista o que ningún arte es expresionista, no constituyendo el mismo un movimiento con directrices predeterminadas. El expresionismo, según Mário de Michelli⁴⁶, se origina de las contradicciones y del descontentamiento nacidos en el interior de la filosofía positiva, oponiéndose, por lo tanto, a la misma. El positivismo, teoría optimista del progreso que dominó a Europa en los últimos treinta años del siglo pasado no logró "seguir encubriendo las contradicciones que se ocultaban en el seno de la sociedad europea y que más tarde irían a desembocar en la masacre de la Primera Guerra Mundial"⁴⁷. Siendo así, prosigue Michelli: "los congresos de ciencias, el vasto impulso industrial, las grandes exposiciones industriales, los túneles, las exploraciones", que habían sido el problema del progreso industrial, no lograron

⁴⁶ MICHELLI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.60.

⁴⁷ Ídem, p.59.

esconder las insatisfacciones del hombre de fin de siglo, descontento y desconectado de las ideas de progreso, muchas veces aparentes, propagadas por la sociedad burguesa de finales del siglo XIX.

Se nota, con respecto a las características de las producciones expresionistas una insatisfacción emocional que en la obra corresponde principalmente a un mayor énfasis formal en la imagen, evidentes en las deformaciones del modelo. Muchas de estas características están presentes en la obra de Iberê. En términos generales, la imagen expresionista se caracteriza por un mayor movimiento del campo espacial, donde prevalecen los contrastes, realizados por la combinación de colores puros, que muchas veces alcanzan la máxima saturación, o por la línea de contorno, ambas fuertemente evidenciadas en el conjunto de la obra. En consecuencia de la interacción entre los elementos constitutivos de la obra expresionista anteriormente señalados se observa un mayor dramatismo. Dramatismo éste que puede presentarse, en diferentes grados, de forma apelativa, sentimental o caricatural.

El drama en la obra de Iberê no puede ser desvendado apenas por el contenido temático de su creación. Él es de otra naturaleza, según indica Clarice Lispector: "El tema de Iberê es el propio drama de las formas".⁴⁸ Afirma el pintor en la misma entrevista que pinta la tensión y el drama presentes en el mundo. Siendo así, el componente dramático de sus imágenes alcanza su tensión máxima en el color. Éste no tiene la función de colorir superficies, él es materia, tiene vida propia. Tampoco es el color de los trópicos por lo que no representa los colores del paisaje brasileño. Dice el pintor: " Yo no me condiciono a la latitud". Para él, según relató a Clarice Lispector, el color vale en su contexto, en sus relaciones, su intensidad es medida en el enfrentamiento con los demás colores. Por lo tanto, el arte de Iberê, independiente de la temática o de la forma más o menos reconocible, al buscar el color más apropiado en

⁴⁸ LISPECTOR, Clarice. Criar um quadro é criar um mundo novo. *Revista Manchete*, Bloch Editores, Rio de Janeiro, 1 feb. 1969.

una paleta que no es extensa, se reduce a no más de doce colores y contiene, de acuerdo con Flávio Aquino⁴⁹ "un momento grave de la vida humana".

Según Herbert Read⁵⁰ el expresionismo estuvo presente en diferentes épocas, como en el arte helénico, en ciertos aspectos del arte medieval y en el arte español del siglo XVII, período en el que se destaca como artista El Greco (1541-1614). Siendo así, esta corriente no puede ser considerada un arte solamente nórdico ni está tampoco restringida al arte moderno, aún habiendo alcanzado mayor difusión después del período impresionista, junto con el grupo de artistas independientes, entre ellos Van Gogh (1853-1890), Toulouse-Lautrec (1864-1901), James Ensor (1860-1949), Edvard Munch (1863-1944) y Ferdinand Hodler (1853-1918), hacia finales del siglo XIX. Estos artistas representaban una reacción a los estudios estéticos del Impresionismo, así como el Cubismo, realizando un arte donde la autonomía plástica, la deformación del estilo y el carácter individual de sus imágenes estaban visiblemente presentes en sus obras. Fueron el grupo de los "fauves", en Francia y los artistas de Munich, reunidos en torno al grupo Die Brücke que inauguraron la segunda fase del movimiento, a principios del siglo XX.

Ambos grupos mencionados, formados en 1905, son decisivos para la formación del expresionismo alemán en el siglo XX. El grupo de los "fauves" (en francés significa fieras), que reúne a artistas como Henry Matisse (1869-1954), representante de mayor destaque, Raoul Dufy (1877-1953), Georges Braque (1882-1963) y a Maurice Vlaminck (1876-1958), entre otros, no es homogéneo y tampoco tiene un programa definido, diferentemente del grupo alemán, que tiene una formación más compacta reuniendo una comunidad de artistas con un programa unificador. Sus principales exponentes son: Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), Erich Heckel (1883-1970), Emil Nolde (1867-1956), Karl Schmidt-Rottluff (1884-1976), Otto Müller (1874-1930) y el escultor Ernst Barlach (1870-1938). El objetivo central del estudio de los artistas

⁴⁹ AQUINO, Flávio. Quadro de uma tragédia. *Revista Manchete*, Rio de Janeiro, Bloch Editores, Rio de Janeiro, 1981 (Arq.P.Alegre,MARGS).

⁵⁰ READ, Herbert. *Arte e Alienação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p.60.

fauvistas era, según Giulio Carlo Argan⁵¹, la función plástico-constructiva del color, entendido como un elemento estructural de la visión. Ellos buscaban, a través del color, destacar la estructura autónoma autosuficiente del cuadro como realidad en sí, según el mismo autor⁵².

La situación alemana en la cual se implanta el movimiento "Die Brücke" es confusa, según señala Argan⁵³: "más allá del llano naturalismo académico estimulado por el ambiente conservador de la Alemania guillermina, pálidos reflejos del Impresionismo francés se mezclan a la veleidades simbólicas y pre-expresionistas de la Secesión de Munich". El movimiento alemán se opone, más que a las insignificantes repercusiones del Impresionismo francés, con excepción de Cézanne, a las tendencias internas operantes en dicho país, según Giulio Argan.

Además del contexto histórico y social que requiere un arte de otra envergadura, el arte que nace a partir de los enunciados expresionistas, difundidos por el "Die Brücke" se caracteriza por un realismo que crea la realidad en oposición a un realismo que capta la realidad. Siendo así, el artista debe, de acuerdo con Argan⁵⁴ partir su creación de lo real rompiendo con todo lo que pre exista a la propia acción creativa. Él debe recomenzar nuevamente. Nada sabe hasta iniciar su creación. Su experiencia no difiere de la de los otros hombres en su origen. Esta característica es captada en las imágenes expresionistas: muchas veces, ella presenta las cosas que están por ser hechas, resultando en una solución todavía no acabada que muestra los pasos del artista, su proceso creador.

En el caso alemán, sus temas expresionistas están relacionados a la crónica cotidiana, a las calles, a las personas en los cafés. Según señala Argan: "sin embargo, se percibe una especie de incomodidad, de no disimulada rudeza, como si el artista nunca hubiese dibujado o pintado antes de aquel momento"⁵⁵. Siendo así, las

51 ARGAN, Giulio C. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982, p.229.

52 *Idem*, p.232.

53 *Id.*, p.237.

54 *Id.*, p.237.

55 *Id.*, p.237.

imágenes se integran al lenguaje artístico no porque tienen un significado, sino porque asumen un significado. Concluye él: "El Expresionismo alemán pretende ser precisamente un estudio sobre el génesis del acto artístico, sobre el artista que lo ejecuta y, consecuentemente, sobre la sociedad a la cual se dirige".

Vicent van Gogh, artista que nace en el centro del Impresionismo de finales del siglo XIX, contribuyó, así como Paul Cézanne (1839-1906) y Paul Signac (1863-1935), según afirma Argan⁵⁶ para la afirmación de un arte que, a través de la descomposición de la apariencia natural o del motivo, pone en evidencia el proceso de agregación: la estructura de la imagen pintada. Estos artistas, de acuerdo con Argan:" pintan con pinceladas destacadas, nítidas, dispuestas con cierto orden o ritmo, que dan la idea de materia concreta, del color y construcción *material* de la imagen". Las obras de este artista holandés vienen a contribuir futuramente en la ampliación del gusto expresionista, colaborando así con la posterior aceptación del mismo, lo que no ocurre con la crítica de la época que se mostraba reticente y es así definida por Read⁵⁷: "Esas reproducciones habituaron al público en general a las principales características del Expresionismo – colores vibrantes, formas rítmicamente deformadas e intensidad emocional".

De acuerdo con Herbert Read⁵⁸, estas consideraciones a respecto de la periodicidad y permanencia del Expresionismo en diferentes épocas, así como un conceptualismo despreciativo que este estilo sufrió, también por sus características intrínsecas – él es "delirante, intenso, fantástico", provocando en el observador un choque emocional" – tal vez tengan origen en la tradición grecorromana heredada por la civilización occidental. Según Read: "la existencia de una civilización nórdica, con raíces tan profundas como la civilización mediterránea no fue reconocida nunca en nuestras escuelas y universidades".

⁵⁶ Ídem, p.232.

⁵⁷ READ, Herbert. *Arte e Alienação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p.60.

⁵⁸ Ídem, p.62.

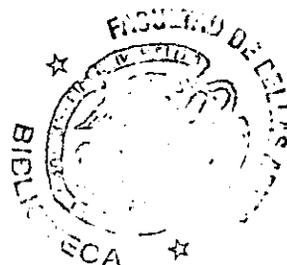
En el mismo estudio Read señala también un importante hecho: "el Expresionismo es extraño a toda la tradición clásica, con sus ideales de serenidad y nobleza. Donde esta tradición predominó, el Expresionismo fue despreciado, o simplemente no existió".⁵⁹ Es el caso de dos países europeos donde este movimiento tuvo poca acogida y repercusión: Francia e Inglaterra. El temperamento de estos pueblos no estaba de acuerdo con un arte de carácter tan expositivo, turbulento y muchas veces indignante, que no tolera, lo que Read⁶⁰ llamó de "falta de contención" y "malos modos" del Expresionismo. En contrapartida, en el caso específico de Brasil, la vertiente expresionista se amplía, ya en la "Semana de 22", y se vuelve representante de un arte que se identifica y busca sus raíces en lo nacional, aunque muchas veces de modo incipiente, huyendo de la estética europea y académica, en el sentido imitativo y superficial, que hasta entonces norteaba el hacer artístico del país.

La pintura de Iberê, diferentemente de lo que ocurrió con gran parte de la obra de cuño expresionista en Brasil, que recibió una buena acogida por parte del público, principalmente después de la "Semana de Arte Moderna", obtuvo relativo reconocimiento por el gran público. Su Expresionismo es de difícil comprensión y asimilación, muchas veces haciendo que el espectador no se identifique con su obra, o tal vez, mantenga una relación de tal aproximación con sus imágenes contorcidas y densas que busque la negación de la misma.

Al detenernos en la obra de Van Gogh, constatamos que habiendo sufrido la misma un total proceso de marginación, en consecuencia también de las características personales del pintor, después de su muerte ésta pasa por cierta idolatría, por parte del público. Actualmente, considerando la creciente difusión y aclamación de la obra del pintor, se hace difícil una lectura directa o desavisada de su trabajo pues nos encontramos muy familiarizado con estas imágenes o con las reproducciones ampliamente admiradas. Situación esta que, guardando las

⁵⁹ Ídem, p.66.

⁶⁰ Ídem., p.66.



especificidades históricas, ocurre en las obras expresionistas de muchos artistas brasileños.

En sus estudios José Augusto Avancini⁶¹, atribuye a ciertas obras la presencia de un lenguaje simbólico, por lo tanto, distinto al lenguaje simbolista, que proviene de la deformación sistemática y del predominio de la expresión subjetiva del artista en detrimento de la expresión objetiva del objeto. Siendo así, la deformación simbólica resultante de un estilizar sucesivo proviene, como denominó Mário de Andrade, "de la sistematización de ciertos procesos deformadores del Expresionismo"⁶².

En el caso de Iberê, sus obras – mucho menos vistas que las de Van Gogh y que no pueden ser comparadas a las creaciones de un artista que es una referencia en la historia del arte – se toman, muchas veces, incómodas a los ojos del observador común. Sin embargo, no podemos afirmar que la obra de Iberê cause extrañeza, por la pequeña repercusión de sus imágenes. El motivo del impacto que tienen estas imágenes se debe al hecho del tono inédito y provocativo de las mismas, aunque dejemos de lado los aspectos socioculturales que influyen en la captación de las formas en cada período de la historia del arte. Su pintura contiene algo nunca visto, algo que encierra un momento grave de la vida humana, que la acerca a la producción de ciertos artistas contemporáneos como Francis Bacon, y Willem de Kooning.

Iberê no produjo un símbolo en su obra. Dejó nacer un signo, de naturaleza muy particular, como es el caso de su Carrete. La obra del pintor tampoco contiene ningún elemento decorativo o de fácil asimilación, exigiéndole tiempo al espectador, aún de aquel conocedor de arte, lo que coincide con una propuesta del propio artista. Dice Iberê: "Yo no nací para jugar con la figura, hacer pinjantes, adornar el mundo. Yo pinto porque la vida duele".⁶³ En la opinión de Okky de Souza: "El arte de

⁶¹ AVANCINI, José Augusto. "Expressão" plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade. São Paulo, 1992. p.131-2. Tesis (Doctorado), "Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP".

⁶² Ídem, p.132.

⁶³ SOUZA, Okky. O pincel espetáculo. *Veja*, Abril, São Paulo, 7 abr. 1993, p.97.

Iberê no está en la pared para embellecer sino para incomodar. Se puede argumentar que eso no es novedad para los pintores del siglo XX. Pero también se debe reconocer que ningún otro artista brasileño produce malestar con tanta competencia técnica, con una sinceridad tan visceral"⁶⁴.

Comparando con las tendencias expresionistas ocurridas en Europa a finales del siglo XIX y principios de este siglo, se verifican en la obra de Iberê ciertas semejanzas a nivel formal. Del grupo fauvista Iberê sufrió algunas influencias que no estaban relacionadas con la elección cromática. El pintor evitó los colores puros, los contrastes evidentes de color, las grandes superficies monocromáticas, optando por un color de tonos poco saturados, sombríos y a veces, oscuros, privilegiado, muchas veces, por los ocre y los lilas. Sus lienzos se aproximan a la producción fauvista principalmente con relación a la autonomía que alcanzan sus colores en el lienzo frente a los demás elementos que lo componen, como la estructura de las formas, puesto que se prenden más a la naturaleza del cuadro que a la naturaleza externa. En este punto el pintor se aproxima a Cézanne, con respecto a una concepción constructiva del arte que pretendía el análisis de la sensación visual, buscando así una integración total entre color y forma.

El proceso creativo de nuestro artista encuentra puntos en común también con los artistas de Munich que se organizan en torno al "Die Brücke". Iberê intentó volver al punto cero, a lo desconocido delante del lienzo. Su tiempo de hacer y de aprender a hacer era el mismo. En cada obra el artista se enfrentó a un nuevo aprendizaje, una nueva vida. Frente al cuadro inauguró el primer gesto que debería ser repetido en la búsqueda incesante de lo genuino. Él fue un artesano que mostraba su proceso de trabajo en la obra finalizada, dejando sus marcas, sus partes del cuerpo, como las manos que aparecen en el lienzo Hora X (ilustración nº 8) como registro de la pintura. El tema de Iberê, sin embargo, es único porque proviene de su memoria personal. Su temática poco habla de lo colectivo o explícitamente social, como ocurre en

⁶⁴ [dem, p.97.

el movimiento alemán, y el tratamiento de su obra va mucho más allá de la superficie, de lo decorativo visto en ciertos artistas franceses pertenecientes al movimiento fauvista, como Matisse.

8. Iberê Camargo. "Hora X", óleo sobre tela, 1984, 100 x 173 cm.

Al detenemos en la producción artística notadamente brasileña, encontramos como representantes del arte de cuño expresionista a Lasar Segall y a Anita Malfatti. Estos dos artistas son un marco en la implantación del Expresionismo en Brasil. Segall por la "experiencia de empeño vivido en Europa" y la pintora Anita por haber recorrido "la tradición de los colores fauvistas y de la deformación expresionista, según Stella de Barros e Ivo Mesquita.⁶⁵

Contemporáneamente, acompañaba la emergente producción plástica de diversos artistas, entre los cuales están Anita y Segall, el crítico y mayor incitador de la "Semana de Arte Moderna", Mário de Andrade. Luego de la experiencia europea, ambos artistas se instalan nuevamente en Brasil. Anita regresó a San Pablo aproximadamente en 1914, después de haber estudiado en Dresden y en la Academia Real de Berlín. Vuelve a salir del país, probablemente en el año 1915, yendo a los Estados Unidos, donde estudia en la Escuela de Homer Boss, en Nueva York.

La primera herencia del Expresionismo en Brasil, según Stella Barros⁶⁶: "(...) remonta a la pintura solar, de pinceladas rápidas, de Anita, y al rigor formal de los tonos velados y temas sombríos de Segall". Influenciados por un Expresionismo que se practicaba ya en Europa estos artistas contribuyeron en la definición de esta corriente artística a nivel nacional. Las cuestiones temáticas presentadas por una generación de artistas a partir de la "Semana de Arte Moderna de 22" partieron de los siguientes

⁶⁵ Catálogo "Expresionismo no Brasil: Heranças e afinidades no Brasil", São Paulo, Imprensa Oficial do Estado, 1985, p.13.

⁶⁶ Ídem, p.15.

aspectos: los temas religiosos, las escenas populares, la exaltación del regionalismo y la denuncia de los males de la sociedad.

A lo largo de sus trayectorias, tanto Anita como Segall, difundieron su trabajo más allá de las fronteras comunes a la tendencia expresionista inicial. Ambos se volvieron más comedidos. Segall abandona la temática nacional que caracteriza el inicio de su obra, donde predominan los paisajes cariocas (de Río de Janeiro) y la presencia del hombre negro y mestizo, adoptando a finales de los años 20, una temática más universal, donde su paleta es alterada. Los colores vivos y contrastables de las producciones anteriores ceden el paso a los colores más claros y menos luminosos. Algunas transformaciones cromáticas y temáticas pasan también a interferir en la obra de Anita, que en su segunda fase, en los años 20, pasa por una orientación conservadora, distinta a su Expresionismo fuertemente influenciado por el arte alemán. Afirmó Mário de Andrade⁶⁷: "El nombre de Anita Malfatti ya está definitivamente relacionado a la historia de las artes en Brasil por el papel que representó la pintora en el inicio del movimiento renovador contemporáneo.(...), ella fue la primera entre nosotros a sentir la necesidad de buscar los caminos contemporáneos de la expresión artística, de la que vivíamos totalmente divorciados, pues nos basábamos en un tradicionalismo académico que ya no correspondía más a ninguna realidad brasileña o internacional".

En lo que se refiere a la pintura de Anita Malfatti, dejando de lado la polémica de la importancia de su obra en la construcción de la modernidad en Brasil, es relevante la contribución de su pintura en el enunciado de la abstracción en el país, particularmente con respecto a la "pintura-pintura" o "pintura pura", que trata, en última instancia, el lenguaje pictórico como la propia razón de ser de la misma. En el gestualismo de su pincelada, aliado al uso del color, directo y oriundo del inconsciente encontramos una relación análoga a la pintura de Iberê, así como a la de otros artistas, como Flávio de Carvalho. Sin embargo, solamente a través de la implantación de las

⁶⁷ obra citada, p.131-2.

primeras Bienales en San Pablo (1951-1953) se verifica, efectivamente la entrada y propagación del Expresionismo abstracto en Brasil.

El arte abstracto en Brasil es notable por dos aspectos que abarca en su interior: la dimensión nacional e internacional que su arte logró alcanzar. Según afirman Stella e Ivo Mesquita⁶⁸: "La abstracción como eclosión de una poética, como intuición creadora, como necesidad de expresión pictórica, indica, hasta cierto punto, la universalización del arte. Pero no deja de indicar también una dimensión que es enfáticamente nacional, en lo que se refiere a la educación y al temperamento de cada artista empeñado en explorar la agilidad y la dinámica del nuevo lenguaje". Enfatiza además, "la creación de imágenes significativas y culturalmente participantes, en un momento de adiestramiento y disciplina del creador".

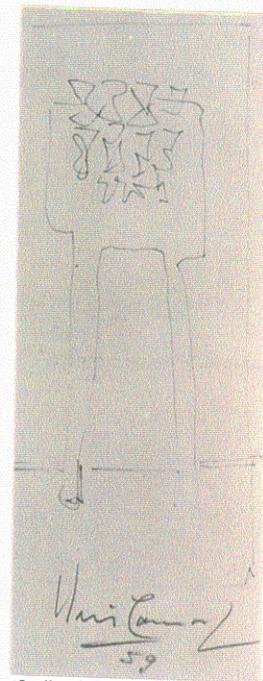
Con respecto a Segall, el legado dejado por este artista se encuentra, más allá de la pintura, en las artes gráficas, en especial el grabado. El artista fue uno de los responsables, junto a Osvaldo Goeldi (1895-1961) y Lívio Abramo (1903) por la construcción de una producción significativa y de calidad, que se propuso representar la poética nacional valiéndose de temas locales y colectivos relativos al país. Esta tradición con relación al grabado, se mantiene, tanto en el arte anónimo de los grabadores autodidactas del norte del país – lo que contribuye para la popularización de la misma – como en la formación del artista hasta los días de hoy. No es por casualidad que Iberê también trabajó como grabador, realizando una obra madura, extremadamente minuciosa y realizada con gran rigor técnico.

Aliada a la figura de grabador se encuentra el profesor responsable por la formación de artistas significativos en el escenario artístico nacional como Anna Letycia, Vera Mindlin y Eduardo Sued, habiendo el mismo artista fundado en 1953 un curso de grabado en el Instituto nacional de Bellas Artes en Río de Janeiro. Publicó en 1966, 1975 y 1992, libros sobre la técnica del grabado con ilustraciones del autor. Una vez más, con respecto al grabado, Iberê hace un Expresionismo a su modo, dejando de lado

⁶⁸ Catálogo "Expressionismo no Brasil: Heranças e afinidades no Brasil", São Paulo. Imprensa Oficial do Estado, 1985, p.19.

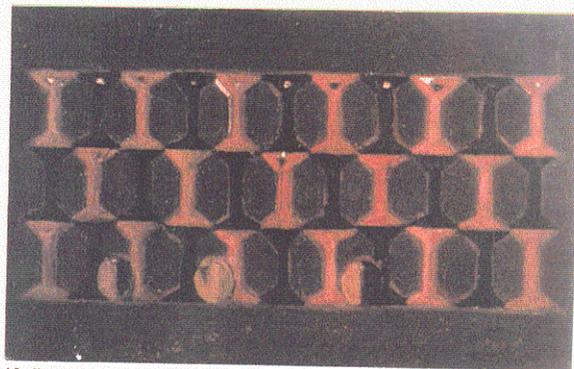
la herencia del grabado espontáneo y hecho sobre el impacto de la emoción.

Sus grabados en metal constituyen, en su conjunto, una obra de la misma envergadura que sus pinturas, siendo que es insuficiente y difícil comparar dos lenguajes que encierran características específicas distintas, podemos, a lo sumo, aproximarlos. Con respecto a la temática de su producción gráfica, que también transita entre la figuración y la abstracción, encontramos temas análogos a su pintura y, muchas veces, correlativos. El pintor dibuja, pinta y graba, en la misma época, sus naturalezas muertas, pasando enseguida por los Carretes y las figuras solitarias, como



9. Iberê Camargo. "Estudo para mesa com carretéis", 1959, dibujo, 17 x 7,5 cm.

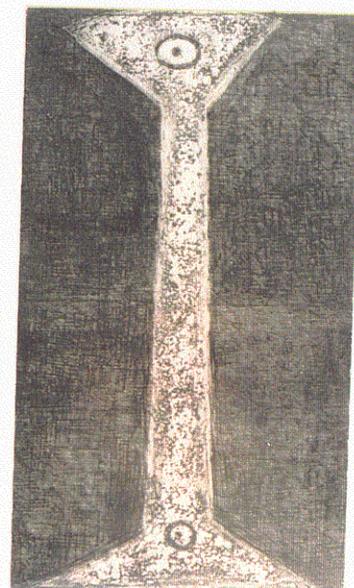
podemos ver en el dibujo "Estudo para mesa de carretéis", en la pintura "Carretel" y en el grabado "Carretéis" (respectivamente ilustraciones nº 9, 10 y 11). Sin embargo, el artista constituye una iconografía que ninguna relación encuentra con la temática brasileña



10. Iberê Camargo. "Carretéis com três laranjas", 1958, óleo sobre tela, 62 x 100 cm.

fuertemente presente en el grabado nacional.

El propio Iberê, no habiendo participado en la "Semana de 22" – pertenece a la llamada "Segunda generación modernista", logró, a través de la trayectoria señalada por su obra, sobreponerse a los artistas que de ella participaron por el camino que recorrió su arte. Más tarde, se aproximó a los primeros pintores modernistas de forma tímida, y más efectivamente en el caso de Segall, a quien el pintor conoció cuando participaba del "Grupo Guignard" creado por iniciativa de nuestro pintor en Río de Janeiro con



11. Iberê Camargo. "Estudo para mesa com carretéis", 1959, dibujo, 17 x 7,5 cm.

el apoyo de Elisa Byington, en 1943, como señal de resistencia a la enseñanza académica. Es importante enfatizar que la "Semana del 22" asumió un importante papel como difusora de la corriente expresionista que desemboca en Brasil, principalmente por la adhesión de algunos artistas, como Anita y Segall, entre otros, así como su propagación gracias a los esfuerzos de Mário de Andrade. El crítico fue un ardiente defensor de la corriente más pura del Expresionismo, de cierta forma con fuerte acento alemán, aunque haya contribuido para la formación de un arte nacional, principalmente en lo que se refiere a temática, nítidamente social. Poco a poco, sin embargo, los artistas precursores del Expresionismo en Brasil pasaron a rechazar las corrientes internacionalistas o puramente volcadas a una temática regional y realizaron un trabajo más duro y personal, independiente de los presupuestos expresionistas.

Con respecto a las bases del movimiento de la "Semana de 22", defendidas por Mário de Andrade, permanece una no aceptación del arte abstracto porque el mismo no tiene ningún compromiso de cuño social, motivo por el cual fue considerado alienante para un programa nacionalista propagado en la época⁶⁹. Avancini, al analizar la postura de Mário de Andrade sobre la segunda fase de Anita Malfatti, a la cual él denomina período "clásico", en oposición al período anterior, llamado "primitivo", afirma: "En el regreso al orden de Anita, Mário veía un nuevo camino para el arte brasileño que no era la "exacerbación del Expresionismo" que podría llevar a la abstracción y a la consecuente pérdida de la comunicabilidad, función precípua del Arte, según nuestro crítico, ni a la vuelta del patrón académico, desvinculado de las nuevas realidades técnicas y sociales del mundo contemporáneo". Estos propósitos están muy distantes del arte defendido y realizado por Iberê, tanto en el tiempo como en el contenido.

Lasar Segall también se manifiesta con respecto a los caminos futuros del Expresionismo, sin esconder su preocupación por el posible nacimiento del arte

⁶⁹ apud.AVANCINI, José Augusto. "*Expressão*" plástica e consciência nacional na crítica de Mário de Andrade. São Paulo, 1992. p.143. Tesis (Doctorado), "Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo - USP".

abstracto, como resultante de un desarrollo impropio del estilo Expresionista, en lo que difiere completamente de las posturas de Iberé. Ambos artistas se aproximan a la óptica expresionista en apenas un punto: el color. Éste, en Segall, contiene particularidades, dándole características diferentes a la de los pintores alemanes. El autor evitaba el uso de colores calientes, con el propósito de no dar a la obra una connotación sensual, muy común en las obras expresionistas, según expone Antônio Bento⁷⁰. Esta elección de colores tierras y grises le confiere a su obra un clasicismo que también se nota en Iberé, característica de los cubistas.

Anatol Rosenfeld, al analizar la no adhesión de Segall al arte abstracto, cita una frase del propio autor: "aunque yo sea un adepto a la máxima libertad en lo que se refiere a la investigación artística, no creo mucho en el arte abstracto... que frecuentemente se transforma en juego alejado de la comprensión humana"⁷¹. Aunque admitiendo que en sus trabajos deforma la figura humana o la forma natural, la misma proviene de lo que el artista llama "necesidades estéticas de expresión". Siendo así, su obra no resulta una pintura académica pero tampoco se deja llevar por el arte abstracto que está desvinculado del contenido humano.

Para muchos estudiosos, entre ellos Antônio Bento, el hecho de que Segall no se haya dejado llevar por los vientos del arte abstracto es un hecho positivo y elogiado. El crítico Mário resalta en este momento las cualidades expresionistas del pintor radicado en Brasil, que al contrario de otros artistas también expresionistas, entre ellos Wassily Kandinski (1866-1944), no se dejó llevar por los rumbos del arte no figurativo. A este respecto, Mário de Andrade dijo: Lasar Segall perseveró en el movimiento, logrando, por eso mismo, profundizar su arte. Resistió siempre a la tentación de cambio, fenómeno tan común entre los artistas de vanguardia"⁷².

⁷⁰ BENTO, Antônio. O pintor expressionista in: *Catálogo Lasar Segall*. Antología de textos nacionais sobre a obra do artista. Temas e Debates 2. MEC/FUNARTE. Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1982 p. 74.

⁷¹ ROSENFELD, Arnold. Lasar Segal in: *Catálogo Lasar Segall*. Antología de textos nacionais sobre a obra do artista. Temas e Debates 2. MEC/FUNARTE. Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1982 p. 77.

⁷² BENTO, Antônio. O pintor expressionista in: *Catálogo Lasar Segall*. Antología de textos nacionais sobre a obra do artista. Temas e Debates 2. MEC/FUNARTE. Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1982 p. 74.

Es en el comentario apasionado sobre Segal realizado por Andrade⁷³ donde podemos agregar – más allá de la crítica comúnmente hecha al estilo abstracto que aquí en Brasil comenzaba a reunir adeptos y admiradores, influenciados por las nuevas pesquisas europeas tanto del Expresionismo lírico de Kandinski, como del Neoplasticismo surgido en Holanda y por esto se volvía peligroso a los ojos de los modernistas, ya en la década del 20 – otro componente que el crítico advertía como indispensable para la concretización del arte: "el arte tiene que ser moral". El componente de moralidad prescrito a la obra de arte se compone en la relación preestablecida, a través de un código prefijado entre las relaciones del artista con el mundo externo. Esta relación, se deduce del comentario de Mário, debería ser hecha por el artista aún antes del nacimiento de la obra, ella existe a priori de la obra y del artista. Afirma el crítico: "Lasar Segall es para mí uno de los que mejor resuelve el problema de las relaciones entre el arte y el mundo exterior. Para él el mundo exterior existe, pero converge para el interior del mundo racional, donde se recrea como un motivo de expresión. Pierde pues la vergüenza analítica y adquiere una significación altamente universal de síntesis, al mismo tiempo que se enriquece con el lirismo original del individuo".

Completamente diversa de esta relación entre mundo y artista – pues según la misma el artista ve el mundo, él no está inserto en el mundo – comprendida por el modernismo, nace la obra de arte de Iberê. Ocurre que, para él, la relación entre artista y mundo interactúa, se renueva o se modifica en cada cuadro pintado. El pintor tiene un entendimiento del arte como fenómeno en el cual ella hace parte del mismo, vivenciando las etapas sucesivas de la obra, no como algo de lo cual el artista se coloque aparte. El creador no puede explicar su pintura ya que la misma se abstiene de un contenido narrativo. La pintura de Iberê no tiene y no necesita explicación.

El arte, para el pintor en estudio, tiene apenas una función: plasmar al individuo. La necesidad de hacer un arte social o nacional que hable de un asunto

⁷³ ANDRADE, Mário de. Pintura - Lasar Segall In: *Catálogo Lasar Segall*. Antología de textos nacionais sobre a obra do artista. Temas e Debates 2. MEC/FUNARTE. Ed. Funarte, Rio de Janeiro, 1982 p. 19.

específico es secundaria para Iberê, así como la posibilidad de un arte que por ser abstracto se torne alienante e inviable. La calidad del arte no implica que él sea abstracto o figurativo y la abstracción en Iberê no es cuestión de moda. El arte es, para el artista plástico, la expresión del ser humano en su totalidad. Iberê no buscaba la abstracción, ella fue consecuencia del desarrollo de su propio hacer creativo. Iberê no tenía compromiso con nada. No le preocupaba estar identificado con un programa de arte comprometido con un estilo o causa artística. Según su declaración a Evelyn Berg, creía que transformar el arte en un arma de protesta, de combate era negarle su función de servir. Para él: "la representación de una bomba no mata"⁷⁴. Iberê también decía cuando se le preguntaba, que estaba afiliado a sí mismo.

El pintor fue mucho más allá de los propósitos modernistas y, por lo tanto, más moderno, universal y actual. Notamos en Brasil, una mentalidad artística, principalmente a nivel de la enseñanza, que aún promueve el arte figurativo en detrimento del arte abstracto. La "Semana de Arte Moderna" diseminó una idea de arte que es defendida hasta hoy. La modernidad de Iberê no está prendida a técnica o temática o estilo, sino a la calidad de un trabajo que reúne todas las tendencias, que alcanza su plenitud valiéndose de una temática restringida y siempre recurrente. Iberê anda en círculos y recorre los ciclos de la historia del arte.

De acuerdo con Icleia Cattani, la trayectoria del artista "no es lineal sino circular. En ella las problemáticas formales fundamentales permanecen inalteradas"⁷⁵. La pintura de Iberê es coherente en su lógica interna. Él fue un profundo conocedor de las tintas con que pintaba, conocía el lenguaje en el que se expresaba, fuera dibujo, grabado o pintura, y aún así sorprendía al espectador por la monumentalidad de una obra que buscaba recuperar pictóricamente, a través de una pintura densa, los

⁷⁴ BERG, Evelyn. Iberê: Medida de espessura in: BERG, Evelyn. *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.95.

⁷⁵ CATTANI, Icleia M.B. Na superfície. in: BERG, Evelyn. *Iberê Camargo*. Coleção contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.55.

elementos más simples de la naturaleza: el Carrete, el hombre en su momento de soledad y el tiempo plasmado en el fondo de sus lienzos.

En Iberê vislumbramos características de contorno expresionista, relacionadas principalmente al gesto deliberado que resulta en una pincelada plena de movimiento y tensión, en la cantidad de tinta, abundante muchas veces, y en el modo como pinta. Iberê llegó a afirmar que era un perdulario, un derrochador, con respecto al material utilizado en el lienzo. Según afirmó a Okki de Sousa⁷⁶, en cada uno de sus óleos podía llegar a hacer uso de ochenta tubos de tinta, en capas que podían llegar a veinte, en el caso de algunos rostros de figuras. Paralelamente, encontramos en el conjunto de su obra un clasicismo que huye al tono dramático e imperativo de las imágenes expresionistas, en lo que se refiere a su poética. Su tono de expresar el sentimiento de la naturaleza es simple, económico, no dejándose llevar nunca por la exageración o aproximándose a la denuncia social, cuestiones muchas veces presentes en la obra de cuño expresionista.

El expresionismo de Iberê fue inicialmente latente y didáctico, reducido a un modelo muy utilizado por sus adeptos, el paisaje. Fue menos personal que en su obra posterior, cuando encontró la intimidad del Carrete de la infancia. En este momento su obra pasó por un proceso de maduración que en vez de llevarlo a un manierismo, desarrolló cualidades clásicas en su trabajo. El clasicismo en la obra del pintor se evidencia en el resultado de su pintura. Tanto en la elección de su paleta reducida – en declaración a Carlos Urbim⁷⁷ afirmó que no utilizaba más de diez colores – como en la elección y tratamiento de sus temas, se nota una austeridad del pintor que busca la plenitud de su obra en la contención del lenguaje plástico y de los medios técnicos necesarios para su realización. El tono expresionista de las imágenes de Iberê no descarta lo clásico, sinónimo aquí de contención, de buena forma, de culto al saber y a la historia y de cierta idealización o transfiguración de lo real. Encontramos en Iberê un representante del Expresionismo Clásico.

⁷⁶ SOUZA, Okky. O pincel espetáculo. *Veja*, Abril, São Paulo 7 abr. 1993, p.96.

⁷⁷ URBIM, Carlos. As cores da alma. *Revista Interview*, ART Editores, São Paulo, año 1993, nº 168, p. 92.

Lo clásico, en la obra de Iberê, más que evidenciado es sinónimo de un arte en sintonía con las concepciones de su creador, en el sentido de buscar, conscientemente, en la tradición las enseñanzas para la realización de la buena obra. El pintor citó mucho a los artistas del pasado, tanto a los renacentistas – que pudo apreciar en Europa, entre ellos uno de sus precursores, Giotto, – como a los pintores barrocos, Velázquez y Rembrandt de los cuales realizó muchas copias. Al mencionar a Picasso en una entrevista a Carlos Urbim⁷⁸, afirmó su creencia en un arte que mira el pasado, no solamente por mirar, sino para retirar de él, tanto en términos de lenguaje, como de técnica, substratos para la implantación de un arte que le suceda, pero que no niegue el arte que es anterior a él. Dice el autor: "Picasso es un pintor fundamental. Dio cara nueva al arte, pero con mucho rigor. Siempre dentro de la tradición. No rompió con el arte. Esos artistas de la generación de Picasso son un marco."

En las preferencias del artista se constata una visión y una actitud pictórica amplia del ejercicio artístico, no descartando la inclusión de una producción plástica con características clásicas o expresivas, lo que Heinrich Wölfflin⁷⁹, denominó lineal o pictórico. Para el autor, "el estilo lineal ve en líneas y el pictórico, en manchas". El primero tiene su origen en el dibujo, de naturaleza táctil y el segundo está más presente en las manifestaciones pictóricas siendo, por lo tanto, visual o plástico. La porción clásica de la obra de Iberê se concentra en el legado de la historia del arte, en la tradición, siendo que la misma fue captada, heredada por la colectividad o aprendida por el artista. La otra parte expresionista, sin embargo, responde por la psiquis, por el gesto, por la expresión del ser, por toda la parte sensible, innata e inmutable del pintor. Sería la bella y la bestia que menciona Lúcia Vagc en la intención de desvendar la obra del artista: "Su obra no pretende lo bello pero contiene lo bello, o mejor dicho, guarda en sí lo bello y lo bestia. Lo bestia está en la compulsión de pintar, en el gesto."⁸⁰ Lo bello reúne todos los ideales de belleza, saber y tradición; lo bestia es la porción fea, bruta,

⁷⁸ Idem, p.92.

⁷⁹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos fundamentais da história da arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p.21.

⁸⁰ VAGC, Lúcia. Iberê Camargo: *Pulsão e estrutura*. Gávea; Revista de Arquitetura e Arte. PUC. Rio de Janeiro. n.l. 1984 p. 28.

pero no menos verdadera que la porción bella, que divide la tela de Iberê, aunque ésta sea bella y bestia al mismo tiempo.

Estas dos tendencias que están relacionadas a la razón y a la emoción, a lo cultural y lo individual, están presentes también en el modo de pintar y dibujar de Iberê. El dibujo, aunque no sirva únicamente como un puente, un modelo o proyecto para sus pinturas, es siempre dibujo lineal, conciso e inteligente. La pintura surge de capas más profundas, aunque nazca en la superficie del cuadro, en el momento exacto de pintar, y esté siempre asociada a la materia. Muchas veces encontramos el dibujo mezclado a su pintura. Él está al principio de la obra, cuando el artista esboza con carboncillo sus figuras, según declaración de Lúcia Vaccg⁸¹ o puede estar vivo en las líneas de contorno, bien marcadas, luminosas, en algunos lienzos de la fase de los Carretes.

Se observa en sus creaciones líneas que rastrean la pintura, que quieren llegar hasta ella. Aunque Iberê trata estos lenguajes con singular autonomía traza un diálogo vigoroso entre ellos. Jorge Guinle define las relaciones entre dibujo y pintura en la obra del pintor estableciendo un paralelo con el arte contemporáneo. Según él: " En la fase actual, el conflicto dibujo-pintura, que intermedia toda la historia del arte moderno desde el Impresionismo, asume proporciones dominantes. Este conflicto constituye uno de los trazos marcantes de la pintura de la década de 80 – Chia, Cucchi, Klefer, Schnabell – es él quien guía los dos tiempos, disímiles, sobrepuestos en los últimos cuadros de Iberê."⁸²

La simplicidad y la casualidad, según señala Ronaldo Brito,⁸³ ocupan y definen el lienzo expresionista de Iberê. Lo trágico, en la visión de Brito, está presente en las obras del pintor, pero existe siempre una contención de formas, una necesidad de presentar el tema de forma sintética, precisa, sin pasión, sin distorsiones de orden

⁸¹ Ídem, p.32

⁸² GUINLE, Jorge. Depoimentos. In: BERG, Evelyn. *Iberê Camargo*. Coleção contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985, p.88.

⁸³ BRITO, Ronaldo. *Trágico Moderno*. Catálogo Iberê Camargo: mestre moderno. Centro Cultural Banco do Brasil, CCBB, 1994, p.21.

caricatural. Este es el motivo por el cual la obra de Iberê transita entre la abstracción y la figuración sin rupturas. Si el artista deforma es porque la materia lo pide, prisionera de la propia realidad, de lo que el ojo registra, lo que deja de lado la posibilidad de que el artista invente un nuevo mundo o lo tome más dramático. Iberê, afirma Brito, dialogó con la muerte, pero con mucha energía.

El individualismo presente en sus producciones es confirmado en muchas declaraciones, que reflexionan sobre el modo como Iberê reconoce su tarea pictórica: "El pintor debe crear la verdad para los demás pero con los elementos de su ser, con lo que siente en el instante en que mueve el pincel."⁸⁴ Su preferencia por los temas simples, pero menos referidos a lo largo de la historia del arte, es una constante en su producción. A Iberê le interesaban los cantos, el agua estancada, la basura, los muladares, según declaró a Augusto Massi⁸⁵. El artista no se siente atraído por la narrativa social o política, a no ser por el testimonio de su memoria presente en los elementos de su infancia, como la vía férrea, las ruedas de la bicicleta que pinta, los Carretes y el paisaje gaúcho solitario. Su elección temática coincide con ciertos elementos encontrados al azar, desprovistos de exuberancia y belleza aparente. Los mismos están relacionados a su vivencia en el interior de Rio Grande do Sul, a su patio y a su casa materna. De su morada infantil retiró el Carrete, de la abstracción del pampa, la soledad, el aspecto metafísico contenido en sus cuadros, lo que lo aproxima a su antiguo profesor, el artista italiano Giorgio de Chirico, así como tantos otros elementos como el cerro, las hojas, las ramas secas y el río. Afirmó a Walmir Ayala⁸⁶ "Siempre amé los aspectos más humildes de las cosas, siempre me conmoví con el silencio de las cosas".

El arte de Iberê encuentra correspondencia con la obra de Chirico justamente en la comprensión que ambos tienen del contenido temático de su obra y su

⁸⁴ GONÇALVES, Álvaro. Não Pintar Certo. *Revista Globo*. Porto Alegre, 13 oct. 1945 (Arq. MARGS, P. Alegre).

⁸⁵ MASSI, Augusto. Iberê Camargo: o artista plástico recorda seu encontro com De Chirico e Portinari e fala de seu processo de criação. *Folha de São Paulo*. São Paulo, 20 set. 1992, p.11.

⁸⁶ AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, p.177-181-186.

total independencia de cualquier intento de abordaje que no esté en los límites de la propia producción artística. Según el propio arte metafísico que De Chirico pregona, ya a principios del siglo XIX, el mismo está, según relata Argan⁸⁷, desprovisto de "cualquier vínculo con cualquier realidad natural o histórica, ni que sea para trascenderlo". El arte metafísico del pintor italiano se define por un clasicismo absoluto y exterior al propio tiempo; es distinto, por lo tanto, del arte de los movimientos de vanguardia, que se proponían acelerar los procesos de transformación de la sociedad. Siendo así, este arte no tiene ninguna función: no busca modificar, transformar o interpretar la realidad, apenas se presenta como otra realidad. Como arte que se presenta y no representa tiene una característica ambigua, inquietante y contradictoria, en síntesis: es un arte perturbador.

La crítica de arte en Brasil es unánime en señalar a Iberê como representante de la corriente expresionista. Ésta se manifestó con virulencia en los Estados Unidos, México y Brasil, siendo que en este último país tuvo un cuño social y revolucionario, lo que no ocurrió con la producción de Iberê Camargo. Su obra estuvo siempre en consonancia con el individualismo de su personalidad, con sus sentimientos sobre las cosas del mundo. Lo que estimulaba al pintor a producir su obra, más que el motivo de sus pinturas, era su visión subjetiva y egocéntrica de un universo mucho más simple y particular. Es posible que al elegir un objeto que podría ser banal, por su función o belleza, el pintor haya devuelto a este elemento el encantamiento, aunque grave y sombrío, de un momento que ante todo es pictórico. Siendo así, Iberê expresó en su pintura su modo peculiar y único de sentir el mundo, más que de verlo. Su obra resulta expresionista porque es la suma de un gesto que no se propone ser Expresionista: ella es por fuerza de las circunstancias el único gesto capaz del hombre-pintor expresionista. Esta es su tarea: pintar.

La pintura del artista no encuentra resonancia con aquel arte surgido en las regiones nórdicas de Europa. Además de las cuestiones de orden cultural,

⁸⁷ ARGAN, Giulio Carlo. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1982.

provenientes de países con situación de vida completamente distintas, y de que esta tendencia haya ocurrido en épocas diferentes en Brasil y Europa, el Expresionismo de Iberê es atípico, personal y aleja el drama evidente, la tragedia real como la vivida en un continente que vivenció los horrores de la guerra. En Iberê, la religiosidad y la imaginación que tan bien caracterizan el expresionismo nórdico, flamenco o germánico asumen características completamente distintas, casi como si no existiesen en su obra.

El Expresionismo alemán fue retórico, podría ser reducido al enfrentamiento del sujeto con el objeto. En Iberê no existió oposición entre sujeto y objeto. El artista enfrentó las contradicciones humanas, su obra es de cuño existencial. En ella están presentes el pesimismo, la tristeza, la melancolía, así como una religiosidad de naturaleza individual e independiente de dogmas preestablecidos, de los cuales su arte, al mostrarlos, se distancia. Lo familiar se torna raro una vez más. Iberê creía, aunque su obra no lo explicita en un primer momento, en el poder redentor del arte, en la solidaridad humana, no protestando, como el Expresionismo alemán lo hizo, contra las condiciones materiales de la existencia o la propia aristocracia.

La cuestión de la religiosidad en Iberê es bastante contradictoria y de difícil comprensión. En los documentos estudiados se registran pocas referencias a Dios o a la religiosidad. Al mismo tiempo, es posible concluir, por ciertas declaraciones del artista, que él también se preocupaba con los asuntos de orden espiritual pero de forma indirecta. De acuerdo con los estudios de Werné Weisbsch⁸⁸ sobre el arte Barroco, en la producción de Iberê se encuentra un sentido de religiosidad que es individual, distinto de la religiosidad tradicional. Para Weisbsch, la religiosidad individual de un artista no depende de su relación con la iglesia oficial sino que se refiere al contenido mitológico que su obra encierra. Al mismo tiempo, Weisbach llama la atención sobre muchas obras de cuño religioso que no cumplen su ideal espiritual, justamente porque no contienen la religiosidad individual del artista, tomándose frías y distantes.

⁸⁸ WEIBACH, Verne. *El Barroco, arte de la Contrarreforma*. Madrid: Espasa-Calpe, 1948, p.345.

Se constata que el trabajo de Iberê transmite en su trazo, en las masas de color, en el gesto instaurado en el lienzo, una inquietud que sobrepasa la naturaleza física de las cosas, o aún la apariencia de ciertos elementos, y que está más cerca de las cuestiones que no tienen respuesta y que no pueden ser comprobadas. Este mundo espiritual que asumió la obra de Iberê es de orden religioso. Principalmente en su última fase figurativa de los años 90, es posible vislumbrar – a través de la grandiosidad de los cuadros, de las expresiones faciales de las figuras, de los grandes planos de fondo, de los colores sombríos y tristes, por el tono misterioso que encierra – una faceta que se sobrepuso al hombre y adquirió un toque divino o profético, que sin embargo, no está explícito en el lienzo.

Resulta que Iberê fue un hombre del siglo XX. Su relación con Dios, considerando que el artista era un hombre escéptico, se reveló en el propio trabajo. Él dependía del creador divino para poder continuar viviendo y pintando. Afirmó Iberê: " Para mí el silencio es Dios. Dios como usted quiera entenderlo. Y de Dios una cosa que quiero es que me permita trabajar hasta el final de mi vida. Lo peor de todo lo que me sucedió es ver que el cuerpo no aguanta trabajar tres días sin dormir. Si pudiese, no pararía nunca de pintar".⁸⁹ Podemos deducir que el artista se conservaba libre, pero prisionero de su compulsión casi religiosa de pintar. Diferentemente del artista barroco, que es espiritual y temáticamente dependiente y está al servicio de una organización católica, como fue este movimiento en Europa y América, con relación a Iberê se constata que el arte fue su religión. Él llegó a sacrificarse en el sentido físico y material por el mismo. Contrajo una hernia de disco en consecuencia del excesivo esfuerzo de cargar lienzos, hacia finales del 60 y era capaz de gastar una cantidad enorme de tintas, sin pensar en el alto costo del material importado que usaba. Iberê era nada más que un ciervo del arte, lo que para él antes de ser su profesión era su religión.

Críticos y concedores del trabajo de Iberê, como Ronaldo Brito, Clarice Lispector y Patricia Bins, entre otros, son unánimes en señalar ciertas características

⁸⁹ *Do silêncio surgem as obras de Iberê Camargo*. 28 nov. 1969 (Arq. MARGS, P. A legre).

personales presentes y relacionadas a su práctica pictórica – entre ellas, la reflexión de su acto creativo – como componentes que refuerzan esta corriente artística en el conjunto de su producción. Para que podamos conocer mejor la obra del artista, es necesario que nos aproximemos a su persona, en el presente estudio.

Un análisis puramente formal sería insuficiente para comprender la obra iberiana. La producción artística del pintor necesita que conozcamos las reflexiones de su trabajo, a nivel teórico, así como el material bibliográfico que registró sus ideas, opiniones y, muchas veces, sus reivindicaciones. Sumándose a la obra del pintor, existe un vasto material escrito acerca del mismo. Su trabajo pictórico contiene y requiere el hombre pensador, aunque siendo estas dos fuentes autónomas. Iberê, a pesar de no adquirir la misma notoriedad, fue también un buen escritor, no restringiéndose apenas al campo visual. Sobre esta actividad paralela, sin connotaciones profesionales para Iberê, él no dejó de reconocer un proceso creador análogo a las artes plásticas. En entrevista a Lidia Vagc, afirmó: "todo es un problema de forma, de lenguaje... escribo cartas, me gusta la literatura, escribo para mí, me gusta escribir sin pretensión. En el pintar... en el dibujar... siempre creí que la pintura, en realidad... son tres trazos, es generalmente muy simple. Son tres palabras... todo aquello... y en la literatura también" (sic.). Autor de una producción limitada, aunque sea comparada apenas con su obra pictórica, produjo cuentos y crónicas, dejando un libro inacabado de memorias.

Una gran empatía ocurrió entre la persona del artista y su obra. Ambos, ser humano y profesional, fueron inseparables; no podemos disociar sus imágenes de las declaraciones, aunque su obra nada tenga de narrativa. Un artista de temas narrativos, documentales, se encuentra muchas veces desvendado por la propia obra, pues pinta su hábitat, sus elementos, y de esto proviene su relación con el público. Con respecto al artista gaúcho, su obra contiene un universo desconocido, aún cuando pinta su patio, o su Carrete de infancia. Iberê, al mismo tiempo que tiene una obra de difícil penetración, tiene un diálogo simple, directo. Se mostró cercano y disponible a la prensa que lo rodeaba, a los estudiantes que le pedían consejos y a los artistas plásticos en

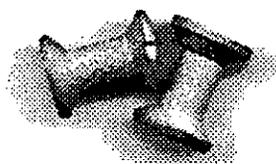
general. Muchos de estos, se tornaron sus amigos, como María Tomaselli, Vasco Prado, Marisa Carpes y Francisco Stockinger, entre otros. Nuestro pintor intentó aproximar su obra a las personas, tratando de desmitificarla, utilizando siempre un lenguaje accesible que pretendía, si no decodificar, establecer relaciones entre el lenguaje plástico y el hacer artístico, aliando la práctica a la teoría.

Esta actitud de buscar dimensionar la obra a través de la palabra es común a pocos artistas. La mayoría de los hombres que trabajan con la percepción visual, además de dedicarse a la tarea de realizar la obra, se callan. Todo lo que querían decir, representar o presentar, está o podría estar en el trabajo finalizado. La obra se cierra o se abre al espectador. Éste no necesita al artista para abrirle las puertas de su producción plástica. Muchos, aunque quisiesen reflexionar sobre su hacer artístico, no estarían preparados, pues se limitan al papel de hacedores de imágenes. Tampoco todos los pintores, grabadores o escultores están interesados en desvendar las etapas que recorre el artista entre el comienzo y la finalización de la obra. Iberê, así como otros artistas, entre ellos Paul Klee y Van Gogh, y mucho antes Leonardo da Vinci, a lo largo de su carrera teorizó en torno a las cuestiones prácticas o teóricas que el arte puede suscitar.

Observa con mucha propiedad Herbert Read⁹⁰, un hecho que, aún no siendo una norma en sí, muchas veces pudo ser verificado, al detenerse en la producción artística contemporánea. Para él, describir al hombre artista para conocer su obra es válido, pero esta actitud no implica analizar al individuo, tarea relativa al psicoanálisis. Afirma el estudioso: "Si el estilo, en este caso como en los demás, es la expresión del propio hombre, se deduce entonces que podemos definir el estilo describiendo al hombre". Visto que un abordaje histórico social, no agota la comprensión del arte actual, se hace necesario recorrer, en el caso específico de Iberê, las

⁹⁰ READ, Herbert. *Arte e Alienação*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983, p.91.

transformaciones formales del Carrete en el espacio bidimensional. Transformaciones estas que fueron proyectadas por el artista a lo largo de una trayectoria plástica – y que querramos o no, se confunden con su existencia – y pueden ser identificadas a través del binomio figuración – abstracción.



El espacio y la memoria:
el cuerpo y la mente

Este capítulo abordará ciertos elementos que actúan en el trabajo de Iberê, los cuales, a pesar de existir en su individualidad, se complementan entre sí y crean campos específicos, organizándose en pares, son ellos: el espacio y el tiempo, presentes en toda obra de arte y el patio y la memoria, aquí comentados partiéndose de la perspectiva del propio pintor, pues también él los reconoció como estructuras presentes en su producción plástica.

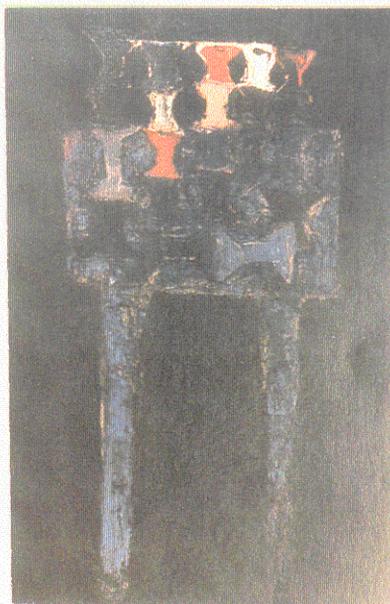
El espacio pictórico de Iberê se revela en el lienzo por la presencia de un objeto concreto que pobló la infancia del pintor de modo definitivo: el Carrete. Este espacio donde el Carrete se corporifica y transmuta es oriundo de un lugar que Iberê denominó patio. "Todo lo que hago viene de mi patio, el patio es la verdadera patria de una persona".¹ Concluye el pintor, en el mismo texto: "Quien no tiene patio no tiene historia, está vacío. Fue a través de las reminiscencias plásticas y emocionales de mi patio que mi pintura fue evolucionando y transformándose."

Transpuestas al lienzo, las reminiscencias de su infancia se transforman en la imagen del Carrete, que poco a poco sufren por la acción del propio tiempo. Estas imágenes, inicialmente, serán presentadas por el pintor, siguiendo la tradición de la pintura – varios Carretes están ordenadamente puestos sobre la mesa, formando una

¹ Iberê Camargo: o pátio é a verdadeira Pátria". *Correio do Povo*, Porto Alegre, 21 feb. 1965 (Arq. MARGS, P.Alegre).

naturaleza muerta (ilustración nº1), y paulatinamente se van modificando, alternándose con respecto al espacio visual que las acoge, y asumiendo nuevas concepciones formales, las que no son alteradas en su integridad. Los Carretes permanecen como estructura en el transcurso de la obra. Sin embargo, la obra se modifica paulatinamente.

El tiempo, comprendido por la cronología de la pintura de Iberê envuelve un hilo. El hilo del tiempo que está representado por el hilo del Carrete, éste ausente en la obra. El Carrete está desnudo en la



1. Iberê Camargo. "Mesa azul com carretéis", 1958, óleo sobre tela, 100 x 62 cm.

obra del pintor. El hilo invisible, o mejor, menos visible en el lienzo iberiano, recupera la memoria de Iberê. Esta última, una vez más, sale del patio y va a residir en la obra. El objeto (cuerpo), se transforma en mente (imagen), se distancia de la realidad, a través del tiempo, pero no se fragmenta sino que se torna síntesis, abstracción.



2. Iberê Camargo. "Hora", 1984, óleo sobre tela, 80 x 160 cm.

La abstracción, una vez más, permitirá que su obra vuelva a figurar. Vemos, en los años 80, la vuelta del Carrete, el autorretrato, fragmentos del cuerpo, entre otros elementos que sirven como tipos (ilustración nº2). La obra de

Iberê es un eterno juego del escondite, de ver, y de dejar de ver, de abstracción, figuración. Un juego de niño, velado y revelado por el Carrete que un día fue juguete. Un juego de seducción que comprende las dos partes del Carrete, la de dentro y la de fuera, respectivamente, el cuerpo y el hilo.

Con fines de estudio, el tiempo de Iberê será analizado partiendo de tres focos distintos, y una vez más indisolubles, que son respectivamente: el **tiempo mitológico**, el **tiempo pasado** y el **tiempo presente**. El primero es total y amplio,

conduce a Iberê en la tarea grandilocuente de construir su obra a través de un modo sistemático de trabajo que se caracteriza por ser exhaustivo y desconocido, pero con un propósito claro. El artista se ve como un predestinado que tiene como misión la pintura. Este tiempo se materializa a lo largo de su producción plástica, pudiendo ser entendido, según la leyenda, como el hilo que Ariadna le entregó a Teseo con la ayuda del cual éste consiguió salir del Laberinto, luego de matar al Minotauro. El mismo hilo que mantiene a Ariadna unida a Teseo, prende a Iberê a su Carrete. Ambos buscan penetrar en un camino: Teseo en el laberinto, Iberê en la existencia humana.

El tiempo pasado configura su propia infancia y se particulariza en el juguete Carrete, el tiempo presente, que nada más es que el tiempo que el pintor se dedica a la pintura, puede ser vivenciado en el proceso creativo de Iberê, por él denominado "el antes, el durante y el después".² Éste, debido a sus particularidades – principalmente con respecto a la repetición, presente en el acto de pintar como acción cotidiana y evidente en la constancia de ciertos elementos formales, como el Carrete a lo largo de casi cuatro décadas – deberá ser aquí descrito y analizado, pudiendo ser remitido al mito de Sísifo. Muchos críticos solían comparar el trabajo de Iberê en el taller con este angustiado personaje que fue condenado en los Infiernos, después de su muerte, a subir una enorme piedra a la cima de la montaña, de donde ésta volvía a caer. Esta tarea era repetida sin cesar.

Permanece en la relación dialéctica entre estos elementos a los pares combinados – espacio y tiempo, que pueden ser también denominados cuerpo e hilo – la individualidad de cada uno, aunque se complementen entre sí. El aspecto dualístico de ambos, les impide una reducción. No existe espacio sin tiempo y para que el tiempo ocurra necesita un lugar. Así también en la obra de Iberê, al contemplar sus lienzos vemos que están completos pero, aún así, hacen que el espectador desenvuelva el hilo imaginario del Carrete y vuelva al patio del artista.

²AYALA, Walmir. A Criação Plástica em Questão. Petrópolis: Vozes, 1970, p.177-79, 181- 86.

El concepto de percepción engloba, de acuerdo con Jean Piaget, la noción de tiempo y espacio: "toda percepción dura, tal como toda percepción es espacio."³ Sin embargo, tanto la duración primigenia está distante del tiempo como la extensión de la sensación está alejada del espacio organizado. Siendo así, espacio y tiempo no solamente se correlacionan sino que se construyen poco a poco. Para Piaget, el tiempo supone el espacio. En sus estudios relativos a la evolución de la inteligencia, específicamente en la primera fase de la infancia llamada sensorio-motriz (aproximadamente los tres primeros años del individuo), define las cuatro categorías fundamentales para la construcción de un evento. Son ellas: el objeto, el espacio, la causalidad y el tiempo. Según él, estas categorías están unidas entre sí, siendo que el tiempo no se reduce a la duración o cronología de los hechos. Dice: "El tiempo no es tiempo si no hay una disposición de elementos en el espacio y una objetivación que lo concrete, siendo aquí distinto de la noción del tiempo como "duración pura".⁴

La actuación de la memoria, que sólo es posible cuando el individuo tiene la conciencia del tiempo, de acuerdo con Piaget, no está presente de forma consciente en la infancia, pero existe desde los comienzos de la vida mental. La memoria tiene vida latente en este período. Ella espera el momento de actuar a partir del desdoblamiento de distintos hechos. Dice el autor, que es necesario un "traslado de los objetos y de las series causales, para que se pueda discernir mejor sus formas elementales".⁵ El acto de ver, de acuerdo con Ortega y Gasset,⁶ es una acción a distancia. Se puede agregar que esta acción es permanente, pues no pertenece sólo al pasado sino también al presente y será convertida en futuro, independientemente del tiempo en el que ocurre, lo que importa es la repercusión del hecho en el individuo.

Siendo así, la constitución del tiempo es paralela a la del espacio y es complementaria a la noción de los objetos y de la causalidad. El tiempo, según el análisis

³ PIAGET, Jean. *A construção do real na criança*. Rio de Janeiro: Zahar, 1970, p.298.

⁴ Ídem, p.299.

⁵ Ídem, *ibidem*. p.299.

⁶ ORTEGA Y GASSET, José. *A desumanização da arte*. São Paulo: Cortez, 1991, p.52.

de Piaget⁷, es confuso porque depende de la actividad psicológica del propio individuo, que está sujeta a variaciones relativas a la "expectativa, esfuerzo y satisfacción". La duración, o sea, la repercusión del tiempo en el ser, "va a depender de los eventos del mundo exterior"⁸. El tiempo, por lo tanto, va a insertarse en la comprensión de la historia individual, pues no es apenas un recuerdo, un recorte del pasado de cada individuo, sino que constituirá la propia historia, siendo así, concebida como una realidad única.

Al aproximarnos a la obra de Iberê, **somos conducidos o impulsados a distanciarnos del tiempo presente, del tiempo de la pintura y a situarnos en un tiempo distante: relativo a su infancia.** Infancia ésta que no puede ser particularizada, ella fue común a muchos otros niños, que compartían un mismo espacio, e incluso, el mismo tipo de juguetes, entre ellos, el Carrete. Dice Edmundo Cardoso, que conoció a Iberê "adultito, adolescente y preadolescente": "En la casa de la abuela había otros niños que jugaban con Carretes en frente a la ventana de su dormitorio. Él debería haber jugado (con los Carretes)"⁹. La mayoría de estos niños, eran oriundos de familias de trabajadores asalariados, como fue el caso de Iberê – sus padres eran funcionarios de la red ferroviaria nacional, nacidos a principios del siglo XX, en el interior de Rio Grande do Sul – o de trabajadores rurales.

Por lo tanto, se buscará en este estudio, separar las dos partes que en realidad no pueden estar dissociadas. Ellas comprenden y explican la obra del pintor vista a través de la dualidad y complementaridad de estos dos factores: espacio y tiempo. Los mismos pueden ser divididos en múltiples enfoques, de algunos de los cuales se hará un comentario más extenso, entre ellos: del juguete-obra de arte, de la infancia-madurez, de lo femenino-masculino, del cuerpo-hilo, de lo pequeño-grande, de lo particular-universal y de la unidad-repetición.

Sin embargo, cada una de estas múltiples partes de un mismo universo tiene vida autónoma y autosuficiente. Contemplar la obra de Iberê, aunque

⁷ Ídem, p.299.

⁸ Ídem, ibidem. p.299.

⁹ Declaración de Edmundo Cardoso a Laura Castilhos, realizada en Santa Maria, 21 nov. 1994 (grabación realizada en cinta casete, duración: 60 minutos).

desconociendo la naturaleza de su principal motivo, los Carretes, es un hecho viable, pero no del todo amplio. De acuerdo con las ideas de Merleau-Ponty¹⁰, es posible conocer la obra de un artista, partiendo del "propio cuerpo" de la misma, para entender sus "cuerpos asociados". Afirma: que la visión, por ser selectiva, hace que el pintor se dirija a los objetos según una mirada que es antecedida por una sensibilidad y clarevidencia. Iberê también seleccionó, a través de una mirada al pasado, su objeto, el Carrete. Concluye Merleau-Ponty: "Sólo se ve aquello que se mira"¹¹. Describir el Carrete como imagen poética perteniente al pasado del pintor es ampliar sus posibilidades, ya sea como juego lúdico o como forma plástica.

Analizar la relevancia del significado de los Carretes en la infancia de un niño vivida en el interior de un país con las especificidades de un Brasil de principios del siglo, en un lugar aislado de los centros urbanos existentes y de producción básicamente rural, es más que un dato ilustrativo, histórico o social, una de las posibles formas de entender por qué este simple objeto viene a ocupar un destaque y una importancia en el transcurso de la obra de Iberê, tanto con respecto al público como a la crítica, e, incluso haciéndose sentir en el discurso del propio artista.

Edmundo Cardoso¹² al referirse al objeto fetiche de Iberê, alerta sobre la repercusión que recibió el Carrete frente a la crítica y la facilidad que la misma tuvo en reconocer este elemento en su pintura, no necesitando, por lo tanto, investigar el tema central de su obra, sus raíces y motivos. Iberê, en las palabras de Cardoso, "ya les dio la cosa masticada (a los críticos)". Afirma él en la misma declaración: "por ser motivo muy simplista, en el buen sentido de la palabra, a la crítica le pareció extraordinario que un pintor de renombre pudiese prenderse a un recuerdo de la infancia como los Carretes, porque todo crítico fue niño y debe haber jugado con ellos".

El Carrete motiva a su autor por su particularidad formal, pasando así, a asumir su distancia, a ocupar definitivamente un espacio afectivo y emocional en la obra

¹⁰ MERLEAU-PONTY. *O olho e o espírito*. Lisboa: Passagens, 1992, p.16.

¹¹ Ídem, p.19.

¹² Declaración de Edmundo Cardoso a Laura Castilhos.

de Iberê, así como su producción plástica repercute como imagen en el espectador. La repercusión es una de las características señaladas por Gaston Bachelard¹³, en la obra *Poética del espacio*, relativa a la imagen y que puede ser transpuesta al Carrete. Inicialmente, este objeto es una estructura que alcanza el grado de juguete para volver a ser forma, plena y sensible, en la madurez del pintor. Para Bachelard, la repercusión hace que la imagen poética tenga la sonoridad del ser humano. De este modo, la penetración de la imagen Carrete en el observador, hace que éste se sienta movilizado por la obra de Iberê.

Las otras características de la imagen verificadas por el estudioso¹⁴ son, respectivamente: la **particularidad**, la **comunicabilidad**, la **variabilidad** y la **causalidad**. Con respecto a la **particularidad**, podemos definirla así: una imagen muy singular puede contener todo el "psiquismo del ser". La **comunicabilidad**, también presente en el Carrete, permite que las imágenes se aproximen a las personas más diferentes a pesar, según Bachelard, "de los impedimentos del sentido común, y de los pensamientos para su inamovilidad". Al referirse a la **variabilidad** de la imagen, el autor afirma que la misma no es ni concepto ni objeto: "ella percibe una realidad específica". Para cada imagen debemos "asociar un acto de conciencia creadora". La imagen es diferente del pensamiento científico y a nada puede ser comparada. La **causalidad**, característica averiguada con respecto al hallazgo Carrete-imagen, por parte del pintor, puede ser así conceptuada: solamente a través de un descubrimiento casual la imagen puede concretarse.

Así como el Carrete originalmente no era juguete pero se transformó en tal para Iberê, su obra, al alejarse de la realidad no renuncia a ella, pues haciéndose abstracta, se torna más real. Del mismo modo que ocurre inicialmente una apropiación por parte de Iberê – él crea un juguete a partir del objeto, o sea, parte de lo real para hacer nacer lo lúdico – su obra va a tener una trayectoria semejante. Él parte de la realidad interiorizada para construir su abstracción. La obra de Iberê supera su carácter

¹³ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.341-342.

¹⁴ Ídem, p.341, 342, 343.

descriptivo – aún visible en sus primeros trabajos – y se torna ficción. Así como su juguete era originalmente una pequeña pieza de la máquina de costura, su realidad también es inventada a partir de los datos lanzados en el pasado. El juguete y la obra de Iberê contienen la realidad y la ficción que están interpuestas en la totalidad de su obra abstracta o figurativa, indistintamente.

En realidad fue el "espacio feliz"¹⁵ – espacio doméstico reservado a la intimidad del individuo, según los estudios hechos por Bachelard referentes a la poética de la casa, o el patio, en la obra de Iberê – lo que hizo posible el encuentro del pintor con el objeto Carrete, y no simplemente la memoria. Podemos afirmar que estos espacios son "espacios alabados". Ellos no son solamente vividos sino que son imaginados, excediendo así los límites de la memoria. Se puede afirmar que el "espacio feliz", promovió el encuentro de Iberê con su pasado, a través de la memoria, pero no fue la memoria lo que transformó el juguete en imagen en el caso de Iberê. Afirma Bachelard¹⁶ que la imagen es más simple que la memoria. La memoria está comprometida con el tiempo, con los recuerdos. La imagen es hecha independiente de la memoria. Por lo tanto, según Gaston Bachelard, este "espacio íntimo", impregnado de valores del individuo que lo habita, como el sentimiento de pose y amor, es el responsable por la imagen y no la memoria. Esto se confirma a través de los relatos de Iberê sobre su pasado. Poco importan los hechos, importan los sentimientos y las sensaciones.

Al situar su obra en el tiempo, en vez de precisarla, Iberê cuenta con la imaginación y con el devaneo. Al afirmar que su infancia fue más feliz que su vida adulta, nos quedamos sin poder verificar tales afirmaciones y aunque fuese posible revisar estos hechos pasados, ellos se perdieron en el tiempo. Hoy son apenas las impresiones del protagonista lo que vale, impresiones éstas en sí suficientes e hipotéticamente verdaderas para los fines de este estudio.

¹⁵ Ídem, Ibidem. p.354.

¹⁶ Ídem, Ibidem. p.433.

Su relato está marcado por las sensaciones visuales, táctiles y emocionales al acordarse de la infancia, marcada por imágenes de la casa, de la estación, del tren, del polvo y del color de la tierra, llena de hechos pintorescos en un lugar que es casi idílico, Restinga Seca. "Estoy contento de haber vivido la infancia que viví, no cambiaría la casona por nada de este mundo. Si pudiese haber elegido cualquier cosa como pasado, habría elegido mi casa, mi patio. Quien fue criado con luz eléctrica no tiene visiones"¹⁷. Sabemos que la infancia también abarca el dolor, la angustia y la incertidumbre del niño, en diferentes grados, que dependen de su ambiente familiar, de las condiciones materiales y culturales en las que el mismo se encuentra, así como de las particularidades psicológicas de cada individuo.

Al hablar del presente, su discurso se hacía contundente y áspero, distinto del modo blando y positivo como recordaba la infancia. Iberê era pesimista, principalmente con respecto a Brasil, en sus más diversos problemas, así como hacía una amarga crítica al ser humano de finales del siglo. Al mismo tiempo que se colocaba como un artista independiente, que vivía una vida muy "enjaulado"¹⁸, siempre trabajando en su casa-taller, fue un artista informado, que se manifestó, no sólo con respecto a los asuntos pertinentes al arte sino también referidos a otras áreas de la sociedad contemporánea.

Afirmó Décio Freitas sobre el pintor: "No es nunca un resignado, es siempre un indignado. A los ochenta años conserva intacta y permanente la capacidad de indignarse, a través de un discurso irreverente, metafórico y anticonformista, contra los basteos culturales, los enfiernos sociales y las depravaciones políticas"¹⁹. Principalmente en los últimos años de su vida se tornó un crítico pertinaz e indignado sobre los asuntos políticos. Se solía decir: "Brasil es una nación mal parida. Estamos sobrando. Sería mejor bajar del tren de la historia"²⁰. Reclamaba de la falta de políticas

¹⁷ Iberê Camargo: O pátio é nossa verdadeira casa. *Correio do Povo*. Porto Alegre, 21 feb. 1965 (Arq. MARGS, P.Alegre).

¹⁸ VAGC, Lídia. Pulsão e estrutura. In: *Revista Gávea*; Revista Histórica de Arte e Arquitetura. PUC, Rio de Janeiro, n.1. 1984, p.29.

¹⁹ FREITAS, Décio. A glória de Iberê. *Zero Hora*. Porto Alegre, 23 may. 1994, p.23.

²⁰ SUKMAN, Hugo. As últimas reflexões de Iberê. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 14 ago. 1994, p.6.

culturales en este país, principalmente en lo que se refiere a un mayor apoyo por parte de organismos gubernamentales a las artes plásticas.

Días antes de morir condenó los rumbos del arte en el país. Según Iberê, los "monitores del arte", es decir, los críticos de arte, "marchands" y dueños de galería estaban convirtiendo el arte en Brasil en "baratija". Concluye él: "Son tontos. Rompen un pedazo de papel, lo miran y dicen que es arte. Aquí en Brasil todo se vuelve arte. La estupidez no tiene límites".²¹ De acuerdo con sus últimas declaraciones, constatamos en Iberê una actitud común a las personas de edad avanzada. En su gesto desesperado, su último esfuerzo para retener la vida, tornó aún más vehemente su insatisfacción con respecto a los caminos del arte actual en el país. En su discurso trató de apropiarse del tiempo y de dejar sus impresiones, su experiencia y sabiduría, en el mundo.

II

Prosiguiendo nuestro enfoque relativo a la importancia del primer juguete de Iberê Camargo, procuraremos establecer una relación entre este objeto, el Carrete, y su derivación como forma plástica hacia finales de los años 50. En esta época ocurre en el pintor, que contaba entonces con cuarenta y cuatro años y tres décadas de actividad artística, lo que Carl Gustav Yung denominó "proceso de individuación". Según Yung, este proceso ocurre a lo largo del desarrollo del ser humano y, de modo más visible, a partir de la segunda mitad de la vida.

Concluye el investigador que la "individuación"²², aún no siendo común a todo ser humano y no describiendo necesariamente una patología específica, se presenta en personas maduras. En síntesis, la misma puede ser definida como una

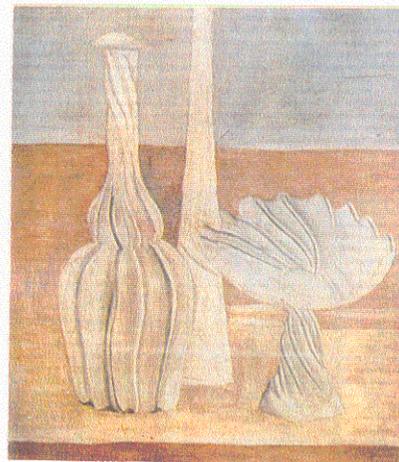
²¹ MITCHELL, José. Monitores da arte são imbecis. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 4 ago. 1994, p.7.

²² apud.FORDHAM, Frida. *Introdução à psicologia de Jung*. São Paulo: Editora Verbo/Ed. da Universidade de São Paulo, 1978, p.68-69.

"búsqueda de la totalidad". De acuerdo con Yung "Ser total significa reconciliarse con aspectos de la personalidad que fueron descuidados". En otras palabras, y fue lo que ocurrió con Iberê, sería el restablecimiento de valores y emociones que se encontraban en el pasado, muchas veces de forma inconsciente, y la inmersión de los mismos en el presente. Iberê, a partir de los Carretes que eran "los únicos juguetes de los que disponía, Carretes vacíos que su madre le daba para distraerse y que servían para juegos variados"²³, fundió el pasado con el presente, el inconsciente con el consciente.

A lo largo de la experiencia plástica, se nota que estos objetos, que tenían como función distraer al pintor, fueron fundamentales para que, en determinado momento, aunque de forma casual, Iberê los encontrase y realizase un ejercicio minucioso sobre el objeto, dotando su obra de características únicas y personales. Edmundo Cardoso llega a afirmar que la relación de la obra de Iberê con los Carretes provocó en el artista una "especie de vinculación, de identificación, del punto de vista de identificación de horizonte, identificación de objetos"²⁴. Los Carretes pasaron a ser su marca, su registro, su autorretrato, así como las botellas fueron para Giorgio Morandi (1890-1964) y las manzanas para Paul Cézanne (1839-1906), (ilustraciones 3 y 4, respectivamente).

Al mismo tiempo se tratará de relacionar la producción de Iberê, que tiene como protagonista el Carrete, con un aspecto más amplio y universal: el juguete como posibilitador del juego y como elemento generador de un individuo creativo, dentro de una perspectiva histórica, social y psicológica. Dos asuntos serán resaltados a lo largo de esta investigación: el espacio, comprendido como



3. Giorgio Morandi. "Naturaleza muerta con frutas", tela, 1916, 64 x 57 cm.

tiempo y lugar destinado para jugar, es considerado condición fundamental para la formación del hombre creativo. La infancia es el período en que el niño puede

²³ SOUZA, Okky de. O pincel espetáculo. *Veja*, São Paulo, Abril, 7 abr. 1993, p. 97.

²⁴ Declaración de Edmundo Cardoso a Laura Castilhos.



4. Paul Cézanne. "Tres manzanas", aprox. 1872, óleo, 25 x 36,5 cm.

desarrollar y potenciar su creatividad considerando el tiempo que se le otorga para la actividad lúdica. De este modo, todo ser humano adulto, porque jugó o juega, es un ser creativo, no reduciendo esta premisa apenas al "hacedor" de imágenes. D.W. Winnicott afirma que: "en el jugar, y solamente en el jugar, el individuo, niño o adulto, puede ser creativo y utilizar su personalidad integral: y es solamente siendo creativo que el individuo descubre el yo (self)"²⁵. Subraya también el autor que, en la búsqueda del *self* por parte del individuo, ciertas condiciones se hacen necesarias y están asociadas a lo que se denomina creatividad.

El segundo asunto enfoca al Carrete, como juguete y como forma plástica, sin omitir su función original: componente de una máquina de costura, utilizada en aquella época en el ámbito principalmente familiar, y todas las implicaciones de ahí provenientes, privilegiándose, siempre que sea necesario, un abordaje psicológico y psicoanalítico. El siguiente análisis intentará establecer las relaciones entre el juguete y la obra de arte y, más específicamente, entre el Carrete y la producción contemporánea de Iberê. El último tema que será abordado se refiere al proceso de creación del artista, en este estudio particularizado y relatado.

²⁵ WINNICOTT, Donald Woods. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 80.

La actividad lúdica se destaca por ser indispensable para el ser humano. Es una necesidad básica de todo niño. Desde la antigüedad, la pelota, el sonajero y el trompo acompañan la infancia²⁶ y asumen las más diferentes connotaciones a través de la historia y de la cultura de las sociedades²⁷. En la Edad Media, se puede comprobar por la documentación existente, que el hombre de aquella época fue, según Luiz Jean Lauand, muy sensible a lo lúdico y convivió "a cada instante, con el riesgo y con el juego"²⁸. Este hecho, incluso se extendía a la comprensión del juego como promotor del conocimiento y del desarrollo humano, siendo así, inserto en una práctica pedagógica.

El jugar no se reduce a las posibilidades lúdicas o pedagógicas pues es un factor fundamental para la conservación de la salud – que de acuerdo con la Organización Mundial de la Salud no se limita a la ausencia de enfermedad, sino que es una situación de completo bienestar físico, mental y espiritual – favoreciendo el desarrollo global del individuo. De este modo, y de acuerdo con Ethel Bauzer Medeiros²⁹, sería imposible pensar en el niño sin tomar en consideración "su necesidad imperiosa de jugar", actividad no reducida a un simple pasatiempo o una mera ocupación que libera al adulto de los cuidados del niño una vez que éste está ocupado. La repercusión del jugar es una experiencia tan decisiva en la formación del ser que, afirma la autora, "casi se confunde con la propia vida en la infancia".

²⁶ FONSECA, Suzene Furtado da. Considerações sobre a atividade lúdica e a criança. *Revista pedagógica*. Belo Horizonte. v.7, n.41, sept./oct. 1989, p.55.

²⁷ Paulo Oliveira Soares (*Brinquedo e industria cultural*. Petrópolis: Vozes, 1986, p.19) enumera las diferentes interpretaciones acerca del juguete. Algunas teorías, como la de Gross, consideran el juego como un mero estímulo que prepararía al niño para la vida adulta. Spencer cree que los niños juegan para liberar las energías excedentes. Sintetizando las teorías de Aristóteles, Freud y Erickson, las mismas reconocen que a través del juego, los niños pueden descargar sus emociones de forma catártica. Para Piaget, el jugar es un aspecto que está presente en todo el comportamiento y se manifiesta en la "asimilación que el individuo realiza con respecto a la realidad".

²⁸ LAUAND, Luiz Jean. Aspectos do lúdico na Idade Média. *Revista Faculdade de Educação*, São Paulo. v. 17, números 1/2, en./dic. 1991, p.35.

²⁹ MEDEIROS, Ethel Bauzer. Brincar uma das ocupações mais sérias da infância. *Revista brasileira de estudos pedagógicos*. INEP, Brasília, v.62 n. 143 en./abr. 1979.p. 259-68.

Entre los aspectos del desarrollo promovidos por el juego, según Esther Medeiros se encuentran: el crecimiento corporal, la socialización, la vida afectiva, el desarrollo intelectual. El juego favorece, además, la dominación de la comunicación en sus más variadas formas, de postura, oral, gestual, gráfica, y cabe aquí destacar, artística. Siendo que esta última forma facilita la autoexpresión, contribuyendo, por lo tanto, con la construcción de una identidad personal. El juego, de acuerdo con Winnicott³⁰, que enfatiza el aspecto de la creación contenido en el acto de jugar – presente incluso en la palabra recreación, que significa recrear – es la primera actividad que manifiesta la experiencia creativa, siendo que ésta solamente se logra cuando se inicia un vivir creativo. La no satisfacción de estas necesidades ofrecidas en el simple jugar podrá ocasionar serios daños en el individuo.

Las privaciones que Esther Medeiros denominó "dietas lúdicas"³¹, pueden ser detectadas tanto en niños que por determinadas situaciones como la enfermedad, se ven alejados de su espacio físico original, como en aquellos que viven en medios culturalmente muy carentes, sean ellos provenientes de clases sociales de baja renta como aquellos procedentes de familias pudientes. Tanto la falta, como la abundancia o la deficiente orientación de las condiciones físicas, económicas y humanas, que motiven al niño a jugar, así como la inserción de otras condiciones impuestas por la alienación y el automatismo del mundo contemporáneo podrán causar daños generalizados a los niños.

El juguete, que nace a partir del juego, de acuerdo con la definición de Gilles Brougère³², es un objeto que el niño manipula libremente. Es éste el objeto que conecta al hombre con su infancia. En él reside tanto el testimonio cultural que documenta y abarca cierta época con características culturales distintas como la individualidad del ser, que se expresa en su universo simbólico. Según Brougère, el juguete "remite a elementos legibles de la realidad y de la imaginación de los niños"³³.

³⁰ WINNICOTT, Donald Woods. *O brincar e a realidade*. Rio de Janeiro: Imago, 1975. p. 139.

³¹ Ídem, p.260-1

³² BROUGÈRE, Gilles. *Brinquedo e cultura*. São Paulo: Cortez, 1994, p.13.

³³ Ídem, p.8.

A pesar de contener estas dos porciones, que se refieren a su valor simbólico y funcional, lo que más importa para la continuidad del juego es su función simbólica.

Es innegable que, en los días de hoy, presenciamos una superación del componente funcional sobre el simbólico. Cada vez más el juguete contemporáneo responde a un proyecto predeterminado, debido a diferentes exigencias de la época, principalmente, en lo que se refiere a la gran industria de juguetes que los masifica, de acuerdo a la necesidad de un mercado poderoso y competitivo, ajeno, muchas veces, a las peculiaridades del público al cual se destinan.

Sin embargo, el niño creativo que juega cuenta con la posibilidad de interferir en este juguete anteriormente elaborado en las fábricas, de hacer que éste vuelva a su condición de juguete para que él pueda vivir el "hace de cuenta" y así se organice, física y espiritualmente, en un mundo donde las reglas ya fueron establecidas por el adulto. No importa el tiempo, hoy o antiguamente, el juguete persigue su autonomía. Jugar siempre será una cosa "natural y universal", de acuerdo con la definición de Winnicott³⁴, lo que no contradice la idea básica de Benjamin³⁵, que parte de un abordaje social. Para él, jugar significa siempre liberación. Entiende Gilles que: "el uso del juguete es abierto". Cabe al niño "darle significados al juguete durante el juego".³⁶ La función del juguete, independiente de la sociedad en la que esté inserto, es el propio juego.

Debido a su carácter aparentemente nulo – pues no produce un bien material o un efecto psicológico momentáneo – el juego, visto como una actividad en sí, muchas veces es considerado como algo inútil y gratuito, una **pérdida de tiempo**. Este supuesto tiempo perdido será fundamental para que muchos hombres, que buscan algún tipo de satisfacción a lo largo de la existencia, encuentren estos objetos perdidos en el tiempo, y puedan así construir algo de sólido y verdadero. Muchos de ellos serán capaces, como lo hizo Iberê, de recuperarlos en una obra grandiosa y numerosa,

³⁴ op.cit. , p. 63.

³⁵ BENJAMIN, Walter. *A criança, o brinquedo, a educação*. São Paulo: Summus, 1984, p.62.

³⁶ Ídem, p.8.

opuesta, pero al mismo tiempo pertinente, a la idea original del juguete, éste casi siempre pequeño y único.

La familiaridad y el confort del juguete, aliada al placer que siempre está unido al juego, aunque a él muchas veces se le interponga la angustia, según Winnicott, componente presente en la vida del ser humano, serán fundamentales para las posteriores tentativas de su realización. El juguete, según alerta Winnicott³⁷, es curativo en sí mismo y "el jugar esencialmente satisface. Eso es verdad aún cuando lleva a un grado de ansiedad".³⁸ El juego, dice el autor, será destruido solamente cuando alcance un grado de ansiedad insoportable.

En este estudio el juguete debe ser entendido, apropiándose de la idea de Winnicott³⁹, no como un medio – es decir, un recurso preventivo o curativo, un síntoma para detectar patologías – sino como un fin en sí mismo. El juguete puede responder a una necesidad similar, y hasta idéntica a la que caracteriza la obra, pues ambos son, en último análisis, formadores y restauradores del sujeto, lazos entre éste y la sociedad, verdaderos receptáculos y comunicadores entre el "yo" y el "mundo". El individuo dispone de toda la autonomía y libertad cuando juega o pinta.

Se constata, muchas veces, una aproximación entre el juego y el proceso creativo. Las dos actividades envuelven el cuerpo y asisten a un predominio de lo casual sobre lo determinado. El artista, principalmente en los días actuales, pinta sin saber qué resultado o destino tendrá la obra, pinta por pintar. El niño, aunque con excepciones impuestas por la sociedad de consumo que viene modificando la función creativa del juguete, juega por jugar, sin una predeterminación de tiempo ni de acción. Tanto el juguete, como la obra – principalmente después del periodo romántico, cuando según Brougère⁴⁰, la obra pasa a tener un valor absoluto, distinto del arte decorativo que tenía una función también decorativa – son similares. En el arte brasileño, Iberê es uno de los

³⁷ apud. Maria Lucila Pelento. *A concepção do brinquedo na teoria de Winnicott*. in: *D. Winnicott: estudos*. José Ottoni Outeral y otros. Porto Alegre, Artes Médicas, 1991p.103.

³⁸ op.cit., p. 77.

³⁹ Ídem, p.104.

⁴⁰ Id., p.11.

grandes representantes del romanticismo, su obra es la afirmación de un ideal, está mezclada con su vida personal, su lucha es constante y no tiene otro objetivo que no sea vivir de la propia pintura hasta sus últimas consecuencias, es decir, hasta la muerte.

Jugar y pintar parecen dos tareas de aparente inutilidad, debido al hecho de que, muchas veces, ocurren de forma aleatoria y, por lo tanto, no tienen una justificación que las apoye o las interprete. Las mismas están desprovistas de sentido si se espera de ellas una función determinada, además de la apertura de posibilidades vivenciales que propician. Razones éstas que nos llevan a creer, utópicamente, que estas dos acciones humanas podrían, incluso, dejar de existir en la actualidad.

Susan Sontag⁴¹ señala algo que ocurre con frecuencia en el arte actual: la dificultad de interpretar la obra de arte. O se incurre en el error, según Susan, de reducirla a su contenido, es decir, amansamos la obra y la tornamos "maleable, dócil", o huimos de su interpretación, como ocurre con respecto al arte abstracto, que tiende a suprimir el contenido. De acuerdo con Sontag⁴², el papel de la crítica con respecto a la obra de arte se reduciría a "mostrar cómo es, e incluso qué es, y no a mostrar qué significa". En situación análoga al arte se encuentra el juguete. Más importante que revelar el contenido específico del juego es observar sus contribuciones al bienestar del individuo, es decir, de qué modo actúa en el mismo y desarrolla características que lo beneficiarán de modo permanente, a lo largo de la vida.

Sin embargo, se constata que tanto el juguete como la obra construyen imágenes, siendo que en el juguete esta imagen está presente y en la obra la imagen proviene básicamente de un pasado, pues envuelve, muchas veces de modo preponderante, a través de la memoria, la propia infancia, en el caso específico de Iberê, el patio. Afirma Brougère que en el juguete, y se podría decir también en la obra, esta imagen es proyectada en tres dimensiones, considerando que en ella están presentes los componentes tiempo, espacio y volumen, este último aquí entendido como memoria. Dice el autor: "El juguete es así un proveedor de representaciones que se

⁴¹ SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987, p.19.

⁴² Ídem, p.23.

pueden manipular, de imágenes con volumen: está ahí, sin duda, la gran originalidad y especificidad del juguete que es traer la tercera dimensión al mundo de la representación".⁴³

En Iberê algo similar ocurre con respecto al Carrete: "Siempre busqué la transposición de lo real, hasta el momento en que tomé como objeto de mis cuadros el Carrete, por haber sido el **objeto de mi infancia** cargado de afectividad, cualquier pintor tiene su elemento. Y éste se torna un personaje que tiene universalidad, que consigue vivir en el mundo de las artes. Porque cada autor tiene su personaje y ese personaje vive sus dramas y sufre sus metamorfosis".⁴⁴

En la aparente simplicidad del Carrete reside su fuerza, tanto como juguete – que recorre el objeto, antiguo y procedente del universo doméstico, de uso o contemplación familiar, por lo tanto, no exclusivamente infantil, como en su forma – sintética y poco seductora para la estudio plástico. Cuanto más simple sea el objeto, permitirá, de acuerdo con Walter Benjamin⁴⁵, que el niño lo entienda más profundamente, puesto que él conoce su totalidad, las partes que lo componen y el material del cual se constituye.

Benjamin afirma dos puntos sobre la procedencia del juguete, que también pueden ser remitidos al Carrete. Según él "originalmente todos los juguetes de todos los pueblos provienen de la industria doméstica"⁴⁶, y se detiene en el juguete alemán, con sus miniaturas ampliamente difundidas" las casitas campesinas en cajas de fósforos, las arcas de Noé, las escenas pastorales" – y el ruso, que para él es "legítimo genio del juguete", pero poco conocido. Su siguiente afirmación se refiere al hecho de que las clases sociales que siempre estuvieron más vinculadas al juguete, o lo perpetuaron, son aquellas de bajo poder adquisitivo, como la de Iberê, que él identificó en su obra como el campesino y el artesano.

⁴³ Id. p.14.

⁴⁴ BERG, Evelyn. *Arte acima de tudo* (arq. MARGS, P.Alegre).

⁴⁵ op.cit., p.93.

⁴⁶ Idem, p.93.

Al mirar el descubrimiento que Iberê realizó en su infancia en Restinga Seca al abrir los cajones de su madre, vemos que en él encuentra expresada toda la banalidad y complejidad de un elemento, que, así como es un objeto familiar de una gran cantidad de niños, principalmente en aquella época, es también desconocido o extraño, pues cuenta con la posibilidad de venir a ser, de tomarse y transformarse, de permitir soñar al hombre, lo que en síntesis, es la idea fundamental del juguete. De la declaración del pintor se puede deducir la importancia de sus hallazgos que le abrieron las puertas de la imaginación. Aquí encontramos un paralelo con la obra *Poética del espacio* de Bachelard. Afirma el pintor: "lo que realmente me gustaba era revolver los cajones de mi madre, porque en ellos había muchas sorpresas, el fondo de los cajones guarda bienes inesperados: restos de tejidos, Carretes, cosas mutiladas"⁴⁷.

El cajón de la casa materna es un mundo cerrado que cuenta con la posibilidad de venir a ser ampliado un día por la paleta del pintor Iberê. A estas imágenes Bachelard las llamó "imágenes del secreto"⁴⁸. Dice aún: "el armario y sus anaqueles, el escritorio y sus cajones, la caja fuerte y su fondo falso, son verdaderos órganos de la vida psicológica secreta". Gaston Bachelard concibe estos espacios no como indicios del ser, sino como la propia existencia del individuo. De este modo, al ser transpuestos a la obra de un artista como Iberê, todos estos vestigios asumirán su verdadero tamaño, pues encarnarán el propio individuo. En la pintura de Iberê estos elementos se revisten de un carácter orgánico y vivo, algo análogo a lo que propone Bachelard. Afirma él que la "imaginación material"⁴⁹ es lo que hace del sueño infantil un "sueño materialista, un sueño que objetiva las substancias orgánicas".

El mundo infantil y el mundo adulto, a pesar de pertenecer a una misma sociedad culturalmente definida, tienen, cada uno de ellos, límites que les imposibilitan ciertos cambios pues desenvuelven códigos específicos. Sin embargo, estos códigos no

⁴⁷ BERG, Evelyn. *Iberê: medida de espessura*. in: BERG, Evelyn(org), *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/ Rio de Janeiro, MARGS/FUNARTE, 1985, p.14.

⁴⁸ BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Abril Cultural, 1974, p.405.

⁴⁹ apud.AMADO, João da Silva. *Função educativa dos brinquedos tradicionais populares*. *Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação*, Coimbra, vol.26, n.3, 1992, p.413.

les impede completamente comunicarse entre sí, establecer derechos y deberes, cambiar bienes materiales y espirituales. De acuerdo con la visión de Benjamin, el niño recibe sus juguetes de los adultos, muchas veces, aquellos no pasan de objetos rechazados, renegados por éstos, y de gran interés para los niños que se sienten atraídos por estos restos que no son nada más que "destrozos que surgen de la construcción, del trabajo en el jardín o en la casa, de la actividad del sastre o del carpintero"⁵⁰. El Carrete, también proviene de la basura, de lo que no les sirve más a las mujeres costureras: "los Carretes no costaban nada, venían con hilo y se tiraban al basurero"⁵¹.

Una vez más es oportuno citar a Walter Benjamin para entender que la apropiación del Carrete materno por parte de Iberê no se remonta a un asunto meramente accidental o rutinario: "así como el mundo de la percepción infantil está rodeado por vestigios de la generación más vieja, con los cuales el niño se enfrenta, lo mismo ocurre con sus juegos. Es imposible construirlos en un ámbito de la fantasía, en el país mágico de una infancia o de un arte puro. El juguete, aunque no imite los instrumentos de los adultos, es un enfrentamiento, en realidad, no tanto del niño con los adultos, sino de éstos con los niños".

Benjamin llama la atención sobre algunos aspectos del juguete, presentes, principalmente, en los aquellos antiguos, artesanales, o primitivos: la sobriedad, el tamaño reducido de los mismos, así como el material del que son hechos – muchas veces son objetos de madera, o materiales básicos – y sus posibilidades creativas, aspectos que también se pueden verificar en el Carrete. Afirma él: "nadie es más sobrio con respecto a los materiales que los niños: un simple pedacito de madera, una piña o una piedrita reúne en su solidez, en el monolitismo de su materia, la exuberancia de las diferentes figuras".⁵² Con respecto a la madera, enfatiza el autor⁵³

⁵⁰op.cit., p.75.

⁵¹Declaración de Edmundo Cardoso a Laura Castilhos.

⁵²Id., p.69.

⁵³BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1994. p.246.

que es lo más apropiado para el juguete, tanto por su resistencia, como por su capacidad de absorber colores.

El Carrete de la niñez de Iberê se abstiene del color, deja la madera cruda, descubierta. Su pintura va a ocurrir muchos años después, cuando pintó, con un número limitado de colores salidos de su paleta, los Carretes bidimensionales. Con respecto a los materiales utilizados para la confección de juguetes, actualmente se nota un cambio bastante rápido, consecuencia de las transformaciones traídas por la revolución industrial: progresivamente en sustitución al calor de la madera se encuentra la frialdad del plástico, así como el aumento de las dimensiones del juguete. Éste debe ser grande para suplir la ausencia de los adultos. A medida que el adulto se separa de los juguetes con los que convivía en el anaquel de la sala, se aleja también de los niños. El adulto tiende a crear un falso mundo de "hace de cuenta" para el niño, algo que éste solamente podrá elaborar y reorganizar, una vez más, a través del uso personal del juguete, por lo tanto, desprovisto de ciertas reglas previamente establecidas por los adultos para disminuir sus culpas con respecto al mismo.

Otra paradoja que envuelve el estudio del Carrete se refiere al hecho de que ese pequeño objeto proviene del mundo del trabajo de los adultos, aunque muchas veces esté reducido a una escala doméstica y pertenezca al universo femenino. Cabía a las mujeres de antes la tarea de coser. Es oportuno un análisis con respecto al espacio existente entre la madre y el niño y el gradual aumento de esta distancia a medida que la primera se aleja de éste, principalmente después de la industrialización.

Winnicott⁵⁴ observa que el juguete es, en última instancia, la suplencia de la falta materna. Cuando la madre se separa del niño, el juguete hace que éste la olvide por un período de tiempo. Inicialmente, el juguete ocupa el lugar de la madre – principalmente cuando el bebé juega con su objeto de transición – que puede ser cualquier objeto externo al niño (seno de la madre, pañales, sonajero y otros objetos), lo cual permite una exploración del vínculo cultural, del pasado y del futuro⁵⁵. Al

⁵⁴ op.cit., p. 71.

⁵⁵ ídem, p.13.

relacionar estas ideas con el objeto-personaje de Iberê es oportuno enfatizar la naturaleza del mismo: íntima y simple, semejante a los objetos de transición. Podemos afirmar que el Carrete es, en la obra de Iberê, la extensión de la mano de la madre del pintor y de ella misma.

Dos temas están ahí implicados, la relación afectiva madre e hijo y la transmisión del saber que aquí está estrictamente vinculado al hacer. El trabajo artesanal o preindustrial – que aún utiliza las manos, no de forma automatizada – y la valorización de este conocimiento, serán determinantes para entender el involucramiento de Iberê con su proceso de trabajo. Él siempre colocó su oficio dentro de la esfera de un hacer que exige la participación constante del cuerpo y de la mente. Nunca separó el conocimiento intelectual de aquel que es material, oriundo de la experiencia directa del hombre con sus materiales, con su medio, aquí entendidos como su naturaleza y cultura. De acuerdo con Michel Mafesoli, presenciamos con la llegada de la modernidad "una superación de la estricta separación entre naturaleza y cultura"(...)"innumerables son los índices que, actualmente, muestran la confusión entre los dos polos en cuestión, o, por lo menos, su interpenetración. Podemos resumirlos gracias a la muy conocida fórmula: culturización de la naturaleza, naturalización de la cultura".⁵⁶

Siendo, por lo tanto, el objeto de Iberê oriundo del trabajo femenino, el embrión de su obra es siempre femenino, está vinculado al nacimiento de las formas, o mejor, según definió el pintor, al antes, al durante y al después que comprende su obra, es decir, a la concepción, al parto y la finalización de la misma. El modo como el pintor concretiza su trabajo se relaciona a ciertos aspectos muchas veces preponderantes en el mundo masculino. Su obra conquista grandes proporciones: "no sé pintar cosas pequeñas que dan la impresión de escurrirse entre los dedos".⁵⁷ Su modo de actuar sobre el lienzo, con lances de agresividad y calma, parece una lucha ritmada entre él y la tela. El autor llega a afirmar que tiene aversión a lo afeminado:

⁵⁶ MAFFESOLI, Michel. Sociologia do cotidiano. *Educ. Rev., Belo Horizonte*. nº9. jul.1989, p.32-35.

⁵⁷ GONÇALVES, Álvaro. Não pintar certinho. *Revista Globo*, Porto Alegre, 13 oct. 1945 (arq. MARGS, P.Alegre).

"Quiero arte brutal, violento, sucio si es necesario: pero vehemente vivo"⁵⁸. El crítico Roberto Pimentel, al observar al artista en su taller dijo: "la violencia con que pinta, el transtorno con que elige los colores y el gesto grande, inmensamente grande nos recuerda a Paganini, en pacto con el Diablo, ejecutando sus variaciones"⁵⁹.

Iberê se apropió de la imagen del Carrete así como lo hacían las mujeres costureras, entre ellas su madre. El Carrete es una herramienta de trabajo fundamental para que la máquina arranque. Es la pieza motora que al cargar el hilo que deberá estar conectado a la aguja y después ser impulsado por el pedal, ayuda a realizar las más distintas operaciones: rematar, hacer dobladillos, en fin, coser con la posibilidad de variar los puntos. El pintor, al utilizar el Carrete, no dejó de hacer un trabajo de costura. Desenrolló el hilo confinado y escondido en el Carrete. En la obra acabada el hilo es muchas veces un vestigio, un dibujo esbozado. Está casi oculto, así como en una vestimenta, muchas veces, no sobran rastros de lo que une sus partes. Al pintar, Iberê desenrolló el hilo, creó planos, construyó un nuevo cosmos y creó nuevos códigos de entendimiento. El hilo de Iberê no deja de ser el cordón de Winnicott cuando dice que "el cordón puede ser visto como una extensión de todas las otras técnicas de comunicación"⁶⁰.

El Carrete, ya sea por su fuerza o por su tamaño, casi siempre, permanece pequeño si lo comparamos a otros elementos en el lienzo. Él es el ente generador y deflagrador de las criaturas iberianas expuestas en la obra. Podemos afirmar que existe un momento de contención, revelado en la proporción del Carrete frente a otros objetos, principalmente en ciertas obras figurativas de los años 90, como en la obra "No Tempo" (ilustración nº 5). Este objeto fetiche retiene la propia infancia del pintor. Asume una dimensión mágica: es la miniatura que permite, por su limitado tamaño, abrir las puertas del pasado iberiano. Pleno de energía, el Carrete reconstruye pictóricamente la trayectoria del pintor.

⁵⁸ Iberê, um homem inteiro. *Rio Grande cultura*. may./jun. 1990. (arq.MARGS, P.Alegre).

⁵⁹ PIMENTEL, Roberto. O artista e seus modelos. *Zero Hora*, Porto Alegre, 13 may. 1983 (arq.MARGS, P.Alegre).

⁶⁰ op.cit., p. 36.



5. Iberê Camargo. "No tempo", 1992, óleo sobre tela, 200 x 250 cm.

Existe, paralelamente a esta acción que ocurre de fuera para dentro, otra acción que es opuesta a ella, a la cual podemos llamar fuerza de liberación. Ella está presente en la propuesta visual del pintor, que remite al espectador a un tiempo futuro. Se nota este movimiento de liberación, que inicia en la simple pincelada, cuando, a partir del Carrete, Iberê hace nacer y organiza otros elementos en el lienzo, sean temáticos o formales. Vemos en este momento, como en las pinturas construidas de los años 80 (ilustración nº 6), pedazos del cuerpo, dados y muladares.



6. Iberê Camargo. "Hora", 1984, óleo sobre tela, 80 x 160 cm.

La fuerza liberadora de la creación de Iberê no supone la fuga o escapismo con respecto a la temática. Su obra tiene siempre un carácter narrativo, pues se apropia de un modelo. Incluso cuando su trabajo alcanza los límites de la abstracción, absteniéndose de la figura, es posible retirar del lienzo de Iberê fragmentos de una realidad. Ésta, muchas veces, a pesar de remitir el espectador al pasado, como ocurre con los Carretes, es desconocida, nueva o futura. En este momento, el hilo del Carrete está presente y su tensión se manifiesta en sus invenciones cromáticas que

crean ritmos variados a través del movimiento y la pausa de los colores. El Carrete podría ser comparado al legado materno, que en último análisis busca preparar al hijo para un mundo futuro.

Lo que posibilitó que el Carrete construyese imágenes es el hecho de que él contiene las imágenes de la infancia de Iberê, que más tarde pudieron ser creadas por el artista. El Carrete de Iberê puede ser comparado a la concha de Bachelard. Así como de ella salen, según el estudioso "seres espantosos, seres más espantosos que la realidad"⁶¹, del pequeño Carrete iberiano también salen grandes seres. Ambas "miniaturas" posibilitan la salida de seres de grandes dimensiones, como los que se puede verificar en su obra, hecha, casi siempre, en grandes proporciones. Según Bachelard el verbo salir es tal vez la clave para el estudio fenomenológico⁶².

Aliada a esta contención, se nota, por lo tanto, la liberación que nada más es que el movimiento. El movimiento también está sugerido en el propio objeto Carrete: al ser desmenbrado, permite el encuentro de algo que es esencial para su movilidad: la rueda. A través del comentario del propio Iberê, de su amigo y coterráneo Edmundo Cardoso, así como el de Eduardo Haesbaert⁶³ podemos concluir que niños de diferentes épocas jugaron y confeccionaron cochecitos, con las partes del Carrete. Afirma Edmundo: "Los Carretes eran usados como rueditas y, entonces, usando estas rueditas uno acababa vinculándose a la universalidad del juguete en todo el mundo"⁶⁴,



7. Coche de madera con ruedas hechas de carretes

⁶¹ obra citada, p. 425-426.

⁶² Según Jean-Francois Lyotard (A fenomenologia, Lisboa: Edições 70, 1986) "El término significa estudio de los fenómenos, esto es, de aquello que aparece en la conciencia, de aquello que es dato." Cabe al fenomenólogo, de acuerdo con el autor, explorar este dato, estudiar la propia cosa que se percibe, sin forjar hipótesis. Para conocerse un objeto en sus límites internos y externos, no sería necesario salir fuera del mismo.

⁶³ Declaración de Eduardo Haesbaert, prestado a Laura Castilhos, Porto Alegre, 11 may.1995.

⁶⁴ Declaración de Edmundo Cardoso, prestado a Laura Castilhos.

Se le puede conferir al Carrete, que en síntesis está constituido por dos ruedas unidas por un cuerpo, algunas peculiaridades que contribuyen para el entendimiento del presente estudio, remitiéndolo al análisis realizado por Marshall McLuhan, que sitúa la rueda dentro de una perspectiva histórica. Enfatiza el significado de la rueda para la humanidad desde su descubrimiento hasta los días actuales y la relación de la misma con un arte tan reciente como el Impresionismo: el cine. Ambos acontecimientos artísticos tuvieron amplia repercusión porque consiguieron registrar, de acuerdo con el lenguaje moderno, el movimiento. Afirma él: "Uno de los más avanzados usos de la rueda es el de la cámara y del proyector de cine"⁶⁵.

Según McLuhan, la invención de la rueda proviene de la necesidad que tiene el hombre de expandir los propios pies. La rueda está relacionada a la expansión del hombre en la tierra, a su movilidad, necesaria cuando el hombre se torna nómada. En este momento él necesita, por el cultivo de la tierra "aplicar sus energías en las transformaciones de las cosas". Para ello debe "acelerar la rueda, construir caminos que le posibilitarán, por el uso creciente de la creatividad, la construcción y la destrucción de las cosas y la consolidación de las aptitudes especializadas". Señala aún el autor otro hecho que caracteriza la rueda: su carácter lineal. "Diferente del ala y de la aleta, la rueda es lineal y exige una ruta, un camino para completarse".

Partiendo de la idea de McLuhan, podríamos decir que la rueda inscrita en el Carrete de Iberê es el tiempo y la ruta, el conjunto de su obra. Pasible de otra afirmación, se podría agregar a su objeto elegido una característica presente tanto en la rueda como en la ruta: ambas pueden centralizar así como descentralizar, de acuerdo con el punto de vista del sujeto que ve, tanto la ruta, a lo lejos, como la rueda, cerca. Las dos "permiten que el hombre se fije pero que pueda trasladarse, de forma más organizada y que se especialice"⁶⁶. El Carrete aquí es visto dentro de un universo masculino, busca la ampliación de espacios construyendo nuevos caminos, por lo tanto,

⁶⁵ MCLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensão do homem*. São Paulo: Cultrix, 1972, p.207.

⁶⁶ *Idem*, p.208

es una imagen emprendedora y conquistadora. Él no deja de ser la síntesis de la locomotora, a comienzos del siglo XX. En el interior de Brasil del niño Iberê, este medio de transporte era considerado moderno, permitía la comunicación y el intercambio entre los hombres. La locomotora era la señal de nuevos tiempos, de una sociedad que usufructuaba los beneficios de la máquina y de la velocidad, acortando distancias y aproximando a los individuos.

Volviendo a relacionar el movimiento de la película del cine al movimiento de la pintura de Iberê, se nota que el eje de ambos será el Carrete. Aunque cada uno tenga sus particularidades, ambos son movidos por el tiempo y por la necesidad de contar una historia. En el cine se encuentra el primer registro de imágenes en movimiento, siendo que estas imágenes parten de una necesidad documental y pasan a ser de ficción. Al analizar la obra de Iberê, se constata que, aún cuando ella alcanza la plena abstracción no deja de ser narrativa pues traza la trayectoria del artista, es decir, su inclusión en la historia del arte y en su propia historia personal.

Afirma McLuhan que "La cámara y el proyector de cine fueron desarrollados a partir de la idea de reconstruir mecánicamente el movimiento de los pies".⁶⁷ Concluye el mismo: "La rueda, que comenzó como extensión de los pies, vendría a dar un gran paso revolucionario en los salones de cine"(...) Mediante una enorme aceleración de los segmentos de una línea de montaje, la cámara cinematográfica enrolla el mundo en un Carrete y luego lo desenrolla y lo traduce en un lienzo".

El mundo que se enrolla en el pantalla del cine a través del Carrete y se desenrolla en el lienzo pintado también está transcrito en la obra de Iberê, a través del trabajo del Carrete, de enrollar el pasado y desenrollar el futuro. Para Bachelard, las imágenes "exceden la realidad"⁶⁸, es decir, aumentan por la acción del espacio, del

⁶⁷ Según Marchal McLuhan, en la obra citada, (p.208): "uno de los más avanzados usos de la rueda es el de la cámara y del proyector de cine". En 1889 fue hecha una apuesta entre el pionero de la fotografía y el creador de caballos Leland Stanford. La apuesta consistía en saber, a través de la fotografía, si los cuatro pies del caballo, en la carrera, se levantaban o no simultáneamente del suelo.

⁶⁸ Obra citada, p.428.

tiempo y de las fuerzas. Siendo así, pertenecen al futuro, ellas son transformadoras. La rueda y el Carrete de Iberê, fueron el registro del transcurso del tiempo y el propio tiempo. Ambos, al imprimir sus marcas, dejaron sus rastros, inauguraron la ruta o la historia. Así como la pintura de Iberê Camargo, "El cine recrea el movimiento y el proceso orgánico llevando el principio mecánico hasta el punto de reversión – y esta estructura está presente en todas las extensiones humanas, cuando alcanzan lo máximo del desempeño".⁶⁹El Carrete de Iberê acompañó al pintor como una línea del tiempo, desde su descubrimiento hasta su última obra.

La continuidad de la rueda en la obra de Iberê es un hecho presente en la totalidad de su producción sin limitarla a la forma estricta del Carrete. Del coche infantil creado con las dos ruedas retiradas del Carrete, se ve nacer la locomotora, ésta, muchas veces, sugerida por los tonos tierra, por el color de la vía férrea (ilustración nº9),



8. La locomotora de Restiga Seca, RS.

para finalizar en las bicicletas que Iberê pintó en la series "Ciclistas da Redenção" y "As idiotas" (ilustraciones nº 9 y nº 10). Iberê siempre pintó la misma rueda. La semejanza de sus formas circulares se hace presente, de modo explícito o no, hasta para su autor. Recién años después se dio cuenta de que las ruedas de sus bicicletas se parecían a las de las locomotoras. Le comentó a Lisette Lagnado que el color terroso de sus

⁶⁹ Ídem, p.208.



9. Iberê Camargo. "Ciclista do parque da marinha", 1989, óleo sobre tela, 25 x 35 cm



10. Iberê Camargo. Sin título, 1991, óleo sobre tela, 40 x 57 cm

creaciones le ayudó a encontrar la relación entre el Carrete y las locomotoras de su infancia. "Me parece que mi pintura siempre procuró rescatar el pasado, volver a encontrar las cosas que fueron enterradas y quedaron perdidas en el patio. Desaparecieron en el suelo, me parece que fue eso"⁷⁰.

⁷⁰ LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.40.

Dos aspectos deben ser estudiados aún con relación al acto de jugar y que también están presentes en la infancia de Iberê junto a su único juguete. El primer ítem afirma que la actividad lúdica se caracteriza por la repetición. El segundo ítem establece un paralelo entre esta última y el amor. De este modo, la repetición que caracteriza el juego es la misma que se establece con respecto al acto amoroso. Según Benjamin, cualquier experiencia más profunda, "desea insaciablemente, hasta el final de todas las cosas, repetición y retorno, el restablecimiento de una situación primordial de la cual nació el impulso primero"⁷¹. La obra de arte se toma legítima sólo por la percepción que el espectador tiene de su repetición. Este hecho ocurre, principalmente, con respecto al arte contemporáneo, donde la permanencia de los estilos artísticos personales o colectivos ocurren en períodos de tiempo cortos, lo que muchas veces no permite la asimilación de los principios de repetición. Afirma Susan Sontag que "es la percepción de las repeticiones lo que toma una obra de arte inteligible"⁷².

Es innegable que estas dos realizaciones humanas, el jugar y el crear la obra, son sacralizadas por la repetición de un ritual que en síntesis busca algo que falta, que no existe más, busca en la memoria algo perdido, busca encontrar lo que nunca será encontrado, es decir, el propio tiempo perdido de Proust. Arnold Hauser⁷³ al referirse a esta obra dice: "Lo que somos venimos a serlo no sólo en el tiempo, sino a través del tiempo. Somos no sólo la suma de los distintos momentos de nuestra vida sino el resultado del aspecto que estos momentos adquieren a través de cada nuevo momento. No nos volvemos más pobres a causa del tiempo pasado y "perdido"; es, precisamente, el tiempo lo que llena nuestra vida de contenido".

Los Carretes de Iberê corporifican el juguete que prepara al niño para el mundo adulto, para la relación amorosa. Él no deja de ser un rito de pasaje para Iberê. Dice el pintor sobre los mismos: "¿Quién no tiene nostalgia de sus juguetes, de sus amores? Son aquellos destrozos prendidos en el fondo de las aguas y una corriente

⁷¹ op.cit, p.74.

⁷² SONTAG, Susan. *Contra a interpretação*. Porto Alegre: LPM, 1987. p.47.

⁷³ HAUSER, Arnold. *Historia social de la literatura y el arte*. Madrid: Guadarrama, 1969, p.268.

muy fuerte, o cualquier otra cosa, estremece el lecho y hace que ellas se liberen, suban como moscas"⁷⁴.

Al mencionar la "Teoría gestáltica de los juegos lúdicos", propuesta por Willy Haas, el 18 de mayo de 1928, Benjamin⁷⁵, agrega algunos comentarios sobre la clasificación del autor mencionado, principalmente con respecto a la tercera teoría. La misma se refiere a la lucha entre dos animales por la presa, el hueso, u objeto sexual, que él ejemplifica como la disputa por el balón de fútbol o de polo y que podemos transponer al Carrete de Iberê. Este objeto tuvo innumerables significados como juguete, dependiendo del juego. Él fue rueda y seguramente fue personaje de juegos. Según comentario realizado aún en el primer capítulo, los Carretes fueron para Iberê el "campo de batalla donde, el primo Nande y yo trabábamos épicos combates de "Pica-paus" y "Maragatos", (...) se tomaron míticos personajes de un saga de fantasmagóricas visiones"⁷⁶. Estos juegos trabados por los niños de la época, tenían como inspiración la guerra civil ocurrida en Rio Grande do Sul a fines del siglo XIX (1893-1895).

Así como otros objetos o juguetes que se componen de dos partes, el Carrete está compuesto por el cuerpo, hecho de madera y por el hilo que envuelve esta estructura fija. Según Benjamin, esta teoría debería investigar la "enigmática dualidad" entre el bastón y el arco, el trompo y la cuerda, la pelota y el taco, o sea, averiguar el magnetismo entre las dos partes. Afirma Bachelard: "Es probable que suceda lo siguiente: que antes de penetrar, por el arrebató del amor, a la existencia y el ritmo frecuentemente hostil y no más vulnerable de un ser extraño, ya hayamos vivenciado esa experiencia desde muy temprano, a través de los ritmos primordiales que se manifiestan en esos juegos como objetos inanimados en las formas más simples. Es exactamente a través de esos ritmos que nos tornamos señores de nosotros mismos". En otras palabras, el juguete prepararía al individuo para la relación amorosa.

⁷⁴ PRESTES, Eleone. Iberê Camargo: a síntese com grandeza. *Zero Hora*. Porto Alegre, 17 may. 1992, p.2-3.

⁷⁵ op.cit, p.74.

⁷⁶ BERG, Evelyn. *Iberê: Medida de espessura. Iberê Camargo*. in: BERG, Evelyn(org). *Iberê Camargo. Coleção Contemporânea 1*. Porto Alegre/Rio de Janeiro. MARGS/FUNARTE, 1985, p.22.

De acuerdo con Benjamin, la repetición nada tiene que ver con un proceso mecánico sino que es creativa. El niño, y en este caso el pintor, repite, tratando de encontrar a través de lo viejo, lo nuevo. La repetición no llega a realizarse plenamente, ella siempre será acrecentada por innovaciones resultantes de una suma de nuevos acontecimientos condicionantes, que en síntesis no dejan de ser la propia irreversibilidad de los hechos y emociones. Otro aspecto al que el autor llama la atención es a la necesidad del acto de repetirse, pues el mismo posibilita el contacto con la rutina, con los hábitos y con la propia formación y el aprendizaje del individuo. Según el autor citado, es por la repetición del juego que el individuo aprende, y el hábito, que proviene de la repetición, está presente en todo juego. La repetición, por lo tanto, enfatiza el autor, no es un camino para que conozcamos más estas experiencias primordiales, sino para "saborear, siempre con renovada intensidad, los triunfos y victorias".

Se nota en Iberê que él no desiste de su inagotable tarea diaria de crear imágenes, como si estuviese haciendo todo por primera vez. Sin embargo, el pintor afirma que persigue las figuras que hace, busca realizarlas con el sabor de la novedad, pero él no aceptará cualquier figura que le llegue a las manos. Él selecciona prudentemente sus imágenes. "Múltiples son las posibilidades del cuadro, tal vez infinitas, pero entre todas, sólo una instaura la verdad. No la puedo elegir como si manosease un muestrario, pero sabré reconocerla cuando ella surja de mis manos"⁷⁷. Su acción cotidiana de encontrar ciertas imágenes pretendidas se repite día tras día, exhaustivamente, en su práctica de taller. Su obra no deja de repetir el Carrete a lo largo de casi cuatro décadas, aunque con cambios más o menos drásticos, como el pasaje de la abstracción a la figuración.

Otra interpretación clásica sobre la repetición y que interroga las raíces que llevan al niño a jugar es la descripción de Freud, en un texto en el que relata el juego de su nieto de dieciocho meses con un Carrete de madera. El juego realizado

⁷⁷ AYALA, Walmir. *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis: Vozes, 1970, p.177-9, 181-6.

innumerables veces consistía en dos actos: hacer desaparecer y luego retornar el objeto. El juego efectuado por el niño era la representación del alejamiento de la madre, a través de la desaparición, que causaba la angustia, seguido de la recuperación de este objeto, que era recompensado por el placer. Se puede relacionar el Carrete de Iberê con el Carrete juguete descrito por Freud. Los dos tienen este doble movimiento de ida y vuelta, de pasado-futuro, de placer-desplacer, de madre-hijo. Es innegable la constancia del Carrete en la producción del pintor, a lo largo del tiempo él desaparece y resurge, se torna más figurado o más abstracto, así como la referencia del Carrete como objeto de unión entre Iberê y la madre es bastante evidente.

El Carrete de Iberê, visto como imagen, repercutirá en su obra, no solamente porque era objeto de su infancia, sino porque a él se le agregó un ejercicio de imaginación, que según la Poética del espacio, propuesta por Bachelard, es anterior a la memoria. Se suma el hecho de que el Carrete de Iberê es una imagen particular. Debe ser considerado según las características que Iberê le otorgó y con el atributo de ser oriundo de la casa materna. Para Bachelard, "la casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad"⁷⁸. Ella permite que el individuo que la habita, al sentirse protegido, pueda soñar, pueda imaginar. En Iberê, la imaginación fue placer, pues evocó los juegos de niño, fue confort, pues estaba relacionada a la seguridad de la casa.

La familiaridad de Iberê con el Carrete contribuirá para la maduración de su trabajo. Cuando se alejó del Carrete, cuando miró el Carrete con los ojos de artista encontró en él su modelo. Afirma Bachelard que la imaginación transforma lo familiar en extraño: "con un detalle poético, la imaginación nos coloca delante de un mundo nuevo". Para el estudioso "sólo cuando resolvemos los pequeños problemas aprendemos a resolver los grandes"⁷⁹.

El alejamiento como condición necesaria para que el artista cree la obra de arte propuesta tanto por Bachelard como por Ortega y Gasset y Susan Sontag, entre

⁷⁸ op.cit. p.366.

⁷⁹ Idem, p. 442, 443.

otros investigadores, con respecto a la producción de Iberê, debe ser verificado particularizándose la manera como éste ocurre. El alejamiento aquí no significa un procedimiento convencional o artificioso, lo que alejaría esta obra de una realidad entendida como conexión con el mundo de las ideas y de las cosas. La idea de alejar abarca otra dimensión, ella resulta en un movimiento de aproximación al mundo. Dice Sontag: "La superación y la trascendencia del mundo en el arte es también una forma de enfrentar al mundo y de adiestrar o educar la voluntad de permanecer en el mundo"⁸⁰.

Pleno de intencionalidad es el alejamiento registrado en la obra de Iberê. Al mismo tiempo que su obra nada explica, pues es una "obra abierta", nos lleva a un proyecto que no busca solamente la contemplación visual de los valores del lenguaje pictórico. Ella busca una participación emocional del espectador en la obra. Ésta pasa a existir en su integridad porque recoge el material de su infancia que contiene las particularidades de un juguete y de un arte que están conectados entre sí. Como juguete de antiguamente el Carrete excede las posibilidades simbólicas de los juguetes actuales.

Iberê no adaptó el Carrete de la memoria a su pintura, tampoco representó el Carrete en ella. Su obra trabaja con un sólo objeto, pues no se distingue en ella lo que es arte de lo que es juguete. El modo como el artista se maneja o se relaciona con estas dos categorías de un mismo objeto, o sea, juguete y obra de arte, es único. En la imagen del Carrete se aproximan conceptos que podrían ser antagónicos, de acuerdo con los estudios realizados por Sontag⁸¹. La forma plástica de Iberê es al mismo tiempo artificio y forma viva de conciencia. Su obra de arte, así como suple la realidad se sobrepone a ella aclarando la postura del artista frente a la misma. La forma de Iberê corresponde a un forma completamente original, realización autónoma de un sólo individuo y se inserta como fenómeno histórico dependiente. Muchos otros artistas, aunque aproximen su estilo al de Iberê, por el gestualismo de sus obras, muchas veces,

⁸⁰ op.cit. p.42.

⁸¹ Ídem, p.43.

toman sus producciones frágiles porque éstas no cuentan con un objeto sólido y verdadero, como el Carrete del pintor.

Se concluye que el Carrete, por sus características específicas, relacionadas tanto a la forma como al contenido, es la propia obra de arte, contrariando, por lo tanto, la idea de un objeto que está al servicio de la obra. Con respecto a la memoria se puede decir que la misma se hace presente en el cuidado con la obra, sin embargo, no es el único motivo que lo lleva a Iberê a pintar. Específicamente, con respecto al encuentro del pintor con la imagen que irá a protagonizar su obra, que propiciará su madurez y reconocimiento, un dato importante debe ser evaluado: el Carrete le fue devuelto a través de la pintura de modo casual. El pintor, como ya vimos, se vio imposibilitado, por un problema de salud, de continuar desarrollando la temática referida a las escenas urbanas y a los paisajes.

Otro factor que debe ser mencionado es que la plenitud del Carrete coincidió con un etapa de maduración de su trabajo que solamente fue posible a través de una trayectoria plenamente recorrida, basada en la experiencia pictórica acumulada con el tiempo. Encontrar un personaje sin haber madurado en la pintura de nada le valdría a Iberê. El tiempo, en el caso del pintor, fue sabio, alió el descubrimiento de la imagen a las posibilidades técnicas de realizarla. Es imposible analizar la obra de Iberê sin mencionar estos tres elementos condicionantes que la hicieron viable: el tiempo, que torna su obra testigo de una existencia, el juguete, particularizado en el Carrete y el conocimiento y dominio técnico de la pintura.

El concepto de tradición, encontrado en la producción de Iberê, también puede ser extendido a la elección del Carrete como juguete. En la pintura de Iberê se nota una preocupación con la calidad y a la permanencia de los materiales, distinta a otras manifestaciones del arte actual, como el arte Conceptual, el "Land Art", y la propia "Performance". Iberê nunca negó que su proyecto artístico estaba basado en un hacer que se apoyaba en la tradición del arte occidental, refiriéndose a artistas renacentistas y buscando un conocimiento relativo al hacer con maestros que estaban insertos en la

continuidad del arte, como André Lhote. Él nunca buscó romper con los medios de expresión de su arte. Pintó siempre sobre el soporte tradicional, es decir, óleo sobre lienzo, nunca pensó en transgredir los códigos de la pintura.

El pintor siempre se preocupó con la calidad del material – optando por aquel producto de mejor calidad, importado y más dispendioso – y con que el mismo se adaptase a su método de trabajo . Afirmó el artista: "Lo fundamental es la obra, no la variedad o la novedad de los materiales".⁸² Su temática, principalmente con respecto a los Carretes, puede ser considerada bastante comedida y no presuntuosa si se compara al oleaje de invenciones y originalidad de otras propuestas comunes a las vanguardias del siglo XX. Las mismas buscaron una innovación, tanto por el uso y presentación de nuevos materiales, como por una ola de invenciones que quería, cada vez más, romper con las barreras del arte. En este caso, los propios límites del cuadro se pretendían en la obra, en su diálogo con el espacio circundante, buscando nuevas formas de comunicación entre arte y público.

La repercusión de la obra relativa a los Carretes se debe al hecho de que, a pesar de no contener, aparentemente, una novedad en su modo de hacer, contempla un total ajuste en lo que se refiere a la relación arte y espectador. Este hecho ocurre porque el juguete, en su origen, contiene la concepción amplia del arte contemporáneo, que en vez de ser apenas visto por el espectador, cuenta con la participación del mismo. En el juguete ocurre algo similar: él sugiere un gran número de posibilidades, de acuerdo con el sujeto que juega con él.

En la obra de nuestros días, vemos que no importa solamente el resultado de la misma, sino cómo el artista y el público se relacionan con ella. Afirma Mário Schenberg, que "en la cultura europea de arte tradicional, el artista producía una obra de arte para ser contemplada por el espectador".⁸³ Siendo así, enfatiza el autor, el proceso artístico era fundamentalmente la producción de la obra por parte del artista. De acuerdo con Schenberg, fue fundamental para esta nueva postura la teoría de Vassily

⁸² op.cit., p.185.

⁸³ SCHENBERG, Mário. *Pensando a arte*. São Paulo: Nova Stela, 1988, p.221.

Kandinsky (1866-1944), que permitía considerar cualquier objeto como obra de arte, desde que fuera utilizado para la comunicación espiritual entre artista y espectador.

Este objeto que viviría la plenitud de la obra de arte podría ser el juguete, según Schenberg, "Muchos juguetes ya contenían implícitamente una concepción más amplia del arte, porque dejaron al utilizador posibilidades creativas"⁸⁴. Son innumerables los ejemplos de juguetes cabibles en esta afirmación: los juguetes de montar y de armar, con los que pueden ser inventadas diferentes construcciones combinándose de distintas formas las varias piezas existentes. En el caso de Iberê, asistimos un proceso compositivo semejante, pero, en vez de sólo montar, de sumar, también divide y secciona, así como transforma e inventa nuevos elementos venidos del Carrete. Su proceso busca la síntesis, la simplificación. Iberê eligió un juguete que es bastante esquemático, casi matemático, y que puede, por lo tanto, ser visto como estructura, esqueleto o aún como una forma que es, en sí, abstracta. Su proceso creativo abarca tanto la construcción que posibilita el nacimiento de otras imágenes, como la destrucción del Carrete, que alcanza su límite en el hilo.

El proceso creativo del artista en general está constituido actualmente por una propuesta, de acuerdo con Schenberg⁸⁵, cuya realización le da oportunidad de experiencias creativas que van a depender del propio nivel de entendimiento del espectador. En este caso la propuesta ocurre, no solamente a nivel de percepción, sino de idea. Esta idea en la obra de Iberê no contiene elementos mágicos, que excedan la realidad, presentes en las obras Surrealistas producidas principalmente en Europa, en la década del 20. Sin embargo, el propio artista reconoció características Surrealistas en las imágenes que pintó, siendo que las mismas pertenecen al universo de un artista plástico sudamericano. Este universo congrega, aunque a veces no del mismo modo, la cultura europea, amerindia y africana. Si en Europa este fenómeno artístico nació de una necesidad de cambiar los rumbos de un arte racional, combatiendo el exceso de

⁸⁴ Idem, p.204.

⁸⁵ Idem, p.204.

realismo de sus producciones, en América, éste ocurrió de modo espontáneo, pues los artistas sacan inspiración de sus experiencias individuales.

El propio vivir en el continente americano es una experiencia sin límites pues congrega la naturaleza y el pensamiento, el sueño y la realidad, lo que existe y lo que deberá ser construido. Las fronteras entre lo nuevo y lo viejo, entre la tradición y la vanguardia casi no existen. Con respecto a Iberê y su modelo Carrete, él no se vale del mismo para producir una obra onírica o mágica, pues el origen del Carrete es el de un objeto utilitario, presente en el mundo del trabajo. Se puede pensar en magia y fantasía en la obra iberiana, no como transposición de realidad, sino como esencia de realidad contenida en el Carrete.

Ahí está la seducción del objeto Carrete que puede ser visto como depuración, signo que transita entre la fantasía y la realidad, entre la abstracción y la figuración. El Carrete hace posible como imagen lo que fue posible como juguete: el individuo, a través de él puede pensar, sentir, soñar y hasta transformar, pero nunca va a inventar simplemente, sin estar basado en la realidad vivida.

La idea de participación, aunque en la producción de Iberê no ocurra de modo explícito como otras formas de arte corrientes – no hace que el espectador apriete un botón, entre a la obra o sea invadido por ella – sucede de forma sutil a través de la participación psicológica en la obra. Frente a un lienzo de Iberê Camargo es difícil mantenernos ajenos o indiferentes a las figuras allí expuestas: o nos compatibilizamos con sus imágenes o somos obligados a alejarnos de ellas. Cuando somos seducidos por su obra somos llevados a un examen más prolongado, una búsqueda que va más allá del contenido temático allí explícito, pues el color, la textura y la luz que emanan de la obra, también constituyen una experiencia única y arrebatadora a nuestros ojos. De este modo, aunque no haya una participación física del observador con el lienzo, el impacto visual del mismo incide sobre el espectador.

Iberê persigue la idea de un arte que, aunque actual, esté vinculado a la historia del hombre, aunque no contenga ningún dato descriptivo o narrativo. Su obra

recupera y dignifica el Carrete perdido en el tiempo, éste nunca es banalizado ni completamente estilizado. Permanece en ambas estructuras una posibilidad futura. En el Carrete reside la posibilidad de, venir a ser juguete por su uso. La obra de Iberê se configura por permitir llenar un vacío existencial, humano. Diferente del juguete lúdico que proviene de la infancia, la imagen de Iberê es el retrato de un hombre atormentado, triste y melancólico. Ella resulta del dolor de un hombre adulto que busca recuperar un universo perdido, un juguete.

La tentativa de aproximar la obra al Carrete, no pretende interpretarla, sino tornarla más viva y pulsante. Se nota que la producción de Iberê contempla el pasado del pintor, y sugiere nuestra participación. El Carrete no es representado o presentado en el lienzo. El Carrete es, una vez más, en cada pintura, experimentado en el paño de lienzo y en la emoción presente de un juguete del pasado. Para Iberê, los Carretes son los posibilitadores de un arte comprometido con la existencia, representan un modelo abierto que ofrece posibilidades para sus fantasías sedimentadas en la memoria. Según el poeta Mário Quintana, "la creación es la memoria que se volvió loca"⁸⁶, es apenas una pista de donde despegar la fantasía. Por eso ella está distanciada en el tiempo y hace del Carrete su morada. Nada es más correcto que la afirmación del pintor sobre su obra: "No pinto modelos, sino emociones"⁸⁷.

A seguir, se hace oportuno verificar cómo este artista plástico, con características especialmente románticas y plenamente identificado con su oficio, pintó sus imágenes. La descripción del proceso creativo de Iberê, sin embargo, incurre de antemano en la imposibilidad de abarcar todas las facetas de su pintura. Ella solamente puede ser comprendida en su plenitud por aquellos que tuvieron el privilegio de verlo ejecutando su trabajo, en sus largas sesiones en el taller. Se hace necesario, por lo tanto, en este estudio, a pesar de las limitaciones impuestas por el lenguaje verbal, describir el momento en que las formas iberianas nacen en el lienzo.

⁸⁶ Minha pintura agride, pede liberdade. *Folha Mercantil*, Porto Alegre, 8 jul.1977 (Arq. MARGS, P.Alegre).

⁸⁷ *op.cit.*, p.183.



11. *El pintor en su taller, Porto Alegre, 1993. (Fotografía de Cristine de Bem e Canto).*

Iberê Camargo, (ilustración nº11) pintor obsesionado por la profesión, comprendió el nacimiento de la obra como el desdoblamiento de un proceso creativo análogo al nacimiento de un ser vivo. Para él, su obra reunía tres fases sucesivas: el **antes**, el **durante** y el **después**. El **antes** era la etapa preparatoria. La concepción. Esta etapa es difícil de definir pues se basa en las impresiones y en todo lo que se relacionaba al mundo sensible del pintor. Según Walmir Ayala, "el mismo se caracteriza por su antigüedad e imprecisión, relacionándose a un tiempo imposible de ser medido".⁸⁸ Para Iberê, la primera etapa del nacimiento de la obra estaba relacionada al comienzo de la creación, al principio del mundo, siendo así, tenía siempre la edad del hombre. Pensaba el artista: "la obra de arte es otra manera de ser, pertenece a otra realidad. Esta realidad será accesible cuando todos los hombres sean debidamente cultivados".⁸⁹ Su creencia se apoyaba en el contexto artístico de su país, donde las diferencias económicas y culturales no permitían que todos los individuos pudiesen disponer de un medio cultural satisfactorio.

⁸⁸ AYALA, Walmir. *A Criação Plástica em Questão*. Petrópolis: Vozes, p.177-9,181-6.

⁸⁹ Ídem.

La etapa que sucede al **antes** en el hacer artístico del pintor, el **durante**, abarcaba, a la vez, la ejecución y creación de la obra. Establecido por los elementos constituyentes de la misma, o sea, los materiales de pintura, lienzo, bastidor, pinceles, espátula, entre otros y las estructuras formales creadas por el artista a partir de estos materiales que iban surgiendo poco a poco en el lienzo iberiano. Consecuentemente, el **durante** se caracterizaba por ser mutante. Podía variar del comienzo a la finalización de la obra y sufrir innumerables interferencias de su autor. Iberê, se mostró siempre bastante exigente en el desarrollo de su trabajo, siendo capaz de alterar completamente un cuadro considerado finalizado, llegando incluso a destruirlo. "Cuando no realizo lo que quiero corto el cuadro con Gillette. Esto representa una liberación. Uno pierde muchas batallas".⁹⁰

La exigencia de Iberê frente a la ejecución de un lienzo puede ser confirmada en la siguiente declaración: "Partiendo o no de un ser natural llega el momento en que me dejo arrebatar por los colores, por los ritmos, por las figuras que nacen sobre el lienzo. Entonces persigo la verdad que intuyo pero no puedo precisarla a priori".⁹¹ A pesar de las innumerables posibilidades que se le presentaban, el artista procuraba apenas una imagen, aquella que "instaurara la verdad". La obsesión de Iberê está representada en esta búsqueda de la forma ideal. Dijo él: "Persigo la figura que pinto con la obsesión y con la fidelidad de un pintor naturalista, que paradójicamente no conoce el modelo". La obsesión y el desconocimiento para crear la forma se revelan en la ejecución de la obra, situación típica de los pintores expresionistas. Según relató el pintor: "Creo cuando, exaltado, me olvido del conocimiento acumulado, de las experiencias anteriores, de la solución de los cuadros ya pintados. En este instante percibo lo invisible... Entonces, por momentos, soy dueño de poderes mágicos: la materia obedece al gesto".

⁹⁰ BERG, Evelyn. Iberê: Medida de espessura. in: BERG, Evelyn(org). *Iberê Camargo*. Coleção Contemporânea 1. Porto Alegre/Rio de Janeiro. MARGS/FUNARTE, 1985, p.31.

⁹¹ AYALA, Walmir. *A criação plástica em questão*. Petrópolis: Vozes, p. 177, 181-6.

El después, última etapa vivenciada por el pintor, se resumía en el tono trágico y nostálgico al que su autor hizo referencia. En este momento la obra se encontraba completamente separada y con vida propia con respecto a su ejecutor. Esta última etapa poco representó, en términos emocionales, para el pintor más interesado en hacer, en trabajar exhaustivamente la obra. En este momento, según afirmó el artista, ni aún la vanidad del creador y el probable futuro reconocimiento de la obra ante el público le importaban. En entrevista a Ayala, concluyó: "El personaje cumple su destino en rebeldía al autor. Modificarlo es crear obra falsa. El cuadro acabado no me inquieta más. Pertence al pasado, al antes".

Un cierto estado de lentitud, letargo, o incluso, de abandono, comparable al fin del acto amoroso, después del orgasmo, caracteriza la tercera y última etapa del **proceso de nacimiento**. En este momento, todo es pasado. Según las palabras de Ayala, cuando el artista finalizaba el cuadro: "se veía desamparado y solo como un ángel caído que rondaba el paraíso". En el mismo momento en que se producía un vacío ocurría una preparación para un cuadro o una serie de obras. Se presenciaba el inicio de una nueva gestación, que hacía renacer el período creador. Su obra obedeció a esta trayectoria circular, concepción, gestación, nacimiento, siendo que la última fase estaba relacionada al alejamiento o muerte de la obra para el creador.

Iberê Camargo creía que la capacidad de dar vida a sus cuadros era nada más que consecuencia "**de la materia que obedece al gesto**". Se nota, al mismo tiempo, que el artista se refería al proceso creativo vivido como algo desconocido pero controlable. No existía en su práctica pictórica una acción que haya sido deliberada y completamente inconsecuente, a pesar de su origen en el misterioso inconsciente. Partiendo de la intuición de una verdad el artista buscó la objetivación de la misma. Sin embargo, lo que mobilizó al artista a crear el cuadro, según relató a Evelyn Berg⁹²: "es que hay en esta actividad algo de misterioso. El cuadro es siempre una aventura, una incógnita. Si supiese lo que voy a hacer no lo haría". Su gesto trascendió a un

⁹² BERG, Evelyn. *O artista é sempre um criador de mundos*. (Arq.MARGS, P.Alegre).

automatismo, o a un mero punto de partida, un estímulo, como propusieron ciertos movimientos artísticos, como el "Action painting" y el Surrealismo. El pintor conoció todas las etapas que envuelven el nacimiento de la imagen y se reveló lúcido dentro de la magia que su arte pudo suscitar. Él, antes de ser poseído por sus inéditas criaturas bidimensionales, poseyó pleno control sobre su tarea de creador, a punto de interceder sobre ellas.

El pintor asoció estas tres etapas sucesivas de elaboración de la obra a lo que podemos designar **proceso de nacimiento** de un cuadro. Dos asuntos estaban presentes en el nacimiento de un ser vivo o de una obra de arte en la visión del autor: el acto amoroso y el misterio. Entendía que tanto el creador como la criatura estaban vivos, poseían un cuerpo, una estructura y un ánima idénticos, eran seres constituidos por la misma materia. Icleia Cattani⁹³, define con mucha apropiación cómo ocurrió el nacimiento de la pintura del artista. En primer lugar identifica y califica al creador de la criatura. Ellos tienen el mismo cuerpo. La pintura tiene su origen en el sentido carnal, en el cuerpo materializado del pintor. El artista se vuelve pintura y la pintura se vuelve ser vivo y viceversa. La idea, aunque figurada, pero compatible con la experiencia, es la simbiosis del pintor con la pintura. Para Icleia, "el cuerpo de la pintura es el cuerpo del pintor".

El nacimiento de la obra, posible por la relación amorosa del pintor con la pintura, se materializa a través del dolor. Así, en cada nuevo cuadro renace el dolor, condición fundamental para el nacimiento de la obra. Lo que distingue los dos procesos, gestación del ser vivo y creación de la obra, es que la gestación en Iberê era dolor, no era espera. El dolor es el proceso físico del cual el artista no puede privarse, bajo pena de no realizar la obra. Él no esperó como la parturienta, él actuó, trabajando incansablemente, para que el cuadro naciera. Vida y trabajo, para Iberê, eran lo mismo. Encontramos aquí un paralelo a la tradición milenaria que cree que el dolor es una condición necesaria y siempre presente para el nacimiento del hijo o hija, llamado

⁹³ CATTANI, Icleia Borsa. *Na superfície*. in: BERG, Evelyn. Iberê Camargo. Coleção Contemporânea 1., Porto Alegre/Rio de Janeiro: MARGS/FUNARTE, 1985. p.51-52.

comúnmente dolor del parto. Después del dolor, es posible contemplar al niño con alegría y serenidad. Afirmó Iberê a Icleia Cattani: "Deseo alcanzar la buena forma con economía de trazos, pero lo simple no nace enseguida. La materia tiene que volverse viscera para después ser. Todo nace del dolor". En otro momento el artista llegó a declarar que sentía físicamente el nacimiento de las figuras en su cuerpo. Él las cargaba en su "útero". Es imposible no reconocer componentes fuertemente expresionistas presentes directamente en el hacer artístico del pintor. El artista, una vez más, se puso enteramente dentro de este proceso de génesis artístico cuando, al referirse al retrato afirmó: "Me busco a mí mismo dentro de la materia".

El misterio fue parte del **proceso de nacimiento** del cuadro iberiano, del mismo modo que el acto amoroso. Este mismo misterio envuelve a las parturientas hasta el momento del parto, acompañándolas por nueve meses e intensificándose en la aproximación del nacimiento. Tanto en el caso de la pintura como del ser vivo, el misterio envuelve al creador en los temas que a veces no tienen respuesta, o en la aceptación de algo nuevo y desconocido, en el caso del niño o de la tela. No sabemos hasta el momento de venir al mundo, cómo será el mismo físicamente ni que sexo tendrá. Iberê Camargo creía, según declaración dada a Clarice Lispector⁹⁴ en algo análogo en relación a la expectativa que ronda la aparición del cuadro, no sabía hasta el momento de la concepción del lienzo, de qué forma se constituiría ni qué colores alcanzaría. Haciendo una analogía con la pintura afirmó: no sabemos el color de los ojos del niño hasta el momento en que nace.

Ideas análogas a las del pintor Iberê, referentes al proceso de crear, están presentes en los estudios de Anton Ehrenzweig⁹⁵. Según él, el proceso creativo significa el contenido mínimo de las obras de arte presentes en el arte moderno. Este arte, al contrario de aquel fundado en el realismo tradicional que describe la realidad externa, se vuelve para adentro, buscando, así, registrar lo que el autor denominó "proceso íntimo de la autocreación". Para el estudioso, en el arte moderno la

⁹⁴ LISPECTOR, Clarice. *De corpo inteiro*. Rio de Janeiro: Artenova, 1975, p.101-5.

⁹⁵ EHRENZWEIG, Anton. *A ordem oculta da arte*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1969, p.173.

superestructura racional que delimitaba el arte tradicional, cede lugar a la subestructura, la cual muchas veces, se muestra escondida en el propio proceso creativo del artista. Ehrenzweig propone el análisis de la creatividad partiendo de las tres fases que la constituyen⁹⁶: la primera fase es la "esquizoide", caracterizada por la fragmentación, la segunda, denominada "maniaco", donde predomina la estructuración y la etapa final, depresiva, donde está presente la "reintrojección".

Las tres etapas que definen el proceso creativo, en la visión del autor citado, son independientes entre sí, pero, solamente con la participación de todas ellas es posible la realización de la obra. Individualmente, estas fases representan un resultado provisorio que no está vinculado a la solución final. El camino recorrido por cada etapa es de antemano desconocido. Las fases creativas son muy similares a las descritas por Iberê, o sea: **al antes, al durante y al después**. Concluye el autor⁹⁷: "El pensamiento creador tiene que tomar decisiones provisorias sin conseguir visualizar su precisa afinidad con el producto acabado". En diferentes tipos de pinturas, aún en aquellas que llevan sus realizaciones al límite de lo improvisado, como el "Action-painting", se constata la presencia de estos tres componentes citados, que actúan a lo largo de la ejecución de la obra. Toda obra, por lo tanto, es realizada a partir de decisiones tomadas por el artista, de modo más o menos consciente.

La fase inicial, descrita por Anton, se caracteriza por una proyección fragmentada, constituida de las "partes fragmentadas del yo", por lo tanto, no reconocibles. Según el autor⁹⁸: "La fragmentación, hasta cierto punto, es una primera etapa de la configuración del trabajo y refleja la inevitable personalidad dividida del artista". Cuando estas estructuras pasan a integrar los elementos constitutivos de la obra se toman reconocibles y se parecen al autor, accidentales, fragmentadas, indeseables y perseguidas. Los accidentes surgidos durante el trabajo, según Anton, pueden ser las expresiones de la personalidad del artista que están divididas o

96 Ídem, p. 109.

97 Ibidem, p. 59.

98 Ib., p. 108.

separadas del mismo. En la segunda fase ocurre la selección del inconsciente que integra la subestructura del arte pero sin "cicatrizarse la fragmentación de la superficie "gestalt", según Ehrenzweig. De este modo, a pesar de la aparente falta de unidad, presente por el contenido inconsciente de las imágenes, resulta lo que el autor denominó: "un espacio pictórico continuo con señal consciente de integración inconsciente".

En la fase final, marcada por la "reintrojección", afirma el estudioso, que "parte de la estructura oculta de la obra vuelve al ego del artista en un más elevado nivel mental". Esta etapa, sigue Ehrenzweig, tiende a ser depresiva, "mezclada con una sobria aceptación de imperfección y esperanza de futura integración". En la segunda fase, "maníaco", los mundos externo e interno, pasan a ser uno sólo. De este modo, es una etapa que camina hacia la conciliación. Según Anton Ehrenzweig, en este momento la fragmentación se resuelve y los accidentes son aceptados. Es como si el artista hiciese las paces con su creación. En esta fase es más fácil que el artista acepte su creación que en la posterior, la "depresiva". Para el estudioso, ésta es como la mañana siguiente, en la cual nos enfrentamos con lo que fue hecho antes. Dice él: "Repentinamente, las fallas y fragmentaciones ignoradas junto con el caos aparente de la no diferenciación irrumpen en la conciencia". Agrega: "Parte de la capacidad creadora reside en la fuerza para resistir a una repugnancia casi anal, que haría que tirásemos todo aquello en la el cubo de la basura"⁹⁹.

Al finalizar su creación, el artista está apto a estudiarla con la distancia y el discernimiento de quien no fuera su autor. El estudioso ¹⁰⁰ compara esta etapa al despertar de un sueño. El soñador insiste en recordarlo haciendo uso de todas sus facultades conscientes. Sin embargo, alerta él, esta es una falsa impresión, tanto para el artista como para el espectador, considerando la imposibilidad que tenemos de revivir procesos que no son totalmente fundados en la conciencia. La lectura de una obra, por ser posterior a la ejecución de la misma, es de otra naturaleza y tiende a ser

⁹⁹ Ib., p. 109-10.

¹⁰⁰ Ibidem, p. 110.

desconectada y abierta. Cabe al artista, en las palabras de Ehrenzweig: "volver a su sueño creador y a los estados de conciencia menos diferenciados y casi oceánicos donde se procesa lo grueso del trabajo creador".

Otro punto en común entre las ideas de Anton Ehrenzweig y la pintura de Iberê es la identificación de este proceso creativo de la obra con la gestación y el órgano que la acoge: el útero. Según Olívio Tavares Araújo, el artista es "el partero de las formas y de los colores, que se impone orgánicamente y acaba descubriendo su orden en el espacio. Para el autor, esto se debe al "proceso mágico anticerebral" del artista. En la misma entrevista afirmó Iberê: "todo surge de dentro de capas muy profundas." Ehrenzweig¹⁰¹ remite a la obra de arte la función de útero por su doble papel: está conectada con el artista, recibiendo del mismo lo que se llama "proyecciones fragmentadas de la individualidad" y es emisora de estas "poderosas sensaciones", que tornan viva a la pintura, atrayendo así al espectador"¹⁰².

El espacio uterino es, al mismo tiempo, el espacio pictórico y el espacio arquitectónico. Él está dentro y fuera del lienzo. Ambos espacios poseen las mismas propiedades: envuelven al espectador llevándolo para dentro de la obra y lo remiten a una cierta distancia. Están identificados con el espacio de la pintura, interior y exterior, del mundo aprendido y transmitido por el artista. El útero sirve de puente entre el artista y su obra, entre la obra y el espectador. El papel social del arte, según afirma Anton Ehrenzweig¹⁰³, está expresado en su capacidad de comunicación. Sin embargo, la condición principal para que el arte sea creado es la relación y la comunicación del artista con su creación.

En cuanto a la idea de independencia de la obra, que experimenta Iberê durante todo el proceso creador, es compartida por Ehrenzweig¹⁰⁴. Cabe al artista, prosigue el autor¹⁰⁵, aceptar la vida independiente de la obra, mediante cierta

¹⁰¹ Ibidem, p. 174.

¹⁰² Ibidem, p. 174.

¹⁰³ Ib., p. 115.

¹⁰⁴ Ibidem, p. 108.

¹⁰⁵ Ib., p. 111.

humildad, siendo ésta parte esencial de la creatividad. Para Anton Ehrenzweig, la obra de arte tiene una independencia total, actuando como si fuera otra persona, siendo que la tentativa del artista de controlarla demasiado "impide el desarrollo de una vigilancia pasiva del trabajo que se está realizando y que es necesaria para observar semiconscientemente su estructura aún desparramada y fragmentada." De acuerdo con Anton¹⁰⁶, en la tercera fase de "reintrojección" la existencia independiente de la obra es más fuertemente sentida. En este momento la obra de arte surge como un interlocutor con el cual estamos dialogando, ocurriendo así lo que Melanie Klein y seus adeptos denominaron la "teoría de la identificación por la proyección". Para él, "cuando existe una buena relación personal, la otra persona está siempre dispuesta a aceptar la proyección y a tomarla parte de su yo." En el arte, algo semejante ocurre: si el artista tiene una buena relación con su obra logrará un mayor crecimiento y fortalecimiento de la misma.

IV

Iberê Camargo se caracterizó por ser un hombre completamente obsesionado e identificado con su profesión, habiéndose dedicado a ella por toda una vida. La palabra obsesión fue repetida en innumerables declaraciones prestadas por el artista plástico y sobre él. Su empleo, en el caso de Iberê, coincide con la definición psicológica del mismo: "Fuerza que compele a repetir un acto no deliberado, o aún, contrario a la voluntad de la persona"¹⁰⁷. Se constata, con respecto a la actividad artística del pintor, así como a sus actitudes frente a diferentes situaciones cotidianas o no, un ser humano movido por la obsesión, pero consciente de sus actos.

¹⁰⁶ Ib., p. 110.

¹⁰⁷ Dicionário Brasileiro de Língua Portuguesa, Mirador Internacional, Comp. Melhoramentos de São Paulo, 1975.

La obsesión de Iberê le hacía pintar más de veinticuatro horas seguidas y le impedía ejercer otra actividad que no fuese relacionada a las artes visuales. Su tiempo de trabajo y de descanso era reservado a hacer, pensar, difundir o discutir el arte. El artista plástico respiraba su pintura, confinado a su taller. Así el pintor define su local de trabajo¹⁰⁸, situado en su propia casa: "Esto aquí es una fortaleza, de aquí no salgo". Vivía la pintura. Iberê no consideraba su oficio – evitaba la palabra trabajo en el sentido que hoy se le atribuye – como una actividad alienada o desconectada de su persona, idea que pasó a ser difundida con la revolución industrial. Vivía y sentía su profesión de forma romántica y al mismo tiempo trágica. Según Frederico Morais, Iberê era "el artista romántico que se veía destinado por la pintura"¹⁰⁹. Un artista tan enamorado de la actividad a la cual se dedicó integralmente, que se veía obligado a realizar sus obras. Lídia Vagc, hace el siguiente comentario con relación a la servil pasión que obligó al artista a una dedicación y un sacrificio máximo por la pintura: "El pintor se ve como un redimido que sufre pero que tiene como tarea inagotable la pintura".¹¹⁰

En una declaración a Dalcídio Jurandir, al comienzo de su carrera, en 1943, se puede conocer la manera cómo el artista entendía su actividad: "El artista es una especie de loco, es un hombre que debe pasar el día y la noche y otro tiempo entregado a su vocación, no es una profesión, es cualquier cosa irreparable y terrible como la vida y la muerte. Trabajar, sólo trabajando se puede hacer algo verdadero".¹¹¹ Encontramos semejante testimonio sobre la actividad artística, como una opción límite, sin término medio, en las palabras del pintor fauvista, Maurice Vlaminck (1876-1958): "ser pintor, (...) no es una profesión, así como no lo es ser anarquista, apasionado, corredor, soñador o pugilista. Es una cuestión de naturaleza".¹¹²

¹⁰⁸ *Um perdedor de batalhas que expõe suas vitórias* (Arq. MARGS, P.Alegre).

¹⁰⁹ MORAIS, Frederico. *Sísifo, a esperança do pintor*. In: Catálogo de Exposição en la Galería Ipanema. 20 jun. 1979.

¹¹⁰ VAGC, Lídia. Pulsão e estrutura. In: *Revista Gávea; Revista Histórica de Arte e Arquitetura*. PUC, Rio de Janeiro, n.1. 1984, p.28.

¹¹¹ JURANDIR, Dalcídio. Diretrizes, 27 may. 1943 (Arq.MARGS, P.Alegre).

¹¹² Vlamincki, Mario de. *Tournant dangereux, souvenirs de ma vie, Flammarion, París, 1923*. In: MICHELLI, Mario de. *As vanguardas artísticas*. São Paulo: Martins Fontes, 1991, p.65.

La misma entrega a la pintura, se concluye a partir de su respuesta a Carlos Urbim, cuando se le preguntó sobre su proceso creador: "una pasión inmensa. Ya me sucedió de comenzar a trabajar a las dos de la tarde y quedar trabajando hasta las ocho de la noche del día siguiente. Tengo una resistencia increíble". Sin embargo, el artista no espera ninguna recompensa que escape a los límites de la realización del propio trabajo, su hacer es desinteresado, comparable al ser que ama y no le importa si es amado. Su causa está concentrada en producir lienzos de forma obsesiva, o quizá, compulsiva. En la misma entrevista alegó: "El artista no quiere nada, ni jubilación, feriado ni un sueldo justo. Quiere apenas hacer. Vive para trabajar". Para el pintor sólo una causa lo seducía y ella se limitaba a la compulsión de pintar. Más que vivir de la pintura, Iberê quiso vivir la propia pintura.

Su obra reúne la dimensión humana y superior, o sea, sus imágenes trascienden la materia, son plenas de espiritualidad, grandiosas, pero sin ser magestuosas; casi sacras, aunque paganas. Al mismo tiempo, lo que lleva la concretización de estas mismas imágenes es la lucha incesante de un trabajador, o mejor, de un artesano, responsable por todas las etapas de realización del cuadro. De acuerdo con las palabras de Evelyn Berg: "Sus pinturas expresan las necesidades del hombre".¹¹³ Podríamos agregar que su creación va más allá de éstas, que son de origen espiritual, nunca material o relativas a la supervivencia humana. Su obra se distingue, por lo tanto, del Expresionismo nórdico, éste más directo y terreno. Aunque la religiosidad no esté explícita en su trabajo – y el artista tampoco se consideraba un ser místico o religioso – se nota que su arte, en muchos momentos, como en su última fase figurativa, alcanza la esfera espiritual y metafísica.

Las paradojas temáticas o formales están presente en su trabajo y pueden ser constatadas en la participación constante de los elementos opuestos, como vida y muerte, dolor y pasión, luz y oscuridad, belleza y fealdad, color y ausencia de color. Estos temas o elementos del lenguaje visual, nunca son abordados de modo

¹¹³ BERG, Evelyn. Eu não sou conivente (Arq.MARGS, P.Alegre).

evidente o en alto contraste, práctica común al Expresionismo. Notamos que el mismo enfoque dado a sus lienzos está presente en sus declaraciones. El artista es un ser apasionado cuando pinta, cesando sus actividades cuando el dolor físico le impide seguir trabajando o, más específicamente, los calambres lo sacan de su compulsiva actividad. Para Iberê, la propia función del arte asumía contornos que iban de lo trágico a la simple y positiva redención. Declaró a Clarise Lispector¹¹⁴. "El cuadro debe ser sentido, no comprendido. El arte tiene esa función de provocar una resonancia dentro de la persona. Estimula mucho a vivir y creo que hasta a ser más generoso, más hombre".

Junto con la idea conciliadora y positiva de su obra constatamos otra faceta mucho más dura, cruel y trágica: Iberê retrató el dolor del individuo solo en el mundo, incomunicable. El ambiente en el que éste ser habita nada más es que la inmensidad del pampa, en su obra figurativa. Situación próxima a este vacío, este silencio, que narra un momento grave de la vida, está presente en el Carrete, donde el color, siempre raro, una mezcla de tonos violetas, azules y rojos, además de los diferentes ocres, varios tonos de negro y blanco, documentan la melancolía y la tristeza del hombre, en busca de algo que no puede ser sustituido y que, para él, en el presente, significa su vacío espiritual. Afirmó Iberê a Lisette Lagnado que pintó los Carretes en la tentativa de tenerlos otra vez junto a él. "Me gustaría ser niño otra vez para rescatarlos con las manos".¹¹⁵

Al detenemos en el conjunto de su trabajo, constatamos que la intensidad con que Iberê pintó el Carrete es obsesiva. Iberê fue un pintor de pocos temas. Sus fases, por él descritas a lo largo de su trabajo, no son más que seis, sin embargo, el artista alcanzó mayor notoriedad en sus fases más largas, que se definen por los Carretes y por las figuras. En la primera descubre la la abstracción, y en la segunda fase, la de los "Ciclistas da Redenção" y "Manequins da Rua da Praia", vuelve a la

¹¹⁴ LISPECTOR, Clarise. *O quadro que você sempre quis ler de um escritor difícil e um pintor caladão* (Arq. MARGS, P. Alegre).

¹¹⁵ LAGNADO, Lisette. *Conversações com Iberê Camargo*. São Paulo: Iluminuras, 1994, p.24.

figuración. En sus palabras, afirmó: "Comencé con los paisajes, después pinté botellas y naturalezas muertas. Pinté cubos y formas geométricas. La fase de los Carretes, que es una fase importante y después esta monumentalidad, la forma, estas figuras"¹¹⁶. Los cambios temáticos ocurrieron de modo consciente en el pintor, obedeciendo a un proceso natural, vital y evitando así la repetición innecesaria, según relata a Veras. Cambió para no repetirse. Declaró en la misma entrevista: "Las cosas tienen que renovarse". Podríamos decir, para finalizar, que Iberê se renovó en la repetición.

¹¹⁶ Eduardo Veras, Iberê Abre a Visitação ao corredor do Tempo. *Zero Hora*, Porto Alegre, 27 jul.1994, p.45.

ABRIR Los dos tiempos del Carrete: figuración y ...

