

**Acervo documental e artístico de Iberê Camargo:
distintas abordagens para seu estudo**

Dra. Mônica Zielinsky – CBHA – UFRGS

Acervo documental e artístico de Iberê Camargo : distintas abordagens para seu estudo

Dra. Mônica Zielinsky

CBHA – UFRGS

Esta reflexão parte de um trabalho que venho desenvolvendo desde algum tempo na Fundação Iberê Camargo em Porto Alegre, enquanto responsável pela catalogação da obra completa desse artista. A atividade envolve as obras e todos os tipos de documentos a elas relacionados (hemeroteca, entrevistas, correspondência, filmes e vídeos, fitas áudio, diapositivos, fotografias, álbuns, croquis e estudos).

Trata-se de uma iniciativa de natureza técnica, pois envolve fundamentalmente classificações, arquivamentos, informatização, conservação e acondicionamentos de documentos e das produções artísticas. É um trabalho extenso diante do valioso conjunto de materiais documentais e artísticos. No entanto, este tipo de atividade não preenchia todas as minhas expectativas no que tange a minha formação de pesquisadora, sobretudo a de um trabalho reflexivo e sistematizado. Além disso, sabe-se que a obra de Iberê Camargo não é suficientemente pensada e encontra-se ainda pouco material sobre ela, contrariamente ao substancial legado existente, tanto em obras como em registros e informações sobre o artista. Nesse sentido, estruturei uma pesquisa cuja preocupação central é reconstruir a proposta artística de Iberê Camargo pelo entrelaçamento dos dados levantados pelo trabalho de catalogação. Busca-se compreender de que modo interpretamos as obras em relação às intenções que parecem haver conduzido a sua produção.

Para isso, tomamos como fontes bibliográficas mais importantes, mesmo que não únicas, os estudos do historiador social da arte britânico Michael Baxandall¹. Ele desenvolveu, entre outras, duas obras essenciais sobre a reconstituição das condições perceptuais, sociais e artísticas de uma determinada cultura ou época através do levantamento de dados encontrados em arquivos daquele período ou situação, como por exemplo, os escritos de Cristóforo Landino na Itália do Quattrocento. Esses “*nos dirão algo sobre as origens sociais mais gerais dos critérios de julgamento do Quattrocento. E, todos juntos, os dezesseis termos constituirão uma sólida bagagem cultural quatrocentista para examinar as pinturas desse século*”². O autor entrecruza esses textos com as transações do mercado de arte daquele momento, entre mecenas e clientes, analisadas em relação ao valor comercial das obras e modalidades de pagamento encontrados em arquivos comprobatórios. Em “*Formes de l'intention*” Baxandall aprofunda essa perspectiva e trata das questões intencionais que permeiam o fluxo de inter-relações de dados, como por exemplo, os do contato entre Picasso e Kahnweiler. Assim, a relação entre todos os atos intencionais perfaz uma intrincada rede de ações que evidencia que as escolhas do artista e os resultados de sua produção não podem ser desligados do contexto multifacetado de cruzamentos ao nível da intencionalidade, mesmo que diferentes em seus objetivos. Assim, essa proposta apresenta um cunho descritivo dessas inter-relações, que são consideradas indícios das condições de aparição e circulação das obras, com suas convenções e em suas abrangências simbólicas.

Nossa pesquisa utiliza a metodologia de estudos exemplares, que apontam os mencionados cruzamentos. Um deles é referente à obra elaborada

¹ Michael Baxandall. *Formes de l'intention*. Sur l'explication historique des tableaux. Nîmes: Jacqueline Chambon, 1991 e *O olhar renascente*. Pintura e experiência social na Itália da Renascença. São Paulo: Paz e Terra, 1991.

² Michael Baxandall, “O olhar...”, op. cit., p. 186.

em 1966 por Iberê Camargo para o Painel da Organização Mundial e Saúde (OMS) em Genebra, inicialmente analisada por seu resultado final e através de reproduções, o que dele expõe-se ao olhar público. No entanto, em posse dos vários documentos que dispomos através do trabalho de catalogação, especialmente de seus croquis e estudos, é possível estabelecer relações entre o que percebemos, de forma mais precária na obra, com os dados que os diversos materiais de fonte primária fornecem. Sobre este painel encontram-se diversos esboços elaborados pelo artista, que evidenciam seu grande interesse pelos pontos de vista do espectador; estes relacionam-se a uma escala ampla, através da qual a obra adquire uma perspectiva “grandiosa”. Sua monumentalidade associa-se à idéia de uma «encomenda institucional», sob o crivo de uma «assembléia internacional»³. Além disso, identificam-se imagens do artista em trabalho, nas quais o fotógrafo preocupou-se em registrá-lo pintando sobre andaimes, destacando a proporção humana em relação à altura do painel e seu incansável processo de produção do mesmo. Além disso, vê-se em outra fotografia, Iberê ao lado de autoridades na cerimônia de inauguração da obra. Esta foto, amplamente divulgada no Brasil e exterior, juntamente com o restante desse material, auxilia-nos a compreender que, também aqui, o fotógrafo buscou expor ao mundo o respaldo institucional do artista e da obra em questão, legitimando o seu aceite internacional. Acrescentam-se a esses documentos algumas cartas enviadas ao artista, as notícias de imprensa encontradas na hemeroteca, materiais que possibilitaram que se pudesse construir uma rede de informações que auxiliaram a compreender todo o processo de instauração da obra e sua presença na mídia. Dados como esses podem ser confirmados em outra carta, a de Eunice⁴, na qual ela se refere à divulgação da obra ao crítico Aldo Obino, através do envio de imagens do painel. O crítico, responsável pela circulação de notícias sobre arte na

³ Expressões encontradas em carta a Iberê, de parte do primo Raul, em 21 de março de 1966.

⁴ Carta de Eunice, cunhada de Iberê, enviada ao artista a Genebra em 9 de junho de 1966.

imprensa gaúcha, traria a público o reconhecimento desejado pelo artista. Esses dados puderam ser comprovados no texto da carta, quando Eunice afirma que “cumpri rigorosamente o que me pediste. Entreguei a fotografia do painel ao Obino”. Documentos como esses revelam os aspectos intencionais que cercaram a obra, ora provenientes do artista, preocupado com sua legitimação no mundo da arte local, em seu lugar de origem, como igualmente por parte do circuito internacional. Tem-se, sob a perspectiva de Baxandall, referências importantes do ponto de vista de uma história social da arte: conhecem-se dados relevantes, como nesse exemplo, sobre o contexto de fabricação da obra e da sua projeção no mundo social, seja no âmbito técnico, estético ou artístico, que tenham tornado possíveis essas escolhas manifestadas por Iberê, tais como a monumentalidade do painel, a abstração como uma linguagem ainda «moderna» no Brasil, a importância da afirmação da arte desse país no contexto internacional, etc. Interpretamos assim o passado com categorias daquele momento histórico através de fatos relatados. Será que tal perspectiva não é valiosa ao trabalho de um historiador da arte ?

No entanto, essa fundamentação, por mais adequada que possa ser às condições das atividades de catalogação de uma produção relevante como a de Iberê Camargo, foi parecendo-me insuficiente a um trabalho mais completo em história da arte. Raramente observamos criticamente a forma como praticamos essa disciplina e não foi sem certo abalo que constatei que seu real objeto, a própria arte, estava relegada a um plano secundário, considerada como um documento entre tantos outros, mesmo que consideremos a contextualização um elemento fundamental. Essa perspectiva, de origem analítica e descritiva, apoiada nos fatos da linguagem, ignora o embate com as obras, o campo da experiência descontínua e multifocal, também não considera na produção artística uma realidade com suas próprias condições⁵. Sentimos

⁵ Cf. Carl Einstein. “Notes sur le cubisme”. *Documents*, n. 1 (1929), Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 154.

falta de interrogarmos o objeto do nosso olhar, e principalmente, como levantou Didi-Huberman, de nos fixarmos diante do tempo de cada obra: «É interrogar, na história da arte, o objeto «história», a própria historicidade»⁶. Para isso, este autor evidencia a relevância do exercício de uma percepção temporal anacrônica das obras, isto é, aquela que rasga um véu, que irrompe em diversas manipulações do tempo, que mostra, não um artista de seu tempo, mas um artista que muitas vezes apresenta, por sua obra, aspectos «contra seu tempo», óticas que podem trazer à luz um novo objeto a ser examinado.

Dentro dessa perspectiva, um historiador da arte alemão, pouco conhecido entre nós, mostrou-se como uma valiosa fonte de consulta: trata-se de Carl Einstein que, mesmo tendo atuado entre a França e a Alemanha nas primeiras décadas do século XX, trouxe posições relevantes às questões centrais desse estudo. Einstein é um estudioso que põe em xeque as idéias mais recentes de Baxandall. Ao invés de recompor linearmente um momento histórico, pelo que nele consta em documentos que testemunham uma época, em ferramentas de um só tempo, eucrônicas, como assim as denomina Didi-Huberman, o pesquisador alemão trouxe o anacronismo em um ensaio de essencial importância sobre a escultura negra, a dos africanos. Essas reflexões partiram do interesse atual (daquele momento), causado pela explosão do cubismo, movimento que evocava vínculos com essa arte considerada inferior e insuficiente, « devendo ser tratada sem atenção »⁷. Einstein alternou duas temporalidades, a origem e a novidade que se combinaram dialeticamente ; trouxe à arte africana um novo olhar, um estranhamento ; de « primitivista » ela passou a um objeto concebido por uma alta complexidade espacial, própria ao que as inovações cubistas propunham. Tal proposta pode relacionar-se aos princípios de origem de Walter Benjamin, à sua dialética da imagem, na qual a

⁶ Cf. Georges Didi-Huberman. *Devant le temps*. Paris: Les Éditions de Minuit, 2000, p. 13.

⁷ Cf. Carl Einstein discute na introdução da obra *La sculpture nègre* (1915). Paris: L'Harmattan, Coll. L'Art en Bref, 1998, p. 17.

origem não é gênese, «*é o que está nascendo entre o devir e o declínio*»⁸, relações entre os autores igualmente mencionadas por Didi-Huberman⁹.

Além de seus aportes sobre as questões da temporalidade, e intrincadas a ela, Einstein contribui às preocupações expostas nesse trabalho, ao considerar a história da arte como «*uma luta de todas as experiências óticas, dos espaços inventados e das figurações*»¹⁰. Por esse pensamento, discute a disciplina como um espaço de eliminação dos objetos rígidos e convencionais, no qual se coloca em questão a própria visão. E nessa perspectiva, Einstein dedica-se profundamente à experiência das obras¹¹, como o fez em relação à arte africana, a Picasso, Masson ou Braque, destacando o significado concreto de cada obra, lançando tramas relevantes entre o campo de forças da visão multifocal e a polifonia das superfícies dos quadros. Seu intuito foi o de acusar a crise¹², ao desejar, em seu pensamento fielmente moderno, sacudir as hierarquias do real, os processos mecânicos da arte e da reflexão, assim como expulsar o conservacionismo e os complexos artificiais. Em seu texto sobre a escultura negra desenvolve críticas essenciais à história da arte, salientando sua rejeição aos modelos cronológicos e evolucionistas, pois a reflexão sobre a arte situa-se em um processo geral diferente, «*que ultrapassa justamente a forma e seu universo para integrar a obra no devir geral*»¹³. Sua fundamentação centra-se na ótica anacrônica, concebe a arte como um

⁸ Walter Benjamin. *Origine du drame baroque allemand*. Paris: Flammarion, 1985, p. 43.

⁹ Cf. Georges Didi-Huberman; “L’anachronisme fabrique l’histoire: sur l’inactualité de Carl Einstein”. *Etudes Germaniques*, n. 1, 5e année, janvier-mars 1998.

¹⁰ Carl Einstein. “Aphorismes méthodiques”. *Documents*, n. 1 (1929), Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 32.

¹¹ Einstein dedicou-se a estudar profundamente as sensações, apoiado em especial na obra de Ernst Mach, a famosa *Analyse der Empfindungen* (1886). Neste estudo, Mach demonstra a existência de uma solidariedade formal entre os campos de investigação, geralmente fechados em si mesmos, os da física, fisiologia e psicologia. Aponta também o papel decisivo das sensações no processo de conhecimento. Tal ótica motivou historiador a buscar as perspectivas multidisciplinares para a análise da arte, fortemente revolucionárias para a sua época de atuação, além de atribuir um lugar de vital importância às sensações em suas abordagens artísticas.

¹² Carl Einstein. “André Masson, étude, ethnologie”. *Documents*, n. 2 (1929), Éditions Jean-Michel Place, 1991, p. 94.

¹³ Carl Einstein. *La sculpture...*, op, cit, p. 21.

processo genealógico, desde suas condições de fabricação, destruições, regressões, sobrevivências e anacronismos¹⁴.

Tais idéias, tão importantes à prática e às idéias de um historiador dos nossos tempos, remeteram-me imediatamente aos princípios artísticos de Iberê Camargo. Este pintor mostra ao conhecedor de sua obra uma profunda afinidade com o que encontramos registrado no pensamento de Carl Einstein, porém através de uma outra linguagem, a das cores, dos gestos impressos nas telas e das vigorosas pinceladas, dos problemas da pintura formulados pela própria pintura. Sem emprego de palavras, sua produção traz a visão multifocal a que Einstein se refere, pois abre-se por exemplo, às questões do movimento (das formas, pinceladas e disposição no suporte) às do espaço (dentro dos limites das telas e fora delas, sua obra estende-se para muito além do que nelas está contido) às das marcas (do corpo, das superfícies, da própria cor). Sua postura ética afirmou-se em ser um artista, não especificamente de seu tempo, mas *contra seu tempo*, pois Iberê defendeu a qualidade da pintura, em um momento em que se vivia a dissolução do objeto, da pintura e da matéria em arte. Ao contrário, este artista lutou acirradamente pela qualidade dos pigmentos, pela permanência da arte pictórica até os últimos dias de sua existência, mas propondo uma tensão constante em sua obra, sem conservadorismos, rejeitando tudo o que viesse a ser-lhe artificial.

Assim, a arte de Iberê Camargo, mesmo afinada com as idéias de Einstein voltadas à história da arte, poderia ser abordada de forma linear, descritiva e resultante de ações intencionais. Mas pode também ser demarcada como um processo de luta, de defesa contra a fuga do tempo, uma defesa contra a morte, como mencionaria Einstein¹⁵. Nesse sentido, infere-se que a perspectiva anacrônica seja rica para rever brevemente estes aspectos em sua produção.

¹⁴ Cf. Georges Didi-Huberman. “L’anachronisme...”, op.cit.

¹⁵ Cf. Carl Einstein. “Aphorismes...”, op.cit.

Ao examinarmos as obras de Iberê, nelas encontramos marcas que sinalizam o processo que presidiu esses resultados. Nesse sentido, não se trata de focar a origem do processo do artista como gênese evolutiva, como também questionou Benjamin sobre o conceito dialético de origem. Tratamos aqui da memória de gestos contidos nesse mesmo resultado, provenientes de um outro tempo que existiu para a atual pintura que vemos. Este resultado traz a arqueologia dessa pintura, não somente da sua técnica e matéria, mas da própria presença humana do artista¹⁶. Iberê, ao fazer e refazer compulsivamente os carretéis ou personagens, agora fixados para sempre nas telas, expôs um sistema dinâmico de trabalho que é inerente às suas obras; para isso, alterna seus tempos diversos. Sabemos que nessas produções estão silenciosamente armazenadas muitas perdas, ruídos e rasgos da matéria, os antagonismos na busca da melhor solução; desde a escolha do pigmento mais adequado a tal ou tal elemento, o gesto espontâneo que marcou as pinceladas veementes de tinta, todos esses elementos aportam a intensa ansiedade pelo domínio do seu próprio processo. Agora a obra é soberana, pois guarda em si todos esses tempos em sua própria tensão e em sua morte. Seu valor mercadológico é imenso, a pintura a óleo como gênero é ainda hoje um meio seguro de qualificação no circuito comercial da arte. Conhecemos também que Iberê Camargo tornou-se, por suas obras, uma marca institucional, ela existe até mesmo em pequenos clips a serem utilizados como adorno. Essa atualidade é contemporânea, são decisões que o mundo da arte assumiu em relação a essa produção. No entanto essa ótica desconhece as verdades mais profundas dessas obras, contidas efetivamente em seu processo de origem e fabricação, com todas as suas ambivalências e contradições, expostas na fatura de sua constituição real e atual.

¹⁶ Cf. Georges Didi-Huberman. *L'Empreinte*. Catálogo de exposição em Paris, no Centro Georges Pompidou, 1997.

Na obra « Tempo », de 1992, Iberê Camargo define uma visão anacrônica por um outro viés. Delimita fisicamente na tela uma marca que evidencia a diferença : uma diferença abrupta de tempos, apresentada como um corte que separa no ciclista de hoje com o tempo do carretel de outrora, oriundo da infância da sua arte. Anacrônicamente, estabelece-se uma contradição entre esses tempos, pela forma que essa marca impõe-se na tela. Ela interrompe o célere movimento do ciclista atual, corta violentamente seu espaço de deslocamento. A tensão está na linha de demarcação do limite anacrônico da imagem : de um lado ela é luminosa e longínqua, situada nos espaços das reminiscências de um tempo em que o carretel extravasava o plano e ascendia no espaço ; do outro, a pintura é sombria. A ciclista veste uma quase « máscara » atemporal e inerte, condizente com a atualidade própria às obras finais do artista, plasmadas diante da morte.

Esses breves exemplos permitem que nossa atenção repouse primordialmente nas obras de Iberê. Nenhum outro dado ultrapassa a importância dessa escolha. Apenas em um rápida visão, entre a imensa produção do artista, percebemos o quanto essa abordagem sugere uma dialética do olhar, a multifocalidade à qual Einstein se refere. Alternamos tempos diversos, e deles provém diferentes questões, as que estão contidas na própria constituição da obra. Não são elementos ilustrativos e exteriores à sua fatura; essas produções falam por si e contém nelas mesmas a crise do seu processo constitutivo, encontrada também em seus resultados ; geram igualmente uma crise na forma de se considerar seus aspectos contextuais. Pois a partir de agora, os documentos e materiais informativos sobre artista e obra não cabem mais alinhados de maneira estanque e explicativa, em um ciclo contínuo de tempo. Passam a ser requeridos também anacrônicamente e integrantes de um campo de forças, este exigido pelos próprios problemas que as obras elas mesmas requerem.

Entre alternâncias de origem e atualidade, impõe-se um novo olhar histórico para as obras e para a arte, quem sabe em um outro paradigma epistemológico. Uma história da arte mais problematizadora e mais humana, que tenha na arte mesma muitas das respostas que as obras solicitam de nós. É somente uma questão de predisposição para conviver, por exemplo na obra de Iberê Camargo, com a luta de suas contradições com a matéria, com os limites do tempo da vida e do tempo da morte e, mais que tudo, em suas escolhas contra todas as ilusões que sua arte ela mesma destrói.