

Ca

# ARGUS de la PRESSE

Tél. PRO. 16-14

37, Rue Bergère, PARIS (9<sup>e</sup>)

N° de débit \_\_\_\_\_

AUJOURD'HUI  
ART et ARCHITECTURE  
D'UN NÉO-REXISME

JUILLET 1964

Camargo, qui, cou informe d'éléme travaux l'artiste, dans l'a caractè le maxim Né ai Aires, qu l'Acadén durant l sculptur voyage p principa son pays Sorbonne teur Aur prêtation et entièr recherche abstraites revient à prolonger bloqués, l'œuvre d le sens d

veau : le métal, dont il accomode le travail à des préoccupations d'ordre architectural. Abstraites, ses recherches l'amènent irrégulièrement à concevoir et élaborer ses œuvres dans une seule feuille de métal découpée.

Reinstallé à Paris, en 1961, considérant comme trop formelles ses sculptures précédentes en métal (en plus de cela il déteste la soudure) Camargo utilise les virtualités expressives propres aux coulées brutes, de plâtre ou d'aluminium, sur fond de sable. Dès lors, sont jetées les bases de l'esthétique informelle si particulière de Camargo. Cependant, cette évolution, provoquée par une véritable lassitude de la forme, devait l'amener progressivement à abandonner la règle des trois dimensions. Ainsi naquirent les reliefs qui succédèrent aux sculptures dans l'espace. Dotées d'un même caractère, mais moins absolu ces dernières ressemblaient à des buissons de plantes étranges, d'organiques agglomérations de coraux, des proliférations de polypes marins. Libéré de la forme qui compromettait sa sculpture, par assimilation plus ou moins nette à l'objet, Camargo est désormais en possession de son langage et de son vocabulaire plastiques. Par empreintes, de doigts, de manches de pincesaux, etc., il cherche à créer une présence qui n'offre aucune trace de compromis avec la réalité à trois dimensions.

Insaississable, inexplicable, cette présence refuse de se laisser définir par les termes analytiques courants. Impossible de parler de composition, de dessin au sens traditionnel de ces mots. Pourtant, bien sûr, il y a une composition, une écriture, une organisation, mais elles remplissent d'autres tâches qu'habituelles. Elles affectent un autre plan de l'œuvre d'art et se manifestent plutôt par le développement d'un thème, d'une idée. Si on ne peut, à leur propos, parler de composition formelle traditionnelle, toutes ces œuvres n'en appartiennent pas moins à une même famille. Elles participent, en effet, des principes de la répétition sérielle.

Dématérialisé, l'art de Camargo n'utilise que des éléments impersonnels. D'où viennent donc, dans ce cas, l'évidence de sa présence et son lyrisme si flagrant ? D'où, sinon de la lumière, qui est, finalement, bien plus que le sable, ou le bois, à la fois son matériau et son outil. Car l'outillage de Camargo est on ne peut plus succinct. J'en connais peu dont l'art repose sur d'aussi minces bases techniques. Non pas que celles-ci n'existent point, mais leur adéquation à leur objet est si parfaite qu'on ne les remarque pas. Sachant que, sans technique, un artiste ne peut concevoir (par impossibilité de réaliser) Camargo, comme tous ceux qui ont quelque chose à dire, a donc inventé son propre langage. Répartissant, dans des proportions inégales, des éléments de module identique, le sculpteur débouche, dans ses reliefs en bois, non pas sur une communication seulement intellectuelle, mais bien plutôt lyrique.

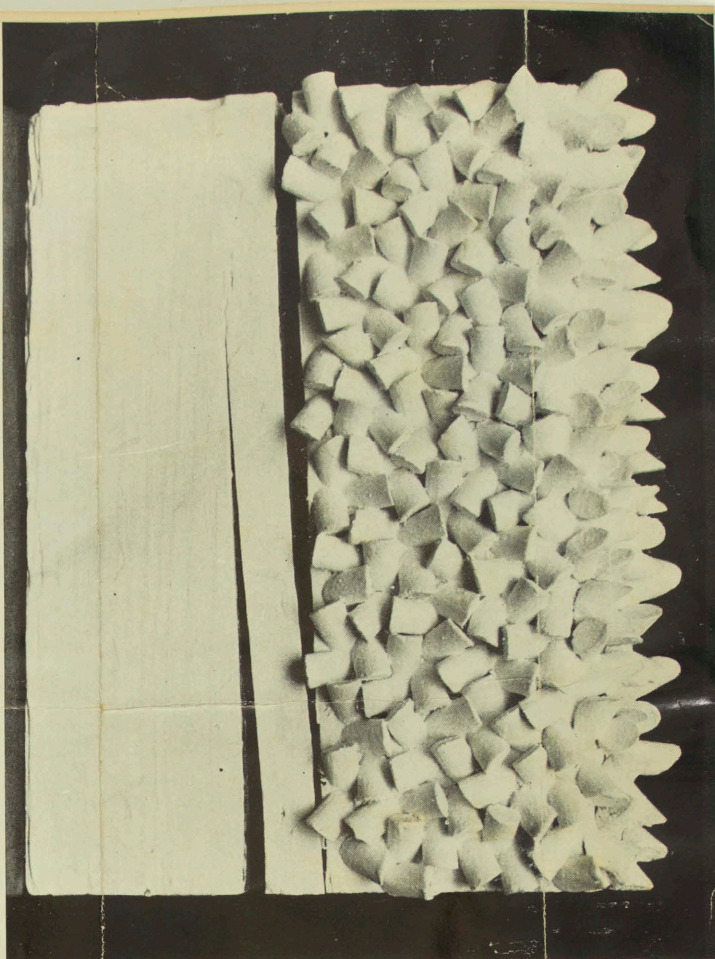
Phénomène curieux, mais après tout normal, cette communication lyrique repose sur un substrat d'expériences préalables étroitement déterminées. En effet, presque tous les reliefs de Camargo, si sensibles, si pudiquement nuancés dans l'expression et si libres en même temps, ont pour origine d'autres œuvres qui, partant d'éléments également géométriques, ont un peu l'allure d'exercices de style ou de vocabulaire. Pourtant le caractère des éléments employés n'a pas changé, même si la peinture blanche leur garantit un surcroît d'anonymat. C'est par une sorte de dépassement, au moyen de la lumière et de l'effusion lyrico-plastique qu'elle permet, que, chez Camargo, s'opère le passage de l'exercice grammatical à la poésie. Une véritable ponctuation anime alors la composition, toujours diffuse d'un point de vue traditionnel, mais remarquablement structurée de l'intérieur, comme organiquement. L'artiste utilise toutes les subtilités qu'autorise son expression. Ainsi en est-il de certains éléments qui, placés en certains points cruciaux du relief, ne se voient pratiquement pas. Ils ne deviennent perceptibles à l'œil que si on les cache ou enlève.

Dans ses travaux les plus récents Camargo a introduit des plages, comme des zones de silence. Par cette réintervention de l'espace le sculpteur envisage la destruction du plan. Ainsi s'amorce, dans l'art de Camargo, par opposition des éléments rythmés et des fonds stables (mais avec des moyens d'expression à la fois plus économes et plus libres) une espèce de réapparition du volume dans l'espace.

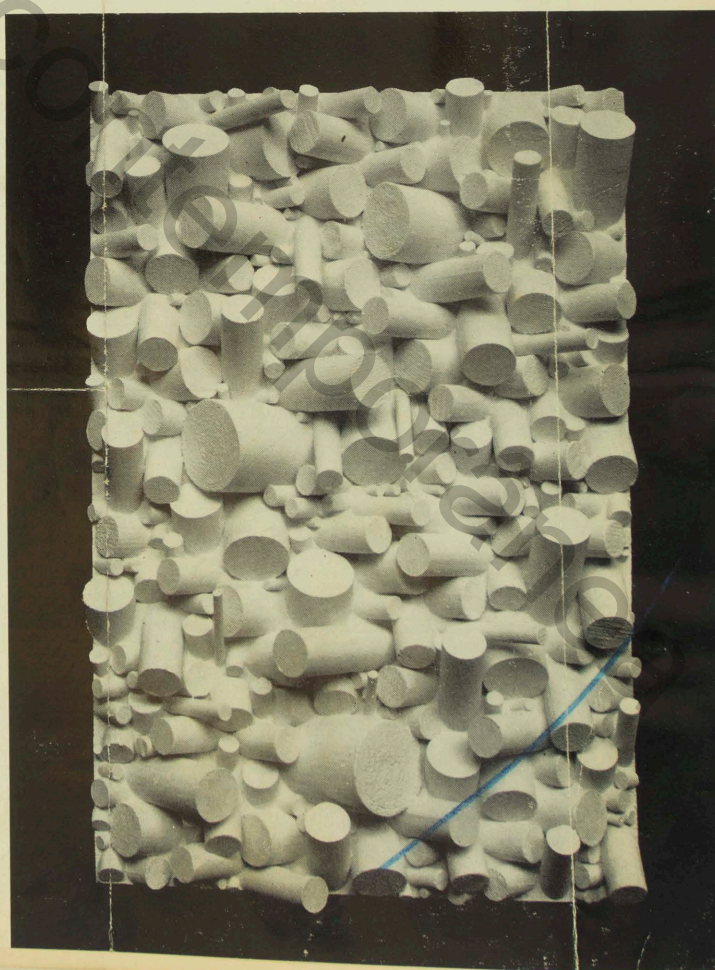
leur de reliefs en plâtre coloration, d'esprit assez forme composés à partir pes de recherches et de centes de l'évolution npruntera cette dernière, que de Camargo et des ettront de le situer, avec contemporain.

st en Argentine à Buenos nt les arts plastiques, à et Pettorutti. Auparavant, déjà pris contact avec la les figurines. En 1948, il s'y prolongera, en France voyages en Italie, dans cours de philosophie en l'enseignement du sculpt qui est une sorte d'inter- désormais définitivement ntenant, il se livre à des : temps plusieurs œuvres ers 1955 et 1956, Camargo ture est alors comme un Laurens. Mêmes volumes signification sensuelle de téristiques évoluent dans

st en Argentine à Buenos nt les arts plastiques, à et Pettorutti. Auparavant, déjà pris contact avec la les figurines. En 1948, il s'y prolongera, en France voyages en Italie, dans cours de philosophie en l'enseignement du sculpt qui est une sorte d'inter- désormais définitivement ntenant, il se livre à des : temps plusieurs œuvres ers 1955 et 1956, Camargo ture est alors comme un Laurens. Mêmes volumes signification sensuelle de téristiques évoluent dans



Bas-relief. 1964.



Denys CHEVALIER.

# Camargo

Camargo est surtout connu, à Paris, comme l'auteur de reliefs en plâtre qui, coulés dans un lit de sable en prenaient la coloration, d'esprit assez informel, et de reliefs en bois peints d'un blanc uniforme composés à partir d'éléments géométriques simples. Mais ces deux types de recherches et de travaux ne constituent que les étapes les plus récentes de l'évolution de l'artiste. Si l'on ne peut que présumer la forme qu'empruntera cette dernière, dans l'avenir, un bref rappel de la formation plastique de Camargo et des caractéristiques de son expression antérieure, permettront de le situer, avec le maximum de précision, dans le panorama de l'art contemporain.

Né au Brésil, le 8 avril 1930, à Rio de Janeiro, c'est en Argentine à Buenos Aires, qu'il étudie pour la première fois sérieusement les arts plastiques, à l'Académie Altamira, dans les ateliers de Fontana et Pettorutti. Auparavant, durant le temps de ses études classiques, il avait déjà pris contact avec la sculpture, en modelant, librement, des bustes et des figurines. En 1948, il voyage pour la première fois en Europe. Son séjour s'y prolongera, en France principalement, entrecoupé seulement de quelques voyages en Italie, dans son pays, etc., jusqu'en 1953. A Paris, où il suit des cours de philosophie en Sorbonne, il fréquente la Grande-Chaumière et reçoit l'enseignement du sculpteur Auricoste dans son atelier. Il pratique un art qui est une sorte d'interprétation du réel. Retourné au Brésil, il se consacre désormais définitivement et entièrement à la sculpture. Travaillant seul, maintenant, il se livre à des recherches personnelles, et réalise pendant quelque temps plusieurs œuvres abstraites. Cependant, quelques années plus tard, vers 1955 et 1956, Camargo revient à la figure. En bronze ou marbre, sa sculpture est alors comme un prolongement de la démarche esthétique d'Henri Laurens. Mêmes volumes bloqués, mêmes plans extrêmement tendus, même signification sensuelle de l'œuvre d'art. Pourtant, peu à peu, toutes ces caractéristiques évoluent dans le sens d'une nouvelle abstraction. Il modèle alors, dans un matériau nouveau : le métal, dont il accommode le travail à des préoccupations d'ordre architectural. Abstraites, ses recherches l'amènent fréquemment à concevoir et élaborer ses œuvres dans une seule feuille de métal découpée.

Reinstallé à Paris, en 1961, considérant comme trop formelles ses sculptures précédentes en métal (en plus de cela il déteste la soudure) Camargo utilise les virtualités expressives propres aux coulées brutes, de plâtre ou d'aluminium, sur fond de sable. Dès lors, sont jetées les bases de l'esthétique informelle si particulière de Camargo. Cependant, cette évolution, provoquée par une véritable lassitude de la forme, devait l'amener progressivement à abandonner la règle des trois dimensions. Ainsi naquirent les reliefs qui succédèrent aux sculptures dans l'espace. Dotées d'un même caractère, mais moins absolu ces dernières ressemblaient à des buissons de plantes étranges, d'organiques agglomérations de coraux, des proliférations de polypes marins. Libéré de la forme qui compromettait sa sculpture, par assimilation plus ou moins nette à l'objet, Camargo est désormais en possession de son langage et de son vocabulaire plastiques. Par empreintes, de doigts, de manches de pinceaux, etc., il cherche à créer une présence qui n'offre aucune trace de compromis avec la réalité à trois dimensions.

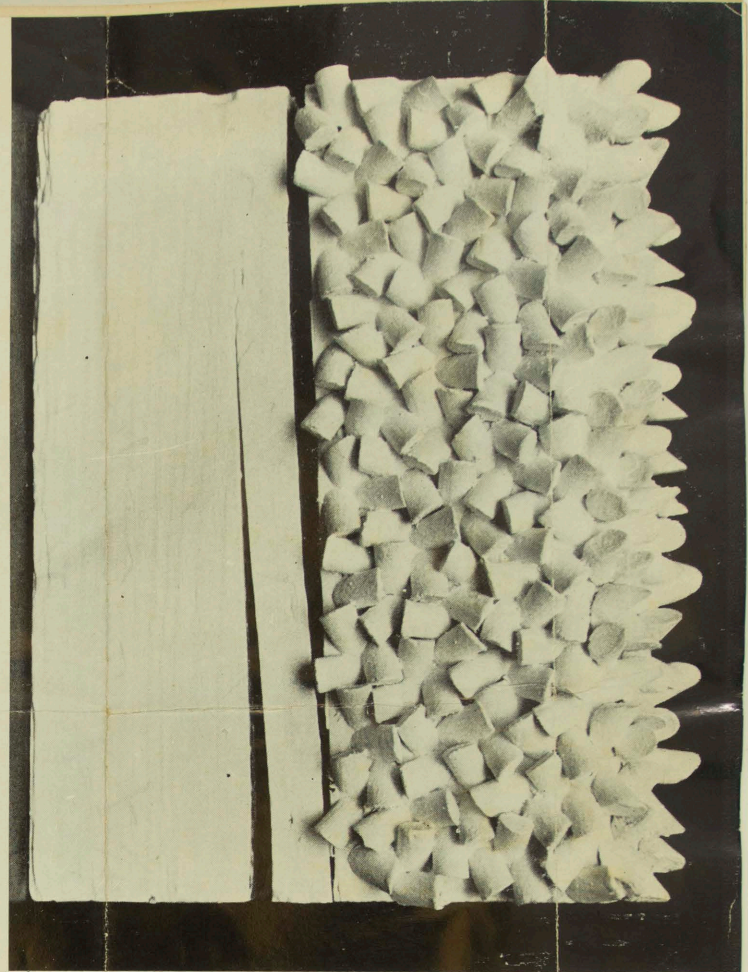
Insaississable, inexplicable, cette présence refuse de se laisser définir par les termes analytiques courants. Impossible de parler de composition, de dessin au sens traditionnel de ces mots. Pourtant, bien sûr, il y a une composition, une écriture, une organisation, mais elles remplissent d'autres tâches qu'habituelles. Elles affectent un autre plan de l'œuvre d'art et se manifestent plutôt par le développement d'un thème, d'une idée. Si on ne peut, à leur propos, parler de composition formelle traditionnelle, toutes ces œuvres n'en appartiennent pas moins à une même famille. Elles participent, en effet, des principes de la répétition sérielle.

Dématérialisé, l'art de Camargo n'utilise que des éléments impersonnels. D'où viennent donc, dans ce cas, l'évidence de sa présence et son lyrisme si flagrant ? D'où, sinon de la lumière, qui est, finalement, bien plus que le sable, ou le bois, à la fois son matériau et son outil. Car l'outillage de Camargo est on ne peut plus succinct. J'en connais peu dont l'art repose sur d'aussi minces bases techniques. Non pas que celles-ci n'existent point, mais leur adéquation à leur objet est si parfaite qu'on ne les remarque pas. Sachant que, sans technique, un artiste ne peut concevoir (par impossibilité de réaliser) Camargo, comme tous ceux qui ont quelque chose à dire, a donc inventé son propre langage. Répartissant, dans des proportions inégales, des éléments de module identique, le sculpteur débouche, dans ses reliefs en bois, non pas sur une communication seulement intellectuelle, mais bien plutôt lyrique.

Phénomène curieux, mais après tout normal, cette communication lyrique repose sur un substrat d'expériences préalables étroitement déterminées. En effet, presque tous les reliefs de Camargo, si sensibles, si pudiquement nuancés dans l'expression et si libres en même temps, ont pour origine d'autres œuvres qui, partant d'éléments également géométriques, ont un peu l'allure d'exercices de style ou de vocabulaire. Pourtant le caractère des éléments employés n'a pas changé, même si la peinture blanche leur garantit un surcroît d'anonymat. C'est par une sorte de dépassement, au moyen de la lumière et de l'effusion lyrico-plastique qu'elle permet, que, chez Camargo, s'opère le passage de l'exercice grammatical à la poésie. Une véritable ponctuation anime alors la composition, toujours diffuse d'un point de vue traditionnel, mais remarquablement structurée de l'intérieur, comme organiquement. L'artiste utilise toutes les subtilités qu'autorise son expression. Ainsi en est-il de certains éléments qui, placés en certains points cruciaux du relief, ne se voient pratiquement pas. Ils ne deviennent perceptibles à l'œil que si on les cache ou enlève.

Dans ses travaux les plus récents Camargo a introduit des plages, comme des zones de silence. Par cette réintervention de l'espace le sculpteur envisage la destruction du plan. Ainsi s'amorce, dans l'art de Camargo, par opposition des éléments rythmés et des fonds stables (mais avec des moyens d'expression à la fois plus économes et plus libres) une espèce de réapparition du volume dans l'espace.

Denys CHEVALIER.



Bas-relief. 1964.

