

plurál

CRITICA / ARTE / LITERATURA

41

2/1975

JUAN ACHA: LA ESCULTURA DE SERGIO DE CAMARGO

**KOSTAS PAPAIOANNOU:
LENIN, LA REVOLUCION Y EL ESTADO**

**BEPPE FENOGLIO:
EL GUERRILLERO
JOHNNY**

**ULISES CARRION:
LOS NUEVOS LIBROS**

**EDGARDO COZARINSKY:
SOBRE BORGES Y
EL CINE**

**ERNESTO SABATO:
EL ESCRITOR Y
SUS FANTASMAS**

**RAMON XIRAU/
JUAN LISCANO/
JOSE LANDEROS:
POEMAS**



20,000 trabajadores cabemos en un VW.

Volkswagen de México es un universo de 20,000 trabajadores: 12,000 obreros, técnicos y empleados en la Planta de Puebla, que producen los vehículos VW; y 8,000 obreros, técnicos y empleados en las 150 Concesionarias, que dan servicio y mantienen en forma a su VW.

Todos los que integramos este uni-

verso, ponemos lo mejor de nuestro interés y habilidad en cada modelo VW que se fabrica en México. Por eso, a pesar de ser pequeño, en cada VW cabe el orgullo de todos los que lo hacemos.

Un vehículo VW significa el trabajo creador de 20,000 mexicanos.



Pocas cosas en la vida funcionan tan bien como un Volkswagen.

JUAN ACHA

CAMARGO: "JUEGOS LUMÍNICOS EN LA ESCULTURA"



Obra, 392

El teórico del cinetismo, Frank Popper, incluye en esta tendencia al brasileño Sergio de Camargo junto con los latinoamericanos Debourg y Tomasello, los italianos Alviani y Mari, más otros tres europeos: Pohl, Hill y Christen (*Naissance de l'Art Cinétique*, París, 1967). Camargo, sin embargo, recusa tal designación: "a menudo he sido clasificado de artista cinético. . . Yo nunca introduzco el movimiento mecánico en mi obra", dice (*Studio International*, enero 1974).

Sin lugar a dudas, no hay contradicción aquí. Sucede simplemente que los tiempos cambian y con ellos los conceptos y los apelativos. Popper estuvo acertado allá por el 67, al considerar cinético "el juego de reflexión de la luz sobre la superficie. . ." A Camargo también le asiste la razón, pues hoy designamos cinética o lumínica a toda obra provista de movimiento o luz real, mientras denominamos óptico al arte que recurre a la luz y el movimiento virtuales, pese a resultarnos tanto redundante esta denominación. Estamos, pues, ante meras generalizaciones.

Es así como en la obra de Camargo registramos el luminismo virtual que subraya Popper como una de sus características. Sin embargo, lo lumínico no abarca todo lo importante y típico del brasileño. Igual que Hill, Mari, Debourg y Tomasello, él trabaja en relieves y lo mismo que estos dos últimos artistas, utiliza la madera y la acumulación. Pero con la diferencia de que mientras Debourg y Tomasello recurren a la geometría ortogonal y a la diversidad cromática, Camargo desgeome-

triza con la irregularidad de su acumulación de cilindros y descromatiza (o monocromiza) con el blanco puro. Además, se dedica paralelamente a la lírica escultórica, en cuyos bultos simplifica la acumulación y se extiende al paralelepípedo.

Es en la tercera Bial de París (1963), cuando Camargo aparece en el mundo internacional del arte con sus relieves que lo van a singularizar de aquí en adelante: superficies cubiertas de innumerables cilindros de madera que, seccionados en 45 grados y limitados al blanco, se hallan situados entre el caos y un semiorden serial, un tanto complejo e informal, logrando una sugestiva inestabilidad y variabilidad artístico-visuales.

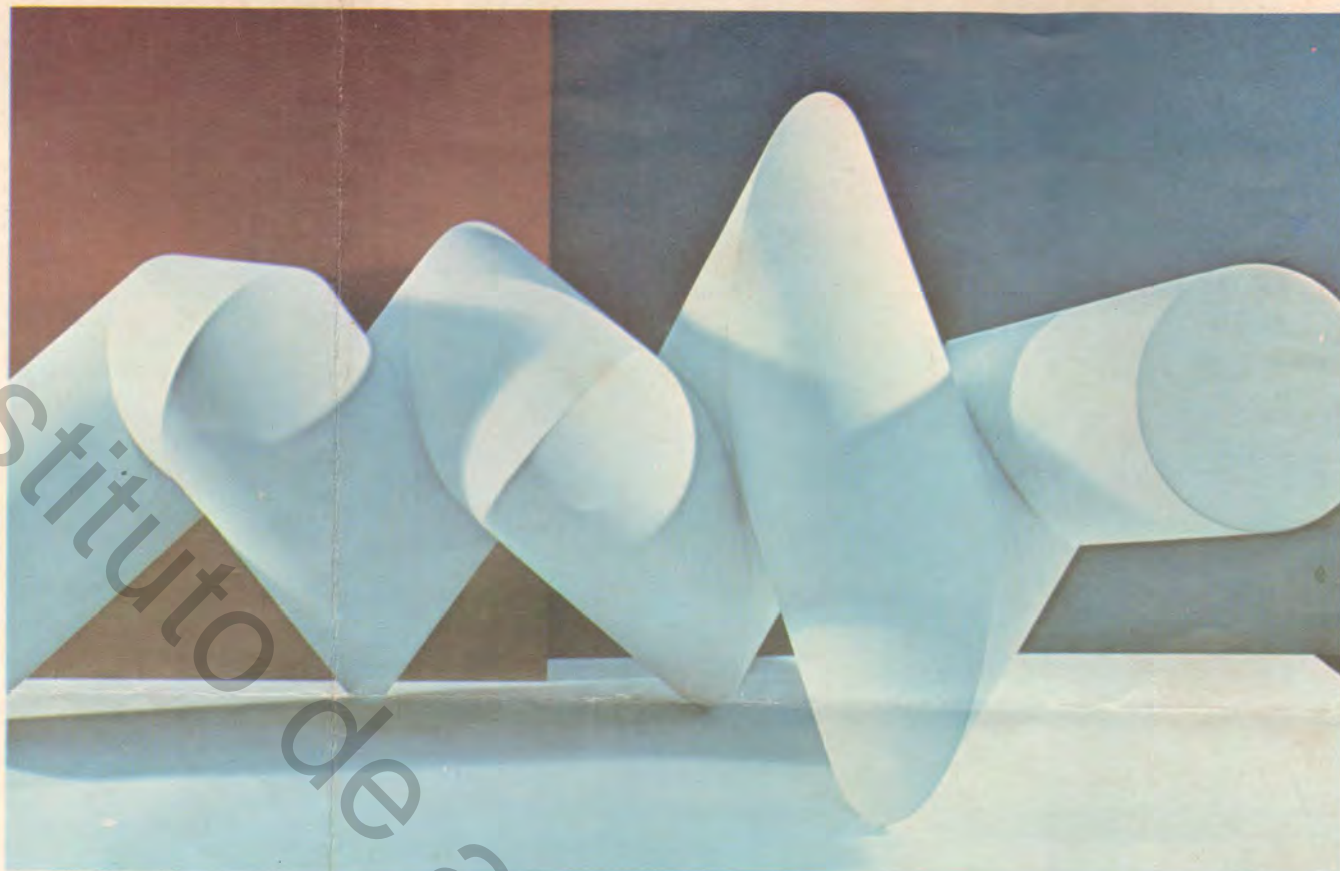
Ellos presentan un espacio óptico inestable y vibrante de sombras y liminiscencias, grises y surcos sinuosos. Porque en realidad estas obras constan de cilindros y de un mismo blanco, y lo que vemos son puros efectos ópticos que se anteponen, a manera de cortina, al material y los volúmenes, para convertirlos en meros soportes de un espectáculo, de suyo fenoménico y transformable. Carecen del habitual ordenamiento de configuraciones y fondo: la superficie total se encuentra activada por una irregularidad un tanto caótica.

A despecho del cercano parentesco semántico de los términos inestabilidad y variabilidad, cabe tomar el primero para designar lo perteneciente a la obra misma y el segundo para señalar lo que suscita la conjunción de la obra con algunos factores externos. De tal suerte, que la inestabilidad de Camargo sería originada por la profusa irregularidad. En primer lugar, el seccionamiento de 45 grados, por medio

del cual están adheridos los cilindros al soporte, permite una diversidad de oblicuas en la repetición casi celular del cilindro. Obtiene, así, un conglomerado de vectores, un erizamiento de distintas direcciones que vibran visualmente y generan sensaciones de inestabilidad.

Porque los cilindros se encuentran distribuidos en la superficie con estricta regularidad y cadencia. Es lo que sale al espacio de ellos, la causa de la inestabilidad óptica. Aquí no encontramos un orden acompasado, menos aún sincopado. Tampoco sería dable referirnos a ritmos escondidos o a un ordenamiento oculto que la vista sea capaz de aprehender. Es la arritmia la que nos produce sensaciones de un ocultamiento que nos desafía; es la irregularidad vectorial con su consecuente inestabilidad, la que obliga al ojo a recorrer inútilmente la obra en busca de una lógica estructural, un vacío o una forma reconocible, en donde descansar.

Otra cosa es cuando Camargo yuxtapone conglomerados de distintos diámetros y longitudes cilíndricas, pues aparecen inscritas en el erizamiento unas líneas elipsoidales o surcos que nos dan la impresión de querer vertebrar la superficie y, por ende, serenar la inestabilidad. Pero tales líneas desaparecen tan luego tratamos de fijarlas y seguirlas, puesto que son ópticas y suscitan una contraposición entre nuestra expectación y memoria. Sea como fuere, ellas nos hacen pensar en los jardines de arena de los templos japoneses, cuyas ondulaciones evocan las huellas del viento en el agua. En los relieves no hay, pues, formas determinadas, sino interrelaciones de orden y desorden, caos y semi-



Obra, 405

orden. De tal modo que la irregularidad se trastoca en generosa y actual ambigüedad artísticovisual. El arte de Camargo, al fin y al cabo, es óptico: estímulo o ejercicio sensorial.

La variabilidad de sus relieves, por otra parte, depende del ángulo de incidencia de la luz que recibe la obra, de la intensidad de esta luz y del emplazamiento del espectador; además, por cierto, del estado de espíritu de éste. Tales condiciones externas transforman visualmente el erizamiento y convierten su inestabilidad en movimiento virtual, por un lado, y por otro, en dinamismo lumínico: en contrapunto de sombras y luminiscencias. Y es que la luz reflejada va variando con las distintas diagonales cilíndricas y con su redondez que actúa como reguladora del claroscuro: la luz resbalará en torno a ella. Agréguese a esto, las sombras de unos cilindros sobre los otros y la distinta luminiscencia de cada uno de los círculos en que éstos terminan.

Con el fin de evitar la repetición de la irregularidad en sus luces y sombras, vec-

tores y líneas ópticas, Camargo combina distintos diámetros, números, posiciones y longitudes cilíndricas; variantes que hacen inagotable la repetición o programación de un mismo volumen de igual color y seccionamiento. También contraponen vacíos y llenos, al oponer en un mismo relieve el plano puro contra el erizado. Algunas veces simplifica el número de cilindros hasta dejar en la superficie únicamente dos de ellos. Asimismo suele dotar a cada uno de los cilindros de una ranura longitudinal que aquieta la irregularidad e insinúa ritmos.

Como toda obra de arte óptico, cabe afiliarse a la combinación de dos estéticas: la del juego y la cognoscitiva. La primera es consanguínea con el primitivismo que nutre a muchas tendencias del arte actual, como acertadamente lo señala Elena de Bértola (*Arte Cinético*, Buenos Aires, 1973). Me refiero a que es posible tomar el arte óptico como una especie de juego que equivocadamente es considerado vacío y superficial por los espiritualistas. La real textura estética de este juego adquiere sus legítimas dimensiones, cuando lo unimos con la estética cognoscitiva (el arte en su función de conocimiento de la realidad). Porque al remitirnos a lo que Camargo ha escrito: "lo real es lo que son las cosas"; "la verdad es lo que las cosas son después de mí"; "conocer lo real para saber la

verdad"; "lo real es expresión de la verdad", cabe concluir que él puede estar aludiendo al arte como una revisión perceptual; a la obra como simple ejercicio sensorial, cuya importancia es cognoscitiva, puesto que de la manera de mirar la realidad, depende el conocimiento de ésta y el descubrimiento de su verdad.

Desde luego que la idea de inestabilidad, podría ser otra de las motivaciones de Camargo, en tanto ella es identificable con las dualidades y transitoriedades idiosincrásicas del latinoamericano y en cuanto la percibimos en la acumulación de muchos artistas ópticos de nuestros países que han ganado renombre internacional. Porque nadie mejor que el hombre del Tercer Mundo, siente —por acción o reacción— cómo la realidad es un continuo cambio.

Todas estas finalidades y motivaciones son posibles. Pero antes que todo interesa el aporte personal de Camargo, que conceptúo como puramente plástico. El es quien lleva la inestabilidad óptica a su máxima expresión y pureza, al mismo tiempo que establece los límites artísticos de la irregularidad. Se reduce al fenómeno óptico como expresión del binomio espacio-tiempo, que es pura sensación, identificada aquí con la luz y sus efectos. (Incluso Camargo impugna el movimiento real por destruir el espacio y, por ende, el tiempo. No le falta razón si pensamos en

Juan Acha, ensayista y crítico peruano de arte, residente en México. Colaborador de *Plural*, *Diorama de la Cultura*, *Artes Visuales*, etc.

lo poco o nada que ha contribuido el cinetismo en la renovación de los conceptos (del tiempo). Aparte de todo esto Camargo imprime un sello personal a unos cilindros blancos que sirven de receptores de luz y, a la par, de emisores de luminiscencias y de sensaciones de movimiento.

Camargo medita sus relieves —los consiente— con el objeto de presentar una impresión sensual de efectos lúdicos, inestables e irracionales. A sus contraposiciones formales (orden/ desorden, ilusión/ realidad, vectores/líneas, luminiscencia/movimiento) corresponden las temperamentales y espirituales (racionalidad/irracionalidad, ascetismo/sensualidad, simplicidad/profundidad, construcción/juego). Porque es admirable que la repetición de un elemento geométrico llegue a tanta riqueza visual. Estamos ante un escultor que pictoriza su obra y reconoce fuertes influencias de Brancusi, Arp, y Vantongerloo. En efecto, al detenernos ante sus obras, sobre todo los bultos escultóricos, percibiremos que su sentido de totalidad orgánica es brancusiana, su sensualidad, arpiana y sus interrelaciones geométricas vantengerlianas.

Paralelamente a estas superficies erizadas de efectos lumínicos y cinéticos, Camargo trabajó siempre en las variantes de un volumen primario aislado, empleando para ello mármoles y otras piedras. Una selección de estos mármoles de reciente ejecución (1973), fue exhibida hace unos meses en el Museo de Arte Moderno de México. Aquí enfrenta la elementalidad geométrica de unos volúmenes, como quien retoma la cédula formativa de sus relieves. Si bien plantea otros problemas, seguimos presenciando el mismo sentido personal de forma y efectos ópticos de los relieves.

Camargo parte ahora del cilindro, el paralelepípedo alargado o el bloque casi cúbico, que luego secciona para dar lugar a una más compleja combinatoria de volúmenes que mantenga la estricta uniformidad del material lítico. Estas secciones son después recompuestas —reordenadas—, logrando configuraciones límpidas y sencillas, rítmicas e hipersensibles a la luz, sensuales y sugerentes.

Los bloques son los más cercanos a los relieves. Al seccionar el paralelepípedo en cortes perpendiculares y en 45 grados, obtiene volúmenes ortogonales y rombos que combina y pega, con la intención de construir un cuerpo provisto de relieves en el anverso y reverso que emiten los mismos efectos ópticos que las acumulaciones de cilindros. Y como a Camargo le interesa el equilibrio de lo profuso y simple, frena la profusión y aumenta a dos las clases de volúmenes ortogonales que repite. En algunas obras la simplicidad

es mayor y se puede hablar de construcciones más que de acumulaciones, de diversidad más que de irregularidad.

El cilindro de mármol muestra también una variada programación: suprime una porción del mismo, desliza dos secciones de 45 grados o ensambla una decena de secciones en sucesión contorsionada de vectores. En este tipo de obras vemos en su mayor depuración las luminiscencias de la curvatura del cilindro que se combinan con las sombras y con la translucidez inherente al mármol. En todas las obras este material está a medio pulir, con el fin de exaltar la blancura. La depuración, —claro está— va en detrimento de la variabilidad y, en especial, de la inestabilidad, tan presente en los relieves. También en su mayor pureza aparecen la sensualidad, racionalidad y simplicidad de Camargo.

En ciertos casos, se combinan el cilindro y el paralelepípedo. En otros, este último volumen alargado sirve para sus torres: aquí las secciones, no siempre perpendiculares, han sido alteradas en su orden natural y pegadas hasta alcanzar un encimamiento de volúmenes con sus inclinaciones, entrantes y salientes. El juego de luminiscencias y sombras subsiste muy aquietado, pero predomina una estratégica inestabilidad, la diversidad de direcciones y el contrapunto de verticales y horizontales. El espíritu constructivista y, por tanto, geometriza de Camargo se hace aquí más visible.

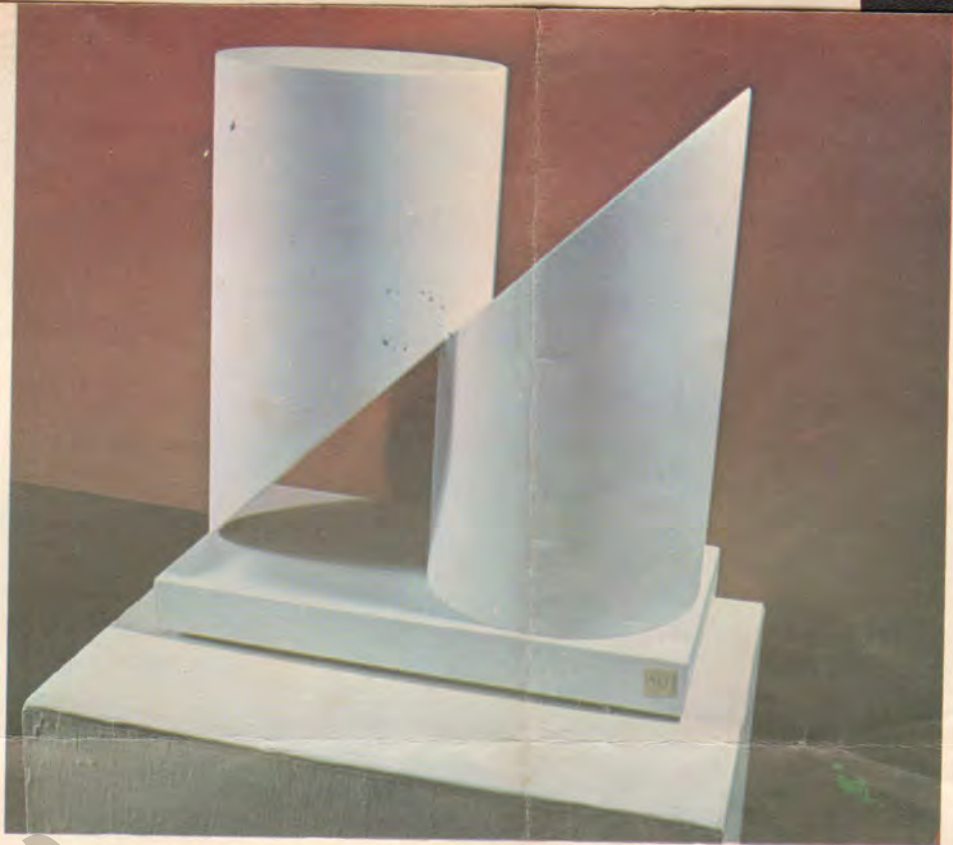
Cuando todo es perpendicular, toma 10 secciones que encima y que gradual-

mente van de un rombo al cubo perfecto. La inestabilidad se trastoca entonces en una sucesión de bloques pródiga en puntos de vistas, puesto que su variabilidad depende del emplazamiento del espectador.

Ante esta actitud de desordenar y reordenar, habremos de convenir que todo ha sido razonado con el propósito de que el ente matemático, que constituye un cuerpo geométrico puro, y la realidad perdida en el mundo mineralógico, que es el mármol, se conviertan en artísticas construcciones cristalográficas; la totalidad pitagórica resulta así conmutada en sucesión inestable y sensual de volúmenes, cuya sutil novedad o inventiva es escultórica.

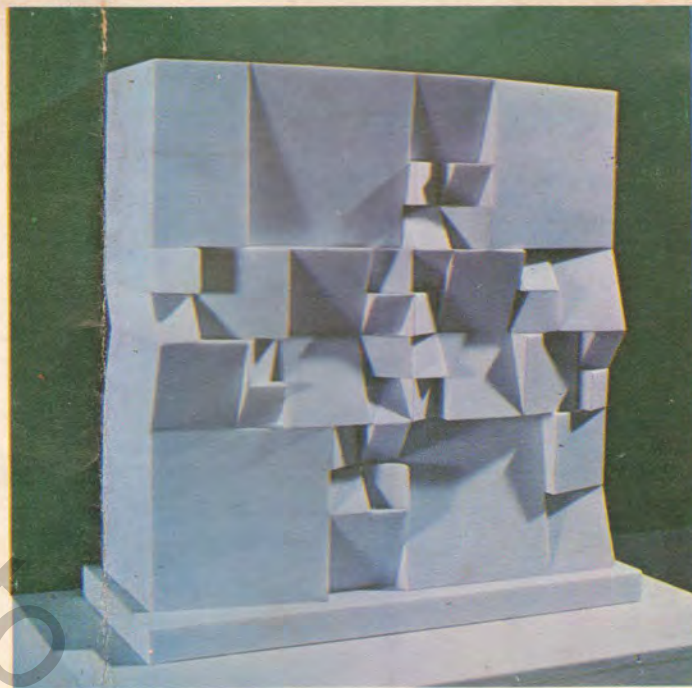
Los mármoles, por último, implican dos nuevas contraposiciones: mármol clásico vs. abstraccionismo; pedestal vs. geometría. Nada insólito en todo esto, desde el momento en que admitimos que, para bien o para mal, el arte moderno no es otra cosa que la actualización diversificada del pasado. En este sentido, la clásica nobleza del mármol contribuye a los efectos ópticos con su connatural translucidez que tanta vida interior le confiere y que aligera las formas. (En todo constructivista hay un clásico.)

Por otro lado, el pedestal que tan anacrónico puede parecer, significa aquí pasividad geométrica que realza el dinamismo de la sucesión de volúmenes y erizamiento. (Recuérdese que en Brancusi el pedestal implica contraposición de materiales.)



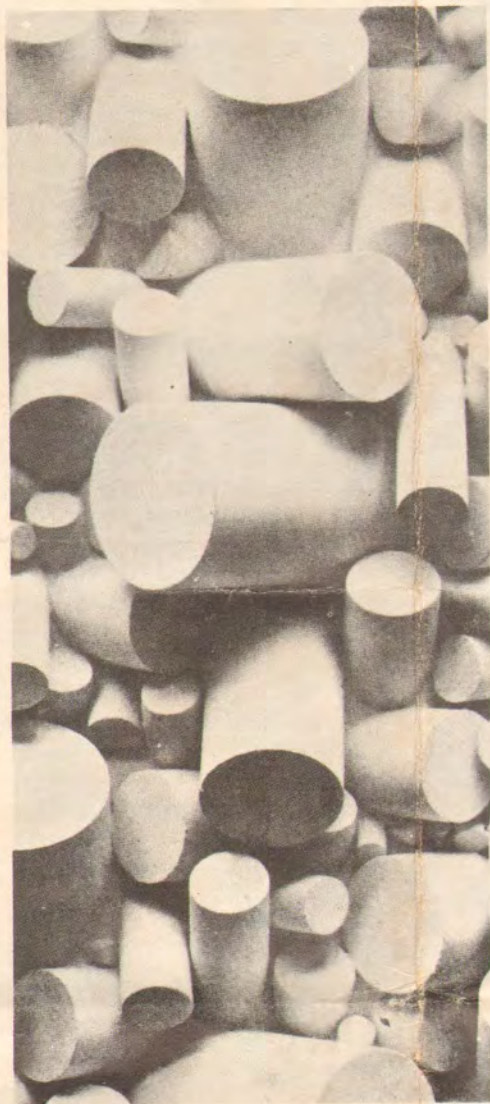
Obra, 384

Instituto de



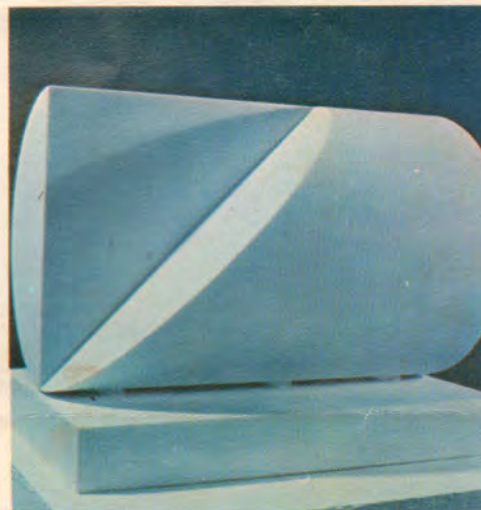
Obra, 413

Obra, 282



Obra, 424

Obra, 428



¿Pertencen estos planteamientos y soluciones a la Escuela de París? Porque Camargo (nace en 1930) reside en esa ciudad de 1948 a 1953 y de 1961 a 1972.

Arp y Vantongerloo dejan profundas huellas en él. Pero tales huellas pueden significar la concreción de lo que Camargo llevaba en su interior no muy claro y que habían despertado Petorutti y Fontana sus profesores en la academia Altamira de Buenos Aires, donde estudia por un tiempo antes de 1946.

Durante su primera residencia parisienne, fue con seguridad testigo del manichismo lírico de la Escuela de París de entonces y de aquí pudo sacar el manejo artístico de la irregularidad. Es posible también que conozca uno que otro de los aislados y esporádicos esfuerzos de algunos europeos por activar la superficie y el volumen, mediante el movimiento y la luz, tanto virtuales como reales. Pero así mismo pudo estar en contacto con los latinoamericanos Soto y Otero que ya se inquietaban por el geometrismo a comienzos de los años 50.

Es más probable aún que durante su estadía en Brasil (1953-61) haya entrado en contacto con los concretistas que surgen en su país, y que en sus frecuentes viajes a Buenos Aires, haya visto el geometrismo argentino que venía desarrollándose desde la aparición de los grupos Arturo (1945) y Madi (1946). De tal suerte que cuando regresa a París en 1955 ya no le llaman la atención las reacciones del geometrismo contra el manichismo ni la proliferación de grupos cinetistas en Europa.

Este vaivén entre Europa y América nos autoriza —creo yo— a considerar la obra de Camargo como perteneciente al arte latinoamericano. No en balde nuestra cultura obedece a este vaivén. París concreta, desde luego, lo que Camargo lleva consigo y le facilita el desarrollo de su obra y el reconocimiento internacional de sus méritos plásticos. Su formación y mentalidad artísticas son latinoamericanas pero en un sentido prospectivo: de lo que puede existir y une a varios artistas con obras similares, tales como Soto, Tomasello, Debourg, Cruz-Diez. Aludo a un latinoamericanismo artístico que abreva en el arte universal y su pasado, y es consciente del pluralismo del latinoamericano y del arte actual. En fin, un artista como Camargo construye modelos sensitivos que por ser universales, pueden devenir latinoamericanos con el tiempo, surgiendo como medio de otros modelos importantes, como los que obedecen a la necesidad de expresar el pasado y presente. Porque la necesidad de construir tiene más bien que ver con el futuro. □