

Sergio Camargo



instituto de arte contemporânea

Sergio Camargo
Volumi bianchi



Centro Iniziative Culturali Pordenone

121ª Mostra d'Arte

Galleria Sagittaria
maggio-giugno 1981

coordinamento Luciano Padovese (direttore)
Gianni Lavaroni, Enrica Rosso, Francesca Vassallo
Laura Zuzzi.
collaboratori Mario Costa, Mary Medaino,
Corrado Tossut.

foto Julio S. B. Alcântara, Getúlio Alviani

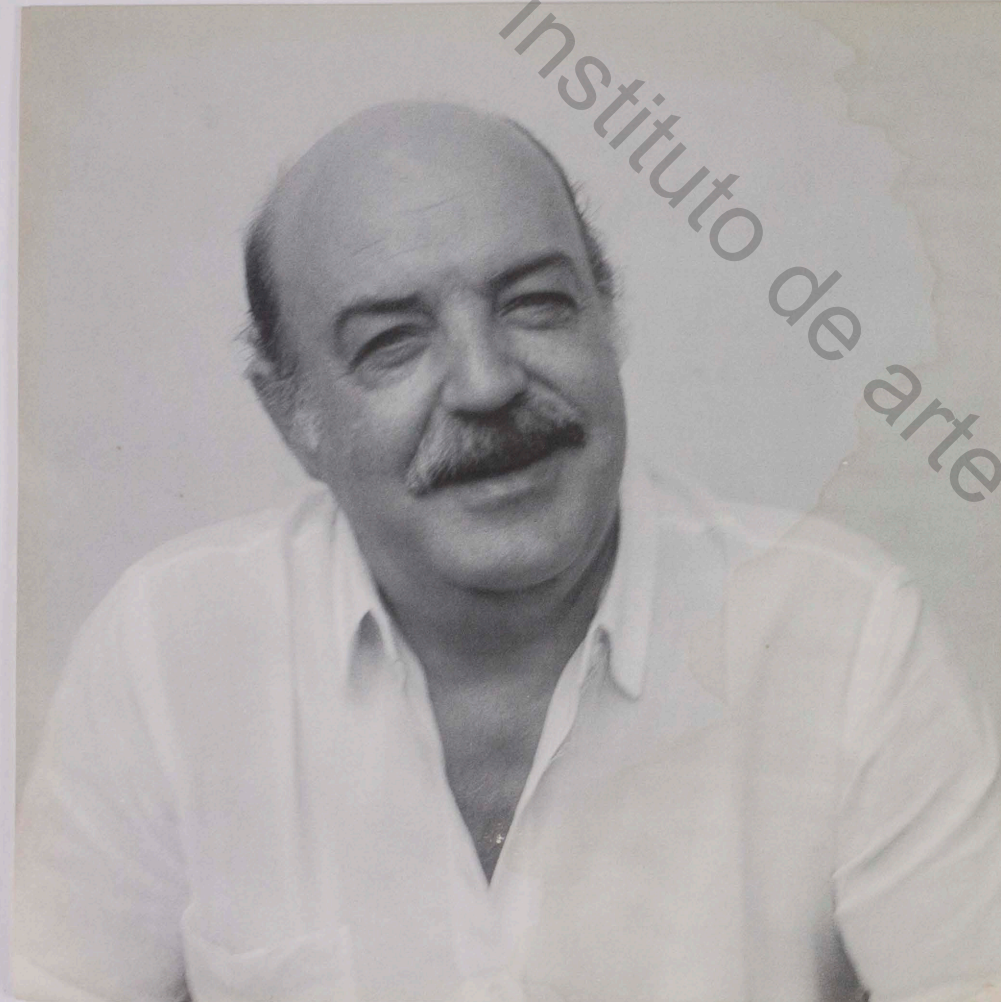
copyright 1981
Centro Iniziative Culturali Pordenone
via Concordia 7
33170 Pordenone
telefono (0434) 35387 35446

fotolito Fotocrom Udine

stampa GS2 Udine



edizioni d'arte - serie quadrata 19



Continuando la panoramica che dagli astrattisti italiani è passata ai maggiori esponenti mondiali dell'arte contemporanea, il Centro Iniziative Culturali Pordenone ha ora la fortuna di presentare nella sua galleria « Sagittaria » una trentina di sculture del brasiliano Sergio Camargo.

Si tratta di un importante gruppo di opere di varie dimensioni realizzate in marmo di Carrara (ad eccezione di un legno dipinto bianco) datate tra il 1964 e il 1980, che possono compiutamente testimoniare la personalità artistica del grande maestro latino-americano. La sua attività peraltro risulta ulteriormente documentata in mostra da una serie di fotografie.

Senza inoltrarci in valutazioni che più propriamente spettano all'intervento critico, vorremmo sottolineare il profondo significato sociale e morale, proprio perchè altamente artistico, dell'operazione di ricerca che Camargo va compiendo e che il Centro intende proporre con l'esposizione alla « Sagittaria ». Un'operazione che oseremmo definire la traduzione visiva e plastica d'una componente fondamentale della mentalità moderna: la problematicità.

La dialettica spazio-luce dei molti « volumi bianchi » che possono essere ammirati in mostra, ci sembra davvero la parabola evidente del gioco della vita, condotto tra estremi opposti, per usare i termini di Ronaldo Brito, tra « immobilità e dinamismo, eternità e precarietà, ragione e caso ». Sicchè la massa del marmo, quasi l'oggettivo materiale con cui si ha sempre a che fare, acquisisce la leggerezza e la trasparenza di ogni situazione interrogativa, caratteristica dello sguardo intelligente che non s'acquieta al primo impatto.

Solo che Camargo, da grande artista e quindi « poeta », queste cose non le comunica con le complicazioni del ragionamento, ma con l'assolutezza di forme fatte di spazio e luce, che sono e non sono. Forme che reagiscono a chi le accoglie con un appello — talora sensibile e quasi sensuale per forte carica lirica — ad un atteggiamento morale di autodifesa da ogni strutturazione definitiva che non contenga in sé il movimento di una continua verifica che deve nascere da ininterrotta, razionale dubitazione.

Il Centro è grato all'artista e anche a Getulio Alviani che ancora una volta ha reso possibile a Pordenone un'operazione artistica che riteniamo eccezionale.

Luciano Padovese
direttore del Centro Iniziative Culturali Pordenone

La superficie bianca, neutra e priva di testura non vuole, paradossalmente, essere un luogo di riposo.

E neppure un luogo, ma piuttosto un campo di forza in cui si svolge un processo attivo e discontinuo.

Un gioco di estremi opposti: immobilità e dinamismo, eternità e precarietà, ragione e caso. Come se il lavoro montasse una scena in opposizione con se stesso. Rifiuto della Totalità semplice, dell'Ordine perfetto, a favore di un insieme problematico e di un significato attuale di messa in ordine. Ogni opera è così il risultato di una calcolata tensione — operazione di equilibrio tra ordine e disordine. Marmo in sospenso, marmo tra parentesi.

Non c'è dubbio, si tratta di un lavoro costruito.

Organizzato da un metodo, da una logica obbiettiva di costruzione. Scultura di elementi che si combinano secondo i dettami di un'intelligenza sistematica. Qui la materia è il supporto adatto a operazioni che intendono superarla in un radicale moto di astrazione.

Certo essa è presente, suggerisce un appello sensibile, sensuale anzi, ma è presente nella tensione con la sua stessa assenza. Limite dell'occhio contemplativo, inizio dell'occhio pensante.

Ma è necessario indagare la natura di questo pensiero. Il metodo combinatorio, gli elementi geometrici, possono dare l'illusione di un Programma nel senso cibernetico del termine. L'opera in generale, ogni opera in particolare, sarebbero decifrabili in base a una chiave logica. Scoperta questa, saremmo detentori della loro intelligibilità finale e si esaurirebbe così il contatto propriamente produttivo. Al contrario di molte opere costruttiviste, quella di Sergio Camargo resiste tenacemente alle soluzioni a priori. Insiste, fa addirittura pressione, nel senso dell'esperienza intelligente dello sguardo. Questo è indotto a costruirsi e decostruirsi incessantemente alla ricerca del suo oggetto. Cioè alla ricerca di se stesso — non c'è puro sguardo comprensivo senza oggetto.

L'esperienza riflessiva del vedere è per definizione indefinibile. Sempre attualizzata e alterata. Per questo non esiste una verità, né è possibile attribuire un significato all'opera. La tendenza è l'eccesso, l'esplosione degli schemi concettuali. Vedere significa qui **attraversare** lo sguardo, seguire la formazione di un ordine paradossale. Il principio aristotelico di inizio-metà-fine è messo da parte. La narrazione non ha un filo, abbonda. Il tempo non scorre lineare, si mescolano il prima e il dopo, il qui e ora diventa un flusso

dal senso e dalla direzione indefiniti. Testo composto di testi sovrapposti in cui i segni non sono ciò che sono, ma piuttosto ciò che possono diventare. In modo imprevedibile.

Immaginazione rigorosa: con l'uguale produrre il diverso. Trovare, nella ripetizione la differenza. La serialità deve permettere il sorgere del caso, l'arte consiste nell'indicare, l'imponderabile all'interno dell'ordine. L'impercettibile infiltrato nella percezione. Ne discende la radicale partecipazione della luce nell'opera di Camargo, che mette a profitto quello che tutti sanno e dimenticano continuamente: non c'è spazio senza luce, non esiste questo dato obiettivo — un luogo — senza la presenza di questa molteplicità infinita. Giocare con questo flusso incontrollabile — la luce — nel quadro di un metodo costruttivista è una particolarità del suo lavoro. Nel senso stretto del termine, una eccentricità. Un colpo di dadi che lo situa in una posizione diversa all'interno dell'ortodossia costruttivista e della sua ben nota Ragione Positiva. Con la sua apparenza «classica», questa è un'opera divisa, che manipola l'intelligenza intima del frammento per organizzare il suo Tutto. In questo senso di distacca da tutto l'apparato meccanico dell'arte cinetica e dalla sua concezione oggettivista dello spazio/tempo. Questa si limita a una discreta economia — contabilizzare i ritmi visivi in modo più o meno variato. Dispersione solo percettiva presto recuperata dalla pronta azione dell'intelletto che mette ordine nella forma. Quel che sembrava disordinata palpazione si rivela Cosa Integra. Giocattolo logico.

Nell'opera di Camargo accade esattamente l'opposto — quel che a prima vista sembrava Perfetta Forma si disintegra a poco a poco, si destruttura, suggerendo l'incomprensibile. Sdoppiamenti, espansioni e torsioni originati da un metodo, ma che sembrano metterlo in questione, portarlo al limite di resistenza.

A un momento imponderabile. In questo modo non esiste conclusione possibile. Il lavoro, ognuno dei lavori, finisce in una domanda su se stesso.

Un'applicazione per così dire **negativa** del metodo. Il risultato è interrogazione. Perciò conviene diffidare dell'imperturbabile tranquillità di queste sculture. Il marmo qui non è eterno, vale invece per la sua capacità transitoria. Materia che è quasi un nulla, abisso. Il bianco omogeneo, la geometria, non riportano alla luce la **Scena Greca**, ma piuttosto l'insospettata

Follia della Scena Greca. La messa in questione del

Bello classico, della stessa Ragione classica.

Come nella moderna biologia, siamo vicini a una pensabile logica del caso. Il potere mobilitatore del lavoro è, insomma, di un tipo contraddittorio: l'occhio vive tra il pericolo dell'atarassia — legato al desiderio di raggiungere nella quasi immaterialità dell'opera la Trascendenza Assoluta — e l'inquietante moto di unire le parti, comporre i frammenti, riunirle e ricomporli, per ricavarne un senso, anche se passeggero. Dallo scontro tra questi due momenti che esso suscita, il lavoro trae la sua forza interrogativa. Meglio: appare già come interrogazione.

E a questo punto, nel 1980, non si può parlare di Formalismo. Il tipo di interrogazione inerente a questo alfabeto di cilindri tagliati secondo diversi angoli è determinato da vari limiti: quello del lavoro artistico, con lo statuto istituzionale prescrittogli dalla realtà vigente; quello delle ideologie costruttiviste, nel cui ambito opera in modo problematico: quello del suo stesso sistema produttivo, fuori dal quale è inintelligibile. Ma a causa di questi stessi limiti, questo linguaggio possiede una materialità sociale. Cioè contenuti determinati, storici e istituzionali, che presenta e trasforma. Parlare di formalismo è voler sublimare le attualizzazioni concrete del lavoro, nel suo ambito specifico, a favore di contenuti stavolta immaginari perché ricalcati semplicemente dal mondo empirico (come se il Reale potesse giungere a noi in forma semplice di Figura).

Dietro l'etichetta formalista si nasconde quasi sempre il vecchio e radicato preconetto sostanzialista: il credere che le rappresentazioni corrispondano all'essenza immutabile delle cose.

Esiste, molto chiaramente, una certa idea di associabilità nel modo in cui si combinano questi elementi geometrici, anonimi e universali. In questo impossibile (impossibile?) ordine costituito di rivoluzioni (gli elementi operano qui invariabilmente per opposizione). Status quo conservato attraverso passaggi-limite, manovre che mettono in pericolo la sua integrità. Associabilità che raggiunge la pace per mezzo di incessanti palpazioni. A un oggetto artistico che non si presenta mai come una Totalità, ma come l'indefinito moto di frammenti verso un Tutto, può corrispondere soltanto una società aperta alla trasformazione, mai una società totalitaria.

Se è vero che il lavoro artistico indica la direzione del futuro, l'arte del nostro paese può solo indicare

un interrogativo e una messa in questione pressanti e costanti. In questo contesto il costruttivismo paradossale di Sergio Camargo prende un rilievo preciso. Il desiderio di ordinare e costruire non può essere normale là dove è impossibile inquadrare secondo norme esaurienti un reale precario e contraddittorio. Necessariamente questo desiderio prende una forma strana, nello stesso tempo ossessivamente riflessiva e passionale.

Ronaldo Brito 1980

Biografia

Sergio de Camargo nasce a Rio de Janeiro nel 1930. Studia all'Accademia Altamira di Buenos Aires, 1946, con Pettorutti e Lucio Fontana. Viaggia per la prima volta in Europa nel 1948. Frequenta il « Corso di Filosofia » alla Sorbona di Parigi. Entra in contatto a Parigi con Brancusi, Arp e Van Tongerlo. Visita la Cina nel 1954. Vive a Parigi dal 1961. Ritorna in Brasile nel 1974, fissando la sua dimora in Rio de Janeiro.

Mostre personali

1958 Galeria Gea, Rio de Janeiro. Galeria de Arte das Folhas, São Paulo.
1964 Signals Gallery, Londra.
1965 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Galeria São Luis, São Paulo.
1967 Galleria del Naviglio, Milano. Galleria L'Obelisco, Roma. Galleria La Polena, Genova.
1968 Gimpel e Hannover Galerie, Zurigo. Gimpel Fils Gallery, Londra. Galleria Notizie, Torino. Galerie Buchholz, Monaco.
1969 Gimpel e Weitzenhoffer Gallery, New York.
1970 Gimpel Fils Gallery, Londra. Artestudio, Macerata. Artestudio, Brescia. Galerie Gromholt, Oslo.
Galerie Buchholz, Monaco. Galerie M. Bochum, Monaco.
1972 Estudio Actual, Caracas. Galeria Collectio, São Paulo. Petite Galerie, Rio de Janeiro.
1974 Gimpel Fils Gallery, Londra. Galerie Gromholt, Oslo. Museo de Arte Moderno, Città del Messico.
1975 Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Galeria de Arte Global de São Paulo, São Paulo.
1977 Gabinete de Arte, São Paulo.
1980 Museo de Arte Assis Chateaubriand, São Paulo. Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro. Centro de Arte y Comunicación, Buenos Aires. Espaço Arte Brasileir Contemporaner, Rio de Janeiro.

Principali mostre collettive internazionali

1957 « Arte Moderno Brasileiro ». Buenos Aires, Montevideo, Santiago e Lima.
1963 « Formes et Magie », Parigi. « 7 Artistes Brésiliens de L'ecole de Paris », Galerie XXème siècle, Parigi.
1964 « Montparnasse D'Aujourd'hui », Galerie

Margarette Lauter, Mannheim. « L'Aujourd'hui de Demain ». Palais Saint Veast, Arras. « Festival of South American Art », Signals Gallery, Londra. « Second Pilot Exhibition », Signals Gallery, Londra.
1965 « Mouvement II », Galerie Denise Dené, Parigi. « Art and Mouvement », Royal Scottish Academy, Edimburgo. « Spatial and Kinetic Art », Midland Group Gallery, Nottingham. « Cornucopia 65 », Milton Gallery, Londra. « Mouvement in Art », Tel Aviv Museum, Tel Aviv. « Objetif 65 », Galerie de la Librairie Anglaise, Parigi. « Sounding Two », Signals Gallery, Londra. « White and White », The Cordoba Museum, Lincoln; Galerie Kerchache, Parigi. « Art and Mouvement », Art Museum, Glasgow. « Mouvement », Art Gallery, Manchester. « Art and Science 65 », University of Liverpool. « White on White », Addison Gallery of American Art, Andover.
1966 « Mouvements », University of Sheffield. « Blanco + Bianco », Galleria L'Obelisco, Roma. « International Kinetic Show », Galerie ad Libitum, Anversa. « White Structures », Kunsthalle, Berna; Galerie Kerdache, Parigi. « Exhibition of Kinetic Art », Herbert Art Gallery, Coventry. « Kinetic Art », Ritchie Hendriks Gallery, Dublino.
1967 « Structures et Mouvement », Galerie Denise René, Parigi. « Lumière et Mouvement », Musée d'Art Moderne, Parigi. « Ouvertures », Galerie Maywald, Paris, Galerie Europe, Parigi.
« Kinetika », Museum des XX Jahrhunderts, Schweinzergarten/Vienna. « Ipotesi Linguistiche Intersoggettive », Firenze, Bologna, Lecce, Livorno, Napoli, Sansepolcro, Torino. « Formes et Lieux », Galerie Maywald, Parigi.
1968 « Latin American Artists », The Delaware Art Center, Wilmington. « Hemis-Fair », San Antonio, Texas. « Art Vivant 1965-1968 », Fondation Maegh, Saint Paul de Venue. « Op Kunst » Kunstneres Hus, Oslo. « Six Latin American Countries », Midland Art Group, Nottingham. IV Documenta, Kassel. « Silence et Mouvement », Rijkmuseum Kroller-Müller Otterloo. « Des Formes Inventées », Galerie Vercamer, Parigi. « Kunstmarkt », Colonia. « 2001 », Galleria L'Obelisco, Roma. « Nikust I Tussen Ar », Hine-Onstad Kunstcenter, Hovikodden.
1969 « Art Experimental », Musée d'Art et d'Industrie, Saint Etienne. « Hommage an das Schveigen », Tiroler Kunstpavillon, Innsbruck. « Open Air Sculpture », Syon Park, Londra. « Position », Galerie Denise René,

Parigi. « Collectors Choice », Gimpel e Weitzenhoffer, New York. « Depuis Rodin... », Musée Municipal, Saint Germain-en-Laye. « Bijoux d'Art Contemporain », Tolosa.
1970 « Der Wanderbare Raum », Galeria Buchholz, Monaco. « Itinéraires Blanc », Musée d'Art et d'Industrie, Saint Etienne. « Selection d'Oeuvres », Centres National d'Art Contemporain, Parigi. « Vision 24 », Istituto Italo-Americano, Roma.
1971 « Latin Amerika i Skandinavia », Kunstneres Hus, Oslo. Gentofte Kuustverner, Charlottelund. « Lunds Konsthall », Lund. Konsthallen, Göteborg. « Dritte Internationale Frühjahrsmesse », Berlino.
1973 « 50 Jovens Escultores da Escola de Paris », Odense, Sophienholm, Noruega. « 5 Artistes d'Amérique Latine », Nanterre, « Gromholts-Samling », Henie Onstad, Kunstseger, Hovikodden. « Brasil/50 Anos Depois », Galeria Collectio, São Paulo.
1974 « Basically White », Lucy Milton Gallery, Londra. « Internationale Kleinformat Ausstellung », Galeria Lydia Megert, Berna. « Gromhold-Samling », Bergen.
1975 « 100 Salão de Arte Contemporanea de Campinas », Arte no Brasil Documento/Bebate, Prefeitura de Campinas. « Artistas Latino-Americanos de Hoy », 12 Artistas latino-americanos de hoy, The University of Texas at Austin, University Art Museum. « Birmingham Festival of Arts », Birmingham Museum of Arts, Alabama. « Oeuvres en bois du XX siècle », Portland Art Museum, Portland, Oregon.
1976 « Creadores Latino-Americanos Contemporaneos » (de 1950 a 1976), Città del Messico.
1977 « Projeto Construtivo Brasileiro na Arte », Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. Pinacoteca do Estado de São Paulo.
1978 « Panorama de Arte Atual Brasileira », Escultura/Objeto de 78. « Quatro Artistas Brasileños », Fundación Eugenio Mendoza, Caracas. « 50 Anos de Escultura Brasileira no Espaço Urbano », Praça Nossa Senhora da Paz, Rio de Janeiro.
1979 Festival Cervantino, Città del Messico.
1980 Homenagem a Mario Pedrosa, Galeria Jean Boghici, Rio de Janeiro.

Biennali internazionali

1955, '57, '65, '75, '79 São Paulo
1963 Parigi
1966 Venezia
1970 Mentone (Francia), Medellin (Colombia)

1973 Carrara, (Italia)
1979 13^a biennale internazionale São Paulo

Saloni

1954 a '61 Salão Nacional de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
1954 a '55 Salão Paulista de Arte Moderna, São Paulo.
1962 a '65 L'Art Latino-Américain, Parigi.
1963, '64, '67, '68, '69 Salons de la Jeune Sculpture, Paris.
1964 a '70 Salon Comparaisons, Parigi.
1965 Salão Esso, Rio de Janeiro.
1966, '67, '70, '71, '73 Salon de Mai, Parigi.
1967, '69, '70, '71 Realités Nouvelles, Parigi.
1968, '70 Grands et Jeunes d'Aujourd'hui, Paris.

Premi

1954 Segnalato al salone nazionale d'arte moderna, Rio de Janeiro. Premio acquisto salone paulista d'arte moderna, São Paulo.
1963 Premio internazionale di scultura, III biennale di Parigi.
1965 Medaglia d'oro al miglior scultore nazionale, VIII biennale di São Paulo.
1966 Premio stern da critica, resumo jb, al miglior scultore, Rio de Janeiro em 1965.
1977 Premio per la miglior esposizione di scultura, associazione paulista di cultura e d'arte, São Paulo.

Opere monumentali in luoghi pubblici

1965 a 67 Opera parietale (4,60x30m) per il Palazzo del Ministério de Relações Exteriores, Brasília; Architetto: Oscar Niemeyer.
1968 Trittico (3x11m) per il Banco do Brasil, New York; Architetto: P. Damas.
1969 Torre monumentale per il Musée des Sables, Port Barcarès.
1972 a 73 Torre monumentale per il Collège d'Enseignement Technique, Equeurdreville; Architetto: M. Lathulliré, Di Martino e Dudych.
Colonna monumentale per la Faculté de Medecine, Bordeaux; Architetto: T. Mathieu, P. Daurel, A. Conte e J.J. Prevot.
1973 Torre modulata per Fylkeshuset de Trondheim, Noruega; Architetto: Knut Bryrgesen.
1978 Scultura Praça da Sé em São Paulo. Tumulo della famiglia Evers, cimitero di Oslo.

1979 Alalunar, Museu de Belas Artes Los Cahobos, Caracas. Parque da Catacumba, Rio de Janeiro.
1980 Scultura per la secretaria da Cultura do Estado de São Paulo.

Opere in Museo

Museo Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
Pinacoteca do Estado, São Paulo.
Museu de Arte Moderna, São Paulo.
Centre National d'Art Contemporain, Parigi.
Contemporary Art Society, Londra.
Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma.
Tate Gallery, Londra.
Museu de Feira de Santana, Bahia.
Ulster Museum, Belfast.
Rijksmuseum Kröller-Müller, Otterlo.
Lehmbruck Museum, Duisburg.
Albright Knox Art Gallery, Buffalo.
Nasjonalgalleriet, Oslo.
Musée des Sables, Port Barcarès.
Hirshhorn Museum and Sculptural Garden, Washington.
Oklahoma Museum, Oklahoma.
Fundación Jesús Soto, Ciudad Bolívar.
Dallas Museum of Fine Arts, Dallas.
Funadação Gunnar Dirdrichsen Gröno, Finlandia.
Museo de Arte Moderno, Città del Messico.
Museo de Arte Moderna, Rio de Janeiro.
Birmingham Museum, Birmingham.
Fundação Alvares Penteado, São Paulo.
The Archer M. Huntington Found Collection, University of Texas Art Museum, Austin.
Museu de Belas Artes, Caracas.
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, Parigi.

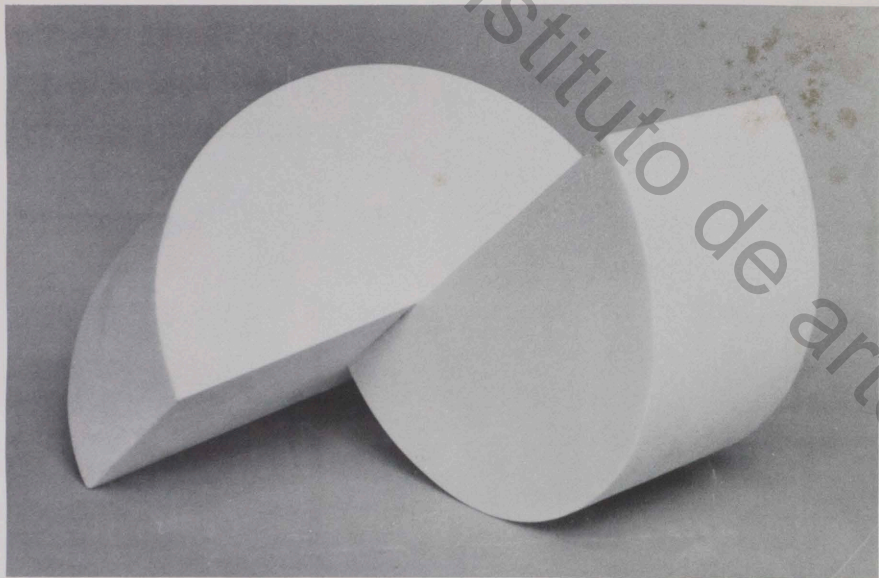
Bibliografia

Acha, Juan - « La quietud engañosa en la obra de Sergio Camargo », Diorama de la Cultura, Città del Messico, 21 luglio 1974. « Camargo: juegos luminicos en la escultura », Plural 41, Città del Messico, 1975.
Bardi, Pietro Maria « Profile of the New Brazilian Art ». Livraria Kosmos editora Ltda. Rio de Janeiro, 1970.
Barnitz, Jacqueline - « Sergio Camargo ». Arts Magazine. New York, giugno 1969.
Berkowitz, Marc - « Sergio Camargo en el Museo de Arte Moderno de Mexico ». Arte y Artistas n. 7. Mexico, luglio 1974.

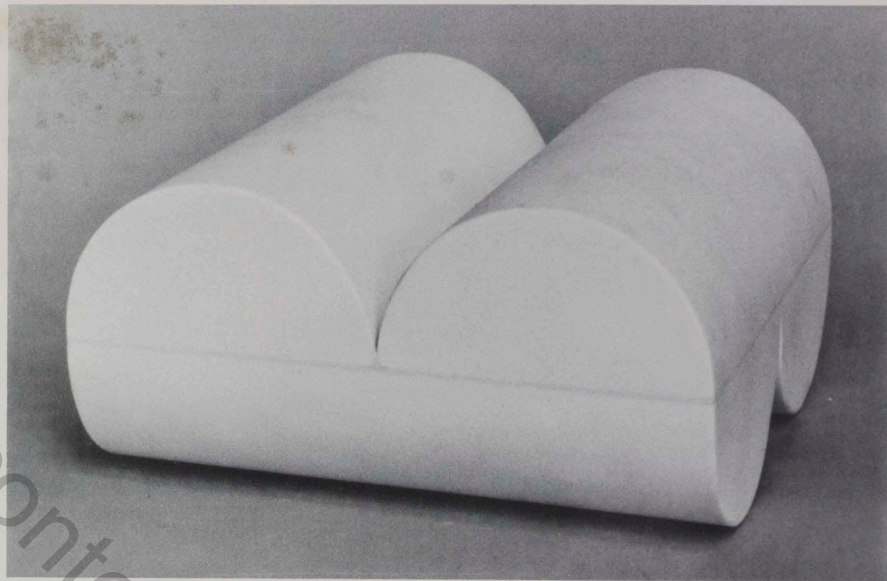
Boudaille, George - « Sept Brésiliens de l'école de Paris », XXème siècle n. 22. Parigi, 1963.
Brett, Guy - « Camargo », Signals London. Londra, 1966.
« Camargo's new white reliefs ». The Times, Londra, 30 maggio 1968. « Sculpture by Camargo at Gimpel Fils ». Studio international. Londra, giugno 1968.
« Kinetic Art - The language of movement ». Studio Vista Londra - Reinhold book Corporation New York, 1968.
Chevlier, Denys - « Camargo aujourd'hui » n. 46. Parigi, luglio 1964. « Camargo's art of lyrical light ». Signals vol. 1 n. 5, Londra, dicembre 1964, gennaio 1965.
Comerlati, Mara « Sergio Camargo, los elementos más abstractos sirven para hablar de todo ». El nacional Caracas, 1978.
Compton, Michael « Optical and kinetic art ». Tale gallery publications department, Londra, 1967, s/n. di pagg.
Clay, Jean - Presentazione, Galleria del Naviglio, Milano, 1967. Gimpel e Hanover Galerie, Zurigo, 1968.
Estudio Actual, Caracas, 1972.
Fuller, Peter - « Camargo: Gimpel Fils », Arts review, Londra, 21 novembre 1970.
Keeler, Paul - « Camargo at Gimpel Fils », Studio international, vol. 187 n. 962, Londra, gennaio 1974.
Kultermann, Udo « Neue dimensionen der plastik », Wasmuth, Tübingen, 1967.
Orlandini, Sergio - Presentazione galleria La Polena, Genova, 1967.
Pedrosa, Mario - Presentazione Museo d'Arte Moderna di Rio de Janeiro, 1975.
Penrose, Sturt - « Sergio de Camargo », Tre arts review n. 28. Londra, 9-23 gennaio 1965.
Popper, Frank « Naissance de l'art cinétique », Gauthier-Villars, Parigi, 1967.
Reichardt, Jasia - « Camargo », Architectural design n. 3, 1974.
Sakai, Kazuya - « La compleiudad em le sencillez », Plural 35, Città del Messico, agosto 1974.
Sampaio, Ruy « Forma e antiforma », Critica, Rio de Janeiro, 16-22 giugno 1975.
Teixeira Leite, José Roberto - « Camargo: ascético e sensual », Vida das artes, Rio de Janeiro, maggio 1975.
Valladares, Clarival - Presentazione catalogo Biennale di Venezia, 1966.
Weale, Robert - « Sergio Camargo », New scientist, Londra, 24 gennaio 1974.

Opere esposte

| | | 1968 | | | In catalogo |
|------|----------------------|------|----------|--------------|-------------|
| 303 | Legno dipinto bianco | | | 50x50x1,5 | |
| 407 | Volume bianco | | (Ø 10) | 40x40x40 | |
| 437 | Volume bianco | | (Ø 30) | 30x40x25 | 1 |
| 438 | Volume bianco | | (C 12) | 34x44x15 | 5 |
| 440 | Volume bianco | | (C 10) | 30x18x13 | |
| 441 | Volume bianco | | (C 10) | 20x26x13 | |
| 453 | Volume bianco | | (C 10) | 15x25x15 | |
| 458 | Volume bianco | | (C 20) | 20x56x26 | 9 |
| 467 | Volume bianco | | (C 10) | 13x28x16 | 10 |
| 469a | Volume bianco | | | 24x48x13 | |
| 473 | Volume bianco | 1964 | (Ø 30) | 30x43,5x43,5 | |
| 474 | Volume bianco | 1978 | (Ø 24) | 52x33x24 | |
| 478 | Volume bianco | 1978 | (Ø 15) | 45x30x15 | 4 |
| 480 | Volume bianco | 1978 | (Ø 15) | 30x30x15 | 2 |
| 481b | Volume bianco | | (C 7) | 65x30x27 | |
| 488 | Volume bianco | 1978 | (Ø 20) | 30x20x20 | 7 |
| 489b | Volume bianco | | (C 20) | 40x30x33 | 6 |
| 494 | Volume bianco | 1978 | (Ø 27) | 95x28x28 | 3 |
| 495 | Volume bianco | | (Ø 15) | 22x22x15 | 11 |
| 501 | Volume bianco | 1978 | | 22x80x16 | |
| 502 | Volume bianco | | | 40x80x8 | |
| 504 | Volume bianco | 1980 | (Ø 15) | 18x165x18 | |
| 507 | Volume bianco | 1980 | (Ø 15) | 22x65x15 | |
| 511 | Volume bianco | 1980 | (Ø 15) | 15x15x15 | |
| 512 | Volume bianco | | (Ø 15) | 15x15x15 | |
| 514 | Volume bianco | | (Ø 15) | 15x15x15 | 8 |
| 524 | Volume bianco | | (Ø 17,5) | h100 | 12 |

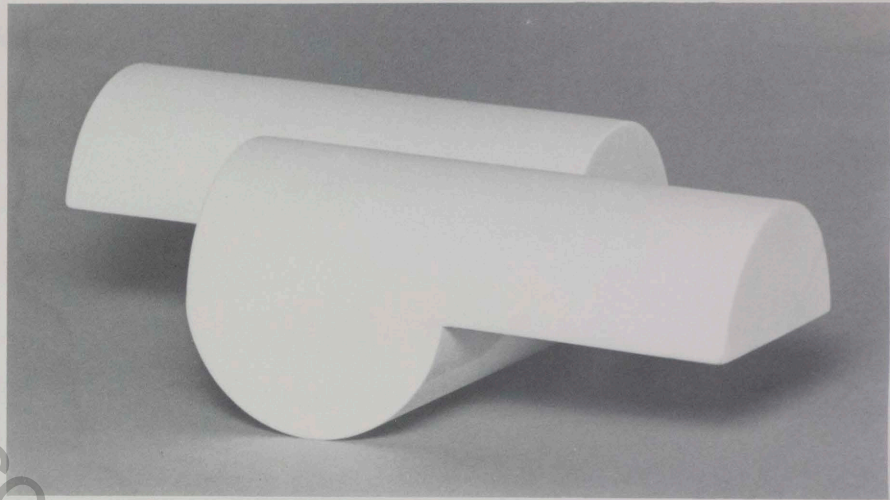
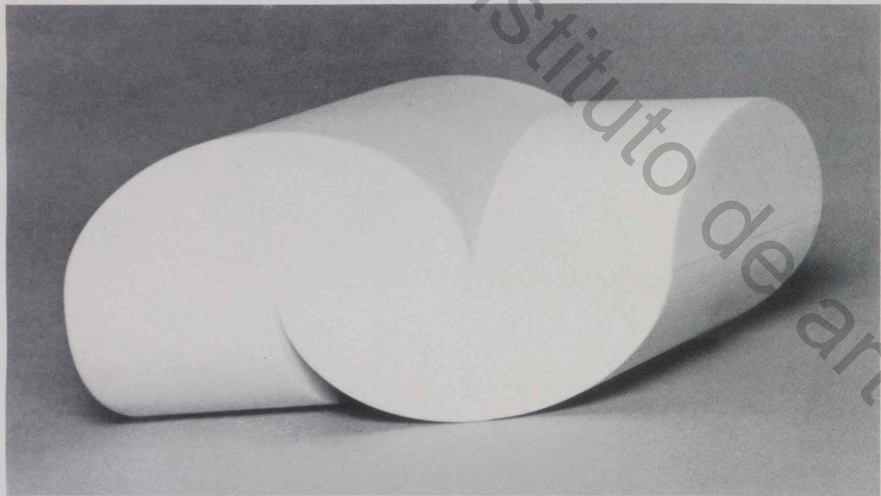


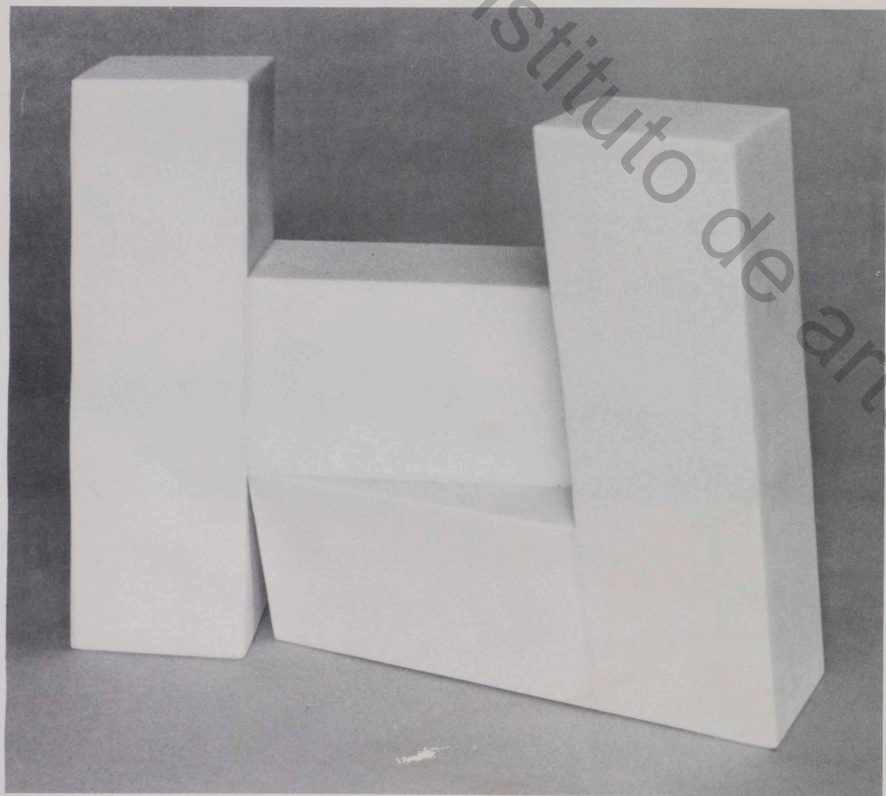
1



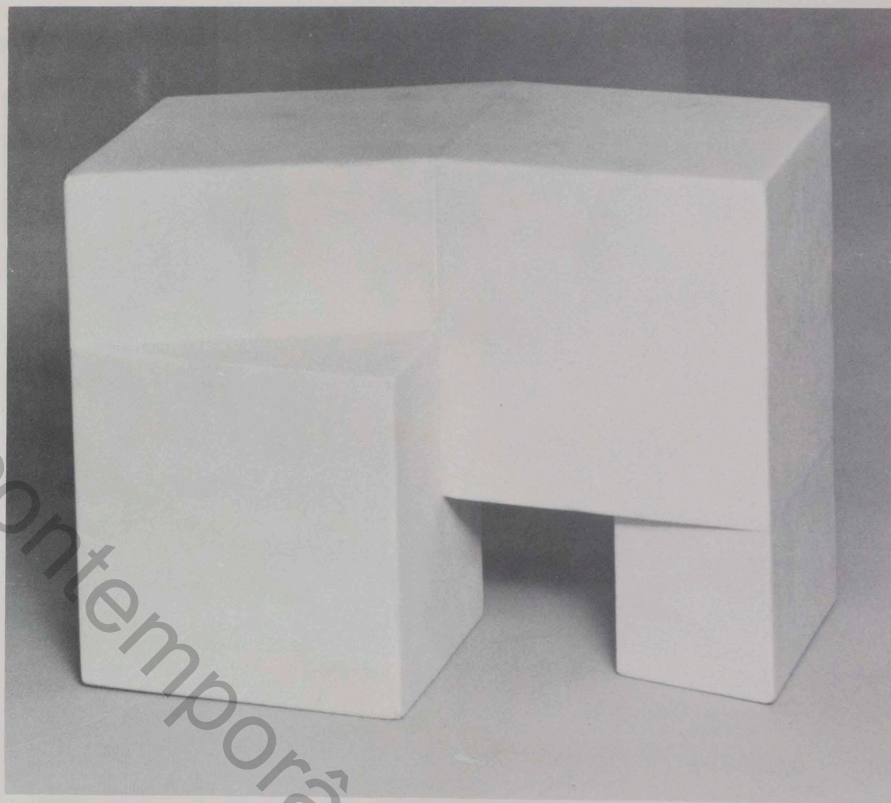
2

instituto de arte contemporânea

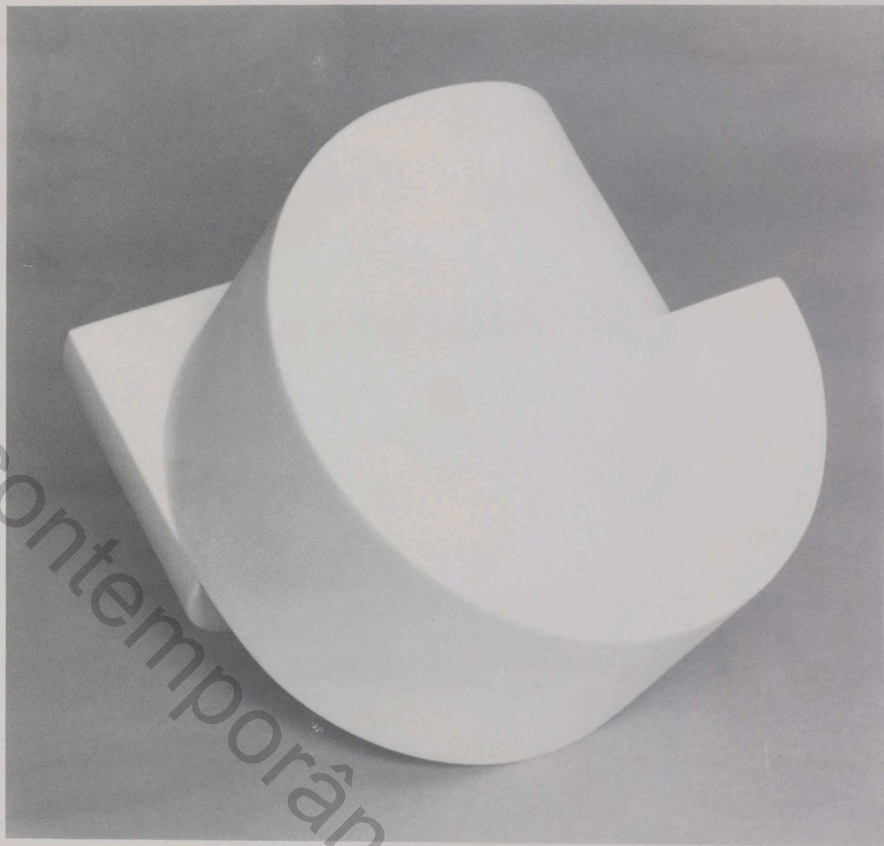
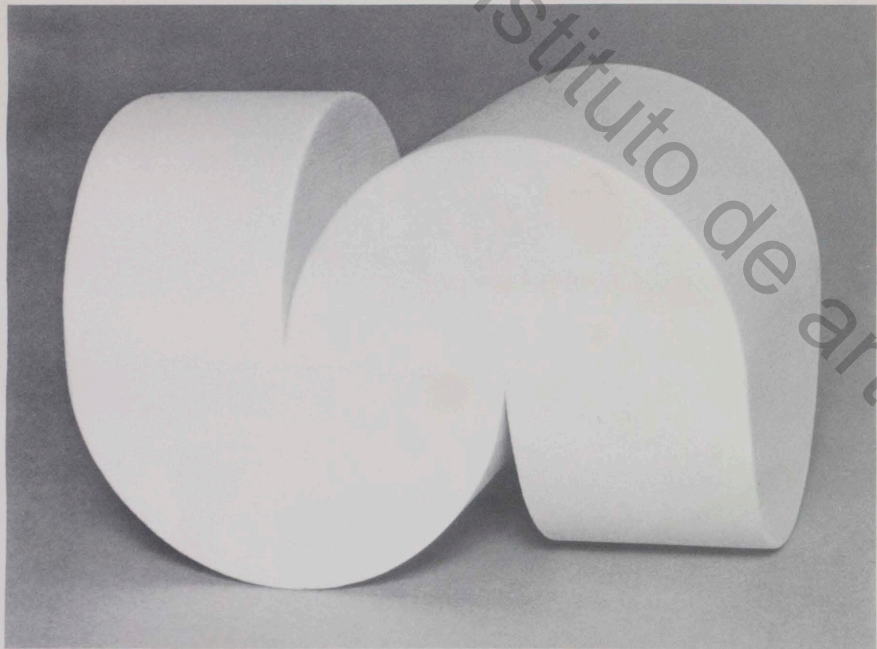




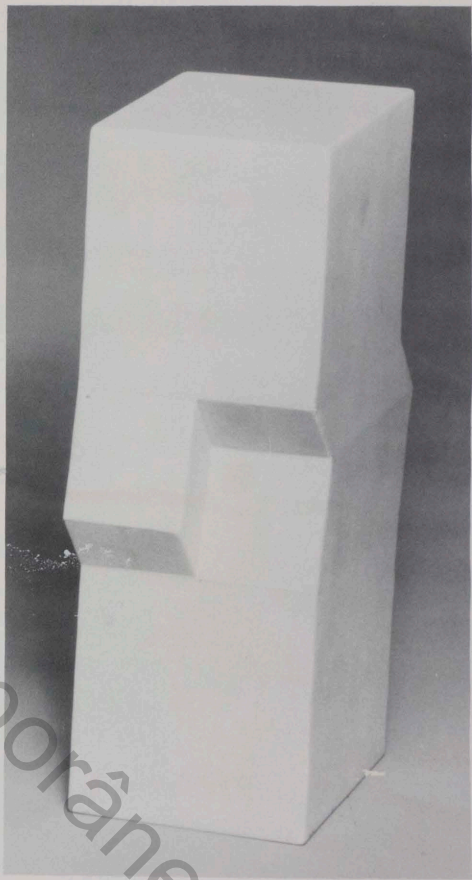
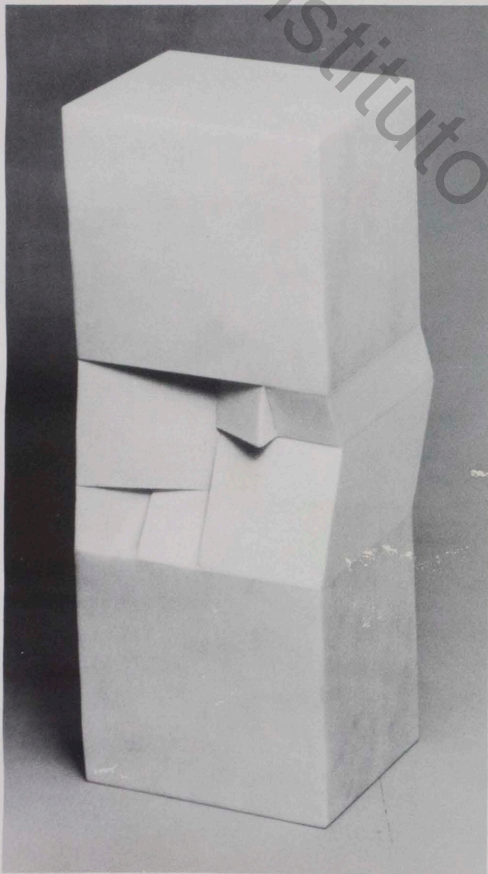
5



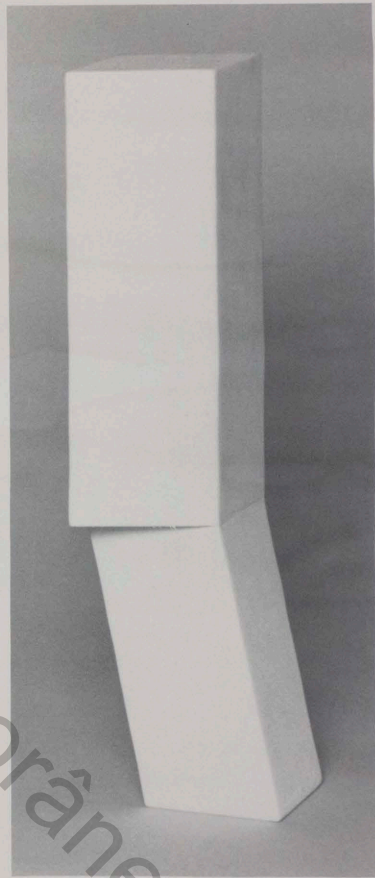
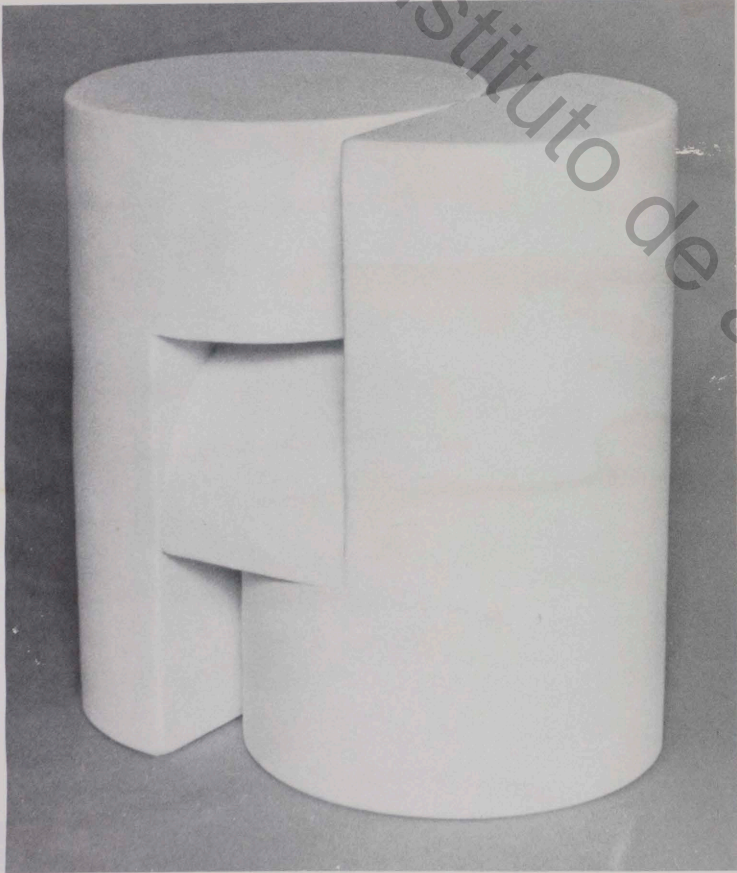
6



Instituto de arte contemporânea



instituto de arte contemporânea



L'artista opera per conoscere una verità che egli intuisce.
Questa operazione conoscitiva produce l'opera.

Differenza di natura fra:
Illustrazione di una idea (Spazio rappresentativo =
Accademia).
Espressione di un pensiero (Spazio reale = Creazione).

Opera d'arte: risultato dell'oggettivazione di una verità
soggettiva.

Ciò che fa che le cose non esistano che in rapporto con
altre cose, e che questi rapporti ne determinino il valore.

La realizzazione di un'opera totalmente razionale
(formalismo estetico) restringe la vita al ristretto campo
della coscienza immediata-infima parte di ciò che
l'uomo può percepire attraverso un approccio più
recettivo ed attento alla vita.
Raggiunge maggiormente ciò che è rivelato che ciò
che è raccontato, e la comunicazione metaforica o
parabolica tocca più profondamente e direttamente,
infatti essa esige una partecipazione attiva di carattere
creativo, che lega lo spettatore all'opera.

Nello spazio l'uccello che vola descrive una traiettoria.
Questa soprattutto mi attira, che nonostante la sua
immaterialità è altrettanto vera dell'uccello.

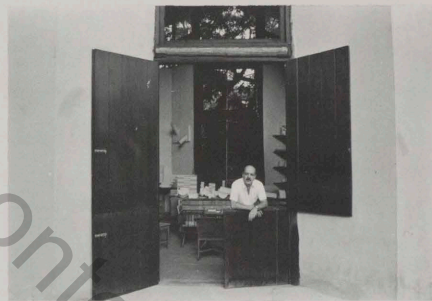
Allo stesso modo in cui sarebbe impossibile calcolare
un volo orbitale in cifre romane, così l'artista
contemporaneo ha dovuto inventare un altro sistema di
linguaggio che gli permette di comprendere ed
esprimere la realtà di cui egli ha conoscenza.
Era importante iniziare la distribuzione dei valori
accademici stabiliti, cancellarli. Infatti essi bloccavano il
pensiero, ci impedivano di accostare il vasto campo
della complessità contemporanea.

Ho potuto fissare di questa impresa ardua condotta dai
creatori dall'inizio del secolo, un processo continuo
di dematerializzazione dell'opera d'arte. I soggetti non
sono più importanti, ed i giochi formali, decantati, hanno
aperto la strada ad una creazione più libera in cui
l'oggetto materiale, trasposto, si diluisce in un campo
psichico, spazio lirico, palpito, sorta d'aureola che per se
stessa l'opera crea.

Sergio Camargo

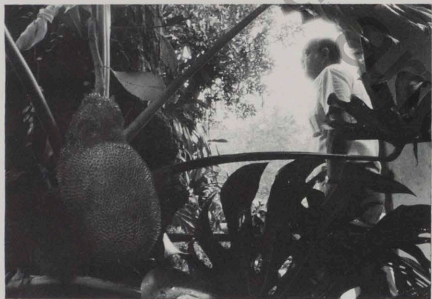


Instituto de Arte Contemporânea



arte contemporânea

Instituto de



de Arte Contemporânea