

instituto de arte contemporânea

Sculpture
Sergio Camargo

instituto de arte contemporânea

Tout matériau est fait de lumière et cette masse froissée qui s'appelle matériau projette une ombre et l'ombre appartient à la lumière. Louis Kahn



Sans titre, 1981
10 x 59 cm

Au milieu des années soixante, Camargo vivait déjà à Paris et je faisais mes débuts de critique d'art. J'avais des liens étroits avec le groupe "Signals" à Londres – proche de l'art cinétique – qui avait été fondé par Paul Keeler. En 1964, lors d'une visite à Paris avec Keeler, Sergio Camargo me montra ses reliefs blancs et se mit aussitôt à me parler des artistes importants brésiliens : Lygia Clark, Helio Oiticica, Mira Schendel notamment. Première rencontre mémorable : elle me permit de connaître le travail de Camargo et son intérêt marqué pour le travail d'autres artistes. Camargo vivait et connais-

sait remarquablement aussi bien l'aspect sensoriel que l'aspect intellectuel de l'art mais le trait de sa personnalité qui m'attirait le plus était sa "sagesse du monde"... Les dernières conversations que j'ai eue avec lui à Rio de Janeiro révélaient une affliction profonde devant les folies que la corruption endémique, aggravée par des années de gouvernement militaire, faisait subir au Brésil.

Au début des années cinquante, jeune artiste fraîchement arrivé à Paris, Sergio Camargo rencontra à plusieurs reprises Brancusi... Les œuvres de Brancusi établissaient une dialectique entre volume et plan (notamment dans des sculptures comme le *Coq*, le *Nouveau-né*, la *Tortue volante*, l'*Animal nocturne*, cette dernière l'une des préférées de Camargo) ; mais surtout Brancusi s'intéressait énormément à la lumière. Les recherches de Camargo sur la relation volume/plan – énigme insondable qui l'intrigua dès le milieu des années soixante et jusqu'à la fin de sa vie – l'amènèrent aussi à étudier comment une configuration simple pouvait s'altérer en passant de formes solaires, arrondies, presque banales, à des formes allongées, tendues par l'anamorphosé et troublantes... Mentalement, nous pouvons visualiser les *Reliefs blancs* de Camargo des années soixante en même temps que d'autres exemples du grand ensemble d'œuvres inspirées par une série de concepts qui vont de l'art cinétique de Soto et Medalla au conceptualisme de Lewitt et au pop art de Warhol. Ce faisant, on perçoit aussitôt et clairement l'individualité de Camargo : elle se fonde sur une différenciation très subtile entre le plan et le volume. Son regard fait d'abord que la lumière, incidente sur le relief, soit à la fois solidement articulée et légèrement diffuse. Il réunit ensuite le systématique libéré de sa rigidité et l'organique en quelque sorte dénaturé. C'est ainsi que Camargo a travaillé dans un domaine à cheval entre peinture et sculpture.

L'intensité de la réflexion sur la forme des artistes brésiliens de la génération de Camargo n'a pas encore été suffisamment valorisée, en dehors du contexte de la critique brésilienne. Les rares expositions individuelles, et la participation de ces artistes à des expositions thématiques ou panoramiques n'ont pas encore réussi à éveiller auprès du public international un intérêt profond qui aille au-delà de la simple curiosité ou du goût pour l'exotisme. Cette réflexion sur la forme recèle des contrastes voire des contradictions mais révèle aussi des affinités d'une extraordinaire richesse. Apparemment, le monde formel "fermé" de l'œuvre de Camargo est diamétralement opposé aux propositions sociales "ouvertes" des grands expérimentalistes que sont Lygia Clark et Helio Oiticica. Il est émouvant de comparer les versions en marbre de Camargo dans leur incessant dialogue entre plan et volume avec l'œuvre commune de Clark et Oiticica *Dialogue de mains* (1966)...

Guy Brett
Extraits tirés du texte du catalogue
Camargo esculturas, 1994.

Densité mouvante

L'ordre constructif en cours ne saurait épuiser l'entendement de ces sculptures. Vain serait tout recours à quelque formule, règle ou référence, quand bien même positiviste, à de nouveaux calculs ou géométries nouvelles.

Nous voici devant un autre ordre. L'ordre du corps. Et pourtant, la lumière qui est sienne joue à le voiler.

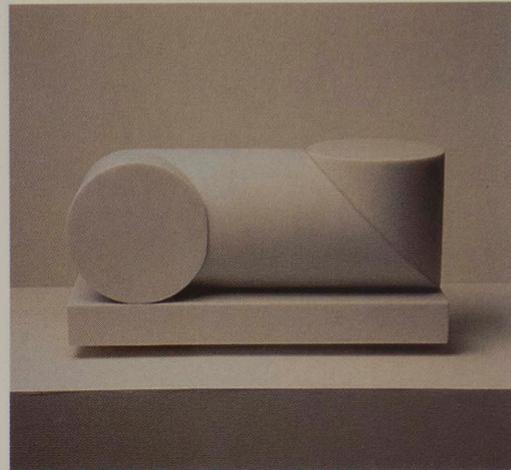
Sur le champ immédiatement visible, la lumière travaille son évidence et par la surface tendue de la matière, les sculptures se transforment, entrent en mouvement. Comme de tout temps, l'intelligente incorporation de la lumière produit de l'art. Élément extérieur, la lumière ici vient habiter l'intérieur même de la construction et le travaille. On pourrait dire que la lumière est aux œuvres de Camargo ce que le vent est aux mobiles de Calder.

Mais la surface, où se joue l'apparence n'est pas seulement le lieu du marbre. La matière travaille en blanc les courbes, les angles, l'intelligence constructive de la forme. Et la surface sera la scène où apparaîtront d'autres éléments insoupçonnés. Le regard pressent leur existence. Il possède cette connaissance car la méthode de Camargo l'a introduite, l'a élaborée en tant que raison de travail : il s'agit de la densité (corps) qui, présente, situe la modernité de ces sculptures.

Si la lumière est l'extérieur incorporé, ici, la densité de la matière est l'intérieur qui s'extériorise. L'empirisme myope pourrait vouloir réduire la question de la densité à la masse, à l'objet, aux coupes, aux formes, à l'esthétique : étranger au phénomène, il l'assimilerait à un ensemble de données. Et pourtant, si la densité est constituée en partie par cet ensemble, elle devient ici quelque chose d'autre, qui renvoie au regard attentif la matière qu'elle supporte, enrichie par sa propre densité, sorte de respiration suspendue et qui est sienne, et qu'elle montre là où elle habite : la surface où elle devient évidence.

On en arrive, c'est certain, à un rapprochement analogique avec la physiologie. Mais ce n'est pas tout. En observant ces travaux, nous nous trouvons à l'intérieur du corps, de même qu'à l'intérieur de l'écriture par la ponctuation de la phrase. Il a été dit que la ponctuation aurait à faire avec la métaphysique. La lecture respire la durée dans la densité corporifiée. C'est à l'instant où le dire suspend le flux de la parole que sa densité prend corps et rend sa présence évidente dans la phrase, au moment même où elle s'absente. En creux. On connaît les silences des compositions de Beethoven, les abîmes de son harmonie. Chez Camargo, les interruptions subites, les coupures, la structuration formelle de la matière, ses torsions, traduisent dans le marbre un temps condensé par le travail. Il existe, dans ces sculptures, quelque chose de plus qu'une syntaxe. Telle est la voie qui nous mène à la perception de cette présence invisible, ce temps produit par la densité qui ne saurait être réduite à des données empiriques. Kant et Bergson sont passés par là. Un répertoire de formes où une grammaire visuelle ne sauraient guère nous rassurer à propos de ce langage.

Camargo a taillé Carrare à la manière de l'être. D'où l'empathie entre la matière et le travail : l'identité construite, cette dense respiration, sous contrôle. Les musiciens connaissent. Elle ne peut guère être toujours la même. A chaque note, une subtile variation, celle de la différence. Les sculptures fixent un moment qui absorbe la durée. Cette densité mouvante, suspendue, ces figures du cri, fragments organisés, se superposent parfois et se déguisent en agrément. Ce côté rassurant peut faire passer inaperçu le combat silencieux. Pacifiées, les sculptures déniaient les êtres tendus qu'elles cachent. On sent pourtant qu'elles dégagent quelque chose d'autre. On pourrait les ranger dans un coin, ou bien les transformer en objet d'his-



Sans titre, 1973
20 x 54 x 20 cm

toire – elles deviendraient aussi bien rigoureuses et tout autant satisfaisantes. Mais où que ce soit – dans les salons, dans les jardins, dans les musées ou dans les textes – ces sculptures restent toujours problématiques : autant par ce qu'elles nous montrent que par ce qu'elles nous cachent.

Paulo Sergio Duarte
Rio de Janeiro, janvier 1982

Sans doute les expositions du sculpteur Sergio Camargo mériteraient-elles en soi un sous-titre : *Les Paradoxes de la Méthode*. En effet, ce qui impressionne d'entrée et à jamais, c'est la force lyrique, parfois quasi baroque, qui découle d'une stricte combinaison d'éléments géométriques.

Il y a, naturellement, cette présence constante et quelque peu inattendue du marbre. En l'occurrence, le choix de ce matériau est plus qu'approprié : il fait partie intégrante de l'intelligence de la pièce. La découpe de la machine, la tendance sérielle des éléments agissent sur ce matériau par excellence de la tradition plastique occidentale. Ce qui, à première vue, était contradictoire – le face-à-face abrupt entre la nature et l'industrie – s'impose comme une médiation nécessaire et suffisante pour épauler les manœuvres modernes d'une sculpture qui, à la limite, semble réinventer le passage du discontinu au continu.

Dépourvues d'artifices *d'illusionniste*, les pièces de Camargo, invraisemblables, sont en réalité un défi à l'explication. Résultat de calculs précis et serrés, elles se montrent réfractaires à la notion courante d'unité formelle. Les regarder c'est les déchiffrer, immédiatement ; mais le fait de les déchiffrer ne veut pas dire simplement découvrir l'agencement propre à chaque sculpture. Le tout acquiert une puissance métaphorique qui reste toujours en suspens, manifeste et indéfinie.

Concentrées sur elles-mêmes, penchées sur elles-mêmes, les sculptures de Camargo conquièrent leur place dans le monde presque par *implosion* de l'espace alentour. Leur pouvoir notoire d'irradiation lumineuse – positive pour les pièces blanches, négative, pour ainsi dire, pour les noires – tend à propulser justement le noyau de tension structurelle qui définit et distingue chaque pièce. C'est donc par ce jeu ouvert et universel d'éléments géométriques anonymes que l'artiste va chercher une

possible et problématique identité subjective moderne. D'où cette lyrique du mutable et de l'inquiet ; d'où également le pathos de la distance – pure aura – caractéristique de son œuvre.

Ronaldo Brito

in *Revista Guia das Artes* N° 7/1987, São Paulo
Extraits tirés du texte du catalogue *Camargo esculturas*



Sans titre, 1985
10,5 x 172 cm

« ... la recherche rigoureusement non figurative de Camargo semble se réduire à un exercice insistant de variations sur le même matériau. Cependant, la déjà longue série de reliefs – accumulations de modules en bois, généralement cylindriques, peints en blanc et disposés sur une surface plane, également blanche – commencée en 1963, deux ans après que l'artiste se fut fixé à Paris, et les sculptures en bois ou marbre, qui l'attirèrent à nouveau dernièrement, y compris à son retour récent au Brésil, révèlent la diversité inépuisable dans les manières d'aborder un noyau unique d'option expressive et de proposition de lecture. Noyau qui s'est toujours présenté austèrement défini et dédoublé.

Ainsi, dans cette modulation permanente, chaque travail indique le point de départ et sa mutation spécifique. Certains sont obsessionnellement composés par ces modules en bois, de configuration identique mais aux dimensions et angles distincts, créant soudainement d'intenses zones de vibration entre les formes réelles et leurs projections, entre le plan et l'espace, entre la lumière et l'ombre. D'autres naissent d'un seul élément ou simplement de quelques-uns, surgissant, musicaux ou agressifs, de la surface d'origine, tel le premier mouvement d'un jeu incessant, auquel on peut toujours ajouter ou substituer des éléments, ou encore les diviser, les compléter, qu'ils soient rectilignes ou curvilignes, pluridimensionnels ou unifiés, algides ou sensuels. » (...)

Roberto Pontual

Sergio de Camargo

in *Arte brasileira contemporânea-Coleção*

Gilberto Chateaubriand,

Edições Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1976.

instituto de arte contemporânea



Sergio Camargo

Rio de Janeiro 1930 - 1990

Biographie sélective

Etudes à l'Académie Altamira de Buenos Aires avec Pettoruti et Fontana en 1946. De 1948 à 1953 voyage en Europe, de retour au Brésil en 1953, s'installe à Paris en 1960. Abandonne la figuration au profit de préoccupations très proches de celles des artistes cinétiques. Participe à l'exposition Lumière et Mouvement du musée d'art moderne de la Ville de Paris en 1967. Retourne à Rio de Janeiro en 1974.

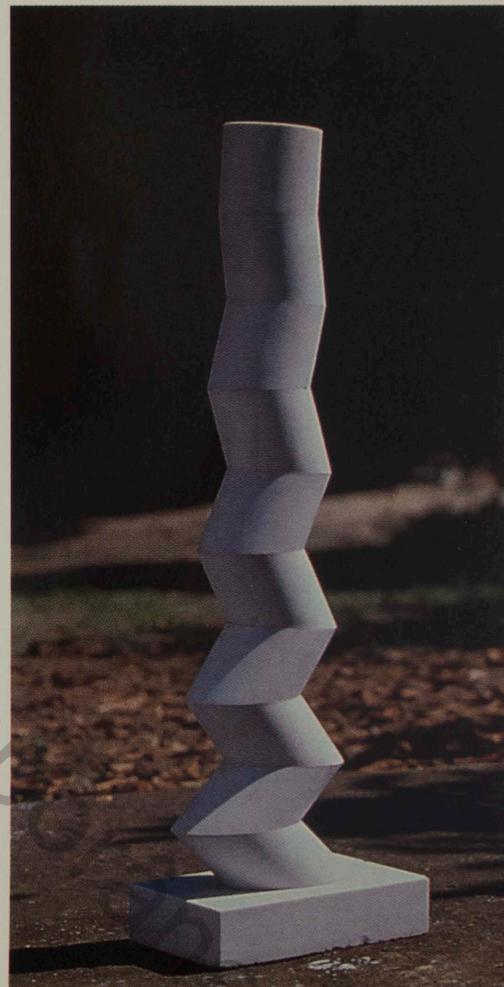
Expositions personnelles :

1958 : Galeria GEA, Rio de Janeiro ; Galeria de Arte das Folhas, São Paulo. 1964 : Signals Gallery, Londres. 1965 : Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro ; Galeria São Luiz, São Paulo. 1966 : Sala individual, XXXIII Bienal de Veneza. 1967 : Galeria del Naviglio, Milan ; Galeria l'Obelisco, Rome ; Galeria la Polena, Genève. 1968 : Gimpel et Hanover Galerie, Zurich ; Gimpel Fils Gallery, Londres ; Galeria Notizie, Turin ; Galeria Buchholz, Munich. 1969 : Gimpel e Weitzenhoffer, Nova York. 1970 : Gimpel Fils Gallery, Londres ; Galeria Gromholt, Oslo. 1971 : Artestudio, Macetata ; Artestudio, Brescia ; Galeria M. Bochum, Allemagne. 1972 : Estudio Actual, Caracas ; Galeria Collectio, São Paulo ; Petite Galerie, Rio de Janeiro. 1974 : Gimpel Fils Gallery, Londres. Galeria Gromholt, Oslo ; Museu de Arte Moderno, Mexico. 1975 : Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro ; Galeria de Arte Global, São Paulo. 1977 : Gabinete de Artes Gráficas, São Paulo. 1980 : Espaço Arte Brasileira Contemporânea, FUNARTE, Rio de Janeiro ; Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro ; Museu de Arte de São Paulo. CAYC, Buenos Aires. 1981 : Galeria Sagittaria, Pordenone ; Museu de Arte Moderno do Rio de

Janeiro. 1982 : Galerie Belleschasse, Paris ; Gimpel Fils Gallery, Londres. 1983 : Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. 1985 : Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. 1987 : Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo ; Paço Imperial, Rio de Janeiro. 1988 : Galeria 111, Lisbonne. 1990 : Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

Participe aux Biennales de São Paulo (1955, 1957, 1976, 1979, 1983), de Paris (1965), de Venise (1982), à la Documenta de Kassel (1968) et aux Salons Nationaux d'Art Moderne de Rio de Janeiro (1954 à 1961).

Exposition rétrospective à la Fondation Gulbenkian à Lisbonne en 1994, au Hennie-Onstad Kunstsenter à Oslo en 1995, au Musée de Charlottenbourg à Copenhague en 1995, au Stedelijk du Schiedam en Hollande en 1995 et au Musée d'Art Moderne d'Oxford en 1996.



*Homage à Brancusi,
Faculté de médecine de Bordeaux 1972, marbre*

Cette exposition est présentée dans le cadre de la visite d'état en France de M. Fernando Henrique Cardoso, Président de la République du Brésil. Elle a été réalisée à l'initiative de Raquel Arnaud, présidente du Centro de Arte Contemporânea Sergio Camargo, grâce au soutien du Ministère des Affaires Etrangères, du Ministère de la Culture (Brésil) ; du Ministère des Affaires Etrangères et du Ministère de la Culture, Département des Affaires Internationales (France) et des Ambassades du Brésil en France et de France au Brésil.

Coordination :

Anne Husson, directrice culturelle, assistée d'Evelyne Lévy et de Dolores Rodriguez Ludger, Maison de l'Amérique latine.
Margaret Rismondo Pollini

Commissaires : Guy Brett et Ronaldo Brito

Mise en espace : Franklin Pedrosa

Attachée de presse : Christine Paulvé

Traductions : Jean-Louis Marfaing (Guy Brett), Marie-Pierre Mazéas (Ronaldo Brito)

Crédit photographique : Courtesy Raquel Arnaud

Remerciements :

Carlos Alberto Leite Barbosa, ambassadeur du Brésil en France, Genesio Silveira da Costa, conseiller culturel et Janice Santos Chaves, service culturel, Ambassade du Brésil.

Alain Lombard, directeur du Département des Affaires Internationales, Claire Durieux, chargée de mission, Département des Affaires Internationales, Ministère de la Culture.

Ronaldo Brito, Guy Brett, Paulo Sergio Duarte, Jean-Louis Marfaing, Arthur Luiz Piza.
Le Musée d'art moderne d'Oxford.

Maison de l'Amérique latine :

Président : Guy Georgy, ambassadeur de France.

Directeur général : François Vitrani

Directeur général adjoint : André Guinle

La Maison de l'Amérique latine bénéficie du soutien du Ministère des Affaires Etrangères et du Ministère de la Culture – Département des Affaires Internationales.

MAISON DE L'AMÉRIQUE LATINE

217, boulevard Saint-Germain - 75007 Paris

Téléphone (1) 49 54 75 00 - Fax (1) 45 49 06 33

Métro : Solférino ou Rue du Bac

R.E.R. : Musée d'Orsay

Bus : 63, 68, 69, 73, 83, 84, 94