

Camargo

Instituto de arte contemporânea

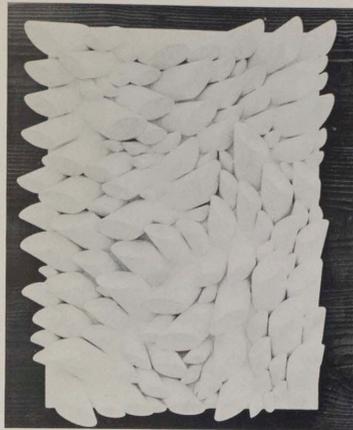
instituto de arte contemporânea

Le opere:

1962, Relief, legno, 104.162 cm
1964, Relief 31/69, legno, 100.200 cm
1964, Relief, legno, 115.170 cm
1964, Relief, legno, 58.78 cm
1964, Double surface modulé, legno, 44.37.20 cm
1964, Relief 23/54, legno, 51.58 cm
1964, Orée, legno, 10.20 cm
1964, Tower, legno, 7.23 cm
1964, Element, legno, 20.20 cm
1964, Relief, legno, 17.29 cm
1964, Vertical relief, legno, Ø 11.93 cm
1965, Relief, legno, 52.122 cm
1965, Elements lateraux 1/76, legno, 30.30 cm
1965, Relief 60, legno, 21.46 cm
1965, Verticaux opposées 45, legno, 29.42 cm
1966, Grand relief fendu, legno, 100.200 cm
1966, Relief 42/108, legno, 110.170 cm
1966, Petit relief 115/b, legno, 18.18 cm
1966, Relief 134, legno, 40.40 cm
1966, Relief 5/20, legno, 30.27 cm
1966, Relief, legno, 40.40 cm
1966, Chant du couple en 16 temps 4/126, legno, 60.50 cm
1967, Relief 127, legno, 51.66 cm



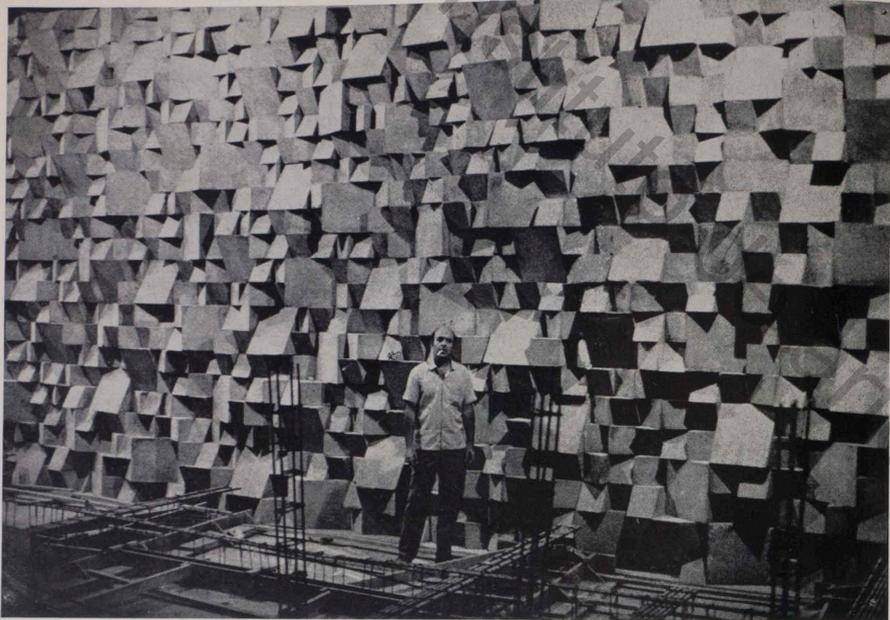
1964
Vertical relief
legno
Ø 11,93 cm



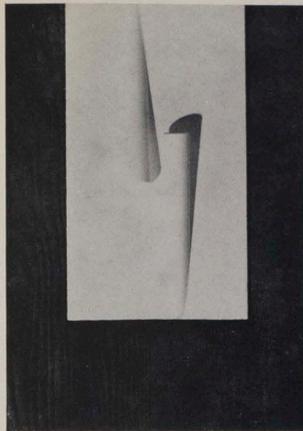
1965
Relief
legno
50,60 cm



1965
Elements lateraux 1/76
legno
30,30 cm



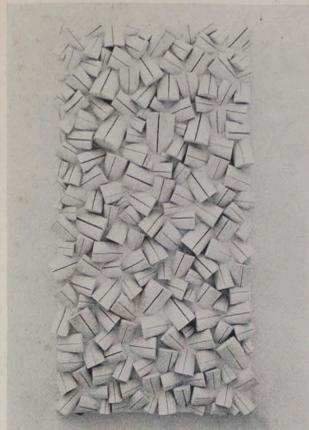
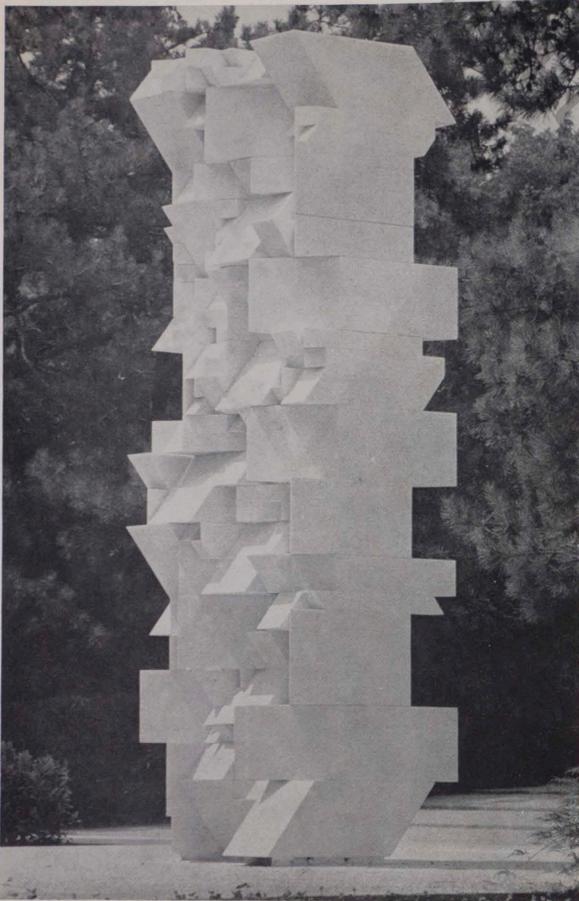
1965
struttura murale costruita a Brasilia nel palazzo degli
affari esteri (particolare)
2700.460.100 cm



1965
Verticaux opposées 45
legno
29.42 cm



1966
Petit relief 115/b
legno
18.18 cm



1966
Grand relief fendu
legno
100.200 cm

Nella pagina di fronte:
1966
Tower
(padiglione brasiliano alla biennale di Venezia)
105.330.100 cm



1966
Relief
legno
40.40 cm

Biografia:

Sergio de Camargo nasce nel 1930 a Rio de Janeiro (Brasile). Nel 1948, data del suo primo soggiorno in Europa, segue dei corsi di filosofia alla Sorbona ed ha i primi contatti con Arp, Brancusi, Vantongerloo. Visita la Cina nel 1954. Nel 1965 progetta una struttura murale di 4,60 x 27 metri di lunghezza al palazzo degli affari esteri di Brasilia. Dal 1961 vive e lavora a Parigi.

Esposizioni individuali:

- 1958 galleria Gea, Rio de Janeiro
galeria de arte das Folhas, San Paolo
1964 Signals London, Londra
1965 Museo d'arte moderna di Rio de Janeiro
galeria de arte sao Luiz, San Paolo
1966 XXXIII biennale di Venezia (sala individuale)
1967 galleria il Naviglio, Milano
galleria l'Obelisco, Roma

Esposizione collettive:

- 1954 « Salon national d'art moderne », Rio de Janeiro
« Salon paulista d'art moderne »
1955 « Salon paulista d'art moderne »
« III biennale », San Paolo
1957 « Art moderne brésilien », musei d'arte moderna di Buenos Aires, Santiago, Lima, Uruguay
« IV biennale », San Paolo
1958 galleria Gea, Rio de Janeiro
« Salon national d'art moderne », Rio de Janeiro
1959 « Salon national d'art moderne », Rio de Janeiro
1960 « Salon national d'art moderne », Rio de Janeiro
1961 « Le visage et l'oeuvre », Ibeu, Rio de Janeiro
« Salon national d'art moderne », Rio de Janeiro
« Festival de arte contemporanea », Porto Alegre
1962 « Salon de l'art latino américain », Parigi
1963 « Formes et magie », Parigi
« Sept artistes brésiliens de l'école de Paris », galleria XXème siècle, Parigi
« Biennale », Parigi
« La boîte et son contenu », galleria H. Legendre, Parigi
« Transitions », galleria Ravenstein, Bruxelles
« Salon de la jeune sculpture », Parigi
1964 « Montparnasse d'aujourd'hui », galleria Margarette Lauter, Mannheim
« L'aujourd'hui de demain », palais saint Vaast, Arras
« Festival d'art sud américain », Signals London, Londra
« Salon comparaisons », Parigi
« First pilot exhibition », Signals London, Londra
« Salon de la jeune sculpture », Parigi
« Second pilot exhibition », Signals London, Londra
1965 « Mouvement II », galleria Denise René, Parigi
« Salon comparaisons », Parigi
« Art and movement », Royal scottish academy, Edimburgo
« Spatial and kinetic art », Midland group gallery, Nottingham
- « Salon de l'art latino américain », Parigi
« Cornucopia 65 », galleria Molton, Londra
« VIII biennale », San Paolo
« Mouvement in art », Museo di Tel Aviv, Tel Aviv
« Objectif 65 », Galerie de la librairie anglaise, Parigi
« I salon Esso », Rio de Janeiro
« Peintres sculpteurs et graveurs brésiliens », galleria Cavalero, Cannes
« Soundings two », Signals London, Londra
« White on white », The Cordova museum, Lincoln, Massachusetts
« Art and mouvement », galleria Kelvingrove, Glasgow art museum, Londra
« Sonomontage », Hamstead theatre club, Londra
« Mouvements », Manchester city art gallery, Manchester
« Art and science 65 », University of Liverpool, Liverpool
« White on white », Addison gallery of american art, Andover
- 1966 « Mouvements », University of Sheffield
« Indications », galleria Indica, Londra
« Bianco + bianco », galleria l'Obelisco, Roma
« The artist at work », Hampstead arts center, Londra
« Leeds student arts week », Leeds
« International kinetic show », Galerie ad libitum, Anversa
« White structures », Kunstalle Bern, Berna
« Salon de mai », Parigi
« Sculptures », galleria 4 planetas, San Paolo
« Salon comparaisons », Parigi
« Grands et jeunes d'aujourd'hui », Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parigi
« Exhibit on of kinetic art », galleria Herbet, Coventry
« Kinetic art », galleria Ritchie Hendricks, Dublino
« Artista brasilienos contemporaneos », Museo d'arte moderna, Buenos Aires, Montevideo
« Coletiva brasileira », Ibeu, Rio de Janeiro
1967 « Structures et mouvements », galleria Denise René, Parigi
« Salon de la jeune sculpture », Parigi
« Lumière et mouvement », Musée d'art moderne de la ville de Paris, Parigi
« Ouvertures », galleria Maywald, Parigi
« Salon de mai », Parigi
galleria Europe, Parigi
« Salon comparaisons », Parigi
« Kinetika », Museum des 20.Jahrhunderts, Schweizergarten
« Réalité nouvelles », Parigi

Musei:

Museu nacional de belas artes, Rio de Janeiro
Pinacoteca de estado, San Paolo
Musée d'art moderne, Parigi
Contemporary art society, Londra

Tate gallery, Londra

Galleria nazionale d'arte moderna, Roma
Museu de feira de sant'Ana, Brasile

Camargo appartiene di buon diritto a quella schiera di operatori sudamericani che hanno occupato da tempo un'area culturale parigina, lasciata vacante e sgombra dagli ultimi rappresentanti della stagione informale. Una colonia fitta di nomi, dai Soto ai le Parc e ancora Cruz-Diez, Asis, Tomaseilo, Debourg, Demarco, Duarte e altri giovani rappresentanti della nuova generazione sudamericana. Li abbiamo visti raccolti ultimamente nella grossa mostra organizzata da Frank Popper al Musée d'art moderne di Parigi dal significativo titolo « Mouvement et lumière ». Non è proprio l'hasard, il caso che ha portato a Parigi questi operatori come non era hasard l'arrivo in questa città dei maggiori rappresentanti delle avanguardie storiche, da Klee a Kandinsky, da Mondrian a Gabo e così via. A prescindere dalle vicende in atto Parigi rappresenta pur sempre una disponibilità, un centro di cultura e di contatti, uno spazio idoneo per proporre e verificare delle idee ove per giunta esiste una tradizione illuminata predisposta ad aiutare con sollecitudine volontà ed intenzioni che altrimenti andrebbero perdute in un malinconico dibattito provinciale.

Con denominazione impropria diremmo che si è formata una « nuova scuola di Parigi » che rappresenta la « nouvelle tendance » delle arti plastiche in questo ambito culturale. Dire che questa tendenza sia un normale sviluppo delle ipotesi lasciate in retaggio dalle avanguardie storiche sembrerebbe considerazione ovvia, che pur tuttavia richiede una sua precisazione.

Oggi grosso modo si è portati a dividere quelle ipotesi in due filoni: da una parte è il dada e il surrealismo, dall'altra la Bauhaus, il de stijl, il costruttivismo, in mezzo il futurismo. Sembrerebbe che lo spirito antagonistico delle sperimentazioni contemporanee giochi la sua battaglia su questi due fronti rivisitando i modi dell'uno e dell'altra tendenza. Si tratterebbe quindi di un'operazione essenzialmente filologica, di sistemazione o, se si vuole, di contemporanea verifica di fenomeni che si erano accavallati nella nostra storia e che noi, piuttosto che viverli, abbiamo « guardato » ad immunizzante distanza. L'imbarazzo della nostra cultura di fronte a questo grosso e impegnativo lascito si rivela nella sua incapacità a cogliere sistematicamente gli aspetti essenziali e produttori delle due avanguardie, nel porle in un confronto illegittimo. Esse rappresentano due vessilli emblematici, due modi alternativi di « vedere » il mondo, ancorché la rivisitazione significherebbe la sua attualità nella proposta di un uso linguistico-culturale dei termini storici indagati e non già in uno spirito di opposizione tra manifestazioni di una stessa storia. Diciamo di una stessa storia poiché queste avanguardie hanno rappresentato insieme il tentativo di uscire in qualche modo dai moduli della cultura ottocentesca, nello sforzo di raggiungere la definizione di nuove prospettive. Saranno queste ultime a distinguere e a dividere questa tendenza rinnovatrice nei quadri storici

che tutti conosciamo. Ciò non toglie come alla loro base esista questa profonda e comune intenzione di sovvertire un uso linguistico. Quando si parla di ragione o irragione rispetto alle avanguardie si dovrebbe tener conto che furono esse stesse a definirne i termini e questa fu d'altra parte una delle loro funzioni o aspirazioni. Nell'uno e nell'altro caso mai e poi mai esse costituirono una soluzione di continuità con razionalismi o irrazionalismi storici. Per esempio si può essere abbastanza d'accordo con Adorno quando associa una tradizione illuministica ai disastri di un potere che l'avrebbe assimilata come propria ideologia per cui il razionalismo rappresenterebbe l'« hic sunt leones » della nostra geografia culturale, l'aspetto mentalmente edificante, pur tuttavia non crediamo che questa sia la tradizione della Bauhaus o della pittura di Mondrian, poiché il loro ordine razionale non coincideva e non coincide con la razionalità del dominio che « è ben diverso dall'esercizio razionale dell'autorità » (Marcuse). Si dà infatti come nel primo caso, la tradizione illuministica, la ragione sia una funzione del potere, mentre nel secondo rappresenti una funzione della persona, nel duplice ordine filogenetico ed ontogenetico.

Per cui se esiste una grossa distanza tra gli atteggiamenti dissacratori del dada e le poetiche della Bauhaus, rimane il fatto di una vicinanza, e questo in fondo ci preme, sul piano di una battaglia contro quel « principio della realtà » che è stato il vero fondamento di ogni razionalismo dispotico ed autoritario. E' questa radice eversiva che oggi devono raccogliere le nostre avanguardie e non già un complesso di formule, razionali o vitalistiche, che hanno ormai irrigidito le stesse avanguardie nell'ordine del manuale per un aggiornamento culturale piccolo-borghese.

Nella nota introduttiva al convegno di Verrucchio del '66 Argan concludeva così: « Dopo la tragica esperienza della guerra l'ideale razionalistico di Gropius, di Mies van der Rohe, di le Corbusier, di Mondrian, di Theo van Doesburg è apparso come l'ultimo affascinante mito europeo: un appello in extremis alla borghesia capitalistica affinché non tradisse le origini illuministiche della sua cultura. La borghesia al potere lo ha sprezzantemente respinto: sconfessando la propria storia, declinando la propria responsabilità di classe dirigente, affermando cinicamente che la direzione sociale e politica è, semplicemente, il potere. All'estremo confine della cultura illuministico-borghese Mondrian ha presentato il nomeno-fenomeno della propria pittura come una proposta urbanistica; ha tentato cioè di tradurre in realtà esistenziale quella che considerava una verità razionale. E' stato l'ultimo generoso e sfortunato tentativo di « popolarizzare » l'arte borghese, quando già Klee e Kandinsky indicavano, come sola possibilità di salvezza, un'arte del « popolo ». Ebbene questo tentativo era altrettanto irrazionale o, se si preferisce, « irragionevole » nella misura che lo furono le

manifestazioni del café Voltaire rispetto appunto a quel principio di ragione che rappresenta il potere. Per cui colui che sta dall'altra parte della « barricata », colui cioè che si forza continuamente a provocare l'assetto culturale del qui ed ora, le attese convenzionate, continuerà a tentare quelle ragioni coi bersagli che la sua personale fantasia e talento gli suggeriranno, e con questo implicitamente fornirà delle ragioni, per costruire o per distruggere, cioè un comportamento che dovrà essere raccolto, all'interno di una esperienza, come scelta « linguistica » possibile, ma non esemplare, univoca. Lo spirito antagonistico operante nei termini di quelle avanguardie si riporta nell'attualità nelle due tendenze contemporanee più rappresentative, la pop art da un lato, la nuova tendenza dall'altro (gestaltici, cinetici, programmati). E a ben vedere anche quello di oggi è un falso antagonismo che opera « distinguo » in un mondo culturale ormai squallificato, per cui non ha senso che due tendenze siano antagonistiche all'interno di una partita che non dovrebbero giocare.

Il lavoro di Camargo appartiene alla seconda tendenza alla quale appunto gli esperti attribuiscono tutti i difetti di quella tal razionalità di cui si parlava. La nuova tendenza sarebbe l'arte della borghesia, neo-positivista o strutturalista, disposta a fornire un linguaggio ad una classe colta che accetta la programmazione a livello economico ed estetico, così tra un salto storico e l'altro, neo-liberty e nuova tendenza finirebbero per equivalersi nella loro funzione edificante.

Noi siamo di un altro parere ed anche Camargo è d'accordo con le nostre interpretazioni: « la réalisation d'une oeuvre totalement rationnelle (formalisme esthétique) restreint la vie au champ étroit de la conscience immédiate, infime partie de ce que l'homme peut percevoir à travers une approche plus réceptive et attentive de la vie ».

Quando la nuova tendenza ricerca un ordine questo è pur sempre un disordine per un sistema linguistico monosemico, diretto a determinare univocamente i segni problematici della realtà. La nuova ricerca vuole portare in superficie questa problematicità, rivelandola nella stessa proposizione poetica, il farsi dell'opera è un farsi « problema », come più volte si è detto un'« opera aperta », che si dia cioè come un fenomeno in atto che il nostro intervento dovrà in qualche modo determinare, con un comportamento. L'ambiguità dell'opera di Camargo non sfugge a questo assunto, accettato del resto da quasi tutti i componenti di questa « nuova scuola »; il dinamismo di queste composizioni-oggetto indica di per sé questa intenzione di voler porre nell'oggetto più determinazioni per far sì che nella sua variabilità fornisca una lettura problematica a cui è necessario un concorso attenzionale che ne individui le caratteristiche strutturali; si percepisce cioè l'oggetto non come portatore di contenuti, ma come accadimento reale. In questa eventualità l'oggetto si

costituisce come linguaggio e la sua struttura ne rappresenta la sintassi. Con terminologia di recente conquistata alla critica diremo che è una struttura topologica che si propone come geometria vissuta, come volume di ambientazione. Il riferimento ad una situazione architettonale non sarebbe peregrino: l'esperienza di Camargo infatti si distacca dalle produzioni della nuova ricerca, la quale sembra, nella quasi totalità, occupata a proporre strutture a carattere cinetico, dove il movimento, nelle sue possibili variazioni e frequenze, diviene un denominatore comune delle varie proposte. Si distacca dicevamo per un'attenzione più precisa al fatto plastico e volumetrico che, solo, attraverso un semplice giocare di luci e ombre crea una variazione dinamica dell'oggetto. Ma questo avviene in una forma discreta che cerca di sintetizzare in questa variabilità l'incidenza luminosa al pari dell'oggetto dei volumi. Non così in altri autori, le Parc, per esempio, per il quale la luce rappresenta un fattore di variazioni repentina e improvvisa che frammenta le immagini privandole di una continuità. Un autore che per questo rispetto gli si può accostare è Tomasello, nel quale però il volume assume una definizione geometrico-plastica attraverso un modulo, il cubo.

Direi forse che la visione di Camargo è quella più incline ad una presentazione naturalistica di un fenomeno: « peut-être ce qui se passe avec mon oeuvre est qu'elle libère, déclenche chez celui qui l'approche quelque émotion diffuse, comparable à celle que l'on éprouve parfois devant certains visages ou paysages ou quand on sent l'espace, le sable ou le vent... ». A parte queste annotazioni poetiche che sono dello stesso autore, pensiamo che egli ci voglia proporre una sensazione facendoci percepire questo materiale in una disposizione naturale, un'architettura che sorge spontaneamente ma, si veda, questo risultato viene raggiunto convenientemente dal semplice al complesso come può apparire in una struttura cristallografica, che rappresenta una perfezione matematica e naturale insieme. Il gioco dei volumi segue questa inclinazione spontanea. Se noi prendiamo per esempio il nostro Erzo Mari possiamo immediatamente porre un confronto: anche Mari usa volumi variabili che creano zone di oggetto, come punti di incidenza luminosa e zone d'ombra, dal pieno al vuoto, ma questi volumi sono chiusi in una griglia, in una gabbia architettonica che rappresenta uno schema logico entro il quale inserire quei volumi. Ecco in sostanza cosa si intendeva dicendo che il modo di Camargo è « naturale », non intellettualistico, non basato cioè su una formalizzazione aprioristica, poiché non esiste una « rete come apparato logico della teoria ». In questo senso la sua opera sfugge al formalismo inventando continuamente una regolazione che infrange la regola stessa: l'assunzione della regola compositiva porterebbe ad un uso convenzionale di un linguaggio che è nato come arbitrario per cui rischierebbe, nella ripetizione

stereotipa del modulo, di rendere inefficace quella comunicazione proposta. Neurath affermava che la realtà è la « totalità delle proposizioni » cioè il linguaggio; al di là di una visione isomorfica il linguaggio e la realtà vivono in un rapporto di identità. Questo porta a considerare il linguaggio come una realtà concreta, quasi fisica. In forma temperata, non così radicale come voleva essere nel suo enunciatore, questa affermazione conforta con la teoria una pratica che è di molti operatori contemporanei a cui Camargo appartiene. Per costoro l'uso linguistico costituisce un comportamento volto a reperire una « via tra gli oggetti » (Schlick) che non vorrà concludere ad un solipsismo linguistico, come è per lo scetticismo semantico, ma al contrario ricercherà una comunicazione sempre più aperta nel concorso della formatività e creatività che ad ogni individuo compete.

Orlandini

galleria la Polena
direzione: Leonardi + Manzoni
design: Fronzoni
realizzazione: Xilografia milanese

catalogo
design: Fronzoni
fotoincisione: Effebiemme
carattere: Helvetica
carta: patinata da 115 gm²
stampa: Marano
tiratura: 1200 copie
Genova/ottobre 1967

serigrafia
autore: Camargo
stampa: Rossi
tiratura: 30 copie numerate per gli abbonati alla serie
Genova/ottobre 1967

instituto de arte contemporânea

galleria la Polena
16121 Genova
24 largo XII ottobre
telefono 52338
mostra numero 54
31 ottobre 30 novembre 1967

instituto de arte contemporânea

20400