

SERGIO
CAMARGO

LUZ E MATÉRIA

SERGIO
CAMARGO
LUZ E MATÉRIA

Ministério da Cultura apresenta

SERGIO CAMARGO: LUZ E MATÉRIA

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição organizada pela Fundação Iberê Camargo e o Itaú Cultural
[This catalogue was produced on the occasion of the exhibition organized by Fundação Iberê Camargo and Itaú Cultural]

Fundação Iberê Camargo—Porto Alegre

3 de março a 12 de junho de 2016
[march 3rd to june 12th, 2016]

Itaú Cultural—São Paulo

28 de novembro de 2015 a 9 de fevereiro de 2016
[november 28th, 2015 to february 9th, 2016]

Acesse via smartphone



SERGIO CAMARGO

LUZ E MATÉRIA

CURADORIA [CURATOR]
PAULO SERGIO DUARTE
CAUÊ ALVES



Patrocínio



Apoio



Realização



Fundação Iberê Camargo









FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

A Fundação Iberê Camargo abre seu calendário 2016 trazendo a premiada exposição “Sergio Camargo: luz e matéria”, dedicada a esse grande nome da arte brasileira do século XX. A mostra, exibida de forma inédita no Itaú Cultural de São Paulo, de novembro de 2015 a fevereiro de 2016, foi reconhecida pela Associação Paulista de Críticos de Arte como a melhor exposição de artes visuais do ano passado.

Em Porto Alegre, a exposição, idealizada pelos curadores Paulo Sergio Duarte e Cauê Alves, ganha um novo recorte que propõe um diálogo entre as obras de Sergio Camargo e o espaço arquitetônico da Fundação Iberê Camargo. Promove, além disso, uma possível conversa entre dois artistas de enorme importância para as artes visuais do Brasil, destacadamente para o período moderno: Sergio Camargo e nosso artista patrono.

Sergio Camargo foi um artista independente, não filiado a nenhum movimento e nem vinculado a um único estilo. Nesse ponto, sua trajetória se assemelha a de Iberê Camargo, cuja produção tampouco pode ser classificada em uma vertente ou escola em particular. Ambos tiveram, no entanto, influências internacionais que aparecem em seu legado artístico de forma marcante. Sergio Camargo pode ser considerado um expoente da corrente construtivista latino-americana, tendo levado o racionalismo a um ponto máximo em que a geometria pura dá lugar a uma infinidade de possibilidades e contornos através da dinâmica entre luz e matéria, obra e seu contexto.

O conjunto de trabalhos de Sergio Camargo apresentado na Fundação Iberê Camargo soma mais de 60 peças e abrange desde os relevos em madeira de 1960 até suas famosas esculturas em mármore de Carrara e negro belga, ícones de sua fase mais madura. Em todos os trabalhos está presente certa ambiguidade, um jogo entre *opus* e *natura*, em uma simbiose equilibrada e expressiva, que leva a concisão e simplicidade das esculturas e relevos, a pureza das cores e das formas a um nível imaginativo imprevisível, que muda conforme a incidência de luz e o movimento do espectador. Ao expor essas obras na sede da Fundação Iberê Camargo – cujo projeto arquitetônico do português Álvaro Siza também prima por certo racionalismo e é marcado pela cor branca e pela luz natural –, os efeitos dessa produção artística e arquitetônica são potencializados, ganhando nova força.

A Fundação Iberê Camargo agradece ao Itaú Cultural por esta oportunidade, confirmando uma parceria calcada em diversos projetos conjuntos. Agradece ainda aos curadores, à equipe do Itaú Cultural, ao Instituto de Arte Contemporânea por sua fundamental contribuição nas pesquisas, aos emprestadores e colecionadores, à Margarida Sant’Anna por sua excelente pesquisa e à Maria Camargo, filha do artista, por sua inestimável colaboração. A realização deste projeto na Fundação só foi possível graças à sua equipe, seus parceiros, patrocinadores e colaboradores, a quem também estendemos este agradecimento.







ITAÚ CULTURAL

“O racionalismo é a produção mais radical da fantasia.” A frase de Sergio Camargo está no livro *Preciosas coisas vãs fundamentais* (2010) e revela características essenciais de sua obra que, em parte, o tornam um dos mais originais escultores brasileiros ligados à vertente construtiva.

Com curadoria de Paulo Sergio Duarte e Cauê Alves, “Sergio Camargo: luz e matéria” reúne relevos e esculturas, nos quais convivem a exatidão geométrica e a imprevisibilidade. Sergio Camargo agrupava peças de volumes sempre muito semelhantes, mas que, dependendo da posição do observador ou da maneira como são iluminadas, geram os mais diversos desenhos.

Depois de realizar esculturas figurativas, criou na década de 1960 os primeiros trabalhos da série *Relevos*, utilizando principalmente cilindros de madeira. Dez anos mais tarde, sua produção se consolidou com as obras em mármore, material com o qual desenvolveu a maior parte de suas peças.

Sergio Camargo (1930-1990) nasceu no Rio de Janeiro e completou sua maioridade em solo europeu. Em Paris teve contato com diversos artistas, mas foi a visita constante ao ateliê do romeno Constantin Brancusi (1876-1957) que se tornou uma das experiências mais decisivas para sua produção futura.

Inaugurada em dezembro de 2015, na sede do Itaú Cultural, em São Paulo, “Sergio Camargo: luz e matéria” ocupou três andares do instituto e, além de um panorama das obras do artista, dedicou uma área à recriação de seu último ateliê, que ficava em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. A mostra recebeu o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) de Melhor Exposição do Ano.

Em 2016, ela chega a Porto Alegre, fortalecendo a parceria entre o Itaú Cultural e a Fundação Iberê Camargo. A relação entre ambas as instituições vem de longa data; exemplo disso é a itinerância de exposições como “Sob o peso dos meus amores”, sobre o artista plástico Leonilson, e “Filmes e vídeos de artistas na Coleção Itaú Cultural”, que traça um panorama da produção audiovisual de artistas brasileiros.

Este catálogo reúne artigos escritos pelos curadores, Paulo Sergio Duarte e Cauê Alves, e pelo crítico Paulo Venancio. Apresenta ainda o registro fotográfico de ambas as montagens, a paulista e a gaúcha.

O Itaú Cultural também expande suas ações ao ambiente virtual. Nele é possível consultar mais informações sobre Sergio Camargo, tanto na *Enciclopédia Itaú Cultural* quanto no site itaucultural.org.br.



O ELOGIO DA FORMA

PAULO SERGIO DUARTE

Vivemos uma época de profundo desprezo pelas investigações formais. Há um relaxamento na elaboração e reflexão poéticas no âmbito de diversas artes: na poesia, na literatura de ficção, na música e nas chamadas artes visuais que, agora, incorporam uma enorme diversidade de práticas que cabem sob seu rótulo: desde os meios tradicionais como pintura, desenho, gravura, fotografia, escultura, como instalações, vídeos, performances, encontros de coletivos, e por aí vai. Junto com essa ampliação dos meios incorporados nas “artes plásticas”, veio com força o retorno dos temas que a arte moderna havia jogado para segundo plano, quando não abandonado completamente. O retorno dos temas, sejam políticos, sejam sociológicos, não é um declínio em si; mas quando passam a justificar a completa ausência de investigação efetivamente artística ou cognitiva do ponto de vista estético, significa que estamos diante de uma situação de ausência de arte. Nada a ver com a revolução dadaísta ou duchampiana da segunda década do século passado. Quando as lições modernas são deslocadas para a arte contemporânea temos uma obra da estatura da de Sergio Camargo (1930-1990).

São raros os artistas, cujo método se confunde com a própria visibilidade da forma e expõe a essência de seu pensamento estético. Sergio Camargo é um deles. Por isso, uma exposição que permita visualizar os diversos momentos de seus procedimentos esclarece o processo íntimo da forma e merece atenção especial tanto do estudioso de arte quanto do público em geral.

A partir da segunda metade dos anos 50, dos desdobramentos das tardias experiências construtivas do segundo pós-guerra, na Europa, na Venezuela, na Argentina e no Brasil, podemos detectar um fluxo de produção no qual começam a surgir efetivas contribuições locais à arte do século XX. Alguns desses exemplos são a pintura de Volpi, os concretos paulistas, as esculturas de Amílcar de Castro e Franz Weissmann, a precoce contribuição de Hélio Oiticica, as obras gráficas e escultóricas de Lygia Pape, as superfícies moduladas e os “bichos” de Lygia Clark, os “objetos ativos” de Willys de Castro e, mais tarde, os relevos e esculturas de Sergio Camargo. Não se pode dizer que a obra de Sergio seja resultado exclusivo dessa conjuntura, mas dela se nutriu e resulta do inteligente diálogo que se estabelecia entre os trabalhos desses artistas. Vivendo em Paris, quando desenvolve seus primeiros relevos e esculturas construtivas, alimentou-se também daquele

ambiente no qual os relevos se multiplicavam tanto na França, como na Alemanha, principalmente, a começar pela contribuição de outro brasileiro, amigo de Camargo: Arthur Luiz Piza.

Nascido no Rio de Janeiro, em 8 de abril de 1930, filho de pai brasileiro e mãe argentina, havia estudado com Emilio Pettoruti (1892-1971) e Lucio Fontana (1899-1968), na Academia Altamira, em Buenos Aires, em 1946. Dois anos depois, segue para a França, faz filosofia na Sorbonne, onde acompanha as aulas de Gaston Bachelard (1884-1962), estuda Merleau-Ponty (1908-1961), que acabara de publicar a *Fenomenologia da percepção* (1945). Frequenta o ateliê de Constantin Brancusi (1876-1957), convive com Jean Arp (1886-1966) e Georges Vantongerloo (1886-1965). Em 1953, retorna ao Rio onde inicia sua atividade artística.

Tinha tudo para uma adesão imediata a esses exemplos com os quais entrava em contato em boa hora e no fim da adolescência. Mas suas primeiras experiências escultóricas, nos anos 50, serão torsos femininos em bronze, nos quais o crítico Ronaldo Brito já identifica elementos que mais tarde serão incorporados definitivamente ao método.

São esses torsos, alguns já quase paralelepípedos, que, cedendo à pressão da forma construtiva, serão reduzidos ao cilindro. Primeiro, corpos fragmentados na multidão dos relevos, sob tensão coletiva, no limite entre ordem e desordem e, no entanto, submetidos a uma razão maior: aquela da lógica recursiva, da repetição, da iteratividade dos cilindros recortados que, dependendo do trabalho, podem se apresentar desde delicadamente minúsculos até virtualmente brutais pela sua presença, como nas chamadas “trombas”. O material que se adequava perfeitamente a esse momento do método era a madeira. Pintada de branco para adicionar à superfície, no tênue jogo de luz e sombra, a tensa ambiguidade de elementos que não se individualizam, que só produzem sentido num universo relacional.

Já em 1975, Ronaldo Brito, o crítico que mais assiduamente acompanhou o trabalho do artista, afirma: *A leitura deve ser ao mesmo tempo metódica e selvagem, descontínua e organizadora, ágil e insistente, repetida e outra. Leitura em função de um método que atua por oposições, por ruptura de elementos, em função de um sistema rigoroso mas que inclui a sua própria abertura, a sua própria negação enquanto sistema, é claro que a tradição construtivista em que se insere Sergio Camargo não é dos racionalistas, defensores*

*de uma arte geométrica, de formas puras. Nos seus trabalhos, há o sistema e o excesso, há a ordem e a loucura da ordem.*¹ O início do texto, escrito há 40 anos, é absolutamente atual.

Observemos as exigências paradoxais, solicitadas por Ronaldo, para a fruição do trabalho de Sergio Camargo. Hoje, é muito difícil observar essas sutis contradições. Estamos diante de extravagâncias, chamadas pós-modernas, às quais nos habituamos. E aí reside o perigo. Nosso olhar se habitua a consumir coisas que parecem até “naturais” no mundo da arte. Não custa nada lembrar, mais uma vez, já que tantas vezes lembramos, que não possuímos nossos hábitos. Hábito não vem do latim *habeo* (posso), *habet* (possui), vem do infinito presente, em latim, ou o nosso infinitivo passado, *habere* (ser possuído). Não possuo o hábito, ele me possui. Portanto, por tantas vezes absorver, no dia a dia, as coisas que vemos nas ruas, nos museus, nas salas de exposições; estamos possuídos por elas.

A experiência de estar diante da obra de Sergio Camargo é muito estranha para o olhar jovem contemporâneo, que precisa realmente se despir de seus hábitos. Está acostumado às pinturas extravagantes e mesmo aos grafites, às instalações e às performances. De repente, encontra-se com um silêncio e ainda por cima não há cor, só preto, branco, e raramente a madeira como fundo. Mas observem, às vezes Sergio joga os tocos (os cilindros de madeira) aleatoriamente sobre os relevos, é o que aparece na maioria das vezes: um jogo aleatório, que trabalha com uma lógica recursiva, num jogo randômico. Mas outras vezes, não: existe um projeto, há pelo menos um desenho, o relevo se organiza em círculos. Portanto, às vezes há o caos organizado pela presença dos mesmos módulos, às vezes há um projeto que se desenha diante de nós. A lógica construtiva é contrariada. Esse o cerne do problema apresentado há tantos anos por Ronaldo Brito.

Mas, experiência ainda mais estranha que com os relevos, encontra-se com as esculturas em mármore, seja de Carrara ou em negro belga. Aqui o olhar jovem é obrigado há um novo exercício. Estamos diante de sutis torções. A escultura se apresenta absoluta, inteira e, de repente, começa a ser cortada, torcida e estendida; a forma originária vai ser transformada, metamorfoseada, numa sequência de formas que desafiam o material: o mármore, o negro belga. Aqui é importante pensar que a questão não é a matéria, é o material, a coisa com a qual o artista trabalha. É o desafio do limite;

Sergio Camargo experimenta o limite do material, até onde pode ir o corte na forma cilíndrica estabelecida.

Em 1981, a propósito dessas esculturas, escrevi:

Trata-se de uma singular experiência do espaço: transformar a superfície no campo onde a matéria trabalha outros elementos além das curvas, ângulos e cortes. Essa experiência, o método de Sergio Camargo, vai transmiti-la construindo todo o trabalho como a exploração do limite do espaço.

O conceito de espaço sempre questionou a natureza da exterioridade. E é para essa natureza que apontam as esculturas, conduzindo sua interrogação, identificada com Heidegger, como o filósofo, parece afirmar: “nem o espaço está no sujeito, nem o mundo está no espaço” (*Ser e tempo*). É nessa radical semelhança com esta afirmação que o trabalho pode conduzir o sujeito a uma experiência de posições, de introduzi-lo num percurso, passagens que não existem *a priori*, na rede de lugares que constituem o corpo da forma: o campo será o processo de formação dos lugares onde exterior e interior têm que se encontrar. Espécie de “lugar natural”, que realiza uma delicada violência contra os hábitos do olhar.

É através da densidade que a experiência interior se estende e vai mediar a reflexão, mas o empirismo míope reduz a questão da densidade à massa, ao objeto, à estética. Estranho ao fenômeno, o empirismo o assimila a um conjunto de dados: um “fato escultórico”. Essa redução não vê a densidade. E, no entanto, ela está presente nos trabalhos como uma respiração suspensa. Não se trata de simples paralelo com a fisiologia. Observando o trabalho nos encontramos no interior do corpo. Este é o espaço experimentado pelas esculturas. Do mesmo modo que na língua o corpo se exterioriza e transforma sua presença. Já foi dito que a pontuação teria a ver com a metafísica. E com razão é no instante em que a fala suspende o fluxo da palavra que sua densidade toma corpo e, no mesmo momento em que se ausenta, torna evidente sua presença na fase. A linguagem constitui seus tempos pela pontuação, o olhar encontra esta duração na densidade. Conhece-se o lugar do silêncio na música, abismos da harmonia. Nas esculturas, as interrupções súbitas, a estrutura formal, suas torções, traduzem na pedra um tempo condensado pelo trabalho. É esse tempo, como se estivesse congelado na forma, que possibilita a extensão ser conduzida ao limite numa negação radical.

É evidente. Existe nestas esculturas alguma coisa mais que a sintaxe da ordem construtiva. Por isso temos a percepção dessa presença invisível, desse tempo produzido pela densidade que não admite a redução a dados imediatos. Além da herança legítima de Brancusi, Kant e Bergson que também passaram por aí. Um repertório de formas ou uma gramática visual não são capazes de dar conta dessa linguagem.

Sergio Camargo organiza o mármore à maneira do ser. Daí essa empatia entre a matéria e o trabalho: a identidade construída, essa densa respiração, sob controle. Os músicos a conhecem. Ela não pode ser sempre a mesma. A cada nota, uma sutil variação, aquela da diferença. As esculturas fixam esses momentos que absorvem o tempo. Esta densidade em movimento, suspensa. Nunca fragmentos da natureza estiveram tão distantes e tão próximos de sua origem.²

Logo ocorre, simultaneamente, uma preocupação com volumes, justapostos, e um deslocamento para a forma individual do cilindro. A exigência do método, os cortes a que seriam submetidos, o peso, a densidade móvel desses novos corpos exigem o mármore – o branco de Carrara ao qual, mais tarde, será acrescentado o negro belga. Deveríamos falar, precisamente, mais nessa outra experiência, de combinação, do que propriamente de uma lógica combinatória – recursiva e iterativa – como nos relevos.

Podemos observar, na exposição, uma síntese das sucessivas experiências que guardam uma poderosa virtude: contidas na prática empírica da serialidade, manifestam-se, no entanto, sempre na afirmação dos indivíduos isolados. Tal como os relevos, próximos e, ao mesmo tempo, tão diversos, são essas obras que se desenvolvem desde a década de 1960. É a genealogia do trabalho – rigorosamente estrutural –, que não admite apontar, em cada um de seus diversos momentos, antecessor e sucessor – que nos é apresentada nessa exposição.

Essa obra, que conviveu com tantas transformações na arte, manteve-se fiel à herança moderna. Se lembrarmos o pianista e musicólogo Charles Rosen que nos chama a atenção que, o próprio do estilo clássico, na música, foi a coerência e unidade de sua linguagem, estamos na obra de Sergio Camargo diante de um clássico contemporâneo.

1 BRITO, Ronaldo. A ordem e a loucura da ordem. In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 311.

2 DUARTE, Paulo Sergio. *Densité mobile*. Paris: Galeria Belle Chasse, 1981. Em português, *Densidade móvel*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Babenco, 1982.



LUZ É MATÉRIA

CAUÊ ALVES

Sergio Camargo não assinou manifestos nem se filiou a grupos, traçou uma trajetória autônoma, mas algo do ideário construtivo latino-americano, fundado num racionalismo alargado que excede a própria razão, foi importante em sua formação. Embora tenha nascido no Rio de Janeiro, viveu alguns anos em Buenos Aires, onde concluiu os estudos secundários. Lá, conheceu o concretismo argentino, em especial Tomás Maldonado e o grupo Madi, além de estudar com Lucio Fontana. Mesmo que tenha sido mais próximo de Milton Dacosta do que dos neoconcretos, há interesses em comum com o grupo carioca no campo da filosofia.

Em Paris, entre 1949 e 1950, Sergio Camargo se aproximou do pensamento de Merleau-Ponty e, na Sorbonne, foi aluno de Gaston Bachelard. Com uma formação sólida, sua obra passou longe de uma mera ilustração da filosofia ou de qualquer tradução visual de conceitos.

Embora se possa dizer muito sobre o trabalho de Sergio Camargo, seus relevos e esculturas são banhados por um silêncio misterioso. A madeira pintada de branco e o mármore puro, sem cristais, contribuem para uma atmosfera sem ruídos. Mas ao mesmo tempo em que o silêncio impera em seus relevos e esculturas, é como se eles exalassessem uma espécie de musicalidade. Inclusive não são raras as vezes que em seus escritos o próprio artista faz alusão ao canto para se referir ao seu processo de trabalho. É da pedra fria e pura que ele brota: “E de lá é que me chega o canto/ ao qual apelei e me apela/ lá onde nos combinaremos/ para desdobrarmos em cantos/ o profícuo encanto, o preferido/ canto elaborado.”¹ A harmonia dos sons vocais surge do branco e do silêncio em sua obra. Por isso, eles não representam a negação do som, mas são a possibilidade do surgimento da poesia, uma promessa de sentidos a serem vistos e ouvidos no contato direto com a matéria.

A compreensão do que é matéria do ponto de vista científico é relativamente simples, uma vez que matéria é uma substância física, uma massa, que ocupa um lugar no espaço e possui volume. Mas a pedra de mármore, em vez de ser apenas um objeto inerte compreendido a partir de suas características materiais, é o campo onde vive o pensamento do artista. Os conceitos habitam as peças, nascem em seu interior e são elaborados ao mesmo tempo que as obras, mesmo que de modo bruto. É do interior da matéria que emergem as ideias, esse invisível que não se opõe ao visível, uma vez que o sustenta por dentro.

detalhe [detail]. Sem título [Untitled], 1963
Relievo em madeira pintada [Relief on painted wood]

Se nos relevos a madeira é encoberta e anulada pela tinta branca, nas esculturas o mármore se mostra completamente. Nelas, a relação entre interioridade e exterioridade se apresenta completamente. Já nos relevos, o que parece como primordial é a estrutura que é, simultaneamente, moldada pela luz e responsável por gerar diversas luminosidades.

A noção de luz, para a própria ciência contemporânea, é ambígua. Além de energia, luz é o que permite que a gente se relacione visualmente com as coisas. Luz é um pressuposto fundamental da visibilidade. Tudo que nossos olhos veem são luzes. *Grosso modo*, existem duas teorias sobre a luz: a de que ela se comporta como partícula (fóton) e a de que se comporta como onda. A maior parte dos fenômenos visíveis pode ser explicada a partir da concepção de luz como onda, desde as variações de cores e tons, o modo como a luz se propaga, até como reflete em diferentes materiais. Mas essa teoria não explica totalmente a luz. Daí a necessidade de a compreendermos também como partícula. Trata-se de uma teoria que identifica aspectos semelhantes entre fótons e elétrons, uma vez que ambos se comportam como matéria quando entram em contato. Nenhuma das duas teorias, sozinhas, dá conta completamente da realidade. Se a teoria da onda é suficiente para compreender a sua propagação no espaço, é a teoria da partícula que explica melhor a incidência da luz sobre uma superfície.

Entretanto, ambas são modelos que se afastam do modo como percebemos o mundo. As explicações que a física dá sobre a luz ou a matéria jamais poderiam dar conta da experiência que temos com esses fenômenos e do modo como Sergio Camargo se vale da luz para reinventar formas e novas possibilidades da matéria.

Guy Brett já havia problematizado a relação entre luz e matéria na obra de Camargo. O crítico inglês nos lembra que o artista sempre lidou com a contradição entre luz e matéria em seu trabalho, e ressalta que ambos não são completamente opostos.² Nesse sentido, podemos afirmar que luz é matéria, uma vez que elas não são noções alternativas. Na trajetória do artista são fenômenos que parecem indissociáveis.

É significativo o modo como Sergio Camargo prepara o mármore de Carrara, sempre evitando um tratamento na superfície que reflita a luz e fazendo de tudo para que a pedra recolha para dentro de si os raios luminosos. Depois de descobrir acidentalmente, em 1973, a pedra negra a partir de uma encomenda para um jogo

de xadrez, Sergio Camargo vai desenvolver outras peças pretas. Enquanto a cor branca naturalmente irradia a luminosidade, o preto, inversamente, absorve e contém a luz. A escolha de uma pedra opaca, sem veios, e o tratamento oposto ao dado ao mármore fazem do negro belga um material rico. O preto é polido para que reflita a luz, justamente devido a sua característica própria de recolhê-la. Não interessa para o artista que os pretos se fechem em si mesmos, mas que se relacionem com o entorno, devolvendo ao ambiente um pouco da luz que recebe. Já os mármore brancos, ao não serem polidos e puxarem a luz para si, compensam um pouco de sua natureza expansiva.

Simbolicamente, a luz sempre esteve ligada ao conhecimento, ao saber, daí os termos iluminismo e esclarecimento. Mas ela também não é apenas o contrário das trevas e sombras, associadas à ilusão, confusão e falsidade. O artista se vale de ambos, claro e escuro, como se não fosse possível separá-los.

Nos relevos de Sergio Camargo, luz e sombra são interdependentes, subordinadas uma a outra. Eu só percebo a sombra porque há a luz. Inclusive, em alguns deles, foram feitos cisões nos cilindros, linhas vazadas que não deixam a luz penetrar por inteiro. Esse vazio dentro dos tocos, ao contrastar com o branco predominante, compõe luminosidades que se alternam em intervalos regulares na composição, como numa pulsação.

Se luz e matéria são constituintes das peças, em ambientes em que a luz não é controlada, a variação da luminosidade ao longo do dia transforma completamente o relevo e enfatiza a sua temporalidade própria. Já em instituições que tratam com rigor a incidência dos raios luminosos, é fundamental que a luz não ressalte o contraste, não dramatize os relevos, tampouco anule a sombra. A luz homogênea evita sombras demasiadamente marcadas, assim como não reforça o contraste entre visível e invisível. A luz em Sergio Camargo é prioritariamente branca. Embora o artista tenha realizado algumas experiências em relevos coloridos, vermelhos e azuis, ele recusou o aspecto decorativo que essas peças traziam e reconheceu que o branco permite que a luz revele melhor a estrutura do trabalho. A luz dá corpo à matéria.

Corpo

Nas esculturas de Sergio Camargo, há uma poesia que irradia do interior da matéria e se esparrama na superfície iluminada, como se as esculturas fossem transparentes. E um pouco elas são; o modo como foram construídas é revelado, está aparente. Claro que elas não são completamente transparentes, uma vez que guardam uma opacidade, um segredo inalcançável, um invisível que as constitui. Ao vermos um conjunto de obras em exposição, podemos compreender seu método, o processo do trabalho, o raciocínio que se transforma entre uma peça e outra, as sutis modificações nos cortes e nas espessuras que cada trabalho apresenta.

De modo singular, o trabalho dele, como o de outros artistas tal como Mira Schendel, está impregnado pela noção de corpo. Não do corpo como objeto, que simplesmente ocupa um lugar no espaço, nem do corpo como algo que pode ser explicado pela fisiologia ou compreendido como apartado da mente ou do pensamento, como se ele fosse uma instância exterior ao sujeito, mas do corpo como campo ambíguo em que objetivo e subjetivo coexistem.

Não é a partir da dicotomia entre pensamento e matéria, esta última compreendida como coisa extensa, que o trabalho de Sergio Camargo se assenta. Ao contrário, em suas obras parece não existir qualquer cisão entre corpo e espírito, principalmente depois que sua escultura abandona o antropomorfismo juvenil.

As esculturas de Camargo, mais que ocupar um lugar no espaço, reinventam o próprio espaço e jamais poderiam ser reduzidas a uma coisa, como se fossem inertes e passivas. Do mesmo modo, não seria possível situá-las no campo abstrato, fictício e enigmático do espírito ou da essência.

O corpo que surge em suas peças – não apenas aquele corpo figurado nos primeiros trabalhos, mas também o que dará lugar ao cilindro, ao cubo, à simplificação questionadora dos limites da forma – é um corpo que proporciona a reversibilidade entre vidente e visível. Imerso no mundo da visibilidade, é como se as obras, tal como o nosso corpo, também nos lançassem um olhar, uma vez que agem sobre nós. Como em Willys de Castro, os relevos de Sergio Camargo são objetos ativos. Em vez de serem completamente dominados pelos sujeitos, eles nos atingem e comovem. Sem ter de escolher entre materialismo e essencialismo, as peças são construções vivas em que formas mínimas alcançam o máximo de expressividade.

Podemos girar em torno das esculturas tanto quanto uma das peças gira em torno de si mesma e assim incorpora literalmente uma dimensão temporal. Não há aqui uma opção definitiva rumo à participação, um incentivo ao toque e à construção coletiva da arte, tal como ocorre em Lygia Clark e Hélio Oiticica. Mas uma aproximação com o aspecto lúdico da arte, um movimento que, em vez de se insinuar no olhar e no caminhar do visitante, se realizava quase de modo mecânico, como um sedutor gira-gira movido em ritmo irregular por uma criança.

Em suas obras o tempo é aquele do próprio sujeito que circula em torno do trabalho, um tempo que é vivido pelo corpo e, portanto, é experiência direta. Mas existe também um tempo que atravessa os relevos em movimentos que são gerados por conjuntos de cilindros, que se comportam como um cardume, um coletivo de indivíduos agindo sempre em relação ao todo e de modo coordenado. Cada pecinha precisa ser compreendida em relação às outras, e qualquer mudança parcial afeta diretamente o todo. Os trabalhos de Sergio Camargo, por mais cíclicos que sejam alguns movimentos dos relevos, pressupõem uma temporalidade imensurável, em que antes e depois, convivem como simultâneos e indiscerníveis. Mas essa compreensão do tempo não se dá no campo das ideias, ou no plano conceitual, e sim diretamente na experiência com o trabalho.

Mesmo que o mármore tenha certo ar de eternidade, dada a sua grande duração, e por ser também um material tradicional, usado já nas esculturas e colunas gregas antigas, não há nada de classicismo, e tampouco pompa, no uso desse material. Mira Schendel, em debate na Pinacoteca do Estado de São Paulo em 1976, se pronunciou publicamente a respeito do uso do mármore por Sergio Camargo e sua relação com a tradição:

Intensidade que só encontro em certas coisas dóricas ou em certa arquitetura românica. Uma disposição corpórea que já conhecemos historicamente. Agora, isto não lhe tira de ser contemporâneo, e não é nem um problema de temática. Se for uma temática, ele vai também para essa temática através da sua disposição corpórea.³

É significativo o modo como Mira Schendel, reconhecendo o trabalho de Camargo como contemporâneo, o qualifica a partir da noção de *disposição corpórea*. Ela acentua sua inclinação não apenas para o tronco, do ponto de vista de sua concretude, mas também em relação à sua complexa interioridade.

Nos relevos, essa *disposição corpórea* é formulada a partir da contradição entre bi e tridimensional. A variação na circunferência de alguns cilindros e o modo como são arranjados sobre um plano fazem com que a oposição entre caos e ordem se dissolva. Como se no interior de uma profusão de cilindros, cada um apontando para um lado e projetando sua sombra em uma direção, surgisse uma ordem maior: pode ser um espiral, um círculo ou linhas de força que se movimentem em algum sentido determinado. Quando num mesmo trabalho há diferenças nas circunferências dos cilindros, ritmos e movimentos distintos se insinuam entre notas altas e baixas.

O grande relevo da coleção Bartunek, como o do MAM-SP, ao contrário da maioria, não se estrutura a partir de um plano com cilindros colados. Eles já são de um conjunto de obras mais limpas visualmente e em que os elementos são reduzidos ao extremo. Nele o plano é um elemento tridimensional flutuante. Diferente das *Trombas* de 1970 – relevos com dois cilindros que se lançam em movimento ao espaço tridimensional como se soltassem do plano –, nessa obra o cilindro atravessa o plano e se torna um volume. Tanto esse relevo como as *Trombas* são trabalhos mais contundentes e que se projetam completamente para fora, como pura exterioridade, mesmo que resida neles algo de inacessível ao olhar.

Em outros relevos anteriores, como nos que um conjunto de tocos ocupa toda a superfície do fundo, é como se um plano fragmentado e disperso surgisse do conjunto das bases de cilindros cerrados em ângulos idênticos. Cada um projeta uma sombra numa lógica combinatória própria. De longe a composição pode parecer aleatória, mas cada uma delas apresenta uma organização rigorosa que não funciona do mesmo modo se for pendurado na parede de ponta-cabeça.

Mesmo que em geral exista uma forma geométrica elementar nos trabalhos do artista, normalmente um cilindro cortado no sentido diagonal, a racionalidade não se sobrepõe à intuição. Nesses quase corpos é inegável certa sensualidade, seja na presença de curvas ou falos. Entretanto, em vez de cair num sensualismo formal, o trabalho do artista é fundamentalmente construção. Mais do que isso, é como se o mundo das ideias e o mundo empírico estivessem em conformidade, combinados no mesmo corpo e sem conflitos.

A concretude das pedras convive com uma densidade que parece variar de acordo com a forma e o ângulo do corte. As peças apelidadas de *Baleias*, por exemplo, apesar de seu enorme peso

(a maior delas precisa de ao menos oito homens fortes para ser levantada), parecem flutuar sobre a base como se fossem mais leves que a água. Tudo se passa como se elas contrariassem as leis mais elementares da física e habitassem um mundo imaginário. Mas os trabalhos, mesmo concebidos mentalmente pelo artista, só se completam na matéria, e exigem o corpo inteiro: o cérebro e as mãos.

Ateliê em processo

O ateliê de um artista, além de ser um espaço físico, é também um espaço mental onde se materializam projetos e se formulam pensamentos. Sergio Camargo trabalhou em muitos lugares, construiu obras monumentais ao ar livre, como as obras públicas em Caracas (Venezuela), Port Bacarés, Bordeaux (ambas na França) e painéis de grandes dimensões em distintas cidades brasileiras como o do auditório do Palácio Itamaraty, em Brasília (1967), e o do Centro Empresarial Itaú, em São Paulo (1986).

Ao longo de vida, foram quatro os seus ateliês, lugares de reflexões e experimentações em que desenvolveu sua atividade: (i) o ateliê de Laranjeiras, no Rio de Janeiro, a partir de 1954, que dividiu com os artistas Frans Krajcberg e Franz Weissmann; (ii) o de Malakoff, de 1961, no sul de Paris, onde iniciou a série de relevos; (iii) o ateliê de Alfredo Soldani, em Massa, Itália, onde realizou os trabalhos em mármore a partir de 1964. Nos anos de 1970, Camargo continuou enviando protótipos, estudos e desenhos de esculturas para serem executados em mármore de Carrara e, mais tarde, em negro belga. (iv) O último ateliê, em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, construído pelo arquiteto Zanine Caldas, em 1975, recebeu remontagens no Paço Imperial do Rio de Janeiro desde o ano de 2002.

Grande parte das obras de Sergio Camargo, de muitas épocas, foi armazenada no ateliê de Jacarepaguá ou por lá passaram antes de integrar acervos, coleções e mostras públicas. Mas como o ateliê é um lugar em constante desenvolvimento, fundamental é percebê-lo menos como um lugar do *fetichê* e de culto do que da invenção. Trata-se de um ambiente dinâmico que abriga textos, cartas, desenhos e protótipos.

A reencenação do ambiente de trabalho de Sergio Camargo é uma aproximação possível de um ambiente em constante transformação. Por isso, fotografias de situações distintas de ateliês

são nele projetadas. Seria inútil buscarmos uma montagem original e fixa. Não há essa possibilidade porque o espaço do ateliê está sempre em movimento. Ele é perpassado por um tempo que não cessa de transcorrer e que tudo transforma. Do mesmo modo que a matéria bruta se torna obra, a própria obra vai adquirindo sentidos na passagem do ateliê para suas diversas exposições. Cada vez que ela é rerepresentada, em cada situação curatorial, pode ganhar outras possibilidades de compreensão.

Correspondências

Ao longo da vida, Sergio Camargo esteve em diálogo constante com críticos e curadores das mais diversas tendências. Foram pesquisadas, entre muitos documentos, cartas inéditas que o artista recebeu de Aracy Amaral, Frederico Morais, Guy Brett, Harald Szeeman, Mário Pedrosa e Pietro Maria Bardi. Em geral, essas cartas tratam de convites para mostras em locais como a Pinacoteca do Estado de São Paulo, o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, a Kunsthalle de Berna, o Museu de Arte de São Paulo, além de contatos com a Signals de Londres, principal espaço experimental inglês de vanguarda, onde além de Sergio Camargo, Lygia Clark e Mira Schendel realizaram grandes exposições. Claro que algumas correspondências revelam um tratamento puramente formal, outras, em meio a contatos profissionais, explicitam um pouco da intimidade entre críticos e artista, em especial com Mário Pedrosa e Guy Brett.

A rede de contatos que Sergio Camargo estabeleceu em vida foi grande. Além de circular bem na Europa e América Latina, ele reconhecidamente colocou em contato críticos e artistas que admirava. Entre as cartas de artistas investigadas estão as de Alejandro Otero, Arthur Luiz Piza, Carlos Cruz-Diez, David Medalla, Frans Krajcberg, Hércules Barsotti, Jesus Soto, Mira Schendel, Paul Keeler, Rubens Gerchman, Sérvulo Esmeraldo e Willys de Castro. A amizade e as relações afetivas com os colegas ficam evidentes nesses fragmentos de conversas. A opção por exibir as correspondências não visa à exposição pública das questões privadas, ao contrário, as cartas revelam menos da intimidade do que ajudam na identificação de interlocutores do artista.

As correspondências mostram uma dimensão processual do trabalho e colaboram na iluminação de alguns diálogos que travou

ao longo da vida, como a proximidade com o grupo Exploding Galaxy, de Londres. O grupo foi fundado por David Medalla e Paul Keeler, em 1967, depois do fechamento da Galeria Signals. O Exploding Galaxy, imerso na contracultura da década de 1960, reuniu poetas, dançarinos, performers, atores, bandas de música e artistas experimentais. O grupo era formado por mais de 40 pessoas, em sua maioria jovens de diversas nacionalidades. Entre as atividades do grupo estavam caminhadas coletivas e a vontade de explorar “todos os aspectos da vida, de forma livre e espontânea”⁴

Em 19 de fevereiro de 1968, David Medalla escreveu de Paris para Sergio Camargo e descreveu a situação opressora que o grupo vivia. Depois de integrantes do grupo serem perseguidos pela polícia inglesa, que já havia abordado o grupo algumas vezes, Medalla conta a dificuldade de conseguir visto para retornar para Londres:

Na sexta passada eu deveria partir para Londres, o Consulado Britânico aqui em Paris me garantiu que meu visto ficaria pronto até lá. Mas quando eu fui ao Consulado Britânico me disseram que meu visto ainda não estava disponível. Não me deram nenhuma razão para o atraso. Foi por isso que no sábado eu fui até a sua casa e peguei 60 francos emprestados da sua mulher, pois eu estava sem nenhum dinheiro e sem comer havia um dia. Eu estava contando com um dinheiro de Paul, mas esse dinheiro não chegou.

O que aconteceu foi mais sinistro. Em Londres, Paul [Keeler] e três integrantes da Exploding Galaxy, durante um ensaio em um teatro [...] foram presos pela polícia sob falsa acusação de posse de drogas. A polícia colocou haxixe no chão do teatro – e a polícia acusou Paul e os outros *exploders* (uma jovem francesa, um rapaz americano e uma jovem inglesa) de serem donos do haxixe. Nem Paul nem os outros três fumam. Na cadeia, a polícia começou a bater em Paul. Os quatro *exploders* foram libertados pelo pai de duas outras moças inglesas que fazem parte da Exploding Galaxy. Guy [Brett] e outras pessoas inteligentes na Inglaterra ficaram horrorizados e desgostosos com esse exemplo de loucura e brutalidade policial.⁵

A carta revela a generosidade de Aspásia Camargo e a proximidade de ambos com Medalla. Hoje sabemos que o visto do artista filipino só foi liberado depois de muita pressão, em especial de Guy Brett e de um parlamentar do Partido Socialista, Leo Abse. As autoridades perseguiram sistematicamente os membros do grupo tal como Paul Keeler relatou posteriormente.⁶ Em outra carta para Camargo,⁷ Medalla voltou a tocar no assunto e se diz aterrorizado com o fascismo da polícia. Nela, relata que Guy Brett também está sob

vigilância policial, uma vez que apoiou o grupo em artigo na imprensa.

Mesmo que o trabalho de Sergio Camargo não tenha se desenvolvido no mesmo sentido do grupo Exploding Galaxy, que punha em xeque a própria noção de obra ao dissolvê-la na vida, não poderíamos dizer que na trajetória do artista brasileiro haveria separação entre arte e vida. Afinal, ele nunca abriu mão da obra de arte, tampouco da vida, em suas invenções. Ao contrário, ele vivia as suas obras plenamente e elaborou isso em seu discurso do seguinte modo: [...] *eu vivo no meu trabalho, porque eu já não estou mais numa fase de tentar formular alguma coisa. Eu vivo esses elementos, esse vocabulário que eu tenho, eu falo com ele. Então eu vou dizendo as coisas que eu vou vivendo.*⁸ E, de fato, o artista está inteiramente dentro de sua obra, elaborando-a como processo interminável, tanto quanto sua obra está em seu interior e apresenta algo da singularidade do artista.

Vale a pena notar que no momento mesmo em que grande parte da arte de vanguarda escolhe o caminho da desmaterialização para se tornar conceitual, Sergio Camargo reencontra o conceito na própria matéria. Ele nos faz ver que a luz, tal como as ideias, mesmo que não possa ser apalpada como o mármore ou a madeira, é matéria-prima de seu trabalho.

Há, sem dúvida, uma dimensão projetiva, mental na obra do artista, que exigiu que ele delegasse não apenas para operários realizarem, como também teve de contar com instrumentos mecânicos. É importante a compreensão da necessidade do outro para a realização da obra. O outro não é apenas um recurso técnico, mas aquele que colabora na identidade do artista, um reflexo diferente do Eu que constrói o trabalho tal como o artista o concebeu. Mais do que isso, esse outro, como um espelho, permite que o artista se reconheça em sua obra. A autoria, claro, já não está apenas no aspecto artesanal, mas na concepção que só se completa na matéria. E Sergio Camargo vai ao limite da matéria, no menor ângulo que o corte pode ser feito sem romper a pedra. A escolha do granito negro belga, mais resistente, é também uma opção para chegar aonde o mármore não aguentaria. Não apenas os limites da matéria, mas os da luz ficam evidentes. O Eu também não pode tudo, assim como a razão, que precisa ser compreendida em toda a sua irracionalidade, em tudo aquilo que escapa a ela. Por isso, podemos falar que na obra de Sergio Camargo existe uma racionalidade alargada que se funda na luz e na matéria.

- 1 CAMARGO, Maria e FREITAS, Iole de (org.). *Preciosas coisas vãs fundamentais*: escritos de Sergio Camargo. São Paulo: BEI Comunicação, 2010.
- 2 BRETT, Guy. "Sergio Camargo: um olhar". In: *Liber Albus Sergio Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.
- 3 Acervo Multimídia Centro Cultural São Paulo. Debate realizado entre os dias 19 e 20 de março de 1976. Participaram do encontro "Arte no Brasil: Documento/Debate", mediado por Aracy Amaral, na Pinacoteca do Estado: João Câmara, Mira Schendel, Tomie Ohtake e Franz Weissmann.
- 4 LOPES, Ana Carolina Fróes Ribeiro. Exploding Galaxy – entrevista com Michael Chapman. Risco 16. São Paulo: *Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. Programa de Pós-graduação do Instituto de Arquitetura Urbanismo. IAU-USP, 2012.
- 5 MEDALLA, David. Carta para Sergio Camargo. Chambre 33, Hotel du Gros-Caillou 6, Rue du Gros-Caillou Paris 7^{ème}. 19 de fevereiro de 1968. Arquivo Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo.
- 6 KEELER, Paul et al. (org.). *Planted: a report of the events leading up to and surrounding the arrest and committal to be tried before a judge and jury of 3 members of the Exploding Galaxy charged with being in possession of dangerous drugs*. London: Stanhope Press, 1969.
- 7 MEDALLA, David. Carta para Sergio Camargo. Chambre 33, Hotel du Gros-Caillou 6, Rue du Gros-Caillou Paris 7^{ème}. 24 de fevereiro de 1968. Arquivo Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo.
- 8 GRINBERG, Piedade (curadoria e texto). *Sergio Camargo construtor de ideias*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea, 2013, p. 12.

LÚDICA GEOMETRIA A EMPÍRICA
INTUITIVA E PROVOCANTE
À QUE ME ADENTREI INTIMIDADES
AVENTURA PRÁXIS
ESTÉTICA TOTAL
PRÁTICA QUE NO TEMPO ME AVASSALOU:
OBRIGOU MÉTODO

À QUE ME FUI ADEQUANDO
E GOVERNOU FIRME
O CONSTRUTIVO DEVANEIO CRIATIVO QUE
DISCIPLINA ALEGRE
NO DERIVAR DO TRABALHO TENSO
CONFRONTO OU DIÁLOGO
COM A MATÉRIA FUNDAMENTAL
IMEDIATA
ENCAMINHOU FÁCIL O LIVRE EXERCÍCIO
DE INTUÍDOS ORDENAMENTOS POR DESCOBRIR
TENAZES, OH QUÃO!
DE TIRAR O SONO

MAS COMO ME ACHEGAR A ESSAS REALIDADES DIFUSAS
E PARA TANTO PRODUZI-LAS
EMBORA TÃO VORAZMENTE PRESENTIDAS

E POR QUÊ! *

* Poema de Sergio Camargo escrito em Massa, Itália, em janeiro de 1980.
[Sergio Camargo poem written in Massa, Italy, in January 1980]
CAMARGO, Maria; FREITAS, Iole (orgs.). *Preciosas coisas vãs fundamentais*: escritos de Sergio Camargo.
São Paulo: BEI Comunicação, 2010, p. 29.



UMA PARÁBOLA ESCULTÓRICA

PAULO VENANCIO FILHO

O lugar da obra de Sergio Camargo na escultura moderna é ao mesmo tempo uma equação simples e complexa. Ela habitou em diagonal o mundo das formas geométricas, num corte transversal, lúcido e totalmente à vontade, sem qualquer constrangimento, absolutamente livre. Encontrou aí um modo disciplinado e volúvel de viver e dar vida, em trânsito fluente por entre as estruturas supostamente rígidas e inflexíveis da geometria que infinitamente experimentou sem nunca abandonar. Foi, junto com outros, um dos renovadores que, nos anos 1960, e não só no Brasil, deu à abstração geométrica um segundo ciclo na modernidade. Praticamente reinventou, e tomou para si como problema, um gênero ausente da arte ocidental havia séculos: o relevo. Esse era algo com pouca ou nenhuma relevância no desenvolvimento da arte moderna; aparecia aqui e ali, em particular e quase solitariamente na grande obra de Jean Arp. Pois Camargo foi o grande, talvez o único, renovador do gênero na segunda metade do século XX, ao qual deu atenção única e que, de certo modo, recriou de uma perspectiva e originalidade únicas. É, entre poucas outras, uma das contribuições brasileiras à arte do século XX.

A afinidade com essa superfície transitiva diz, por si, muito sobre a obra de Camargo. Para ele o relevo é sempre um espaço abstrato, mas que tem algo da realidade urbana moderna, lógica e caótica, das multidões das metrópoles, nas quais, se cada indivíduo segue seu caminho prefigurado, a multidão segue caminhos desfigurados, dispersos, impossíveis de prever. Obra abstrata sim, mas profunda conexão com a realidade espacial do mundo moderno. No *carrefour* anônimo da vida urbana onde as energias se dispersam diversa e continuamente, um certo espaço que permanece o mesmo, mas em constante movimento e transformação. Tal como os indivíduos modernos também anônimos são os elementos dos relevos de Camargo; homogêneos, abstratos e ativos. O vai e vem constante do movimento de cada um deles, sem identidade e único, tem sua tradução ideal na expressividade sem drama, na emoção límpida e franca da igualdade democrática de todos. Fenômeno paralelo à ocupação e saturação espacial na modernidade – a energia vital e social concentrada e dispersa no espaço encontra uma correspondência no espaço físico dos relevos de Camargo. Daí a fragmentação da superfície no relevo, o trêmulo movimento que exala do plano e traz a experiência da coisa viva, da expectativa, do inesperado, em pulsação, do élan moderno ele mesmo em ação. Como um vivo e constante emblema de encontros e desencontros

que deixam marcas no tecido da sensibilidade e da memória e ressoam – são eles esses múltiplos tique-taques da vida que se transferem para a obra e dela retornam sem parar. Diante dessa saturação sem conflito, harmonia e caos, como alterar um só desses elementos sem descaracterizar um ideal de perfeição pelo avesso, modernamente perfeito?

Camargo não estava só na sua poética e no seu modo de operar; este fazia parte tanto do clima da época, histórico e artístico. Époça de pesquisas visuais radicais, de experimentações cinéticas, de exploração de novos materiais, tudo que pode parecer estranho à sua obra, tanto na Europa, quando morou em Paris, quanto no Brasil. Poderíamos encontrar aproximações e paralelismos profundos de sua obra com as manobras artísticas de toda uma geração da vanguarda europeia. O contexto artístico do pós-II Guerra Mundial, do qual Camargo participou intensamente tanto na Europa quanto no Brasil, é radical, experimental – o das últimas e derradeiras vanguardas da história. Depois do conflito não era mais possível recompor a unidade estrutural da arte moderna, o mundo se fragmenta em tensão constante, um espírito radical e experimental se instala para colocar em último teste das conquistas artísticas do século XX – teste das propriedades físicas dos materiais novos e antigos, dos processos, da linguagem, da relação obra/espectador, e aí surgem os nomes que definem a época: Fontana, Manzoni, Asger Jorn, Soto, Yves Klein e os movimentos Cobra, Zero, GRAV e outros. O limite último que se colocava é o da dimensão cósmica e da realidade atômica que cria, fascina e ameaça o *Weltanschauung* dos anos 50 e 60. Entre outros, coloca-se a questão do espaço; o espaço que agora se expande da vida mundana à especulação metafísica. O espaço é uma questão da existência e que agora está em jogo.

Sem dúvida, os anos passados e a experiência acumulada em Paris no contato ativo com o que lá se passava deram a Camargo um senso e uma dimensão artística inéditos, desconhecidos de qualquer artista brasileiro na época – salvo engano foi o primeiro brasileiro a participar de uma Documenta. O termo pode parecer antiquado e ultrapassado, mas revela integralmente a sua condição: voltou um mestre. O que quer dizer: com um domínio profundo e integral do seu fazer e da sua poética. Tinha adquirido uma certeza artística que, agora, restava colocar em teste e experimento constante. Foi o que fez ao longo da obra: colocar a certeza em dúvida.

Sergio Camargo é, por excelência, o escultor construtivo do volume e da massa, da homogeneidade entre cor e matéria, da presença física. Sua obra é plena de ressonâncias arquitetônicas – sua lírica musicalidade, fluida e contínua, encontra um paralelo na heterodoxa arquitetura moderna de Oscar Niemeyer. De fato, sua escultura se faz aderindo e contrariando a certos pressupostos do não objeto neoconcreto.

Camargo resolveu modernamente a presença tão inerente da massa e do volume à escultura, o que o coloca muito próximo a outro construtivo singularíssimo Hans Arp – tanto o Arp dos relevos quanto o das esculturas. Ambos apresentam o mesmo gosto pela massa cheia ininterrupta, pelas superfícies curvas e pela esfericidade. Compartilham ainda o uso da madeira e do mármore, além da escolha pelo branco, muito presente na obra do escultor suíço.

As primeiras esculturas de Camargo – figuras femininas enclausuradas em si mesmas, agachadas, torcidas e retorcidas, corpos só núcleo, massa e volume indistintos e concentrados – são pura matéria num estado de tensão que o bronze impenetrável acentua ainda mais. A luz parece ser repelida e indesejada. A qual forma, então, reduzir esse conflito? *Grosso modo*, o corpo humano não passa de um grande cilindro. Tronco, braços e pernas aspiram à clareza da forma geométrica, nada mais. De um torso, podem surgir torções e o cilindro, em si, estático; mas na sua combinação múltipla, ora aleatória ora controlada, se estabelece a dinâmica tão singular do trabalho no seu inquieto e constante organizar e desorganizar.

Camargo foi um precursor ao fazer da obra o próprio método levando-o até o seu limite material e formal. Esse caráter singular e surpreendente do trabalho – *work in progress* experimental – exige e propicia a realização de novas leituras e sentidos, estimulando a reflexão crítica sobre as relações entre modernidade e contemporaneidade, retomando aspectos do passado e verificando-os, renovados, no presente.

Notável e enigmático, fato que sempre surpreende, é como a potência plástica da obra se desdobra além da lógica do sistema. A escultura transcende à soma – ou subtração – dos elementos geométricos; o todo integra as partes; uma vez pronta, não há mais como desarticulá-la de tal modo está unificada pela unidade da matéria e da cor. Nos relevos de madeira, assim como nas

esculturas em mármore, o método é unívoco à matéria; o cálculo, à sensorialidade; o rigor, à liberdade. Fascinante é o resultado sempre inesperado e surpreendente – quando, a princípio, poderia parecer óbvio e mecânico.

Uma obra que se faz dessa maneira a rigor não tem princípio nem fim; podemos entendê-la de modo livre e articulado, desobedecendo qualquer cronologia ou sentido evolutivo. A rigidez formal e a liberdade que estruturam o processo escultórico de Sergio Camargo – desde suas obras mais características dos anos 1960 até suas últimas obras – encontram-se no raciocínio imaginativo que desenvolveu a partir de uns poucos e discretos elementos geométricos. O artista ora estrutura-os em conjunto ora isola-os, observando seu comportamento sob o efeito da luz e da movimentação do espectador. Amplia e deforma os mesmos elementos, ora atingindo uma escala quase monumental ora reduzindo a obra a estudos diminutos. Produziu, assim, uma reflexão das mais completas e complexas sobre as possibilidades da escultura moderna e uma das obras mais inovadoras da arte moderna brasileira.



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1978

relevo [relief]

madeira pintada [painted wood]

110 x 223,5 x 12 cm

coleção [collection] Luiz Sève

- Obras presentes na exposição [works in the exhibition]
"Sergio Camargo: luz e matéria", em [in] Porto Alegre.
Fundação Iberê Camargo, 2016

SEM TÍTULO [UNTITLED], 1965

relevo [relief]

madeira pintada [painted wood]

170 x 110 x 13 cm

coleção [collection] Andrea e [and] José Olympio Pereira





●
SEM TÍTULO [UNTITLED] [#469 A], 1977
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
106 x 73 x 48,5 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud

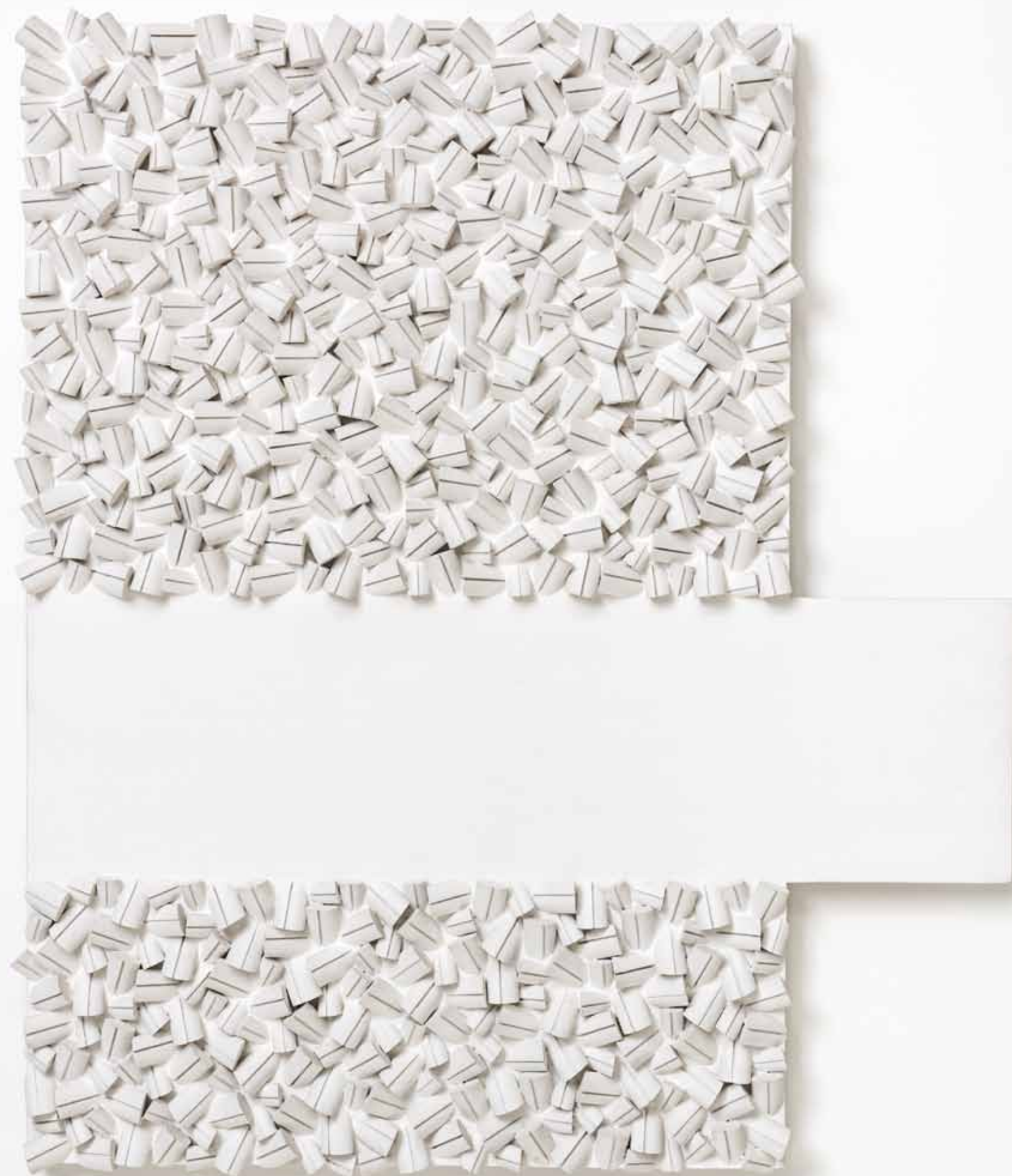


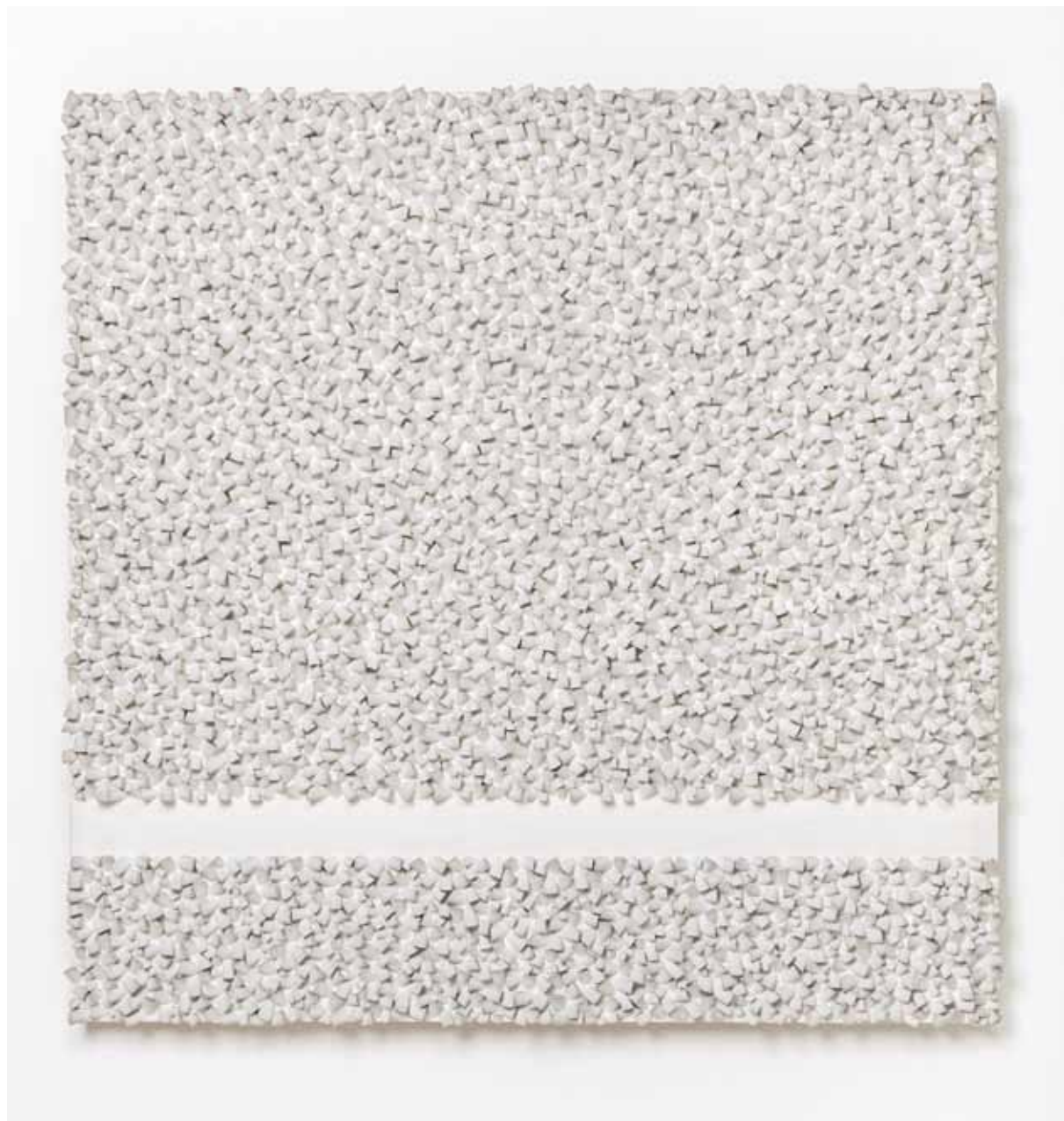
●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1978
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
104 x 60 x 30 cm
coleção [collection] Museu de Arte Moderna de São Paulo
Fundo para aquisição de obras para o acervo do MAM-SP
[artworks acquisition fund for MAM/SP] - Banco de Crédito de SP S.A./G. Zogbi

SEM TÍTULO [UNTITLED] (#391), c.1980
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
149 x 42 x 42 cm
coleção [collection] Sergio, Luiza e [and] Pedro Quintella



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1968
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
120 x 102 cm
acervo [collection] Instituto São Fernando





●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1972
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
102,5 x 102,5 x 3,2 cm
coleção [collection] Hecilda e [and] Sergio Fadel



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1970
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
105 x 90 cm
coleção [collection] Antonio Dias



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1973
escultura giratória [rotating sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
70 x 80 x 112 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], déc. 1970 [1970s]
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
70 x 100 x 80 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud

●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1970
relevo (*tromba*) [relief (*trunk*)]
madeira pintada [painted wood]
172 x 72 x 75 cm
coleção [collection] Bartunek





●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1964
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
162 x 104 x 18,8 cm
coleção [collection] Fernanda Feitosa e [and] Heitor Martins



●
SEM TÍTULO [UNTITLED] [#98], 1963
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
80 x 69 cm
coleção [collection] Raquel Arnaud



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1963
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
200 x 86 x 24 cm
coleção [collection] Fundação Edson Queiroz



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1966
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
200 x 100 x 23 cm
acervo [collection] Instituto São Fernando

SEM TÍTULO [UNTITLED], 1963
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
121,5 x 47 x 22 cm
coleção particular [private collection]





1

2

3

4

5

páginas [pages] 54-55
Vista da exposição no Itaú Cultural, São Paulo.
Reprodução do ateliê do artista em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, Brasil.
[View of the exhibition at Itaú Cultural in São Paulo.
the artist's studio playback in Jacarepaguá, Rio de Janeiro, Brazil.]

1
SEM TÍTULO [UNTITLED] (#486), 1979
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
20 x 80 x 20 cm

Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud

2
SEM TÍTULO [UNTITLED] (#477), 1979
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
23 x 60 x 60 cm

Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud

3
SEM TÍTULO [UNTITLED] (#487), 1979
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
21 x 80 x 20 cm

Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud

4
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1979
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
21,5 x 43,5 x 43,5 cm

Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud

5
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1979
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
45 x 62 x 94 cm

Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
escultura [sculpture]
gesso [plaster]
29 x 62 x 17 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate]
Instituto de Arte Contemporânea



SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
escultura [sculpture]
gesso [plaster]
16 x 21 x 21 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate]
Instituto de Arte Contemporânea



SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
escultura [sculpture]
gesso [plaster]
28 x 66 x 16 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate]
Instituto de Arte Contemporânea



SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
molde para escultura [sculpture mold]
gesso [plaster]
15 x 17 x 17 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate]
Instituto de Arte Contemporânea

SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
molde para escultura [sculpture mold]
gesso [plaster]
16,5 x 17,5 x 16 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate]
Instituto de Arte Contemporânea

SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
escultura [sculpture]
gesso [plaster]
25 x 46 x 35 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate]
Instituto de Arte Contemporânea



SEM TÍTULO [UNTITLED], déc.1950 [1950s]
escultura [sculpture]
bronce
15 x 17 x 17 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



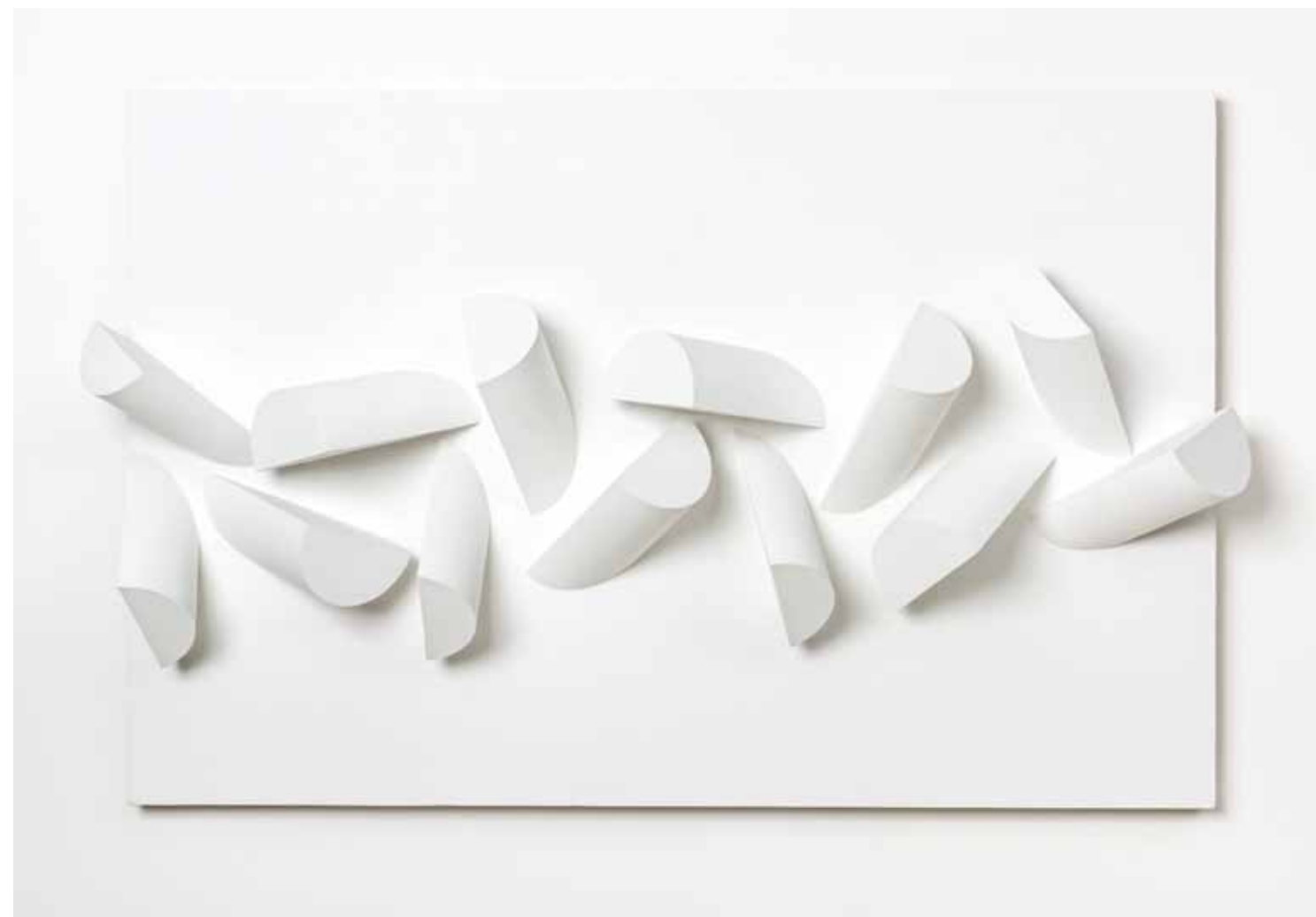
●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1979
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
14 x 24 x 22 cm
coleção particular [private collection]



●
HOMENAGEM A BRANCUSI [TRIBUTE TO BRANCUSI], s.d. [undated]
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
88,5 x 23 x 11 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



SÓ [LONELY] N.54, 1964
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
58 x 51 cm
coleção [collection] Fundação Edson Queiroz



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1972
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
82 x 124,5 x 15 cm
coleção particular [private collection]



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
75 x 95 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
76 x 96 cm
coleção [collection] Antonia Bergamin



●
SEM TÍTULO [UNTITLED] (#595), 1979
relevo [relief]
mármore de Carrara [Carrara marble]
70 x 70 x 8 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1972
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
102 x 126 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
N.289 A, 1970
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
100 x 100 x 7,5 cm
coleção [collection] Fernanda Feitosa [and] Heitor Martins



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], déc.1970 [1970s]
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
80 x 80 x 7 cm
coleção [collection] Antonio Dias



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], EDIÇÃO [EDITION] 82, 1965
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
42 x 62,4 cm
coleção particular [private collection]



●
RELEVO [RELIEF] N.191, 1967
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
63,5 x 49,7 x 7,3 cm
coleção [collection] Paula Marinho



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], déc.1960 [1960s]
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
46 x 22 x 9 cm
acervo [collection] Banco Itaú



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1970
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
80 x 60,5 cm
coleção [collection] Hecilda e [and] Sergio Fadel



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1965
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
46 x 22 x 9 cm
coleção [collection] Rose e [and] Alfredo Setúbal



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1968
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
70 x 70 x 15 cm
coleção [collection] Nadia e [and] Olavo Setúbal Júnior



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1970
relevo (*tromba*) [relief (*trunk*)]
madeira pintada [painted wood]
51 x 85 x 40 cm
coleção [collection] Sergio, Luiza e [and] Pedro Quintella



EQUERDEVILLE, 1970
relevo (*tromba*) [relief (*trunk*)]
madeira pintada [painted wood]
51 x 86 x 38 cm
coleção [collection] Sergio, Luiza e [and] Pedro Quintella



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1979
relevo (*tromba*) [relief (*trunk*)]
madeira pintada [painted wood]
51 x 85,5 x 38 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED] [#236], 1969
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
38 x 36 x 16 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], déc.1970 [1970s]
relevo [relief]
mármore de Carrara [Carrara marble]
33,5 x 18 x 15,5 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud

●
SEM TÍTULO [UNTITLED], c.1965
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
41,6 x 25 x 21,5 cm
coleção [collection] José Resende





●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1964
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
19 x 17 x 4 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
10 x 10 x 2 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1969
relevo [relief]
madeira pintada e mola [painted wood and spring]
16 x 16 x 4 cm
coleção particular [private collection]



RELEVO [RELIEF] N.179, 1967
relevo [relief]
madeira pintada, base de pinus [painted wood, pine base]
24,5 x 15,9 x 7,6 cm
coleção particular [private collection]



SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
26 x 18 cm
coleção [collection] Jones Bergamin

●
PROTÓTIPO DA TORRE PARA O [PROTOTYPE FOR THE TOWER TO THE]
COLLEGE D'ENSEIGNEMENT TECHNIQUE, 1972/1973
escultura [sculpture]
madeira pintada [painted wood]
91 x 20 x 20 cm
coleção [collection] Andrea e [and] José Olympio Pereira





●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1973
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
31,5 x 30,8 x 13 cm
coleção [collection] Hecilda e [and] Sergio Fadel



SEM TÍTULO [UNTITLED] (#469B), déc. 1970 [1970s]
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
56 x 62 x 21,5 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED] [#440], c.1978
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
38,5 x 70 x 45 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1979
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
53 x 36,5 x 27,5 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud

●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1977
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
101 x 32 x 16 cm
coleção [collection] Andrea e [and] José Olympio Pereira





MÁRMORE [MARBLE] N. 392, 1973
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
88,4 x 28,7 x 28,7 cm
Acervo da [Collection of] Pinacoteca do Estado de São Paulo
Compra do Governo do Estado de São Paulo [Acquired
by the State Government of São Paulo], 1976



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1973
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
70,5 x 22 x 18,5 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED] (#456), c. 1975
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
55 x 27 x 28 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED] (#469), 1979
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
58,5 x 27 x 27 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1973
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
59,5 x 24,5 x 24 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1973
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
38,5 x 90 x 30,5 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud

SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
118 x 85 x 7,5 cm
coleção [collection] Nadia e [and] Olavo Setúbal Júnior



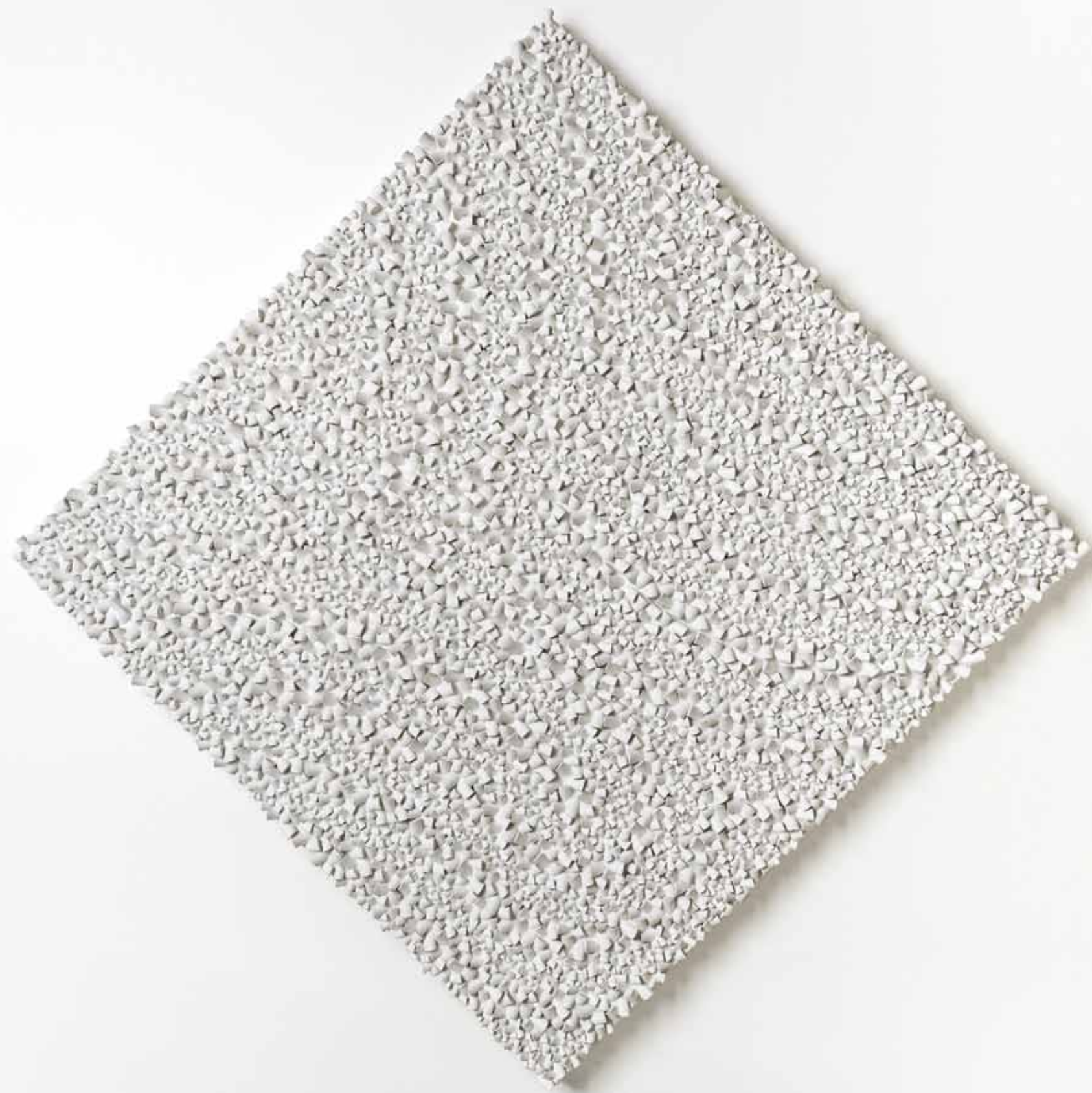


2/70, 1970
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
67 x 61 cm
coleção [collection] Fundação Edson Queiroz



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], déc.1970 [1970s]
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
100 x 100 x 3 cm
coleção [collection] Vanda Klabin

SEM TÍTULO [UNTITLED], 1970
relevo [relief]
madeira pintada [painted wood]
100 x 100 x 8 cm
coleção [collection] Marta e [and] Paulo Kuczynski



●
JOGO DE XADREZ [CHESS], 1973

escultura [sculpture]

mármore de Carrara e negro belga [Carrara and Belgium black marble]

32 peças [parts] dimensões variáveis [variable dimensions]

Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud





●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1985
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
27,5 x 31 x 18 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED] (#586), 1985
escultura [sculpture]
mármore de Carrara [Carrara marble]
24 x 59 x 21 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud

●
SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]

escultura (*baleia*) [sculpture (*whale*)]

mármore de Carrara [Carrara marble]

10 x 20 x 168 cm

Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud





●
SEM TÍTULO [UNTITLED], déc.1980 [1980s]
escultura (*baleia*) [sculpture (*whale*)]
mármore de Carrara [Carrara marble]
13 x 13 x 103,5 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1985
escultura (*baleia*) [sculpture (*whale*)]
mármore de Carrara [Carrara marble]
10,5 x 122 x 10,5 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], déc. 1980 [1980s]
escultura (*baleia*) [sculpture (*whale*)]
mármore negro belga [Belgium black marble]
15,5 x 175 x 31 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], s.d. [undated]
escultura (*baleia*) [sculpture (*whale*)]
mármore negro belga [Belgium black marble]
22 x 170 x 22 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



SEM TÍTULO [UNTITLED], 1988

escultura (*baleia*) [sculpture (*whale*)]

mármore negro belga [Belgium black marble]

23 x 260 x 43 cm

Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1985
escultura [sculpture]
mármore negro belga [Belgium black marble]
27 x 72 x 29 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED] [#564 A], 1985
escultura [sculpture]
mármore negro belga [Belgium black marble]
29,5 x 100 x 96 cm
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud



●
SEM TÍTULO [UNTITLED], 1985

escultura [sculpture]

mármore negro belga [Belgium black marble]

18 x 147 x 30 cm

Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo's estate] - Raquel Arnaud

SERGIO CAMARGO

CRONOLOGIA

1930-1946

Nasce em 8 de abril de 1930, no Rio de Janeiro, filho de Christovam Torres de Camargo, paulista, e Maria Campomar, argentina. Aos 16 anos, muda-se com a família para Buenos Aires, onde finaliza os estudos secundários. Frequenta por seis meses a Academia Altamira, sob a orientação dos artistas Emilio Pettoruti (1892-1971) e Lucio Fontana (1899-1968).

1949-1950

Em Paris, estuda filosofia na Universidade Sorbonne e entra em contato com diversos artistas, entre eles o franco-alemão Hans Arp (1886-1966) e o belga Georges Vantongerloo (1886-1965). Mas é a visita constante ao ateliê do romeno Constantin Brancusi (1876-1957) que se tornou uma das experiências mais importantes para a sua produção futura.

1951-1953

De volta ao Brasil, realiza a sua primeira escultura abstrata em argila, *Germinal N. 1*, que dá nome à série constituída por cinco esculturas realizadas no início da década.

Em 1953, instala-se em Paris, dedicando-se exclusivamente à escultura abstrata.

1954-1955

Adere ao figurativismo com esculturas de nus femininos, numa forte influência do escultor francês Henri Laurens (1885-1954).

Com a obra *Escultura*, participa pela primeira vez de uma exposição coletiva, o III Salão Nacional de Arte Moderna, na Galeria Prestes Maia, em São Paulo. A obra integra hoje o acervo permanente do Museu Nacional de Belas-Artes, no Rio de Janeiro, sob o título *Forma abstrata*. No mesmo salão, apresenta *Germinal N. 1*, fundida em alumínio.

1956

No Rio de Janeiro, em Copacabana, é inaugurado o edifício Camargo, projetado por Oscar Niemeyer. No térreo, instala-se a Galeria GEA, com individual de Frans Krajcberg (1921). A galeria, dirigida por Sergio Camargo, apresenta nos anos seguintes individuais de artistas como Alfredo Volpi (1896-1988), Iberê Camargo (1914-1994), Maria Leontina (1917-1984), Milton Dacosta (1915-1988) e Heitor dos Prazeres (1898-1966).

1957-1960

Participa da IV Bienal de São Paulo com a escultura em arenito *Os amantes*.

Realiza sua primeira exposição individual, na Galeria GEA, no Rio de Janeiro.

Aproxima-se do pintor Milton Dacosta (1915-1988), 15 anos mais velho e que nesse momento produz suas principais obras – de um construtivismo conciso e muito admiradas por Sergio Camargo.

1961-1962

Instala-se em Paris, onde permanece até 1974. Frequenta como ouvinte, por quatro anos, o curso de sociologia da arte com Pierre Francastel (1900-1970), na École Pratique des Hautes Études.

Busca novo método de trabalho a fim de romper com o formalismo de sua fase anterior. Pressiona o gesso em dobras aleatórias com pedaços de tecido e realiza relevos invertidos. Esse método lhe agrada, mas não seus resultados. Dessas experimentações sobraram apenas alguns exemplares – a maior parte foi destruída.

1963

Trabalha intensamente no novo ateliê, em Malakoff, no sul de Paris.

Inicia a série de relevos: cilindros de madeira dispostos sobre o plano e pintados de branco, nos quais ritmos e estruturas são revelados pela incidência da luz.

Em setembro, inscreve três relevos, até então inéditos, na III Bienal de Paris, e obtém o Prêmio Internacional de Escultura, que corresponde a uma bolsa de cinco meses na França.

1964

Apresenta sua primeira individual no exterior, na Galeria Signals, em Londres. A galeria, dedicada ao experimentalismo, foi responsável pela divulgação de Lygia Clark (1920-1988), Hélio Oiticica (1937-1980) e Mira Schendel (1919-1988).

Concebe dois projetos monumentais – a coluna *Homenagem a Brancusi* e *Torre modulada* – que serão executados em mármore de Carrara no ano seguinte, no ateliê de Alfredo Soldani, em Massa, na Itália.

1965

No Brasil, instala ateliê no espaço da Galeria GEA, o qual desde a sua partida é dirigido pelo irmão.

Participa da VIII Bienal de São Paulo com cinco relevos em madeira, recebendo o Prêmio de Melhor Escultura Nacional.

1966-1969

Participa da 33ª Bienal de Veneza apresentando 22 obras, entre elas a coluna *Homenagem a Brancusi* e *Torre modulada*, expostas pela primeira vez.

Visita Brasília para acompanhar o andamento da construção do muro estrutural do Palácio Itamaraty, finalizado em 1967 e oficialmente inaugurado em 21 de abril de 1970.

1970

Passa a utilizar nos relevos elementos cilíndricos – de maior volume e em menor quantidade, combinados geralmente em duplas – denominados *trombas*.

1971-1973

O mármore se torna o material mais utilizado pelo artista em seus trabalhos. As esculturas são executadas em Massa, na Itália, com base em protótipos enviados por Camargo.

Emprega pela primeira vez a pedra negro belga na base de uma de suas esculturas.

1974-1975

Retorna definitivamente ao Brasil e inicia a construção de um ateliê em Jacarepaguá, no Rio de Janeiro. O espaço é construído pelo arquiteto Zanine Caldas, com projeto paisagístico do próprio Sergio Camargo.

A volta ao País também é marcada pela inauguração de uma individual do artista no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), com 52 relevos em madeira e 41 esculturas em mármore, produzidos entre 1963 e 1975.

Por intermédio de Ronaldo Brito, passa a frequentar um grupo de artistas e críticos para discutir e refletir sobre arte. Entre os participantes estão Waltercio Caldas (1946), Iole de Freitas (1945), Tunga (1952) e José Resende (1945).

1976-1979

Ganha o prêmio de Melhor Escultor do Ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Começa a empregar regularmente pedras negras a partir da encomenda de um jogo de xadrez. Inicialmente usando mármore de Parma, mais tarde Camargo adota o mármore negro belga para suas peças, por apresentar maior resistência ao corte.

1980

Apresenta publicamente, pela primeira vez, uma obra em mármore negro belga na individual no Espaço ABC/ Funarte, no Rio de Janeiro.

Integra a mostra inaugural do Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo, ao lado de Amílcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2005) e Lygia Clark (1920-1988).

Inaugura individual no Museu de Arte de São Paulo, com 54 peças em mármore de Carrara, produzidas entre 1978 e 1980. A exposição recebe o prêmio de Melhor Retrospectiva do Ano pela Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

1981-1982

Produz peças mais alongadas, devido ao uso de cortes em ângulos cada vez mais agudos. Emprega regularmente o mármore negro belga.

1983-1985

Apresenta individual no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo, com 14 peças em negro belga, produzidas entre 1973 e 1983. A escultura final dessa série tem em suas extremidades um ângulo de 15 graus, o limite máximo suportado pelo material.

1986-1987

Finaliza parede monumental de concreto para o Centro Empresarial Itaú Unibanco, em São Paulo, iniciada no ano anterior. Com 420 metros quadrados, a obra pesa 163 toneladas.

Realiza sua última exposição individual em solo estrangeiro, na Galeria 111, em Lisboa.

Realiza grande individual no Paço Imperial, no Rio de Janeiro, e lança catálogo com texto de Paulo Sérgio Duarte e projeto gráfico de Waltercio Caldas.

1988-1989

Entre as últimas obras que realiza, surgem formas ovóides, brancas e negras, com incisões longitudinais ou redondas.

1990

Realiza sua última exposição individual – com 15 peças inéditas, entre elas os “ovos” –, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, em São Paulo.

Morre em 20 de dezembro, no Rio de Janeiro. É velado no Paço Imperial e sepultado no Cemitério São João Batista.

Mais de 40 acervos e coleções públicas apresentam obras de Sergio Camargo, entre eles o Centro Pompidou, em Paris; o Museu de Arte Latino-Americana de Buenos Aires (Malba); a Galeria Tate, em Londres; o Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA); o Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM/SP) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ).

fonte: Margarida Sant’Anna e Instituto de Arte Contemporânea

Sergio Camargo no seu ateliê em [in his studio in] Jacarepaguá, Rio de Janeiro, Brasil.
foto [photo] Getúlio Alviani
acervo [collection] Fundo Arquivístico - IAC





Vista da exposição no Itaú Cultural, São Paulo.
Reprodução do ateliê do artista em Jacarepaguá, Rio de Janeiro, Brasil.
[View of the exhibition at Itaú Cultural in São Paulo.
the artist's studio playback in Jacarepaguá, Rio de Janeiro, Brazil.]
Espólio Sergio Camargo [Sergio Camargo estate] - Raquel Arnaud

ENGLISH TRANSLATION

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

The Fundação Iberê Camargo opens its 2016 calendar with the award-winning exhibition of work by one of the great names of 20th-century Brazilian art, “Sergio Camargo: Luz e Matéria” [Sergio Camargo: light and matter]. The exhibition was first shown at Itaú Cultural in São Paulo from November 2015 to February 2016 and was recognised by the Association of São Paulo Art Critics as the best visual arts exhibition of 2015.

In Porto Alegre, the exhibition curated by Paulo Sergio Duarte and Cauê Alves is given a new shape through the suggestion of dialogues between the work of Sergio Camargo and the architectural space of the Iberê Camargo Foundation. It also offers a possible connection between two highly important artists in Brazil, particularly for the modern movement: Sergio Camargo and the Foundation’s patron artist.

Sergio Camargo was an independent artist with no connections to movements or a particular style. In this respect his career is similar to that of Iberê Camargo, whose output cannot be classified as following a particular approach or school. But both artists were affected by international influences, which have a marked presence in their artistic legacy. Sergio Camargo can be seen as an exponent of Latin American constructivism, taking rationality to such a level that pure geometry gives way to an infinite number of possibilities and profiles through the dynamic relationship between light and matter, the work and its context.

More than 60 works by Sergio Camargo are being shown at the Fundação Iberê Camargo, ranging from the wooden reliefs of the 1960s to the famous Belgian black and Carrara marble sculptures of his more mature period. There is a degree of ambiguity in all of the works, a play between *opus* and *natura*, in a balanced and expressive symbiosis that raises the conciseness and simplicity of the sculptures and reliefs, the purity of colour and form to an unpredictable level of imagination, which changes according to the light and the movement of the spectator. By showing these works in the Fundação Iberê Camargo building—designed by the Portuguese architect Álvaro Siza, and also with its own rationalism marked by whiteness and natural lighting—the effects of this artistic and architectural work are revitalised and acquire new power.

The Fundação Iberê Camargo is grateful to Itaú Cultural for this opportunity, which confirms a partnership founded on several joint projects. It extends its thanks to the curators, the team at Itaú Cultural, the Instituto de Arte Contemporânea for its fundamental contribution to the research, to the lenders and collectors, to Margarida Sant’Anna for her excellent research and to Maria Camargo, the artist’s daughter, for her priceless collaboration. Realisation of this project at the Foundation has only been possible thanks to its own team, partners, sponsors and assistants, to whom we also extend these acknowledgements.

ITAÚ CULTURAL

“Rationalism is the most radical production of fantasy.” Sergio Camargo’s quote comes from the book *Preciosas coisas vãs fundamentais* (2010) and reveals essential features of his work, which helped to make him one of the most original Brazilian sculptors connected to a constructivist approach to art.

Curated by Paulo Sergio Duarte and Cauê Alves, “Sergio Camargo: light and matter” brings together reliefs and sculptures in which unpredictability lives alongside the precision of geometry. Sergio Camargo grouped together volumes that were always very similar, but which create a huge variety of different designs, depending on the position of the viewer or the way in which they are lit.

After working with figurative sculpture, he began the first works in the *Reliefs* series in the 1960s, mainly using wooden cylinders. Ten years later he was working in marble, which was the material used for the majority of his works.

Sergio Camargo (1930-1990) was born in Rio de Janeiro, moving to Europe in his late teens. He came into contact with several artists in Paris, but his frequent visits to the studio of the Romanian artist Constantin Brancusi (1876-1957) would be some of the most decisive experiences for his future work.

“Sergio Camargo: light and matter” opened at Itaú Cultural in São Paulo in December 2015, occupying three floors of the institute and including a re-creation of his final studio at Jacarepaguá in Rio de Janeiro. The exhibition was awarded the title of Best Exhibition of the Year by the Association of São Paulo Art Critics (APCA).

In 2016 it comes to Porto Alegre, strengthening the partnership between Itaú Cultural and the Fundação Iberê Camargo. The relationship between these two institutions dates back some time; with the touring of exhibitions such as “Sob o peso dos meus amores”, about the artist Leonilson, and “Artists’ Films and Videos in the Itaú Cultural Collection”, which offers an overview of the audio visual work of Brazilian artists.

This catalogue includes essays by the curators, Paulo Sergio Duarte and Cauê Alves, and the critic Paulo Venancio. It also contains photographic records of both exhibitions—in São Paulo and Rio Grande do Sul.

Itaú Cultural is also extending its actions into the virtual environment, where it is possible to find out more about Sergio Camargo both in the *Enciclopédia Itaú Cultural* and on the website at itaucultural.org.br.

IN PRAISE OF FORM

PAULO SERGIO DUARTE

We are living at a time of profound contempt for investigations into form. A more relaxed approach is being taken to creative development and reflection in a variety of art forms: poetry, literature, music and the so-called visual arts, which now encompass a wide range of practices from traditional media such as painting, drawing, printmaking, sculpture and photography to installations, videos, performances, group encounters, and so on. Alongside this expansion of media included in the “plastic arts” there has been a strong return to issues that modern art had set aside, if not abandoned altogether. The return of subject matter, be it political or sociological, is not a backward step in itself; but when it begins to justify a total absence of artistic or cognitive investigation from the aesthetic point of view we are faced with an absence of art. This has nothing to do with the Dadaist or Duchampian revolution of the second half of the last century. When the lessons of modern art are shifted into the realm of contemporary art we have work of the stature of that of Sergio Camargo (1930-1990).

Very few artists succeed in merging method with the actual visibility of form to reveal the essence of their aesthetic thinking. Sergio Camargo is one. An exhibition that offers a view of the different stages of his procedures shines light on the intimate process of form and therefore deserves special attention from both the art scholar and the general public.

From the mid 1950s, with the developments of late constructivist experiments in the post-war period in Europe, Venezuela, Argentina and Brazil, a flow of production emerges in Brazil which begins to produce effective local contributions to 20th-century art. These include the paintings of Volpi, the São Paulo concretists, the sculptures of Amílcar de Castro and Franz Weissmann, the early contributions of Hélio Oiticica, the graphic and sculptural works of Lygia Pape, the modulated surfaces and “bichos” [creatures] of Lygia Clark, the “active objects” of Willys de Castro and, later, the reliefs and sculptures of Sergio Camargo. Camargo’s work cannot be said to result exclusively from this conjuncture, but it was nourished by it and developed out of an intelligent dialogue established with the works of those artists. Producing his first reliefs and constructive sculptures while living in Paris, he was also fed by an environment in which work in relief was spreading in both France and Germany, beginning particularly with the contribution of another Brazilian artist and friend of Camargo, Arthur Luiz Piza.

Camargo was born in Rio de Janeiro on April 8, 1930, of a Brazilian father and Argentinean mother, and studied with Emilio Pettoruti (1892-1971) and Lucio Fontana (1899-1968) at the Academia Altamira in Buenos Aires in 1946. In 1948, he moved to France to study philosophy at the Sorbonne, where he attended lectures by Gaston Bachelard (1884-1962) and studied Merleau-Ponty (1908-1961), who had just published *The Phenomenology of Perception* (1945). He attended Constantin Brancusi’s (1876-1957) studio and was acquainted with Jean Arp (1886-1966) and Georges Vantongerloo (1886-1965). In 1953 he returned to Rio where he began his work as an artist.

Everything would have pointed to immediate adoption of those examples he had come into contact with at the right moment in his late teens. But his early sculptural

experiments in the 1950s would work with the female torso in bronze, in which the critic Ronaldo Brito has identified elements which would later be incorporated definitively in his method.

These torso sculptures, some of which are little more than rectangular blocks, will submit to the pressure of constructivist form and be reduced to the cylinder. Bodies firstly fragmented into the masses of the reliefs, under collective tension on the boundary between order and disorder, yet subject to a greater reason: a recursive logic of repetition, of the iterativeness of cut cylinders, which depending on the work can appear as delicately minute or virtually brutal in their presence, as in the works known as “trunks”. The material perfectly suited to this method at the time was wood. Painted white, which adds a tense ambiguity of non-individualised elements to the surface, in the gentle play of light and shade their meaning is produced solely through this field of relationships.

In 1975, Ronaldo Brito, the critic who followed the artist’s work most attentively, stated, *reading has to be both methodical and uncontrolled, discontinuous and organising, agile and insistent, repeated and different. Reading due to a method that operates through contrasts, through ruptured elements, in a rigorous system which includes its own loopholes, its own negation as a system, it is clear that the constructivist tradition which applies to Sergio Camargo is not that of the rationalists, the advocates of geometric art and pure form. His works contain system and excess, order and the madness of order.*¹ The beginning of this essay, written 40 years ago, seems completely current.

The paradoxical requirements and subtle and contradictions suggested by Ronaldo Brito for appreciation of Sergio Camargo’s work are much more difficult to see these days. Now we have become accustomed to extravagances, which are called post-modern. And there lies the danger. Our way of seeing becomes accustomed to the consumption of things that even seem “natural” in the world of art. There is no harm in recalling once again, as so many times before, that we do not own our habits. Habit does not come from the Latin *habeo* (I own), it comes from the present infinitive in Latin, *habere* (to be owned). I do not possess the habit, it possesses me. So as we absorb the things that we see every day in the streets, the museum, the exhibition spaces, we are being possessed by them.

The experience of standing in front of the work of Sergio Camargo is very unfamiliar for the young, contemporary way of seeing. It really requires giving up one’s habits, a way of seeing accustomed to extravagant paintings, graffiti, installations and performances. Suddenly we are faced with a silence, and moreover there is no colour, only black, white, and occasionally wood as a background. Looking closely, Camargo sometimes arranges the blocks (wooden cylinders) on the reliefs at random, which is how it appears most of the time: some random game which operates with a recursive logic. But not always: there is a project, a design at least, and the relief is organised in circles. So sometimes there is chaos organised by the presence of the same modules, sometimes a design is drawn before us. Constructive logic is contradicted. That is the core of the problem identified so many years ago by Ronaldo Brito.

But an experience even more unusual than the reliefs occurs with the Carrara or Belgian black marble sculptures. Here the unfamiliar eye is forced into a new exercise. We are looking at subtle torsions. The sculpture appears complete, entire, and then suddenly it begins to be cut, twisted and stretched; the original form will be transformed, metamorphosed into a sequence of forms that challenge the material: marble or Belgian black stone. The important issue here is not the matter but the material, the thing the artist works with. Challenging its limits, Sergio Camargo tests the limits of the material, how far a cut can be made into the established cylindrical form.

In 1981 I wrote the following about the sculptures:

It involves a singular experience of space: transforming the surface into a field where the material works with other elements apart from curves, angles and cuts. In this experience Sergio Camargo’s method will construct the whole work as an exploration of the limit of space.

The concept of space has always questioned the nature of externality. And it is towards this nature that the sculptures lead, interrogating, like Heidegger, seeming like the philosopher to be saying: “Space is neither in the subject nor is the world in space” (*Being and Time*). This radical similarity with that statement is what allows the work to lead the subject to an experience of positions, introducing a route, passages that do not exist *a priori*, in the network of places that make up the body of form: the field will be the process of forming places where exterior and interior have to come together. A kind of “natural place,” that performs a delicate assault on the habits of looking.

Density causes inner experience to stretch and mediate reflection, but short-sighted empiricism reduces the question of density to the mass, to the object, to aesthetics. Distant from the phenomenon, empiricism assimilates it into a set of data: a “sculptural fact”. This reduction does not see the density. And yet it is present in the works as a kind of suspended respiration. This is no simple parallel with physiology. Looking at the work we find ourselves inside the body. That is the space experienced by the sculptures. Just as in speech the body is externalised and transforms its presence. Punctuation has been said to be related to metaphysics. And it is rightly at the moment when speech suspends the flow of words that its density takes shape and, while becoming absent, makes its presence clear. Language forms its time by punctuation, looking finds that duration in density. The place of silence in music is well known, as precipices in harmony. In the sculptures, the sudden interruptions, the formal structure, their twists, produce in the stone a time condensed by work. It is this time, as if frozen in form, that allows the extension to be taken to the limit, in some radical negation.

It is quite clear. These sculptures contain something more than the syntax of constructivist order. That is why we have this perception of an invisible presence, this time produced by density that prevents reduction to immediate information. Besides its genuine legacy from Brancusi, Kant and Bergson, who travelled the same road. This language cannot be encompassed by a repertoire of forms or a visual grammar.

Sergio Camargo organises the marble in the manner of being. Hence this empathy between matter and the work: the constructed identity, that dense, controlled respiration. Musicians understand this. It cannot always be the same. Each note has

a subtle variation, of difference. The sculptures fix those moments of absorbed time. That density in movement, suspended. Fragments of nature have never been so distant and yet so close to their origins.²

There is soon a concern with juxtaposed volumes, and a shift towards the individual form of the cylinder. The demands of the method, the cuts that will be made, the weight, the mobile density of these new bodies, require marble—the white of Carrara, and later Belgian black. It would be more accurate to speak of this other experience as combination, rather than the combinatory logic—recursive and iterative—of the reliefs.

The exhibition allows us to see the synthesis of successive experiences which retain a powerful quality: within the empirical practice of series, there is always an affirmation of isolated individuals. Just like the reliefs, which are so similar and at the same time so diverse, are these works developed since the 1960s. The rigorously structural genealogy of the work, which prevents the identification of predecessor and successor in each of its different moments, is what is presented in this exhibition.

This body of work, which experienced so many transformations in art, remained faithful to its modern heritage. If we recall the pianist and musicologist Charles Rosen, who pointed out that quality of the classical style in music was the coherence and unity of its language, then with the work of Sergio Camargo we are looking the classical in the contemporary.

1 BRITO, Ronaldo. A ordem e a loucura da ordem. In: LIMA, Sueli de (org.). *Experiência crítica*. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 311.

2 DUARTE, Paulo Sergio. *Densité mobile*. Paris: Galeria Belle Chasse, 1981. In Portuguese. *Densidade móvel*. São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Babenco, 1982.

LIGHT IS MATTER

CAUÉ ALVES

Sergio Camargo signed no manifestos and joined no groups, but instead forged his own path. Yet something of the Latin American constructivist ideal, based on a broad rationalism that goes beyond reason itself, was important in his development. Born in Rio de Janeiro, he lived for some years in Buenos Aires, where he completed his secondary education and came into contact with Argentine concretism and particularly Tomás Maldonado and the Madi group, as well as studying with Lucio Fontana. Despite being closer to Milton Dacosta than to the neoconcretists he shares some common concerns with the philosophy of the Rio group.

In Paris in 1949 and 1950, Sergio Camargo developed connections with the thinking of Merleau-Ponty and studied with Gaston Bachelard at the Sorbonne. With a firm academic background, his work is much more than a mere illustration of philosophy or any visual translation of ideas.

Although much can be said about the work of Sergio Camargo, his sculptures and reliefs seem to be bathed in a mysterious silence. The white painted wood and pure crystal-free marble contribute to this soundless atmosphere. But while these reliefs and sculptures seem to be ruled by silence, they also exude a kind of musicality. Indeed, it is not uncommon for the artist's own writings to make allusions to singing in reference to his working process with the cold pure stone: "and from where the song comes / calling me and which I call / where we come together / to unfold into song / delightful enjoyment / the elaboration of song." A harmony of vocal sound emerges from the whiteness and silence of his work, which instead of representing the negation of sound offers the possibility of the emergence of poetry, the promise of meanings seen and heard in direct contact with matter.

Understanding matter from the scientific viewpoint is relatively simple, since matter is a physical substance, a mass, with volume that occupies a place in space. But marble is not just an inert object understood according to its material characteristics, and is instead the field containing the artist's thinking. These pieces are occupied by ideas growing from within and developing alongside the works, even in their rough state. Ideas emerge from inside the material, invisible but not conflicting with the visible and sustained from within.

The wood of the reliefs is covered and negated by the white paint, while the marble of the sculptures is completely visible. Here, the relationship between inside and outside is fully articulated. In the reliefs the prime element is structure, which is at the same time modelled by light, creating different forms of luminosity.

The notion of light, in contemporary science, is ambiguous. Besides its energy, light is what allows people to relate with things visually. Light is a fundamental prerequisite of visibility. Everything seen by our eyes is light. Broadly speaking there are two theories of light: one in which it behaves as a particle (photon), and one in which behaves as a wave. The majority of visible phenomena can be explained by the idea of light as a wave, from variations in colour and tone, the way in which light spreads, to the way it reflects from different materials. But that theory does not explain light completely, it also needs to be understood as a particle. This theory identifies similar aspects between photons and electrons, since both behave as material when coming into contact. Neither theory on its own can fully account for reality. While the theory of

waves serves for an understanding of light spreading in space, particle theory better explains the incidence of light on a surface.

But both models are somewhat removed from the way in which we perceive the world. The explanations of physics about light or matter can never account for our experience of these phenomena and the way in which Sergio Camargo makes use of light to reinvent forms and new possibilities of material.

The English critic Guy Brett has addressed the relationship between light and material in Camargo's work, reminding us that the artist's work always dealt with the contradiction between light and matter and emphasising that they are not completely opposite.² So we can state that light is matter, therefore, since they are not contrasting ideas. In Camargo's work they are phenomena that seem inseparable.

The way in which Sergio Camargo prepares the Carrara marble is significant, always avoiding a surface treatment that reflects light and doing everything to make the stone draw the light rays into itself. After accidentally discovering black stone in 1973, following a commission for chess set, Sergio Camargo went on to develop other black pieces. While white naturally radiates luminosity, black in contrast absorbs and retains light. The choice of opaque black stone, without any irregularities, and with an opposite treatment from that given to the marble, makes the Belgian black stone a very rich material. The black is polished to reflect the light, precisely because of its particular characteristic of absorbing it. The artist is not interested in the blacks closing in on themselves, but instead in their relationship with their surroundings, returning some of the light to the environment, while the white marble pieces are unpolished and draw the light into themselves, compensating a little for their expansive nature.

Symbolically, light has always been related to knowledge, to learning, hence the terms enlightenment and clarification. But also, it is not just the opposite of darkness and shadow associated with illusion, confusion and falsity. The artist makes use both of light and dark as if they are inseparable.

In Sergio Camargo's reliefs, light and shade are interdependent, each subordinate to the other. I only notice the shade because there is light. And in some of the works slits are cut into in the cylinders, hollow lines which do not let the light penetrate completely. This empty space between the blocks contrasts with the predominant white to form alternating luminosities at regular intervals in the composition, like a pulsating heartbeat.

While light and matter are constituent parts of the work, in places with uncontrolled lighting, luminosity variations throughout the day completely transform the relief and emphasise its own temporality. In institutions where the lighting is strictly controlled, it is important that it does not emphasise contrast, dramatizing the reliefs, or equally that it negates the shadows. Evenly distributed illumination prevents excessively emphasised shadows and does not reinforce the contrast between visible and invisible. Light for Sergio Camargo is primarily white. Although the artist did experiment with coloured reliefs in reds and blues, he rejected the decorative aspect conveyed by these pieces and recognised that white better allowed the structure of the work to be revealed by light. Light gives the material body.

Body

Sergio Camargo's sculptures have a poetry that radiates from inside the material and spreads across the illuminated surface, as if the sculptures were transparent. And to some extent they are; the way in which they have been made is revealed and apparent. Of course this is not total transparency, and their considerable opacity seems to contain some unattainable secret, a constituent that is invisible. Looking at an exhibition of a group of works we can understand his method, the working process, the rationale that changes from one piece to another and the subtle modifications to cuts and thicknesses in each work.

Like the work of other artists such as Mira Schendel, Camargo's is in its own way permeated by the idea of the body. Not body as object, which simply occupies a place in space, nor the body as something that can be explained by physiology or understood as a separate from the mind or thought, as if it were something beyond the subject, but the body as an ambiguous field where objective and subjective coexist.

Sergio Camargo's work is not founded on the dichotomy between thought and matter, as it is broadly understood, but seems instead to contain no kind of split between body and spirit, particularly after the sculpture abandons its youthful anthropomorphism.

More than just occupying a place in space, Camargo's sculptures reinvent the space itself and can never be reduced to a thing, to something inert and passive. Similarly, it is not possible to place them in the abstract, fictitious and enigmatic realm of the spirit or essence.

The body that emerges from his pieces—not just that figurative body from the early works but also the one that becomes the cylinder, the cube and the questioning simplification of the limits of form—is a body that offers some kind of reversibility between viewer and the viewed. Immersed in the world of visibility, his works seem, like our bodies, also to be looking at us, acting upon us.

Like the work of Willys de Castro, Sergio Camargo's reliefs are active objects. Rather than being completely dominated by the subject, they affect us. Without having to choose between materialism and essentialism, the works are living constructions in which minimal forms achieve maximum expression.

We can move around the sculptures just as one of the works moves around itself and thus literally incorporates a temporal dimension. There is no definitive desire for participation, encouragement of touch and the collective construction of art, as there is in the work of Lygia Clark and Hélio Oiticica. But there is a connection to the playful aspect of art, movement which instead of impinging upon the gaze and movement of the visitor occurs almost mechanically, like some kind of seductive merry-go-round pushed at an uneven rhythm by a child.

Time in his works is the time of the viewer moving around the sculpture, a time experienced by the body and therefore a direct experience. But there is also a time running through the reliefs, in movements generated by the groups of cylinders, acting like a shoals of fish, groups of individuals moving in a coordinated way in relation to a

whole. Each little part needs to be understood in relation to the others, and any partial change directly affects the whole. However cyclical the movements of the reliefs may seem, Sergio Camargo's works take on an immeasurable temporality, in which before and after coexist as simultaneous and indistinguishable. But this understanding of time does not take place in the realm of ideas or on a conceptual level, but instead directly in the experience of the work.

Although marble has a certain air of eternity, due to its long-lasting nature, and being a traditional material used in ancient Greek sculpture and columns, there is no sense of classicism or ostentation in the use of this material. In a debate at the Pinacoteca do Estado de São Paulo in 1976, Mira Schendel spoke publicly about Sergio Camargo's use of marble and its relationship with tradition:

An intensity that I find only in some Doric objects or some Romanesque architecture. A bodily arrangement which we have known from history. Now this does not detract from its contemporary nature nor is it an issue of subject matter. If it is subject matter, it also addresses this subject matter through its bodily arrangement.³

It is interesting how Mira Schendel recognises Camargo's sculpture as contemporary but qualifies it according to the idea of *bodily arrangement*. She emphasises its inclination not just to the trunk, in terms of its materiality, but also in relation to its complex internality.

This *bodily arrangement* in the reliefs is based on the contradiction between the two- and the three-dimensional. The variation in circumference of some of the cylinders and the way in which they are arranged on a plane leads to dissolution of the contrast between chaos and order. Amidst a profusion of cylinders, each one seems to be pointing to one side and projecting its shadow in one direction, suggesting some greater order: spiral, circle or force lines moving in a particular direction. When the cylinders in the same work have different circumferences, different rhythms and movements intervene between the high notes and low notes.

The structure of the large relief in the Bartunek collection, like the one at MAM-SP, and unlike most of the others, is not based on fixed cylinders. These works are from a visually purer group in which the elements are reduced to the extreme. Here the plane is a floating three-dimensional object. Unlike the 1970 *Trombas*—reliefs in which two cylinders thrust the three-dimensional space into movement that seems to break free of the plane—, the cylinder in this work breaks through the plane and becomes a volume. This relief and the *Trombas* alike are more forceful works which project completely outwards, as pure externality, while still retaining something that is inaccessible to the eye.

In other earlier reliefs, such as those in which a group of blocks occupies the entire background surface, a fragmented and scattered plane seems to be emerging from the group of cylinder bases at identical angles. Each one projects a shadow with its own combinatory logic. Seen from a distance the composition may appear random, but each has its own rigorous organisation which would not work in the same way if hung upside down.

Although the artist's work commonly contains some basic geometric form, generally a cylinder cut on the diagonal, reason does not overpower intuition. There is undeniably a degree of sensuality in these almost bodies, with the presence of curves or phalluses. But instead of falling back on some formal sensuality, the artist's work is essentially construction. And moreover, the world of ideas and the empirical world seem to be in agreement, combined together in the same body and without conflict.

The materiality of the stone combines with a density that seems to vary according to the shape and angle of the cut. Despite the huge weight of the *Baleias* works for example (most of them need more than eight strong men to lift them), they seem to float on the base as if lighter than water, appearing to contradict the most basic laws of physics and occupying a world of the imagination. But although the works are conceived in the artist's mind they are only completed with the material, and require the whole body: hands and mind.

Studio in process

An artist's studio is a physical space, but it is also a mental space for the materialisation of projects and the formulation of thought. Sergio Camargo worked in many places, building monumental works outdoors, such as the public works in Caracas (Venezuela), Port Bacarés and Bordeaux (France) and large-scale panels in different Brazilian cities, such as the Palácio Itamaraty auditorium in Brasília (1967) and the Centro Empresarial Itaú, in São Paulo (1986).

He had four different studios during his life, as places of reflection and experiment where he developed his work: (1) the Laranjeiras studio, in Rio de Janeiro, from 1954, which he shared with the artists Frans Krajcberg and Weissmann; (2) the Malakoff studio, in the south of Paris, from 1961, where he began a series of reliefs; (3) the Alfredo Soldani studio, in Massa, Italy, where he produced marble works from 1964. In the 1970s, Camargo continued sending prototypes, studies and drawings for sculptures to be made from Carrara marble and later from black Belgian stone. (4) The final studio in Jacarepaguá, Rio de Janeiro, designed by the architect Zanine Caldas in 1975, which has been reassembled at the Paço Imperial in Rio de Janeiro since 2002.

Many of Sergio Camargo's works from different periods were stored at the Jacarepaguá studio or were at least held there before joining public exhibitions and collections. But as the studio is a place in constant development it is essential to look at it less as a kind of cult and *fetish* than as an invention. It is a dynamic space which contains texts, letters, drawings and prototypes.

Reassembly of Sergio Camargo's workspace is a possible approach to a space in constant transformation: photographs of different studio situations are projected inside it. It would be pointless and even impossible to look for an original fixed reconstruction, because the studio space is always moving. It is pervaded with time that is continually passing and transforming everything. Just as the raw material becomes the work, the work itself acquires meanings in its passage from studio to its various exhibitions. On each occasion, in each curatorial situation, it can take on other possibilities of understanding.

Correspondence

Sergio Camargo was in constant dialogue with a wide range of critics and curators throughout his life. Unseen letters have been studied from Aracy Amaral, Frederico Morais, Guy Brett, Harald Szeeman, Mário Pedrosa and Pietro Maria Bardi. These letters generally concern invitations for exhibitions in places such as the Pinacoteca do Estado de São Paulo, the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, the Kunsthalle in Berne, the Museu de Arte de São Paulo, together with contact with Signals in London, the main experimental avant-garde space in England, where Sergio Camargo, Lygia Clark and Mira Schendel held major exhibitions. Some correspondences reveal a purely formal professional relationship, of course, but others reveal closer relationships between critics and artist, particularly with Mário Pedrosa and Guy Brett.

Sergio Camargo established a broad network of contacts during his lifetime. Besides his extensive travels in Europe and Latin America, he willingly put artists and critics he admired into contact with each other. There are letters from artists such as Alejandro Otero, Arthur Luiz Piza, Carlos Cruz-Diez, David Medalla, Frans Krajcberg, Hércules Barsotti, Jesus Soto, Mira Schendel, Paul Keeler, Rubens Gerchman, Sérvulo Esmeraldo and Willys de Castro. Friendships and amiable relationships with his colleagues can be seen from these fragments of discussions. The decision to exhibit these correspondences is not aimed at putting private matters on public display but rather at helping to identify some of the people with whom the artist was in communication.

The correspondence demonstrates part of the working process and helps to shine light on some of the dialogues established throughout his life, such as close connections with the Exploding Galaxy group in London. This group was founded by David Medalla and Paul Keeler in 1967 after the closure of the Signals gallery. Exploding Galaxy was at the heart of the 1960s counterculture, bringing together experimental poets, dancers, performers, actors, musicians and artists. Consisting of more than 40 mostly young people of different nationalities, the group's activities included collective walks and a willingness to explore "all aspects of life freely and spontaneously."⁴

David Medalla wrote to Sergio Camargo from Paris on February 19, 1968, describing the oppressive conditions the Group was experiencing. After some members had been harassed by the British police, which had already approached the group on several occasions, Medalla tells of his difficulty in getting a visa to return to London:

Last Friday I was supposed to leave for London—the British Consulate here in Paris assured me that my visa will be ready by then. But when I went to the British Consulate I was told that my visa was not yet available. They gave me no reason for the delay. That is why on Saturday afternoon I went to your place and borrowed sixty francs from your wife as I was utterly penniless and had not eaten for a day. I was expecting some money from Paul but this money did not arrive.

What had occurred was most sinister. In London, Paul and three members of the Exploding Galaxy, while rehearsing in a theatre in Islington, were taken in jail by the police on false charges of possessing drugs. Some hashish were planted on the floor

of the theatre by the police—and the police accused Paul and the other exploders (a young French girl, an American boy, and a young English girl) of possessing the hashish. Neither Paul nor any of the other three exploders smoke hashish. In jail the police started to beat Paul up. The four exploders were bailed out of jail by the father of two other English girls belonging to the Exploding Galaxy. Guy and other intelligent people in England have been horrified and disgusted by this example of police brutality and madness.⁵

The letter reveals Aspásia Camargo's generosity and their close connections with Medalla. We now know that the Filipino artist's visa was only released after considerable pressure, particularly by Guy Brett and Labour Party MP, Leo Abse. The authorities had systematically persecuted members of the group, as Paul Keeler later reported.⁶ In another letter to Camargo,⁷ Medalla returns to the subject and says that he has been terrorised by the police fascism, adding that Guy Brett is also under police surveillance after having supported the group in the press.

Although Sergio Camargo's work did not develop in the same direction as the Exploding Galaxy group, which questioned the actual idea of the work by dissolving it into life, it cannot be said that there was any separation between art and life in Sergio Camargo's career. He never gave up the work of art, or of life, in his inventions. Indeed, the artist experienced his works fully, stating: "[...] I live in my work, because I'm no longer at the phase of trying to formulate something. I live these elements, this vocabulary that I have, I speak with it. So I say the things that I am living."⁸ And the artist is in fact fully inside his work, developing it in an endless process, so that the work is both inside him and presents something of the artist's individuality.

It is worth noting that at the same time as a large part of avant-garde art chooses the road to dematerialisation and becomes conceptual, Sergio Camargo discovers the concept inside the material itself. He makes us see that although light cannot be handled like marble or wood, it is, just like ideas, the raw material of his work.

There is no doubt a projective, mental dimension to the artist's work, which required him not just to delegate to other craftsmen, but also to rely on mechanical tools. It is important to understand the need of the other in production of the work. The other is not just a technical resource, but also what collaborates in the artist's identity, as a different reflection of the Self who makes the work as the artist conceived it. This other, like a mirror, also allows the artist to recognise himself in his work. Authorship does not just lie in the craft aspect, of course, but also in the conception, which is only completed in the material. And Sergio Camargo takes that material to the limit, to the narrowest angle of cut that can be made without breaking the stone. The choice of black Belgian granite, which is harder, is also a choice to go further than the marble would allow. The limits of the material and also of light become quite evident. The Self cannot do everything, just like reason, which needs to be understood in its full irrationality, in everything that escapes it. The work of Sergio Camargo can therefore be said to contain a broadened rationality based on light and on matter.

1 CAMARGO, Maria and FREITAS, Iole de. (org.). *Preciosas coisas vãs fundamentais*: escritos de Sergio Camargo. São Paulo: BEI Comunicação, 2010. ["É de lá é que me chega o canto/ ao qual apelei e me apela/ lá onde nos combinaremos/ para desdobrarmos em cantos/ o profícuo encanto, o preferido/ canto elaborado"].

2 BRETT, Guy. "Sergio Camargo: um olhar". In: *Liber Albus Sergio Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

3 Acervo Multimídia Centro Cultural São Paulo. Debate from March 19 and 20 1976. Participants in "Arte no Brasil: Documento/ Debate." chaired by Aracy Amaral in the Pinacoteca do Estado: João Câmara, Mira Schendel, Tomie Ohtake and Franz Weissmann.

4 LOPES, Ana Carolina Fróes Ribeiro. Exploding Galaxy – interview with Michael Chapman. Risco 16. São Paulo: *Revista de Pesquisa em Arquitetura e Urbanismo*. Programa de Pós-graduação do Instituto de Arquitetura Urbanismo. IAU-USP, 2012.

5 MEDALLA, David. Letter to Sergio Camargo. Chambre 33, Hotel du Gros-Caillou 6, Rue du Gros-Caillou Paris 7^{me}. February 19, 1968. Arquivo Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo.

6 KEELER, Paul et al. (Org.). *Planted: a report of the events leading up to and surrounding the arrest and committal to be tried before a judge and jury of 3 members of the Exploding Galaxy charged with being in possession of dangerous drugs*. London: Stanhope Press, 1969.

7 MEDALLA, David. Letter to Sergio Camargo. Chambre 33, Hotel du Gros-Caillou 6, Rue du Gros-Caillou Paris 7^{me}. February 24, 1968. Arquivo Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo.

8 GRINBERG, Piedade. (curator and author). *Sergio Camargo construtor de ideias*. São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea – IAC, 2013, p. 12.

A SCULPTURAL PARABLE

PAULO VENANCIO FILHO

The position of the work Sergio Camargo in relation to modern sculpture is both simple and complex, occupying the world of geometric form on the diagonal, as a cross-section, clear and totally at ease, without any constraints and completely free. Living and giving life through discipline and inconstancy, it shifts fluently between the supposedly rigid and inflexible structures of geometry, in endless experimentation. Camargo was one of several artists who brought new life to geometric abstraction in the 1960s, giving it a second cycle in modernity, in Brazil and elsewhere, practically reinventing and adopting as his own concern a genre that had been absent from Western art for some centuries: the relief. Relief sculpture had little or no relevance in the development of modern art; appearing here and there, particularly and almost uniquely in the great work of Jean Arp. Camargo was the great and perhaps only artist to turn his attention to the genre in the late 20th century, recreating it with a unique outlook and originality, as one of the few Brazilian contributions to 20th-century art.

Affinity with this transitive surface in itself says much about Camargo's work. Relief is for him always an abstract space, but with something of a modern urban reality, logical and chaotic, of the crowd in the metropolis, in which each individual takes their own predetermined route, while the routes of the crowd are distorted, spread out and impossible to predict. It is abstract art but with a profound connection to the spatial conditions of the modern world; at the anonymous *carrefour* of modern life where energies spread widely and constantly, a certain space that remains the same, but in constant movement and transformation. Like modern individuals, the elements of Camargo's reliefs are also anonymous, homogenous, abstract and active. The constant to-and-fro movement of each one, unique and without identity, finds its ideal interpretation in an expressivity without drama, in the clear and frank emotion of the democratic equality of all. It is a phenomenon which finds a parallel in the spatial occupation and saturation of modernity—vital and social energy concentrated and spread across space finds a relationship in the physical space of Camargo's reliefs. Hence the fragmentation of the relief surface, the trembling movement breathing on the plane, which conveys a sense of something living, of expectation, the unexpected, pulsating, the élan of the modern itself in action. Like a living and constant emblem of encounters and divergences that leave their marks and echo on the fabric of sensibility and memory, this multiple ticking of life is transferred to the work and continues ceaselessly. Given this saturation of harmony and chaos without conflict, how could just one of those elements be changed without turning an ideal of perfection inside out, perfect and modern?

Camargo was not alone in this creative approach; it was part of the historical and artistic climate of the time – a period of radical visual investigation, kinetic experimentation and exploration of new materials, all of which might seem strange to his work when Camargo lived in Paris. We might find deep proximities and parallels between Camargo's work and the artistic manoeuvres of a whole generation of the European avant-garde. The post-World War II artistic context of which Camargo was intensely a part, both in Europe and in Brazil, was radical and experimental—the latest and ultimate avant-garde of history. After the war it was no longer possible to reassemble the structural unity of modern art, the world fragmented into constant tension, a radical and experimental spirit developed to set a final test for the artistic conquests of

the 20th century—testing the physical properties of old and new materials, processes, language, the relationship between spectator and work, with the defining figures of the period: Fontana, Manzoni, Asger Jorn, Soto, Yves Klein and the Cobra, Zero, GRAV and other movements. The ultimate limit is that of a cosmic dimension and an atomic reality, which creates, fascinates and threatens the *Weltanschauung* of the 1950s and 60s. One of the many issues is the question of space; space which now expands everyday life towards metaphysical speculation. Space is a question of existence, which is now at risk.

There is no doubt that the accumulated experience of spending some years in active contact with what was happening in Paris left Camargo with a new sensibility and artistic dimension, unknown to any Brazilian artist at the time—unless I am mistaken, he was the first Brazilian to take part in a Documenta. It might be antiquated and out-of-date to use such a term, but to say that a master had returned fully conveys his status: someone with profound and complete mastery of his craft and creative practice. He had acquired an artistic certainty, which was now set constantly to test and experiment. In all his work, he put certainty in doubt.

Sergio Camargo is the quintessential constructivist sculptor of volume and mass, of homogeneity between colour and material, of physical presence. His work is full of architectural resonances—its fluid and continuous lyrical musicality finds a parallel in the unorthodox modern architecture of Oscar Niemeyer. Indeed his sculpture is made by adopting and denying some of the assumptions of the non-object of neo-concretism.

Camargo resolved the incoherent presence of mass and volume in sculpture in a modern way, setting him alongside that other highly individual constructive artist Hans Arp—both the Arp of the reliefs and of the sculptures. They both display the same delight in the full, uninterrupted mass, for curved surfaces and the spherical. They also share a taste for wood and marble, together with a preference for white, which is very present in the work of the Swiss sculptor.

Camargo's first sculptures—female figures turned in on themselves, squatting, twisted and bent; bodies just as a core, indistinct and concentrated mass and volume—are pure matter in a state of tension, which is further accentuated by the impenetrable bronze. The light seems to be repelled and unwanted. How can that conflict be reduced? The human body is broadly little more than a large cylinder. Trunk, arms and legs aspire to the clarity of geometric form, nothing else. A torso can produce twists and the cylinder is in itself static; but in its multiple combination, sometimes random and sometimes controlled, a very particular dynamic is established of the work in its restless and constant organising and disorganising.

Camargo was one of the first artists to make the method itself into the work, taking it to its material and formal limit. This singular and surprising character of the work—experimental work in progress—requires and provides new readings and meanings, stimulating critical reflection on the relationships between modernity and the contemporary, returning to aspects of the past and examining them in a new form in the present.

The way in which the plastic power of the work can unfold beyond the logic of the system is always remarkable and enigmatic. The sculpture transcends the sum—or subtraction—of the geometric elements; the whole integrates the parts; once finished, it is so unified by unity of material and colour that it cannot be dismantled. In the wooden reliefs and in the marble sculptures the method towards the material is uniform; calculation, towards the sensory; rigour, freedom. The fascinating result is always unexpected and surprising—when at first it might seem obvious and mechanical.

Work made in this way generally has no beginning or end; we can consider it freely and form connections, rejecting any chronology or evolutionary meaning. The formal rigidity and freedom of Sergio Camargo's sculptural process—from his most characteristic works of the 1960s to the final pieces—can be found in an imaginative rationale developed from a few discrete geometric elements. Sometimes the artist would structure them, sometimes isolate them, observing their behaviour under the effects of light and the movement of the spectator. He enlarges and distorts the same elements, sometimes to almost monumental scale and sometimes reducing the work to minute studies. In this way he produced one of the most complete and complex reflections on the possibilities of modern sculpture and one of the most innovative bodies of work in modern Brazilian art.

SERGIO CAMARGO CRONOLOGY

1930-1946

Born on 8th April 1930, in Rio de Janeiro, son of Christovam Torres de Camargo, from São Paulo, and Maria Campomar, Argentine. At the age of 16, moves with his family to Buenos Aires, where he finishes High School. For six months, joins Academia Altamira, under the supervision of artists Emilio Pettoruti (1892-1971) and Lucio Fontana (1899-1968).

1949-1950

In Paris, studies Philosophy at Sorbonne University and gets in touch with several artists, including French-German Hans Arp (1886-1966) and Belgian Georges Vantongerloo (1886-1965). Nevertheless, frequent visits to Romanian Constantin Brancusi's (1876-1957) studio become one of the most important experiences towards his future production.

1951-1953

Back to Brazil, makes his first abstract sculpture in modeling clay, *Germinal N.1*, that names the series of five sculptures made in the early years of that decade.

In 1953, settles down in Paris, devoting himself solely to abstract sculpture.

1954-1955

Adheres to figurativism, with sculptures of female nudes strongly influenced by French sculptor Henri Laurens (1885-1954).

With the artwork *Escultura*, participates for the first time in a group exhibition, the 3rd National Salon of Modern Art, at Prestes Mais Gallery, in São Paulo. The artwork is today part of the permanent art collection of Museu Nacional de Belas-Artes under the title *Forma Abstrata*. At the same salon, presents *Germinal N. 1*, made with cast aluminum.

1956

In Rio de Janeiro, at Copacabana, the Camargo building, designed by Oscar Niemeyer, is inaugurated. At the ground floor, GEA Gallery, with a Frans Krajcberg solo show (1921). The gallery, managed by Sergio Camargo, presents in the following years solo shows of artists as Alfredo Volpi (1896-1988), Iberê Camargo (1914-1994), Maria Leontina (1917-1984), Milton Dacosta (1915-1988) and Heitor dos Prazeres (1898-1966).

1957-1960

Takes part at the 4th São Paulo Art Biennial with the sculpture *Os Amantes*.

Makes his first solo show at GEA Gallery, in Rio de Janeiro.

Comes close to painter Milton Dacosta (1915-1988), 15 years older, who at that moment was producing his main pieces—of a concise constructivism, very admired by Sergio Camargo.

1961-1962

Settles down in Paris, where he remains until 1974. For four years, audits the art sociology taught by Pierre Francastel (1900-1970), at the École Pratique des Hautes Études.

Searches for a new work method to break through his previous phase's formalism. Pushes plaster on random folders with fabric fragments and makes reversed reliefs. The new method pleases him, but does not generate outcomes. From these experiments, only a few models are left, most were destroyed.

1963

Works intensely in his new studio, in Malakoff, at the South of Paris.

Begins the relief series: wood cylinders disposed on a flat surface and painted in white, in which rhythms and structure are unveiled by light.

In September, applies with the three sculptures in relief, yet never shown, for the 3rd Paris Biennial, and conquers the International Award in Sculpture, that corresponds to a five months fellowship in France.

1964

Presents his first solo show overseas, at Signals Gallery, in London. Devoted to experimentalism, the gallery was responsible for the propagation of Lygia Clark (1920-1988), Hélio Oiticica (1937-1980) and Mira Schendel (1919-1988).

Conceives two monumental projects—the column *Homenagem a Brancusi and Torre Modulada*—to be made in Carrara marble in the following year, in Italy, at Alfredo Soldani's studio, in Massa.

1965

In Brazil, settles his studio inside GEA gallery, which since his departure had been managed by his brother.

Takes part in the 8th Bienal de São Paulo with five reliefs in wood, conquering the award for the Best National Sculpture.

1966-1969

Takes part in the 33rd Venice Biennial presenting 22 artworks, including the column *Homenagem a Brancusi and Torre Modulada*, shown for the first time.

Visits Brasília to follow the construction the structural wall of the Palácio Itamaraty, finished in 1967 and officially inaugurated in 21st April 1970.

1970

Begins to utilize cylindrical elements in the reliefs—with greater volume and less quantity, often combined in duos—named *trombas* (trunks).

1971-1973

Marble becomes the most utilized material by the artist in his artworks. The sculptures are executed in Massa, in Italy, based in prototypes sent by Camargo.

Uses for the first time the Belgium black stone at the basis of one of his sculptures.

1974-1975

Returns for good to Brazil and begins the construction of an studio at Jacarepaguá, in Rio de Janeiro. The space is built by architect Zanine Caldas with landscape design by Sergio Camargo himself.

The return to the country is also marked by the inauguration of a solo show by the artist at MAM in Rio de Janeiro, with 52 reliefs in wood and 41 sculptures in marble, produced in 1963 and 1975.

Through Ronaldo Brito, joins a group of artists and critics to discuss and reflect about the arts. Participants included Waltercio Caldas (1946), Iole de Freitas (1945), Tunga (1952) and José Resende (1945).

1976-1979

Conquers the Best Sculptor of the Year Award by Associação Paulista dos Críticos de Arte.

Starts to regularly use the black stones after the order for a chess set. Initially made with marble from Parma, later Camargo adopts Belgium black marble to his pieces, for it presents more resistance to cut.

1980

Presents a piece in Belgium black marble for the audience for the first time in the solo show at Espaço ABC/Funarte, in Rio de Janeiro.

Joins the opening show for the Gabinete de Arte Raquel Arnaud, in São Paulo, with Amílcar de Castro (1920-2002), Franz Weissmann (1911-2005) and Lygia Clark (1920-1988).

Inaugurates a solo show at the Museu de Arte de São Paulo, with 54 pieces in Carrara marble, produced between 1978 and 1980. The exhibition conquers the Best Retrospective Award of the Year by Associação Paulista de Críticos de Arte.

1981-1982

Produces more lengthened pieces due to the use of cuts made in acute angles. Regularly uses the Belgium black marble.

1983-1985

Presents a solo show at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, in São Paulo, with 14 pieces in Belgium black produced between 1973 and 1983. The final sculpture from this series has at its extremities an angle of 15 degrees, the maximum limit endured by the material.

1986-1987

Finishes monumental concrete wall to Centro Empresarial Itaipu Unibanco, in São Paulo, started in the previous year. With 420 square meters, the piece weights 163 tons.

Makes his last solo show overseas, at 111 Gallery, in Lisbon, Portugal.

Solo exhibition at Paço Imperial, Rio de Janeiro, with exhibition catalogue essay by Paulo Sergio Duarte and graphic design by Waltercio Caldas.

1988-1989

Between the last artworks he makes, ovoid shapes arise, white and black, with longitudinal incisions or globular.

1990

Makes his last solo show—with 15 new pieces, including the “eggs”—at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, in São Paulo.

Dies on 20th December in Rio de Janeiro. The wake happens at Paço Imperial and the burial at São João Batista cemetery.

More than 40 private and public collections present artworks by Sergio Camargo, including Centre Pompidou, in Paris; Museu de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (Malba); Tate Gallery, in London; Museum of Modern Art (MoMA), in Nova York, and the Museu de Arte Moderna (MAM) in São Paulo and Rio de Janeiro.

source: Margarida Sant'Anna and Instituto de Arte Contemporânea

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

Presidente de Honra do Conselho Superior da Fundação Iberê Camargo
[President of Honor of the Chief Advisors]
Maria Coussirat Camargo *[in memoriam]*

Presidente do Conselho Superior
[President of The Chief Advisors]
Jorge Gerdau Johannpeter

Vice-Presidente do Conselho Superior
[Vice President of the Chief Advisors]
Bolívar Charneski

Conselho Superior
[Chief Advisors]
Beatriz Johannpeter
Bolívar Charneski
Christóvão de Moura
Cristiano Jacó Renner
Istelita da Cunha Knewitz
Jayme Sirotsky
Jorge Gerdau Johannpeter
Justo Werlang
Lia Dulce Lunardi Raffainer
Mariza Fontoura Carpes Asquith
Renato Malcon
William Ling

Diretoria
[Management]
Carlos Cesar Pilla
Rodrigo Azevedo
Rodrigo Vontobel

Comitê Curatorial
[Curatorial Board]
Agnaldo Farias
Eduardo Veras
Fábio Coutinho
Luiz Camillo Osorio

Conselho Fiscal (Titulares)
[Supervisory Board (Members)]
Anton Karl Biedermann
Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna
Pedro Paulo de Sá Peixoto

Conselho Fiscal (Suplentes)
[Supervisory Board (Substitutes)]
Gilberto Schwartzmann
Ricardo Russowski
Volmir Luiz Giglioli

Superintendente Cultural
[Cultural Superintendent]
Fábio Coutinho

Gestão Cultural
[Cultural Management]
Germana Konrath

Equipe Cultural
[Culture Team]
Adriana Boff
Carina Dias de Borba
Laura Cogo

Equipe Acervo e Ateliê de Gravura
[Collection And Print Studio Team]
Eduardo Haesbaert
Alexandre Demetrio
Gustavo Possamai
José Marcelo Lunardi

Equipe Educativa
[Educational Team]
Camila Monteiro Schenkel
Bruno Salvaterra Treiguer
Michel Machado Flores

Mediadores
[Museum Mediators]
Andressa Cristina Gerlach Borba
Fernanda Feldens
João Luis Elias Moreira Cezar Mallmann
Matheus dos Santos Araújo
Victória Bemfica Terragno
Vitória dos Santos Tadiello

Equipe de Comunicação
[Communication Team]
Elvira T. Fortuna
Thaís Leidens

Site e Redes Sociais
[Website and Social Networks]
Adriana Martorano

Assessoria de Imprensa
[Press Office]
Neiva Mello Assessoria em Comunicação

Equipe Administrativo-Financeira
[Administration And Finance Team]
Carla de Barros Leite
Carolina Miranda Dorneles
Joice de Souza
Maria Lunardi
Roberto Ritter

Consultoria Jurídica
[Legal Advisor]
Ruy Remy Rech

TI Informática [IT]
Marcio José Schmitt – ME

Manutenção Predial
[Building Maintenance]
Top Service

Segurança [Security]
Gocil Serviços de
Vigilância e Segurança

Estacionamento [Parking]
Safe Park

Cafeteria [Cafeteria]
Press Café

Loja [Shop]
D'Arte

Fundação Iberê Camargo
Av. Padre Caciue 2.000
90810-240 | Porto Alegre | RS | Brasil
Tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

ITAÚ CULTURAL

Presidente
[President]
Milú Villela

Diretor-Superintendente
[Superintendent Director]
Eduardo Saron

Superintendente Administrativo
[Superintendent Administration]
Sergio Miyazaki

Núcleo de Artes Visuais

Gerência
[Management]
Sofia Fan

Coordenação
[Coordination]
Juliano Ferreira

Produção Executiva
[Executive Producer]
Nicole Plascak

Núcleo de Comunicação e Relacionamento

Gerência
[Management]
Ana de Fátima Sousa

Coordenação de Conteúdo
[Content Coordination]
Carlos Costa

Produção e Edição de Conteúdo
[Production and Content Editing]
Maria Clara Matos

Redes Sociais
[Social Networks]
Renato Corch

Tradução
[Translation]
Carmen Carballal (Espanhol/Português)
Sabatino Adrien Levy (Francês/Português)
Marisa Shirasuna e Tatiana Diniz (Inglês/Português)
(Terceirizados)

Supervisão de Revisão
[Revision Supervision]
Polyana Lima

Revisão de Texto
[Proofreading]
Rachel Reis (Português)
Tatiana Diniz (Inglês)
(Terceirizadas)

Coordenação de Design
[Design Coordination]
Jader Rosa

Comunicação Visual
[Visual Communication]
Yoshiharu Arakaki

Projeto Gráfico
[Graphic Design]
Guilherme Ferreira
Liane Iwahashi

Produção Editorial
[Editorial Production]
Luciana Araripe (Terceirizada)

Edição de Fotografia
[Picture Editing]
Marcos Ribeiro Estúdio Digital
(Terceirizado)

Comunicação Estratégica
[Strategic Communication]
Melissa Contessoto
Simoni Barbiellini

EXPOSIÇÃO [EXHIBITION]

Realização [Organized by]
Fundação Iberê Camargo
Itaú Cultural

Concepção [Conception]
Itaú Cultural

Curadoria [Curator]
Paulo Sergio Duarte
Cauê Alves

Projeto Expográfico
[Exhibition Design]
Una Arquitetos

Transporte [Transport]
Alves Tegam

Corretora [Broker]
Geco Seguros

Seguro [insurance]
Axa Art

Montagem [Installation]
André Severo
Alexandre Moreira
Marcelo Moreira
Sandro Torquetti

Coordenação de Produção
[Production Coordinator]
Carina Dias de Borba

CATÁLOGO [CATALOGUE]

Coordenação editorial
[Editorial coordination]
Adriana Boff

Textos [Texts]
Paulo Sergio Duarte
Cauê Alves
Paulo Venancio Filho

Tradução [Translation]
Nick Rands

Revisão [Proofreading]
Rosalina Gouveia

Projeto Gráfico
[Graphic Design]
Adriana Tazima

Fotografias [Photographs]
João Luiz Musa
Viva Foto: p. 4-8 e 49

Tratamento de Imagem
[Image Processing]
João Luiz Musa

Impressão [Printing]
Gráfica Pallotti

“A Fundação Iberê Camargo, o Instituto Itaú Cultural e os curadores agradecem a todos os fotógrafos que cederam imagens e a todos os colecionadores que emprestaram suas obras para as exposições.”

[The Iberê Camargo Foundation, Instituto Itaú Cultural and the curators are most grateful to the photographers who have provided images and to all the collectors who have loaned their works for the exhibitions.]

Agradecimentos Especiais
[Special Acknowledgment]
Instituto de Arte Contemporânea - IAC Brasil
e Raquel Arnaud

Agradecimentos [Acknowledgment]
Candido Antonio Mendes de Almeida
Centro Universitário Belas Artes de São Paulo
Maria Camargo
Margarida Sant'Anna
Universidade Candido Mendes

Todos os direitos reservados
[All rights reserved]
© Fundação Iberê Camargo
© Itaú Cultural
© Paulo Sergio Duarte
© Cauê Alves
© Paulo Venancio Filho

Todos os esforços foram feitos para reconhecer os direitos morais, autorais e de imagem neste livro. A Fundação Iberê Camargo agradece qualquer informação relativa à autoria, titularidade e / ou outros dados que estejam incompletos nesta edição, e se compromete a incluí-los em futuras reimpressões.
cultural@iberecamargo.org.br

[Every effort has been made to acknowledge the moral rights and copyright of the images in this book. The Fundação Iberê Camargo welcomes any information concerning authorship, ownership, and/or other data that may be incomplete in this edition, and is committed to including them in future reprints.]
cultural@iberecamargo.org.br

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa

[This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language]

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO – CIP
(Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

D812s Duarte, Paulo Sergio

Sergio Camargo: luz e matéria/ Paulo Sergio Duarte. -
Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2016.

144 p. : il. color.

ISBN 978-85-89680-58-5

Catálogo em edição bilingue: português e inglês.

Tradução Nick Rands

1. Duarte, Paulo Sergio. 2. Camargo, Sergio. 3. Venancio Filho, Paulo. 4. Alves, Cauê. I. Título. II. Arte Moderna

CDU 73/76 (81)

PAULO SERGIO DUARTE é crítico, professor de história da arte e pesquisador do Centro de Estudos Sociais Aplicados (Cesap), da Universidade Candido Mendes, no Rio de Janeiro. Leciona Teoria e História da Arte, na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. Foi assessor-chefe do Rioarte (1983-1985) e primeiro diretor-geral do Paço Imperial/Iphan (1986-1990), responsável pela sua implantação como um centro cultural, período em que foram realizadas, entre outras, as exposições “Lygia Clark e Hélio Oiticica”, “Brasil holandês”, “Lasar Segall”, “Sergio Camargo”, “Miró e Gaudi”, “Expedição Langsdorf”, “Amilcar de Castro” (única retrospectiva do artista em vida), “Tesouros do Kremlin” e “Carlos Vergara”. Publicou os livros *Anos 60 – transformações da arte no Brasil* (Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998); *Waltercio Caldas* (São Paulo: Cosac Naify, 2001) e *Carlos Vergara* (Porto Alegre: Instituto Santander Cultural, 2003), além de diversos artigos e ensaios sobre arte moderna e contemporânea, dentre os quais se destacam os estudos “A trilha da trama” (in: *Antonio Dias*. Rio de Janeiro: Funarte, 1979); “O que Seurat será?” (in: *O olhar*. Organizado por Adauto Novaes. São Paulo: Cia das Letras, 1988); “Amilcar de Castro ou a aventura da coerência” (in: *Novos Estudos Cebrap*, 28. São Paulo: Cebrap, 1990); “Modernos fora dos eixos” (in: *Arte construtiva no Brasil*. Organizado por Aracy Amaral. São Paulo: DBA Melhoramentos, 1998); “As técnicas de reprodução e a ideia de progresso em arte” (in: *Mostra Rio Gravura – Catálogo Geral*. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura – Rioarte, 1999); “Chega de futuro? – Arte e tecnologia diante da questão expressiva” (in: *Arte & Ensaios*, 9(9). Rio de Janeiro: UFRJ, 2002); “Lasar Segall: O navio de emigrantes” (in: *Nossa História*, 7. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, maio de 2004).

[Is a critic, art-history lecturer and researcher at the Centro de Estudos Sociais Aplicados (Cesap), Universidade Candido Mendes, in Rio de Janeiro. He teaches Art History and Theory at the Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro. He was senior assessor for Rioarte (1983-1985) and the first chief director of Paço Imperial/Iphan (1986-1990), responsible for its establishment as a cultural centre, during which time exhibitions included “Lygia Clark e Hélio Oiticica”, “Brasil holandês”, “Lasar Segall”, “Sergio Camargo”, “Miró e Gaudi”, “Expedição Langsdorf”, “Amilcar de Castro” (the artist’s only retrospective during his lifetime), “Tesouros do Kremlin” and “Carlos Vergara”. Published books include *Anos 60 – transformações da arte no Brasil* (Rio de Janeiro: Campos Gerais, 1998); *Waltercio Caldas* (São Paulo: Cosac Naify, 2001) and *Carlos Vergara* (Porto Alegre: Instituto Santander Cultural, 2003). Essays and articles about modern and contemporary art include “A trilha da trama” (in: Antonio Dias. Rio de Janeiro: Funarte, 1979); “O que Seurat será?” (in: O olhar. Organised by por Adauto Novaes. São Paulo: Cia das Letras, 1988); “Amilcar de Castro ou a aventura da coerência” (in: Novos Estudos Cebrap, 28. São Paulo: Cebrap, 1990); “Modernos fora dos eixos” (in: Arte construtiva no Brasil. Organised by Aracy Amaral. São Paulo: DBA Melhoramentos, 1998); “As técnicas de reprodução e a ideia de progresso em arte” (in: Mostra Rio Gravura – Catálogo Geral. Rio de Janeiro: Instituto Municipal de Arte e Cultura – Rioarte, 1999); “Chega de futuro? – Arte e tecnologia diante da questão expressiva” (in: Arte & Ensaios, 9(9). Rio de Janeiro: UFRJ, 2002); “Lasar Segall: O navio de emigrantes” (in: Nossa História, 7. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, May 2004).]

CAUÊ ALVES (São Paulo, Brasil, 1977) é professor do Departamento de Arte da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC-SP e coordenador do curso de Artes Visuais do Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. É mestre e doutor em filosofia pela FFLCH-USP e, desde 2006, curador do Clube de Gravura do Museu de Arte Moderna de São Paulo. Realizou, entre outras curadorias, *MAM[na]OCA: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (2006), a mostra *Quase líquido*, Itaú Cultural (2008), *Da Estrutura ao Tempo: Hélio Oiticica* (2009), no Instituto de Arte Contemporânea. É autor do livro *Mira Schendel: avesso do avesso* (Bei Editora/ IAC, 2010) e da mostra homônima. Foi um dos curadores do *32º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP* (2011) e curador-adjunto da *8ª Bienal do Mercosul* (2011). Fez a cocuradoria de *Para Além do Arquivo* (2012), no Centro Cultural BNB, em Fortaleza e, no mesmo ano, de *Más Allá de la Xilografía*, no Museo de la Solidaridad Salvador Allende, em Santiago, Chile. Integrou a equipe do projeto *LAB VERDE: Experimentações Artísticas na Amazônia* como curador e orientador (2013). Publicou texto no catálogo da exposição *Mira Schendel*, Tate Modern, Londres (2013); Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, e Pinacoteca do Estado de São Paulo (2014). Foi curador assistente do Pavilhão Brasileiro da 56ª Bienal de Veneza (2015).

Cauê Alves (São Paulo, Brazil, 1977) teaches in the Art Department of the Faculty of Philosophy, Communication, Letters and Arts at PUC-SP and is coordinator of the Visual Arts course at the Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. He has a master’s degree and doctorate in philosophy from FFLCH-USP and has been curator of the Clube de Gravura at the Museu de Arte Moderna de São Paulo since 2006. Curated exhibitions include *MAM[na]OCA: arte brasileira do acervo do Museu de Arte Moderna de São Paulo* (2006); *Quase líquido*, Itaú Cultural (2008) and *Da Estrutura ao Tempo: Hélio Oiticica* (2009), at Instituto de Arte Contemporânea. He is author of *Mira Schendel: avesso do avesso* (Bei Editora/ IAC, 2010) and the exhibition of the same name. He was one of the curators of the *32º Panorama da Arte Brasileira do MAM-SP* (2011) and adjunct curator of the *8ª Bienal do Mercosul* (2011). He was co-curator of *Para Além do Arquivo* (2012) at the Centro Cultural BNB in Fortaleza and also of *Más Allá de la Xilografía* at the Museo de la Solidaridad Salvador Allende in Santiago, Chile. He was a member of the project *LAB VERDE: Experimentações Artísticas na Amazônia* as curator and supervisor (2013). An essay is included in the exhibition catalogue for *Mira Schendel*, Tate Modern, London (2013); Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto, and Pinacoteca do Estado de São Paulo (2014). He was assistant curator for the Brazilian Pavilion at the 56th Venice Biennale (2015).



Itaú
cultural

ISBN 978-85-89680-58-5



9 788589 680585