

AMILCAR
DE CASTRO

REPETIÇÃO
E SÍNTESE



AMILCAR
DE CASTRO

REPETIÇÃO
E SÍNTESE

Centro Cultural Banco do Brasil
Belo Horizonte, 2013

O Ministério da Cultura apresenta
Banco do Brasil apresenta e patrocina

AMILCAR
DE CASTRO
REPETIÇÃO
E SÍNTESE

Este catálogo foi produzido por
ocasião da exposição realizada
no Centro Cultural Banco do Brasil
Belo Horizonte, de 13 de novembro
de 2013 a 27 de janeiro de 2014

AMILCAR
DE CASTRO
REPETITION
AND SYNTHESIS

This catalogue was produced
on the occasion of the exhibition
at Centro Cultural Banco do Brasil
Belo Horizonte, from November 13th,
2013 to January 27th, 2014

Produção

Apoio

Realização



ESPIRAL



Ministério da
Cultura





AMILCAR EM MINAS

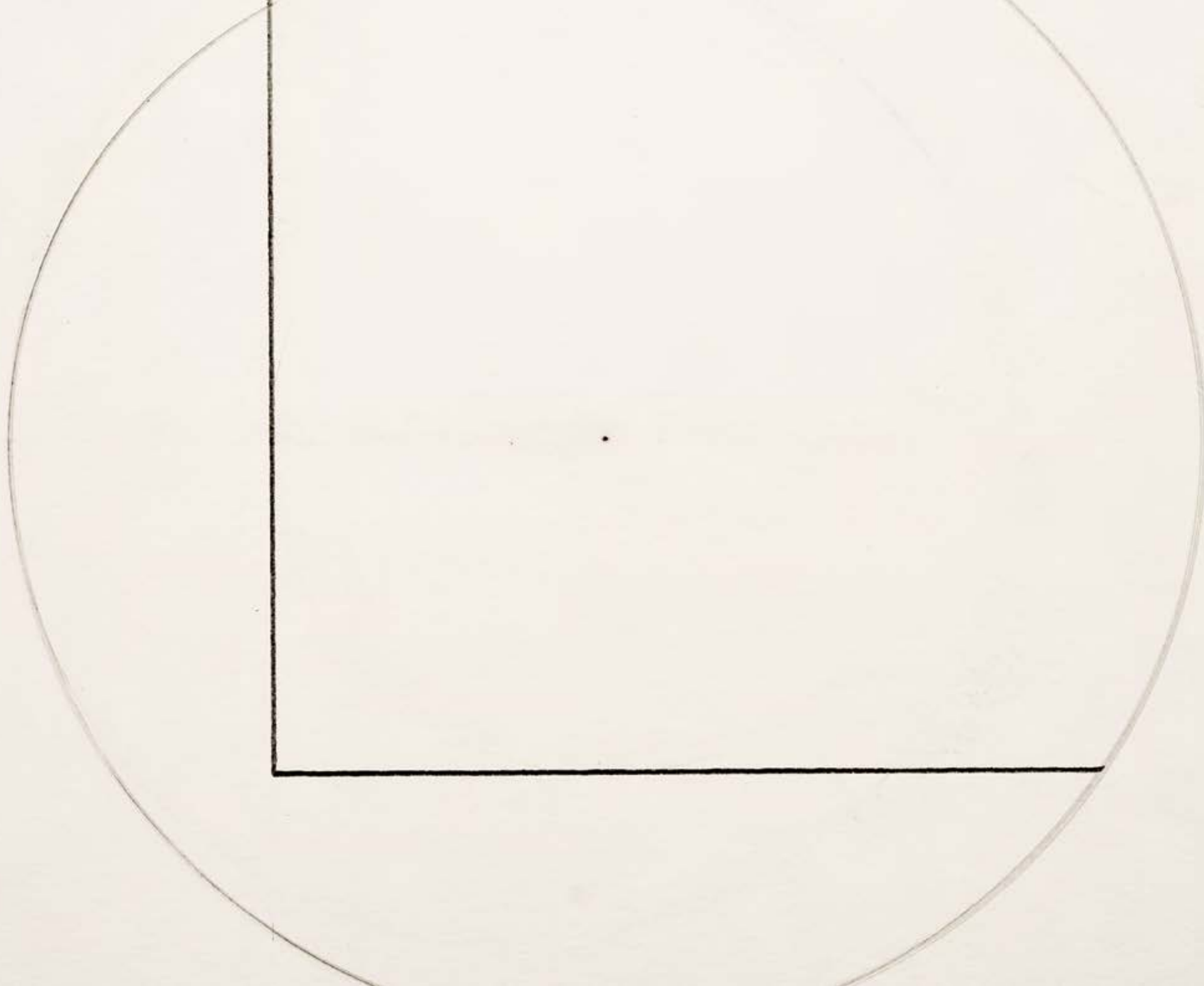
CENTRO CULTURAL
BANCO DO BRASIL

O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam a exposição “Amilcar de Castro – repetição e síntese”, um amplo panorama da obra de um dos maiores artistas mineiros de todos os tempos e um dos mais significativos da arte brasileira do século XX. Cumprindo a missão de trazer ao público o essencial da arte e da cultura brasileiras, a exposição representa a reunião de importantes acervos particulares e sua disponibilização para o usufruto geral de uma obra fundamental na história da arte brasileira.

Amilcar foi fundamentalmente escultor, desenhista e artista gráfico. Na escultura utilizou com singular originalidade o método de “corte e dobra”, proporcionando um sistema de formas em três dimensões. Como artista gráfico, foi autor de uma das mais importantes reformas gráficas da imprensa brasileira: a reforma do *Jornal do Brasil*, realizada em 1957.

Com curadoria de Evandro Salles, a exposição reúne mais de 500 obras entre pinturas, esculturas em aço, madeira, vidro e mármore, coleção inédita de projetos de esculturas e uma grande coleção de litografias, muitas delas de grandes dimensões e nunca antes vistas em exposição.

O Centro Cultural Banco do Brasil, ao reunir este importante acervo, rende homenagem ao protagonista do neoconcretismo brasileiro ao mesmo tempo em que oferece ao público a oportunidade de aprofundar o conhecimento sobre sua obra e a significação desta para as artes plásticas nacionais.



11	DOBRAS DE TEMPO
45	REPETIÇÃO E SÍNTESE
145	BASTIDORES
159	CRONOLOGIA
193	ENGLISH VERSION





DOBRAS DE TEMPO

EVANDRO SALLES

INTRODUÇÃO

O mineiro Amilcar de Castro (1920, Paraisópolis, MG – 2002, Belo Horizonte, MG) foi um dos criadores de vertente fundamental do movimento construtivo brasileiro, o neoconcretismo. Ocupando um espaço definitivo em nossa história da arte, a obra de Amilcar reúne um universo plural de criações: sua matéria primordial de elaboração de esculturas foi o aço denominado genericamente como corten, mas utilizou também a madeira, o mármore, o granito e o vidro. Aluno de Alberto da Veiga Guignard, foi um desenhista obsessivo, produzindo durante toda a sua vida milhares de obras gráficas entre desenhos, gravuras e pinturas de grandes dimensões que, por suas características profundamente gráficas, denominava também de “desenhos”. Amilcar tornou-se um dos principais artistas gráficos brasileiros, tanto por sua produção de gravuras e desenhos como por sua produção como diagramador e programador visual: no início de sua carreira, foi responsável pela primeira grande reforma gráfica de um jornal brasileiro sob os princípios modernos, a famosa reforma do *Jornal do Brasil*, no final dos anos 1950. Esse trabalho influenciou todo o desenvolvimento posterior das artes gráficas na imprensa brasileira. Amilcar de Castro produziu ainda design de objetos e joalheria.

Sua grande invenção escultórica foi seu método construtivo denominado de corte e dobra, que consiste em, a partir de um plano, inscrever uma forma e lançá-la ao espaço em três dimensões, através de uma operação muito simples de corte e dobra do plano sem o uso de solda ou qualquer outro artifício técnico. Esse método, revolucionário na história da escultura, pode ser aplicado tanto a uma folha de papel como a uma chapa de ferro de várias polegadas de espessura e muitas toneladas de peso. A obra de Amilcar de Castro rompe a ortodoxia formalista construtivista estabelecendo uma poética única em torno do fato escultórico.

Com a exposição “Amilcar de Castro – repetição e síntese” pretendemos, em primeiro lugar, colaborar na importante tarefa de ampliar o conhecimento direto sobre a extensa obra deixada por Amilcar de Castro, e assim possibilitar o estudo

- 1 [p. 10] Amilcar de Castro
detalhe da escultura:
Sem título, 1999 | aço
Col. Márcio Teixeira
- 2 Vista do ateliê de Nova Lima,
Belo Horizonte, 2013

de suas implicações teóricas e conceituais. Perfazendo um grande panorama, a exposição reúne alguns conjuntos de obras raramente vistos e outros nunca antes expostos: uma coleção de 140 esculturas de corte e dobra, das aproximadamente 200 formas-matriz realizadas pelo artista ao longo de sua vida usando seu método pioneiro; a série de 90 esculturas em madeira negra braúna, produzida no final da vida do artista e que nunca havia sido mostrada em sua totalidade; uma coleção de 100 esculturas ditas *de corte*, feitas com chapa de aço de pelo menos 10 cm de largura, conjunto em grande parte também realizado na profícua década final da vida de Amilcar; uma coleção de 60 desenhos de projetos de esculturas que ajudam a revelar os métodos de elaboração de sua geometria; uma grande coleção de gravuras (cuja produção total é estimada em 600 obras), das quais mostramos aqui várias de natureza experimental, com exemplar único; desenhos em nanquim e acrílico, pinturas sobre tela de grandes dimensões e esculturas médias e grandes, totalizando um total de mais de 500 obras.

Interessou-nos na concepção da curadoria o entendimento de que o agrupamento em um mesmo espaço de um grande número de trabalhos do artista, notadamente de uma mesma série, proporciona ao observador uma experiência única e diferenciada da sua obra. Diante de uma profusão de trabalhos de Amilcar de Castro, percebemos que essas peças se articulam umas com as outras formando um todo, configurando-se como uma obra única construída através do encadeamento de centenas de partes que interagem umas com as outras, interpenetrando-se de maneira a formar uma espécie de grande livro de formas entrelaçadas, ou talvez um grande organismo de simetria radial. Essa ideia de que cada grande conjunto escultórico de Amilcar possa formar uma espécie de grande livro tridimensional – o que não deixa de remeter ao universo de experiências visuais-literárias do neoconcretismo como o *Livro da criação* de Lygia Pape – surgiu da sensação que nos alcançou de maneira absolutamente impactante e surpreendente, anos atrás, ao entrarmos em uma sala do ateliê do artista em Nova Lima na qual estavam depositadas centenas de esculturas de pequeno porte dispostas no chão de forma casual, quase amontoadas. Desde então, não podemos deixar de pensar simultaneamente cada trabalho de Amilcar tanto em



3 Amílcar de Castro
Estrela, 1953/1999
aço | 120 x 120 x 120 cm
Col. Márcio Teixeira



sua articulação inseparável com o todo da obra, como em suas características únicas, singulares e, ao mesmo tempo, capazes de sintetizar toda a obra.

A esse respeito, é interessante lembrar que, como nota José Francisco Alves, já na primeira escultura abstrata criada por Amílcar, *Estrela* (1953), encontramos todos os dados estruturais que iriam perdurar e ser desenvolvidos em infindáveis variações até o final de sua vida.¹ Apesar de *Estrela* ter sido finalizada com acabamento em solda, nela já estavam presentes tanto a construção por dobra quanto a multifrontalidade ou multilateralidade do objeto (ou seja, a ausência de um lado único ou frontal de observação). Essa multilateralidade, que faz com que a escultura convide o observador a se movimentar ao seu redor, estende-se muitas vezes também aos desenhos e gravuras do artista, que, não raro, eram assinados em vários de seus lados para que pudessem ser pendurados ao gosto de quem os possuísse.

Outro importante balizador da curadoria foi, na compreensão de sua obra como operação a partir do plano, o entendimento de que ela se origina *no* e *do* desenho, nas propriedades de letra do desenho, no sentido em que isso define propriedades de significante gravado à faca na pele do mundo. Desenho é incisão, é linha que corta o aço ou o papel fazendo surgir o mundo.

Nas palavras de Amílcar em um poema sem data:

A grama desenha o verde

A árvore desenha o céu

O vento desenha a nuvem

A nuvem desenha o azul

A água desenha o rio

E o homem desenha o tempo

Na exatidão do sonho²

¹ José Francisco Alves. *Amílcar de Castro – Uma retrospectiva*.
Porte Alegre: Fundação Bienal
de Artes Visuais do Mercosul,
2005, p. 142.

² Rodrigo Naves. *Amílcar de Castro*.
Belo Horizonte: AD2, 2010, p. 86.

- 4 Jorge Oteiza
Caja vacía, 1958
ferro pintado
Col. Museo Jorge Oteiza,
Alzuza, Espanha
- 5 Amilcar de Castro
Shiva, 1955
aço | 90 x 150 x 155 cm
Col. Instituto Amilcar de Castro

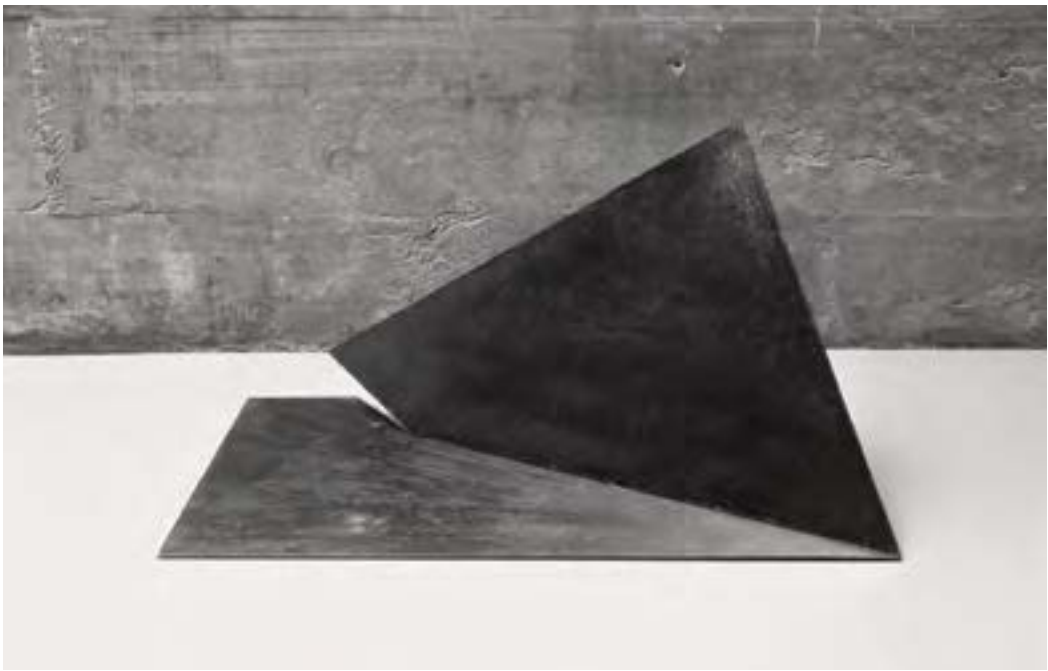
LOCALIZANDO PLANO, CORTE E DOBRA

As bases sobre as quais se construíram e se consolidaram a pluralidade e a força do que hoje denominamos arte contemporânea brasileira foram lançadas pela geração de artistas à qual pertence Amilcar de Castro. Ao romper com o forte subjetivismo expressionista que caracterizava boa parte da produção brasileira no final dos anos 40 e começo dos 50 do século XX, a irrupção dos movimentos construtivos no Brasil, tanto na literatura quanto nas artes visuais e na arquitetura, instaurou uma renovação radical dos princípios com os quais a produção visual no Brasil passou a se estruturar. Nesse contexto de rápidas e profundas transformações, o surgimento do grupo neoconcreto, criado por Amilcar de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape e Franz Weissmann, entre outros artistas, materializa o surgimento de procedimentos, soluções e invenções que, no conjunto dos movimentos construtivos, levam a um ápice a produção visual desse momento. O conjunto de ideias e de realizações do neoconcretismo, que teve como principais teóricos e críticos Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, é rico em descobertas e soluções inéditas que se abrem e transbordam incorporados à renovação de diferentes direções estéticas. Propõem uma releitura da arte moderna com muitos diferenciais em relação às propostas feitas no mesmo momento nos Estados Unidos e na Europa.

Costuma-se considerar que Amilcar de Castro foi influenciado no início de sua carreira pelas obras do suíço Max Bill (1908-1994) e do basco Jorge Oteiza (1908-2003); ambos ganhadores de prêmios nas Bienais de São Paulo: o primeiro em 1951, o segundo em 1957. É bastante conhecida a relação entre a obra de Amilcar e a de Max Bill, particularmente no que se refere à escultura *Unidade tripartida* vista por ele durante a primeira Bienal, em 1951, e que foi decisiva na criação de *Estrela* (1953). A relação entre a produção de Amilcar e a de Jorge Oteiza, de grande proximidade formal, é, contudo, menos estudada. Apesar dessa aparente semelhança, é importante notar que existem entre os dois artistas importantes diferenças estruturais – que, reveladas, podem nos ajudar a melhor compreender a obra de Amilcar.

Oteiza, que viveu na Argentina e outros países latino-americanos entre as décadas de 1930 e 1940, chegou à escultura abstrata construtiva depois de





incorporar grande influência de Henri Moore e da escultura monolítica pré-hispânica. No trabalho do basco, trata-se basicamente de desconstrução e “escavamento” do volume escultórico clássico, de modo a reduzi-lo a seus elementos estruturais. Ao radicalizar tal processo de desmonte do volume, Oteiza chega à utilização de chapas de aço plano e à forma básica do cubo, figura geométrica que se torna base de suas construções. Nesse momento, sua obra parece remeter à de Amílcar tanto pelo uso do aço, material minimalista, como pela referência constante ao quadrado, mas não por sua lógica interna. Tal redução aos elementos estruturais do volume termina por levá-lo a um impasse, ao atingir o vazio absoluto resultante da retirada total dos elementos constitutivos do cubo. Isso faz com que o artista, em rara e louvável decisão ética, declare definitivamente finalizada sua produção escultórica experimental no ano de 1959. A partir daí, Oteiza dedica-se por muitos anos a pesquisas estéticas e filosóficas, bem como à poesia. Nos anos de 1970, resolve finalizar alguns projetos escultóricos que deixara inacabados.

No trabalho de Amílcar de Castro, o movimento é inverso: sua escultura já nasce como resultante desse longo processo histórico, desencadeado nos primórdios da arte moderna, de desconstrução e desmaterialização do volume escultórico. Nesse sentido, Amílcar é extremamente original e precoce, inclusive em relação a vários de seus companheiros de neoconcretismo, que percorrem

³ Ferreira Gullar. *Experiência neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 27.

⁴ Ver sobre a questão filosófica da intuição em Malevich a introdução de Patricia Railing em *Malevich on suprematism – Six essays: 1915 to 1926*. The University of Iowa Museum of Art, 1999.

6 Amílcar de Castro
Sem título, déc. 1950
ferro | 43 x 54 x 81 cm
Col. Museu de Arte Moderna,
Rio de Janeiro

7 Franz Weissmann
Espaço circular em cubo virtual,
1958
aço pintado, 300 x 300 x 300 cm
Col. Museu de Arte Moderna,
Rio de Janeiro



um longo caminho de desconstrução do espaço pictórico até chegar ao lançamento do plano no espaço. Sua escultura nasce do plano e não da dissecação do volume, como fazia a de Oteiza e também, pode-se dizer, a de Franz Weissmann, seu antigo professor e companheiro no neoconcretismo. A obra de Amílcar tem sua força motriz e seu ponto central na irrupção da forma no espaço tridimensional através do corte e dobra do plano – é essa sua característica marcante na história da escultura – e que o torna tão original, como acentua Ferreira Gullar (1930) em texto de 2010 que retoma a história do movimento neoconcreto:

*Amílcar de Castro aprofunda sua busca de uma escultura nascida do plano, ao contrário de uma escultura tradicional, nascida do bloco maciço de pedra ou argila. Em que pese as afinidades com Franz Weissmann – mais espontâneo e mais lírico –, Amílcar partia de uma exigência ética que estava na raiz de certa linha da vanguarda construtiva: a exclusão de qualquer habilidade ou maneirismo, como aspiração a uma escultura nascida de si mesma, quase sem a intervenção do artista. Partia do plano – uma folha de metal – no qual fazia um corte, o que lhe possibilitava dobrar uma parte dele, dando-lhe assim uma terceira dimensão. Não havia truque nem tampouco fantasia: tudo era determinado pela realidade material e o gesto singelo, quase despojado de intenções. Essa radicalidade ética é bem mais atenuada em Weissmann, que já partia do cubo que, naquela fase, era o elemento básico de sua invenção escultórica.*³

Amílcar pesquisa a origem primeira do espaço tridimensional, seu surgimento no mundo e sua construção: sua obra trata da origem da escultura depois de seu esfacelamento histórico, trata do próprio nascimento da forma, e não mais de sua desconstrução como objeto de representação. Amílcar lança novos objetos ao mundo, vindos, como ele diz “do fundo do rio”, ou criados, como diria Malevich, no fundo de sua “intuição poética”.⁴ Em função disso, sua pesquisa se espalha amplamente pelos campos do desenho, da pintura, da gravura e do *design* gráfico, inteiramente interdependente e articulada nos mesmos princípios, em uma riqueza que ainda está longe de ser plenamente estudada.

POESIA EXPERIMENTAL E CORTE E DOBRA DO PLANO

Na genealogia da escultura de Amilcar de Castro em seu método de corte e dobra, parece-nos da maior importância salientar um diálogo com a poesia experimental brasileira dos anos 1950. Os movimentos construtivos brasileiros estabeleceram amplas relações entre artes visuais e poesia, como se sabe, especialmente com poetas como Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, Theon Spanudis, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim e outros. Ferreira Gullar, também crítico e teórico de arte, defende que a relação entre artes visuais e poesia experimental foi fundamental no desenvolvimento do neoconcretismo – particularmente no processo de se ganhar o espaço a partir do plano da folha de papel. O crítico e poeta chega a localizar a origem direta do primeiro *Bicho* de Lygia Clark em obra de 1959 de sua autoria da série de seus *livros-poema*:

*Não se trata de um livro de poemas; nesse caso, o livro é o poema, o poema é o livro. Esta invenção que, como expliquei, nasceu naturalmente da necessidade de resolver um problema de leitura, iria ter consequências muito importantes no desdobramento futuro da arte neoconcreta. [...] Foi esse livro-poema que inspirou Lygia Clark a fazer seu primeiro Bicho, cujas formas são semelhantes às dele [...]*⁵

Antes dos livros-poema de Gullar, contudo, destaca-se na história da poesia experimental brasileira uma obra que culmina com a irrupção da terceira dimensão a partir do espaço planar bidimensional da folha do livro: aquela de Wladimir Dias-Pino (1927). Em seus livros-objeto – relativamente pouco conhecidos até hoje no Brasil –, o plano, que recebe a palavra ou a letra, transforma-se ele mesmo em poema visual, sendo lançado à terceira dimensão e à existência puramente visual a partir de torções dos sistemas de escrita e leitura em operações muito próximas daquelas de corte e dobra concebidas por Amilcar de Castro.

Cronologicamente antecessora tanto do concretismo como do neoconcretismo, a obra de Wladimir esteve na origem de importantes movimentos de poesia experimental da época: o intensivismo (1948), lançado em Mato Grosso ainda antes de sua volta ao Rio de Janeiro (1952), o concretismo (1956) e o *poema processo* (década de 1960).

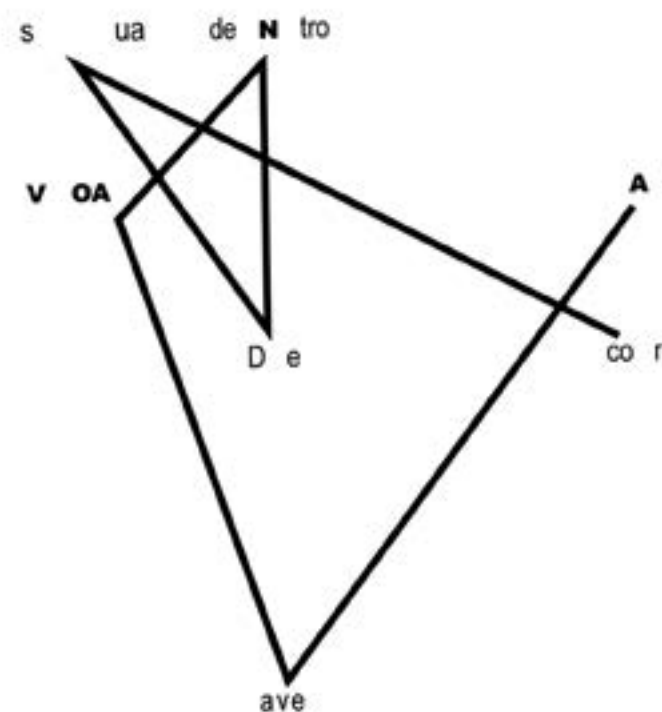
⁵ Ferreira Gullar. *Experiência neoconcreta*. Op. cit., p. 37 e 38.



8 Vista da exposição “Amilcar de Castro – repetição e síntese”, CCBB Belo Horizonte, 2013 sala 8

Seus dois livros seminais, *A ave* e *Solida*, realizados e impressos artesanalmente a partir de 1948, apresentam uma irrefutável semelhança estrutural e formal tanto com a escultura de Amilcar de Castro como com os *Bichos* de Lygia Clark, além de várias outras experiências plásticas e literárias posteriores.

A ave e *Solida* trabalham de forma profunda, não o conteúdo do poema, mas seu sistema de leitura e elaboração. Em rápida e sintética descrição, em *A ave*, a leitura não é ordinal, mas cardinal. A informação é superposta através da acumulação de páginas que formam blocos de leitura, ou blocos-poemas. As palavras que formam o poema são lançadas em uma “tábua de palavras (memória do livro)”, posta em uma única página no final do volume. A relação entre as palavras é estabelecida pelo uso do livro como uma *máquina de leitura* que, construída com transparências e perfurações, abre-se para uma leitura gráfico-geométrica-visual através da qual o poema se constrói. As diferentes movimentações de leitura entre as palavras geram gráficos geométricos marcados por linhas impressas ao longo de séries ou blocos de páginas. Esses gráficos ou percursos visuais de leitura tornam-se estruturais no “surgir” do poema que se dá ao tempo da

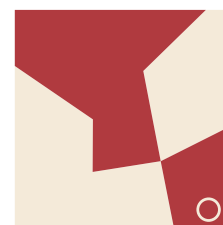


leitura. Aparecem daí sucessões infinitas de possibilidades combinatórias materializadas visualmente na forma de percursos gráficos, linhas que habitam a bidimensionalidade da folha de papel, o plano.

No seu próximo livro, o poema ganha plena tridimensionalidade: *Solida*, chamado por Wladimir Dias-Pino de “poema matriz”, é um poema-escultural de uma só palavra. A primeira questão levantada pelo livro é a do ponto fixo (circular) no espaço (suporte/plano). Depois, estabelecem-se direções de leitura (alto, baixo, lados esquerdo e direito e inclinada), fazendo com que a estrutura formada pelas linhas de leitura alcance a margem, transborde e saia do plano. O desenho formado pelas angulações geométricas sendo manipulado pelo leitor nas idas e vindas do seu olhar sobre as letras transforma a página, o plano, em poema-objeto tridimensional autônomo. Estabelece-se assim o que o poeta considera uma “leitura esférica”. O poema, que se estruturava na folha-plano bidimensional, materializa-se integralmente a partir da manipulação pelo observador dos cortes e dobras impressos e gerados por sua leitura visual. Dessa maneira, “o poema não trabalha mais com o alfabeto”, mas “torna-se uma escrita sem palavras”, segundo seu criador. Sua existência plena se dá apenas ao tornar-se tridimensional, quando a estrutura impressa no plano torna-se objeto poético, escultura-poema, nascido, como a escultura de Amilcar, não do escavar ou delinear de um volume,

9 Página do livro
A ave (1948-1956),
de Wladimir Dias-Pino

10 Páginas do livro
Solida (1956-1962),
de Wladimir Dias-Pino



SOLIDAO



SO



LIDA



mas do lançamento do plano no espaço tridimensional através de uma operação de corte e dobra. O poema proporciona, então, sua “leitura esférica”: ela é “esférica” porque pode ser realizada em qualquer direção (para cima, para baixo; lado direito, esquerdo e inclinada). Abrem-se então infinitas possibilidades de leitura e articulação entre as letras e palavras que constituem a palavra geradora: (sol, lida, sólida, ida, solidão, etc.). O resultado desse processo tem impressionante similaridade com os universos escultóricos de Amilcar de Castro e Lygia Clark, como é possível constatar pelas reproduções neste livro.

Não sendo este o espaço ideal para aprofundar as extensas relações entre as artes visuais e a poesia de vanguarda nos movimentos construtivos brasileiros, importa-nos aqui marcar as possíveis relações estruturais entre o método de corte e dobra do plano e experiências poéticas particulares que têm como consequência a irrupção tridimensional do espaço planar bidimensional onde tradicionalmente habitava o poema: na poesia brasileira dos anos 50 há a ocorrência madura, que às vezes antecede às artes visuais, de experimentos em que o plano que recebe a palavra ou a letra transforma-se ele mesmo em poema, sendo lançado à terceira dimensão e à existência puramente visual a partir de suas torções geradas por novos sistemas de escritura e leitura baseados exatamente no corte e dobra do plano.

TORCENDO O VAZIO

O mistério da escultura de Amilcar de Castro reside no fato de cada uma delas ser sempre a mesma e outra. Entretanto, elas nunca se superpõem em suas similaridades, pois o aparecimento de cada uma causa um deslocamento surpreendente em relação à precedente. Poderíamos aplicar à obra de Amilcar uma ideia cara à análise da música de Bach: aquela de uma espiral ascendente. A acumulação densa de obras de Amilcar em um espaço delimitado revela a íntima articulação e entrelaçamento entre elas, em um redemoinho vertiginoso que se estrutura em um movimento circular de retorno, de repetição sistemática de sua lógica construtiva e, ao mesmo tempo, de avanço ao desconhecido e surpresa diante do inesperado.

Assim, se diante de cada escultura de Amilcar há sempre um reencontro, também é verdade que há sempre uma descoberta. O olhar é conduzido a uma volta e, simultaneamente, lançado ao desconhecido, ao inusitado, ao novo. O que se apresenta como sua matéria estrutural, portanto, é um movimento circular de espaço-tempo que, entretanto, não permite que se unam as pontas do círculo: uma das pontas está sempre uma nota acima, subindo, em lenta espiral para fora do plano. A outra, em movimento inverso, retorna sempre à sua origem, ao plano, sua fonte única. Assim, o retorno nunca nos leva ao mesmo, ao já sabido, porque nessa volta somos reconduzidos sempre ao plano, ao espaço simultaneamente pleno de possibilidades mas vazio e indiferenciado: espaço oco de referências e narrativas, de onde, logo depois, seremos relançados em surpresa ao espaço tridimensional.

Esse trânsito entre vazio e mundo, entre intuição e descoberta é que diferencia estruturalmente as obras de Amilcar de Castro e Jorge Oteiza. Em Amilcar, o plano, lugar onde habita o vazio, é prenhe de todo o movimento no e do mundo; em Oteiza, talvez o plano seja o limite para toda a interiorização e subjetivação do sentimento estético. Filosoficamente, a filiação do trabalho de Amilcar é maievichiana: ele busca a criação de um novo mundo.

O lugar de origem dessa operação pode ser uma folha de papel ou simplesmente uma superfície plana imaginada flutuando no espaço. Virtual, ela não é a matéria mesma na qual a escultura será executada. Não há na elaboração da



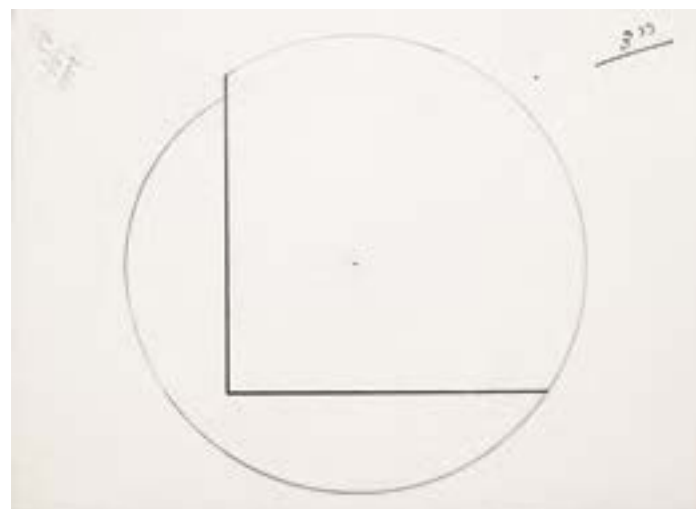
11 Amilcar de Castro
Desenho de projeto
de escultura, s.d.
lápis sobre papel
Col. Allen Roscoe
e Thaís Helt

12 Amilcar de Castro
Maquete de escultura,
aço, 1999



escultura de Amilcar de Castro o embate preliminar com a matéria como condicionante de sua forma final. Não há desbastamento, não há procura de uma forma ideal dentro de um bloco de matéria bruta, mas sim o plano como estrutura condicionante para a escolha de seu material. Suas esculturas encontraram seu lugar no mundo através de uma chapa de aço – o aço denominado genericamente corten, liga resultante basicamente da mistura de ferro com uma pequena percentagem de cobre, e que se caracteriza por um processo de ferrugem superficial que protege seu interior e que lhe dá um tom avermelhado, escuro e irregular que o distancia dos objetos industriais, seriais, acentuando seu caráter único, sua aparência de coisa viva que se transforma no tempo.

Uma vez instaurado tal espaço planar, tem lugar uma segunda operação: aquela de incisão. O desenho inscreve, a partir do embate do olhar do artista com a superfície, seu corte na carne da chapa de ferro. O aço é cortado como se fosse macio e flexível, aço-papel. Há então a convocação do tempo em uma nova operação que se materializa na chapa de aço através do movimento do torcer do plano. Ao dobrar uma das partes do plano seccionado, esta projeta-se inesperadamente no espaço tridimensional, finalizando uma operação que engendra matéria e vazio, espaço e tempo. A operação é dinâmica, dialética: o corte-desenho, que a princípio ocorre se positivando como inscrição, acaba por



positivar no mundo o espaço antes vazio da chapa de ferro. O corte se faz negativo: transmuta-se em ausência de matéria, em vazio que permite o atravessamento do olhar sobre a matéria da escultura, colocando a peça em interação com o mundo ao seu redor, estabelecendo o espaço de sua existência no mundo.

Esse espaço é aberto de dentro do vazio. O espaço é reinventado a partir de seu interior. Esse acontecimento é como o surgimento de um ser no mundo, pois ao partir não mais do espaço clássico de representação visual mesmo que desconstruído, lança ao mundo um objeto em sua total inteireza, um objeto que não descreve nem representa – ele é o que é. Disso advém a estranha sensação de, diante dessas esculturas, sentirmos como se fossem formas habitadas, coisas vivas.

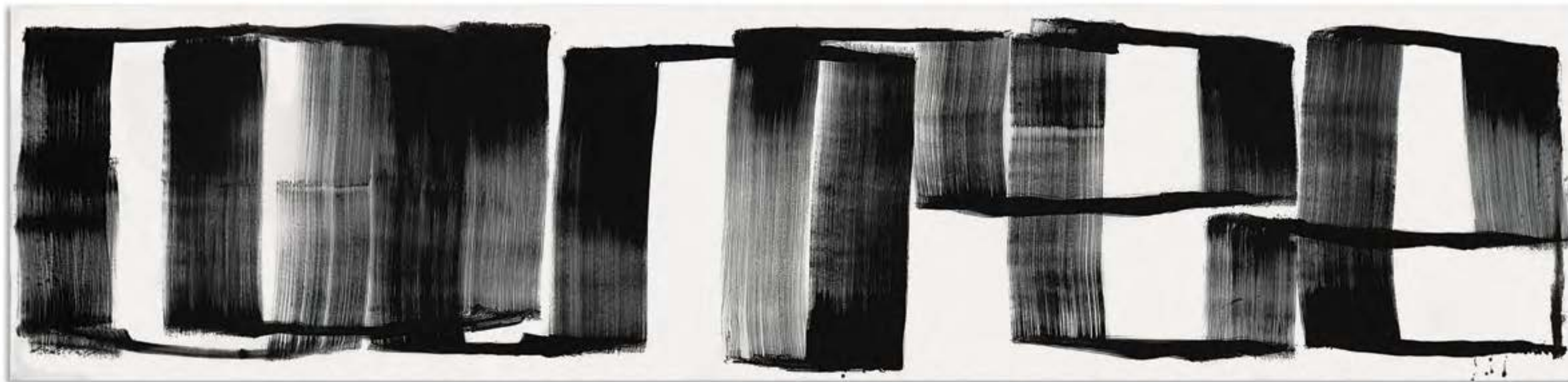
Na operação de corte e dobra – cuja invenção certamente deve ser creditada a Amílcar de Castro do ponto de vista de sua utilização como estruturante de um procedimento escultórico –, são lançadas as bases instrumentais que, ao articularem matéria, vazio, imobilidade e movimento, constroem a obra em sua existência no espaço-tempo do mundo, ocupando o desenho, nesse contexto, lugar decisivo. Em Amílcar, desenho é lâmina capaz de cortar o espaço e retirar de sua interioridade um novo objeto para o mundo. Desenho é pensamento cortando a matéria e inscrevendo um novo nome-coisa na existência.

13 Amílcar de Castro
Maquete de escultura,
aço, 1999

14 Amílcar de Castro
Desenho de projeto
de escultura, s. d.
lápis sobre papel
Col. Allen Roscoe
e Thaís Helt

15 Vista da exposição
“Amílcar de Castro –
repetição e síntese”,
CCBB Belo Horizonte,
2013 | salas 2, 3, 4 e 5





O QUE É O DESENHO EM AMILCAR DE CASTRO

Já artista maduro, Amilcar de Castro descobre a possibilidade de seu desenho ter uma trajetória independente em relação à sua escultura. Talvez melhor seria dizer que ele descobre a “antecedência” do seu desenho em relação à sua escultura. De volta ao Brasil no início da década de 1970, depois de longa temporada nos Estados Unidos viabilizada com bolsa de trabalho da Fundação Guggenheim e Prêmio de Viagem no XVI Salão Nacional de Arte Moderna, o artista volta a residir em Belo Horizonte e passa a desenhar compulsivamente. Esse processo é forte ao ponto de sua tardia primeira exposição individual no Brasil (feita quando tinha 58 anos, em 1978) ser exclusivamente de desenhos. Na verdade, as toneladas de aço com que constrói suas esculturas revelam a leveza de seu processo de concepção, a linha como instrumento de sua inscrição na existência. Isso se deve ao desenho, sua lógica intrínseca, e não aos métodos de fabricar e manipular o aço das Minas Gerais, que é pesado e denso. Em Amilcar, ou na mitologia amilcariana, o mundo é criado pelo desenho. Há uma paridade entre verbo e traço, escrita e inscrição. Aqui, o desenho é o lugar do cruzamento entre letra e imagem.

16 Amilcar de Castro
Sem título, 2002
acrílica s/ tela,
132 x 800 cm
Col. Instituto
Amilcar de Castro

É conhecida entre os que tiveram o privilégio do convívio com Amilcar de Castro sua determinação em denominar o que tecnicamente são suas pinturas como desenhos. Para o artista, apesar de possuírem atributos básicos para serem chamados de pinturas, seus acrílicos sobre tela são, na verdade, desenhos. Essa nomeação revela uma profunda reflexão sobre o que é o desenho e qual o seu papel em sua obra – em outras palavras, mostra como o desenho era compreendido e exercido por ele. Esse entendimento sobre o desenho nos parece fundamental para a abordagem do entrelaçamento de técnicas e linguagens que sua obra realiza.

No desenho de Amilcar podem ser encontradas ao menos duas vertentes constitutivas que convergem de maneira precisa, apesar de costumeiramente poderem ser entendidas como contraditórias. A primeira é a que podemos chamar de herança de escrita que o desenho – todo desenho – carrega. Sua capacidade de inscrição errática e instantânea, definitiva mas intuitiva: preciso mas irrefreado registro de significantes sobre uma superfície. A segunda implica uma vontade construtiva clara, a de um desenho construído por sua primazia de geometria sensível e pela limpidez de sua grafia: a linha funcionando como um corte ininterrupto da superfície, corte que deve gerar uma forma.

A prática desse primeiro aspecto foi incorporada na arte do século XX em diferentes sistemas e abordagens estéticas. Formalmente, parte da produção gráfica de Amilcar poderia ser aproximada tanto da influência da caligrafia chinesa e japonesa sobre a arte ocidental, trazida ao Ocidente pela arte americana do pós-guerra, quanto do que os surrealistas denominaram, sob direta influência da psicanálise de Freud, de escrita automática.

Distante dos dois universos citados, a arte abstrata de feição construtiva está, entretanto, ela também permeada de articulações estabelecidas por associação livre ou acidental, ditas automáticas ou inconscientes. Aí reside, por exemplo, o fascínio de Mário Pedrosa e de vários artistas construtivos brasileiros pela produção dos artistas do Museu do Inconsciente: na capacidade de articulação livre e inesperada de significantes, em que os significados, em vez de previamente estabelecidos, são encontrados e descobertos no próprio percorrer da obra. O *Caminhando* (1963) de Lygia Clark realiza exatamente essa noção. Daí a possibilidade de, em Mário Pedrosa, coexistirem a crítica aguda à ideia de uma livre expressão da subjetividade e a compreensão da importância do inconsciente para a arte.

Absolutamente avesso aos subjetivismos expressionistas ou surrealistas ou a qualquer busca de gestualidade, Amilcar de Castro usa o desenho como instrumento para uma prática peculiar de associações livres construtivas em torno do plano e de seu corte. A folha de papel é seu tema, seu campo de batalha, seu objeto de maceração, de corte e de dobra. Sua materialidade é sempre visível, nunca disfarçada, nunca escondida. Na verdade, no seu desenho com pincéis largos e nanquim, é a própria materialidade do papel que acabará sendo projetada e revelada no espaço através de um uso peculiar da cor negra, de maneira a produzir uma cobertura opaca da superfície, criando uma espécie de desenho em negativo. Em sua produção do final da década de 1990, esse procedimento é às vezes plenamente assumido ao cobrir quase totalmente a superfície, deixando aparecer e evidenciando, em linhas brancas, a matéria da tela ou do papel. Esse embate com o plano é ainda mais claro em sua escultura, inclusive no que diz respeito a essa dialética entre negativo e positivo, entre a superfície e seu corte.

Curiosamente, em muitos de seus desenhos de projetos de esculturas – onde régua, compasso e uma matemática precisa são usados para desenhar –, aparece ao observador, como uma profusão e superposição incompreensível de linhas, uma massa opaca na qual não se poderia divisar qualquer forma. Recortada em meio ao emaranhado de linhas, porém, torna-se subitamente visível a forma límpida da escultura. Ela é definida pela interrupção das linhas em um determinado ponto. A forma final é definida pela escolha dos pontos de corte ao longo das linhas que seccionam o plano em todas as direções num emaranhado de superposições infinitas.

A segunda vertente constitutiva do desenho de Amilcar trata exatamente dessa natureza de incisão aguda da superfície causada pelo instrumento de registro que pode ser lápis ou pincel. Em Amilcar, o desenho funciona como uma revelação das formas que habitam invisíveis o plano. O lápis é como uma faca sobre o papel: tem a função de recortar e dobrar o plano, revelar e seccionar formas no plano. E isso tem como consequência a projeção, o lançamento dessas formas no espaço. Sua prática antiga de uso de lápis com grafite extremamente duro parece estar associada a esse tratamento de recorte, de incisão sobre o plano, sobre o papel; tratamento que seu desenho desvela e desenvolve, e sua escultura materializa plenamente. Na evolução e transformação de seu desenho, que posteriormente se apropria dos meios técnicos da pintura e da gravura, a cor negra pura é tomada e usada como instrumento de intervenção gráfica no plano. Reside aí a razão fundamental de sua recusa em denominar como pinturas seus acrílicos sobre tela. O negro puro, absolutamente predominante em toda sua produção pictórica e gráfica, nunca é tomado por Amilcar como cor no sentido pictórico clássico, mas como instrumento gráfico de incisão no plano. O negro é tomado sempre como o instrumento primordial do desenho, no sentido em que o artista o pratica. Isso ocorre mesmo quando a pincelada se alarga a ponto de inverter dialeticamente o processo, fazendo com que a linha do desenho surja entre as áreas cobertas pela tinta negra, nos espaços vazios deixados entre as elas. Esse procedimento é presente também em sua gravura, a maior parte dela feita em litografia, o que possibilita um uso massivo do negro.

MALEVICH EM AMILCAR

A forma como Amilcar usa a cor negra revela um universo de questões que reverbera elementos da história dos movimentos construtivos.

Nos primórdios da invenção construtivista, uma das grandes polêmicas entre seus participantes foi a que aprofundou a cisão entre os precursores russos, liderados, por um lado, por Kasimir Malevich e, por outro, por Aleksandr Rodchenko. O *Quadrado negro* de Malevich e sua técnica de encobrimento sem textura, veladura ou vibração da cor, sofreram violenta crítica por parte do grupo de Rodchenko, que dizia faltar à obra qualidades pictóricas básicas, essenciais, exatamente pelo tratamento dado à cor – especificamente à cor negra usada de forma pura por Malevich.⁶ Ao cobrir a tela de maneira inteiramente gráfica sem proporcionar qualquer reverberação da luz sobre seu anteparo, dando à cor uma inexpressividade ou neutralidade radical, Malevich igualava e achatava totalmente a forma pintada, fazendo com que esta fosse como que recortada e projetada no espaço tridimensional como objeto autônomo (de significação).

O tratamento dado por Malevich à cor negra, considerada por seus críticos de ingrata aplicação principalmente quando usada pura, tiraria da pintura, segundo estes, seu atributo fundamental, que, em russo, se definia pela palavra *tsvetopis* – algo como “escrita de cores”, denotando ideias de relação, profundidade, fatura e densidade da matéria pictórica construída com a luz, atuando e fazendo-se reverberar através de seu atravessamento. O grupo de Rodchenko usava pejorativamente a palavra *zapisyvaniia* (pintar sobre algo já pintado) para designar uma pintura que se fazia através de uma cobertura opaca, inexpressiva, impermeável a uma interação luminosa, fazendo com que a forma que a cor delineava, em vez de interagir internamente, se projetasse recortada no espaço. Não percebendo as implicações radicalmente novas e inaugurais do procedimento malevichiano, Rodchenko, Stepanova e seu grupo desencadearam severa crítica a Malevich e ao seu movimento, o suprematismo.

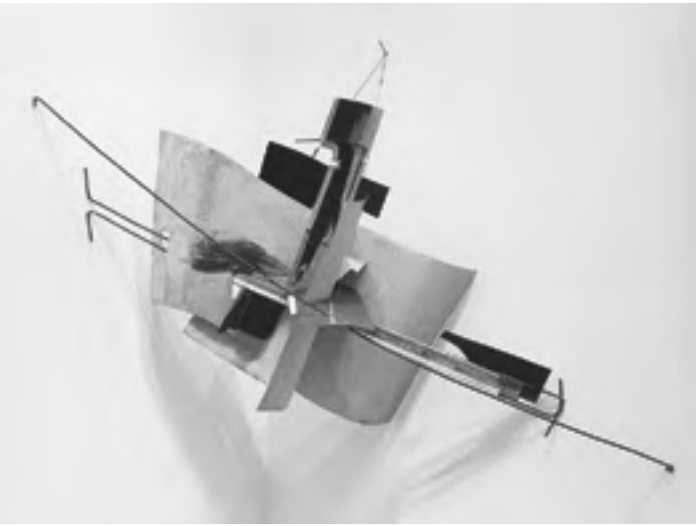
Sintomaticamente, na primeira apresentação do *Quadrado negro* feita na mostra “0.10: a última exposição futurista de pinturas”, em 1915, Malevich “instalou” a obra da mesma maneira como eram colocados os tradicionais ícones nas casas do povo russo, ou seja, pendurados no lugar mais nobre da casa: no ponto

⁶ Sobre isso, ver a análise de Margarita Tupitsyn em *Malevich e o cinema*. Yale University Press – Fundação Centro Cultural de Belém, Lisboa, 2002.



17 Kazimir Malevich
Quadrado negro sobre fundo branco no vértice das paredes, entre outros trabalhos do artista, na exposição “0.10: a última exposição futurista de pinturas”, 1915, São Petersburgo

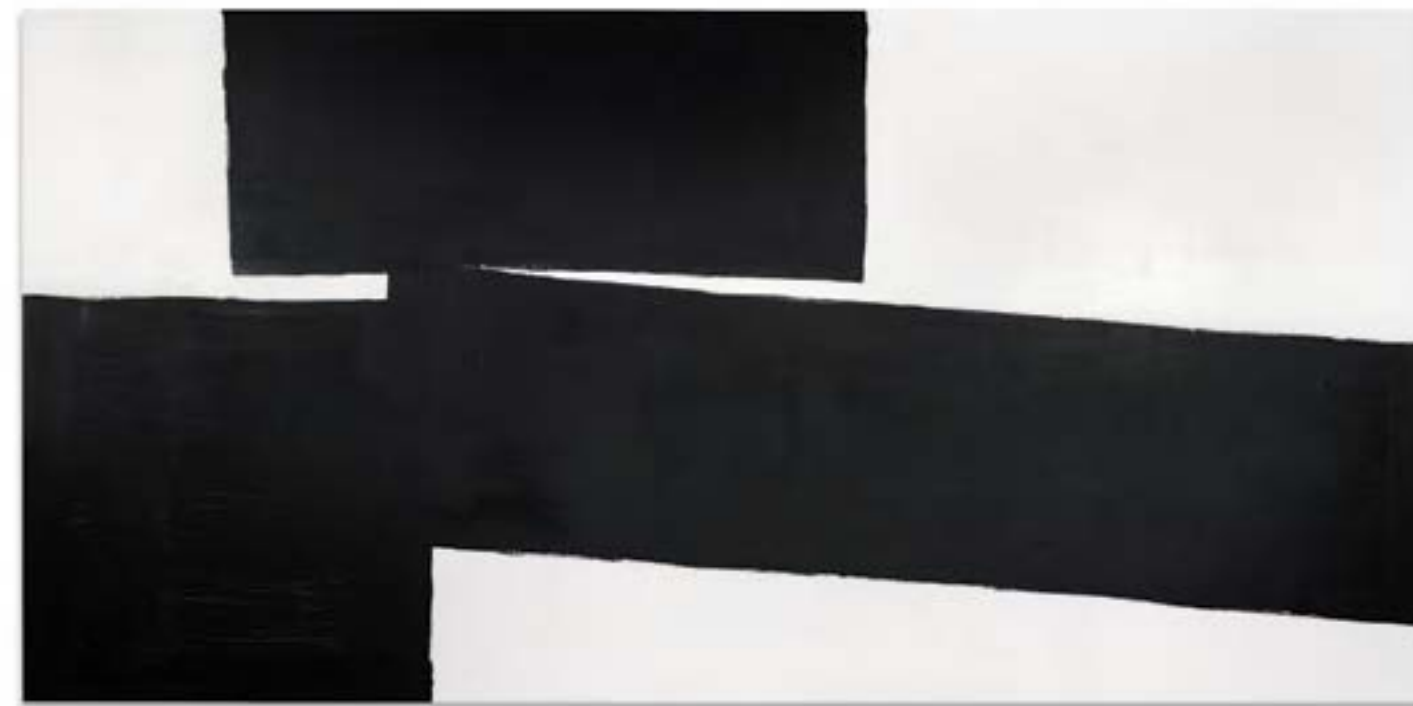
18 Vladimir Tatlin
Contrarrelevo de canto, 1914 (obra também exposta na “0.10: a última exposição futurista de pinturas”, 1915, São Petersburgo)



mais alto, próximo do teto, no canto direito da sala em 45° sobre o vértice de duas paredes. Isso fazia com que o *Quadrado negro* parecesse flutuar no espaço como uma forma em três dimensões e não como uma forma representada sobre uma superfície. Na mesma exposição em São Petersburgo, Tatlin apresentava pela primeira vez, em outro vértice de paredes, o *Contrarrelevo de canto* que também projetava de maneira contundente e inaugural formas geométricas no espaço.

Rodchenko, para combater e contrapor a técnica de uso da cor negra de Malevich e demonstrar sua argumentação, realiza em 1918 sua série de pinturas *Negro sobre negro*. Nelas, pode-se observar a diferença de tratamento da matéria pictórica entre os dois artistas: os distintos tons de negro são tratados por Rodchenko a partir de sua inter-relação e reverberação luminosa e não por suas propriedades de cobertura e de “recorte” da forma. A técnica de pintura extremamente gráfica de Malevich gera um recortar das formas em relação à superfície na qual se inscrevem provocando seu transbordamento (síguico) para o mundo real. Como consequência do desenvolvimento desse sistema, a iconografia suprematista como que sai da tela para o mundo dos objetos, desencadeando então seu uso e inscrição no cotidiano em objetos e diferentes suportes urbanos (nas experiências realizadas em Vitebsk entre 1920-22). Esse processo é denominado por Malevich de “novo realismo”. Posteriormente, vai gerar suas “arquiteturas suprematistas”, antevisões das cidades e edifícios contemporâneos.

19 Amilcar de Castro
Sem título, s.d.
acrílica sobre tela,
207 x 417 cm
Col. Instituto
Amilcar de Castro



A classificação tradicional em escultura, desenho ou pintura tornou-se insuficiente desde que o *Quadrado negro* de Malevich fundou uma instância híbrida que destruiu as fronteiras entre os gêneros, no seu percorrer e habitar simultâneo do espaço de duas e três dimensões; e, transbordando de seus limites – a moldura e o pedestal –, ganhou o espaço do mundo como objeto não mais de representação.

Seja ou não com o uso malevichiano da cor negra, desenhar, para Amilcar de Castro, é sempre um exercício de inscrição no plano da possibilidade de seu lançamento autônomo ao espaço tridimensional. Seu desenho nunca é representação. Nesse sentido, sua escultura pode ser pensada também, antes de mais nada, como desenho, pois, basicamente, realiza fisicamente o destino de seu desenho. Sua escultura é desenho feito em placas planas de aço corten, mas desenho. Entre desenho, gravura, escultura e pintura, a obra de Amilcar, por um lado, materializa objetos mais que imagens e, por outro, inscreve significantes no mundo mais do que esculpe formas. Essas características parecem seguir a irredutibilidade de sua natureza construtiva, apontando para sua origem localizada no campo polifônico da invenção suprematista.

Na gravura de Amilcar, assim como em algumas de suas pinturas-desenhos, é interessante notar como se dá a inserção das outras cores que não o negro, trabalhando prioritariamente com as cores primárias amarelo, azul e vermelho, além das cores prata, dourado e verde. Em todo seu conjunto de gravuras não existe nenhuma obra em que a estrutura, a forma básica, não tenha sido feita com a cor negra. O negro é presente tanto como cor inicial, como cor que define a forma básica da gravura. Não existem gravuras feitas sem o negro e, em todas elas, o negro é estrutural. Esse procedimento reforça a inter-relação entre as gravuras, os desenhos e as esculturas, configurando o uso do negro como linha, e a inserção de outras cores como preenchimento dos espaços vazios entre as linhas – procedimento que o aproxima do sistema de construção de um *grid* mondrianesco. As cores geralmente aparecem depois de uma primeira tiragem da parte negra da obra. Só então a outra cor é colocada nos campos vazios da primeira estrutura, vazios que, ao se positivarem através da nova cor, tornam-se forma. O uso chapado que também é aplicado à nova cor – sem nuances ou

transparências –, acentuado pelo seu entorno negro, muitas vezes provoca o efeito de recorte, estabelecendo uma tensão entre o negro que estrutura e a cor que preenche seus vazios.

Essa tensão, essa quase superposição de planos que vibram distintamente, dá à gravura uma ressonância luminosa que a faz distanciar-se um pouco da rígida disciplina poética do desenho-escultura de Amilcar, aproximando-a do universo da pintura. Mas essa proximidade é ilusória, é uma falsa impressão causada pela introdução das cores primárias no mundo de linhas negras. Na verdade, essa aproximação com a pintura nunca se realiza plenamente porque, em vez de uma interação harmônica entre os campos de cor, o *tsvetopis* de Rodchenko e Stepanova, o que se impõe é a projeção de planos que se interpenetram em movimento intenso entre negativo e positivo, entre vazio e cheio; o que se impõe é a *zapisyvaniia* de Malevich, a pintura sobre a pintura, a coisa híbrida sem nome que não é pintura nem escultura, mas que Amilcar chama de desenho. Nesse sentido o uso da cor na gravura de Amilcar nunca é estrutural, mas funciona como recurso que dinamiza seus princípios.

EPÍLOGO – MAIS PEDRAS NO FUNDO DO RIO

Surpreendentemente, depois de ter tornado seu desenho independente de sua escultura, de ter assumido sobre o papel a nobreza inscristiva de seu corte, Amilcar de Castro revela que também na opacidade do ferro haveria uma antecedência que se sobrepunha à sua inscrição, haveria um olhar anterior que sobrevém do interior da própria matéria. Reverbera novamente seu poema: *escultura é pedra do fundo do rio*. A escultura carregaria em sua materialidade os segredos da passagem das águas. Amilcar, em série extraordinária de obras denominadas apenas de “esculturas de corte”, realizadas quando já tinha completado seus 70 anos, e talvez retomando antigas obras em madeira ainda dos anos 50, alarga a chapa de aço permitindo sua plena presença volumétrica, permitindo o emergir da interioridade da matéria. Surge então a monumentalidade volumétrica da natureza do material há muito desaparecida de sua obra e que está, entretanto, inesperadamente submetida – de outra maneira dobrada – pelo imperativo do corte do desenho que a deixa no mundo como objeto único, espantosamente belo. As placas de ferro, que atingem até 30 cm de largura e várias toneladas de peso em peças monumentais, são cortadas por linhas apenas, suaves e minimalistas linhas de desenho puro que abrem no ferro finos espaços para o atravessamento do olhar. O resultado é uma estranheza maior em torno da presença física da escultura onde a linha do desenho transformada em ausência de matéria, em negativo da matéria do ferro, é superposta à sua visceralidade, à sua opacidade e densidade. Nessas obras, o desenho flutua sobre o peso evidenciado e assumido do ferro que, mesmo tendo revelada sua densidade milenar, é atravessado pelo olhar onde o desenho o fez vazio, onde o desenho o faz negativo para sua revelação e inserção no mundo.

20-21 Amilcar de Castro
sem título, s.d.
aço, dimensões variadas
Col. Instituto Amilcar de Castro



- 22-23** Amílcar de Castro
esculturas, 1997/2001
madeira, dimensões variadas
Col. Márcio Teixeira
- 24** [pp. 40-41]
Vista da exposição "Amílcar
de Castro – repetição
e síntese", CCBB Belo
Horizonte, 2013 sala 11



Complementa esse conjunto outra série extraordinária de obras: uma grande quantidade de peças feitas em madeira, a maioria de pequenas dimensões e usando a madeira negra braúna. Essas esculturas são, cada uma delas, formadas por várias partes, vários blocos que surgem de jogos geométricos e matemáticos em que uma medida é dividida, por exemplo, em quatro ou três partes iguais gerando um conjunto que contém cada uma das possibilidades de sua divisão. Manipuláveis, tornam-se nas mãos de quem as manipula arquiteturas poéticas para a construção de espaço. Aqui, em uma de suas derradeiras construções, o volume retorna pleno, não mais como escultura, mas como arquitetura poética, como possibilidade de construção do espaço.

Na obra de Amílcar de Castro há um trânsito entre estruturas dimensionais, uma verdadeira dialética na reinvenção suave de espaço e tempo no mundo da matéria, o que faz com que seu trabalho, no fundo, transite entre gêneros: para além de desenho ou escultura, pintura ou gravura, escritura ou inscrição, sua obra engendra um grande corpo, uma espécie de livro-corpo onde todas as partes agem e se articulam simultaneamente. Corpo dialético mutante e vivo entre as operações de corte, dobradura e torção do vazio diante das contraturas e expansões da matéria, do espaço e do tempo.







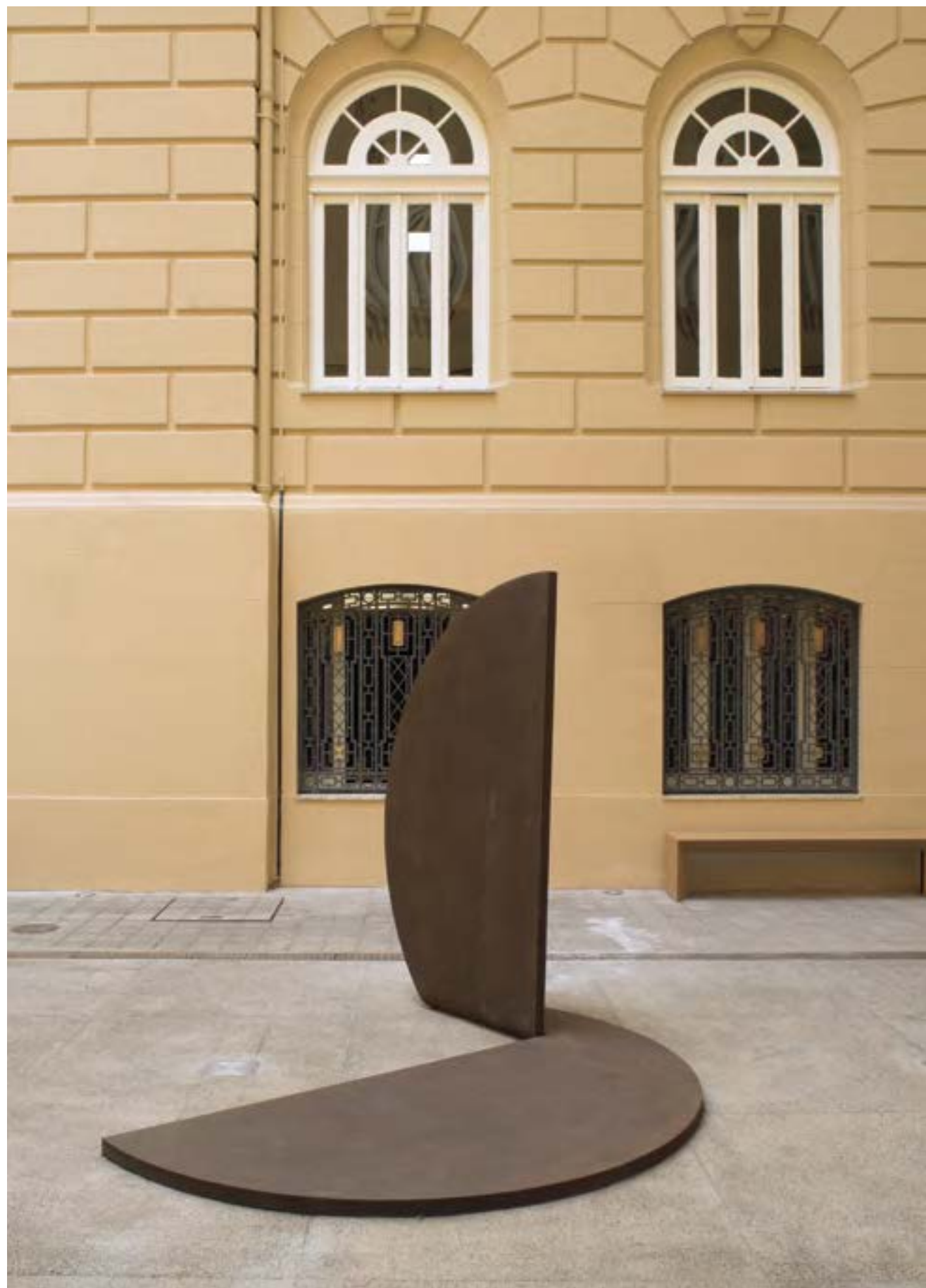
AMILCAR
DE CASTRO

REPETIÇÃO
E SÍNTESE

REPETITION AND SYNTHESIS









AMILCAR
DE CASTRO

REPETIÇÃO
E SÍNTESE

REPETITION AND SYNTHESIS



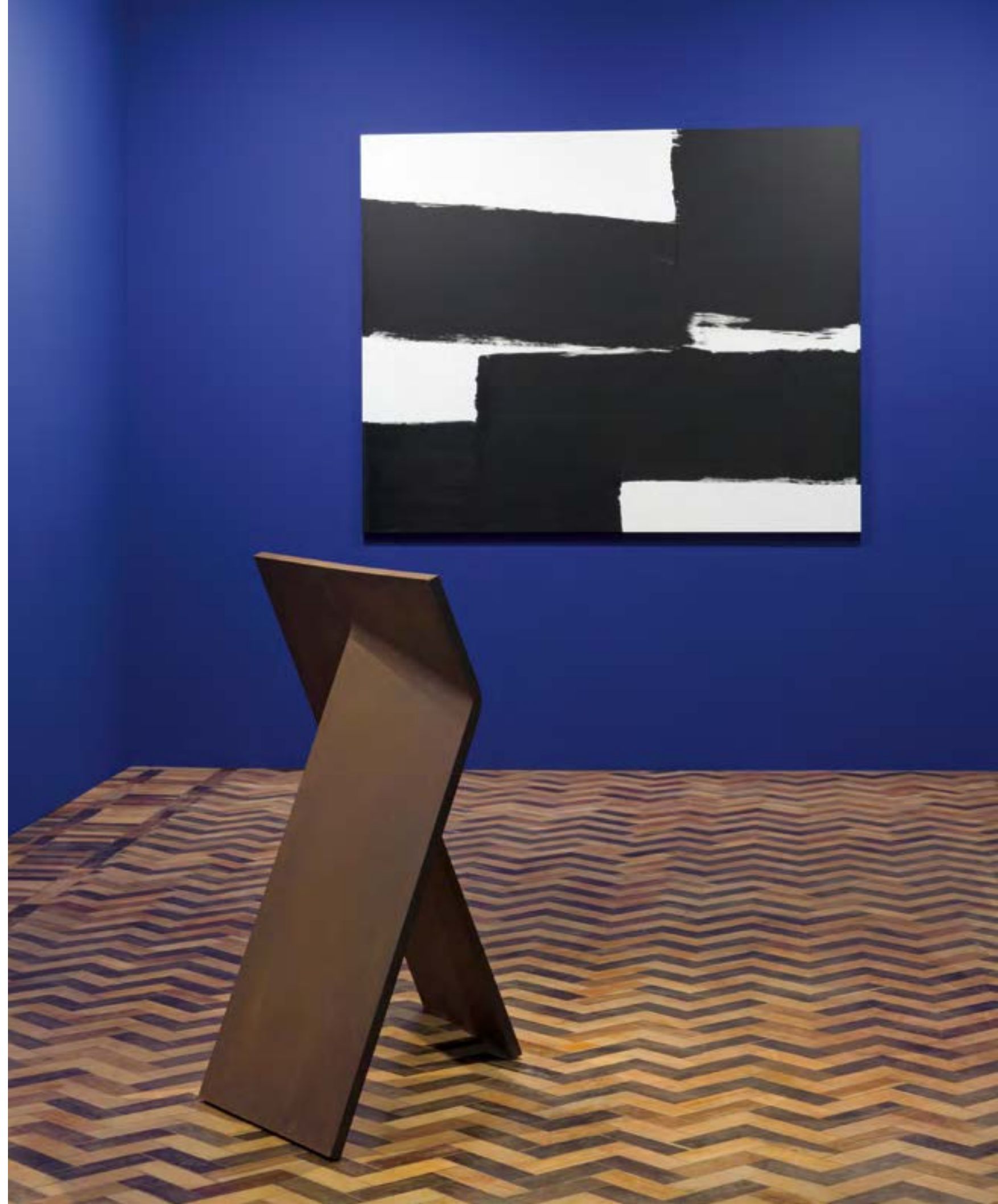
THE TIME

The concept of time is a central theme in the work of the artist. It is a theme that has been explored in many different ways, from the scientific to the philosophical. The artist's work is a reflection of this exploration, and it is a work that is both beautiful and thought-provoking. The artist's work is a testament to the power of art to explore the most complex of human experiences.

THE TIME

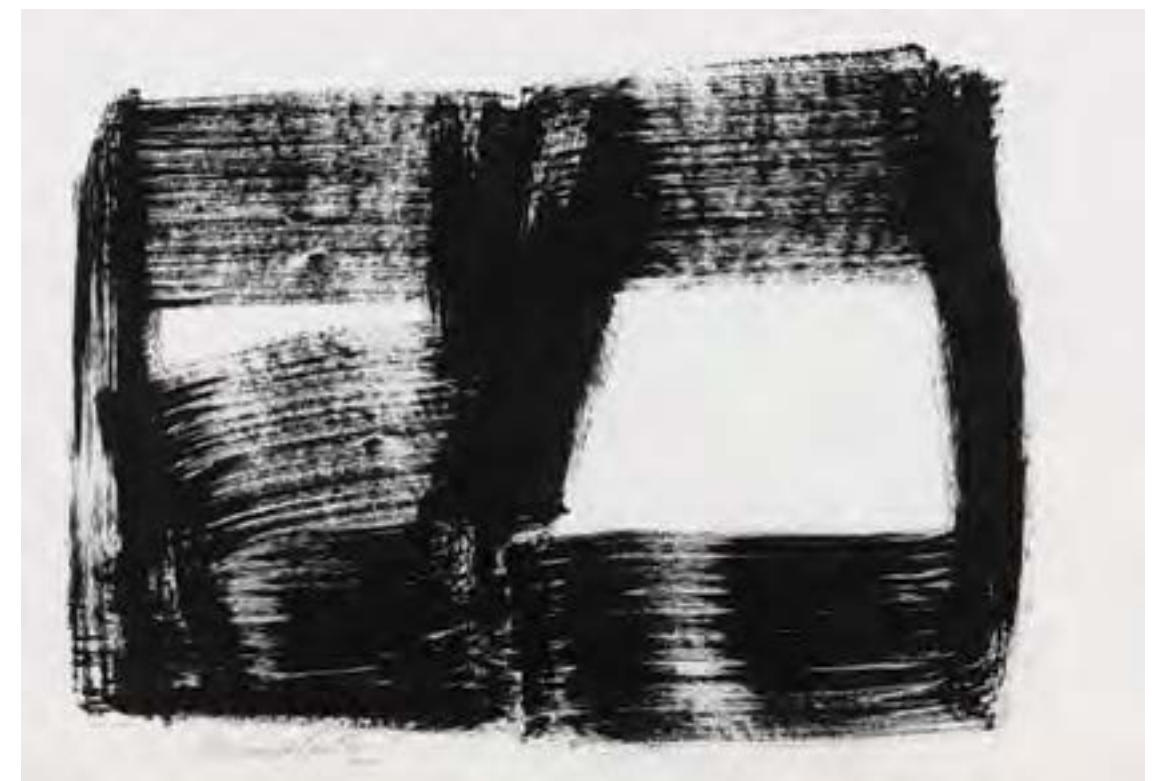
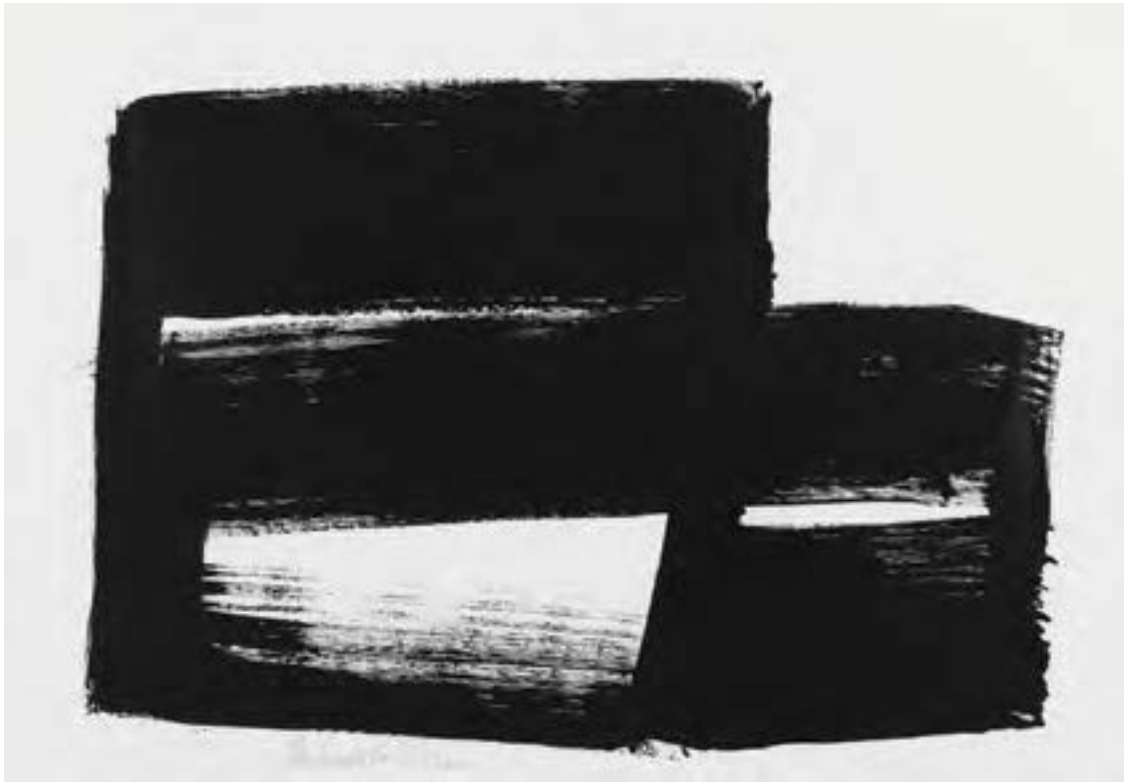
The concept of time is a central theme in the work of the artist. It is a theme that has been explored in many different ways, from the scientific to the philosophical. The artist's work is a reflection of this exploration, and it is a work that is both beautiful and thought-provoking. The artist's work is a testament to the power of art to explore the most complex of human experiences.















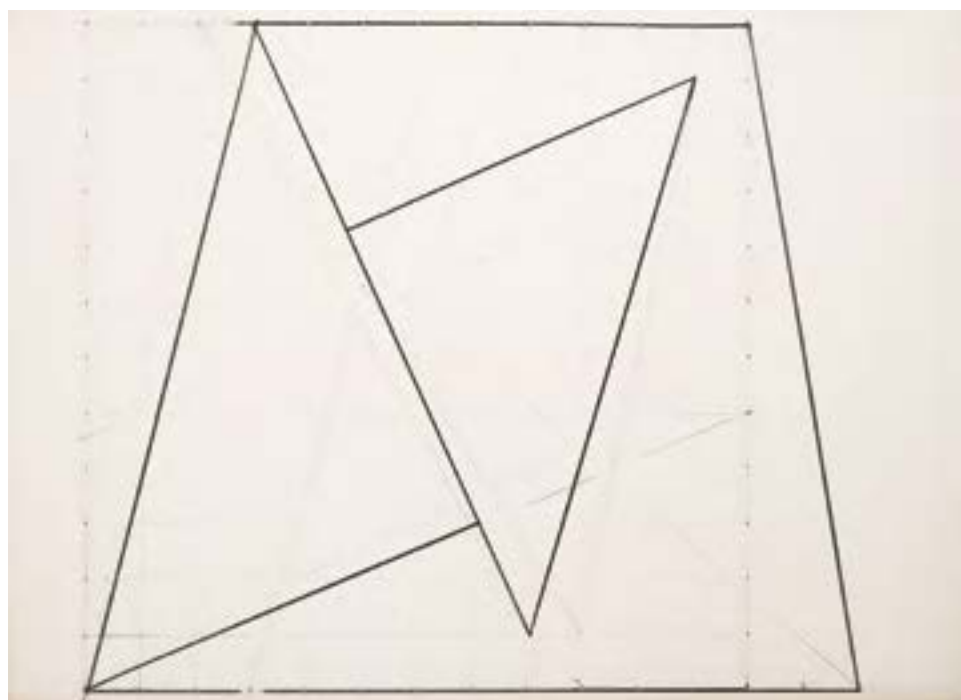


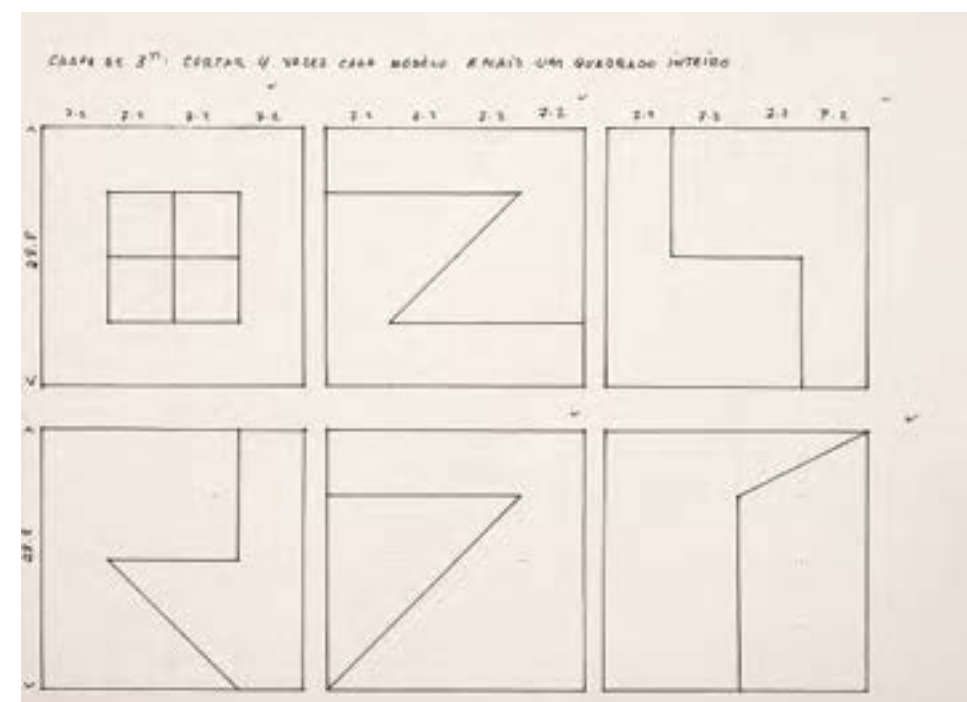
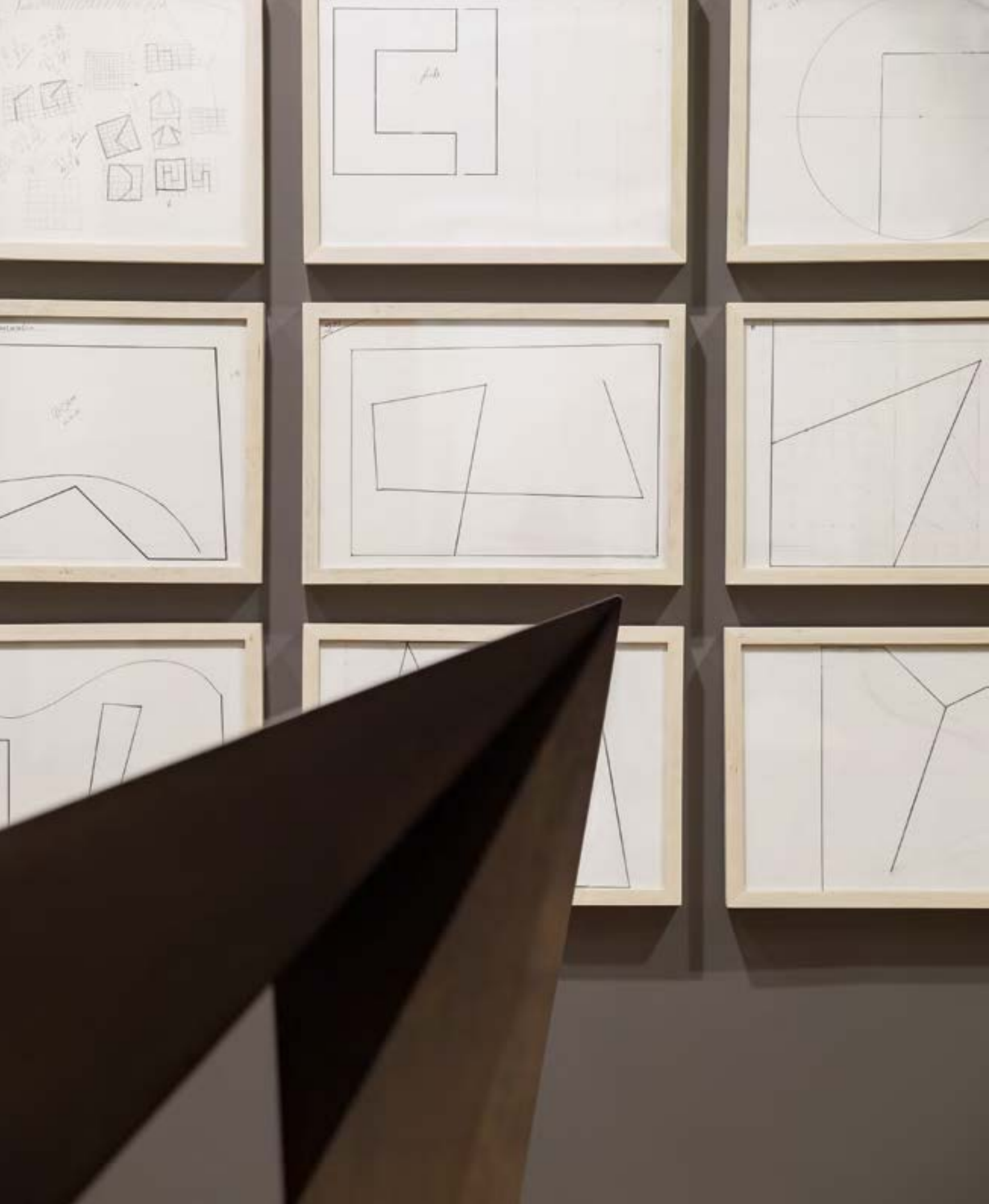


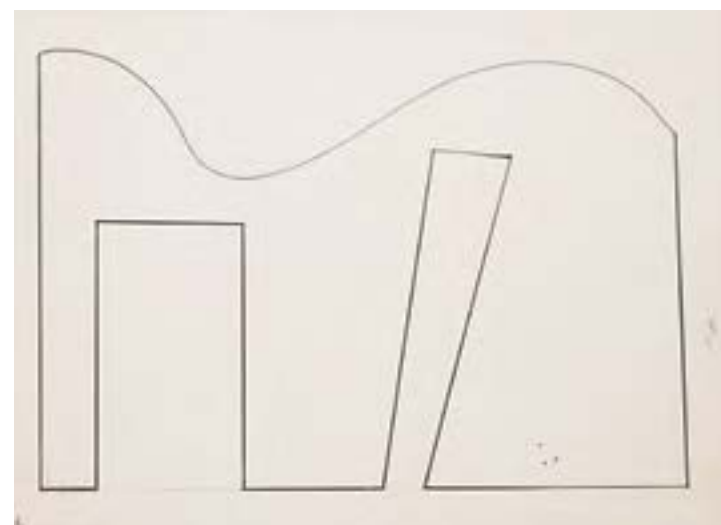
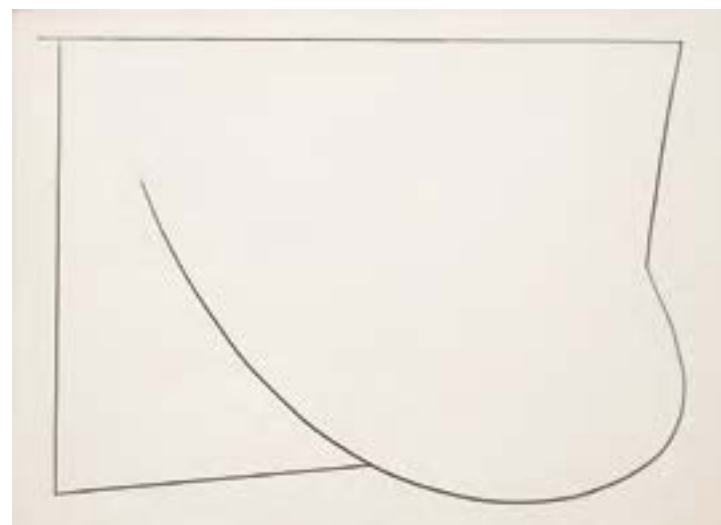
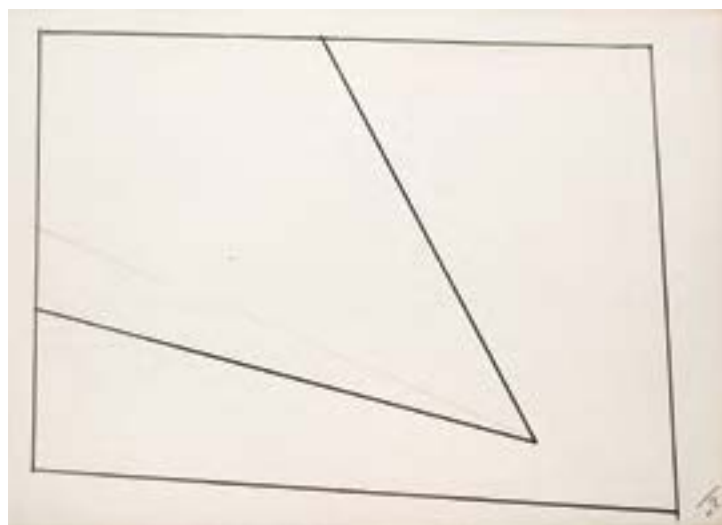
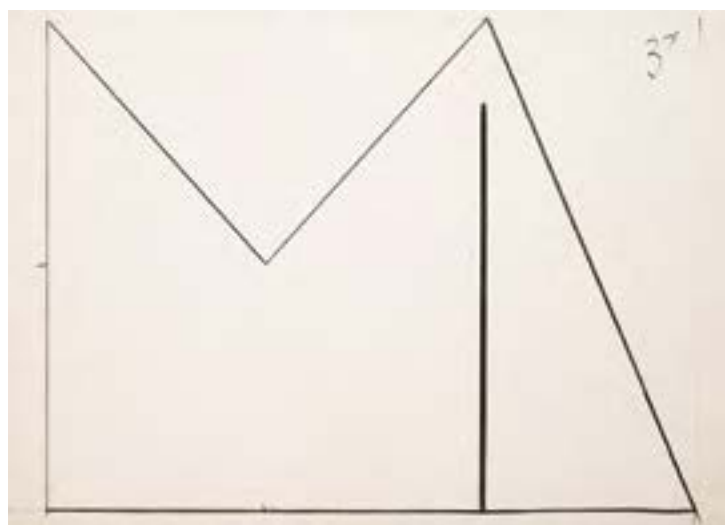
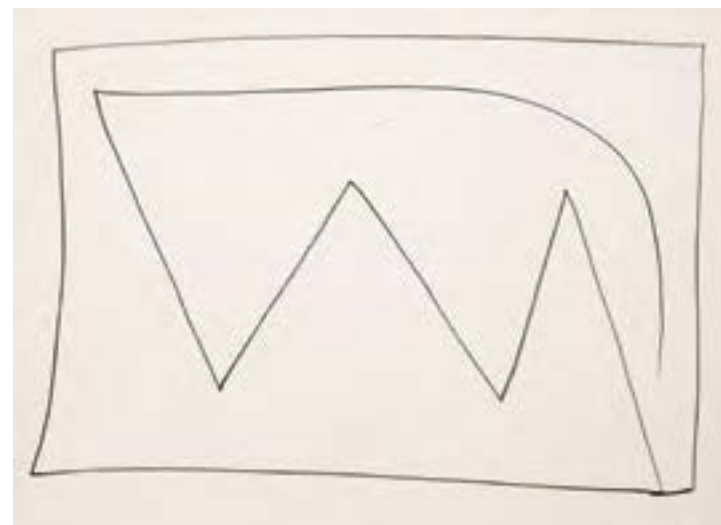
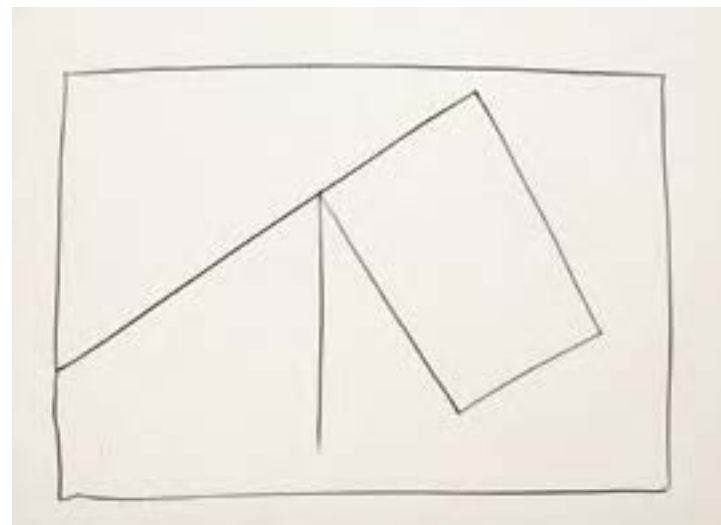
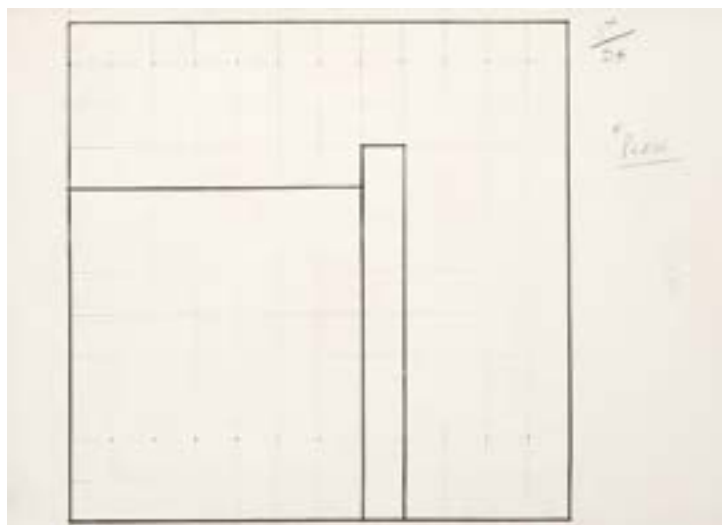
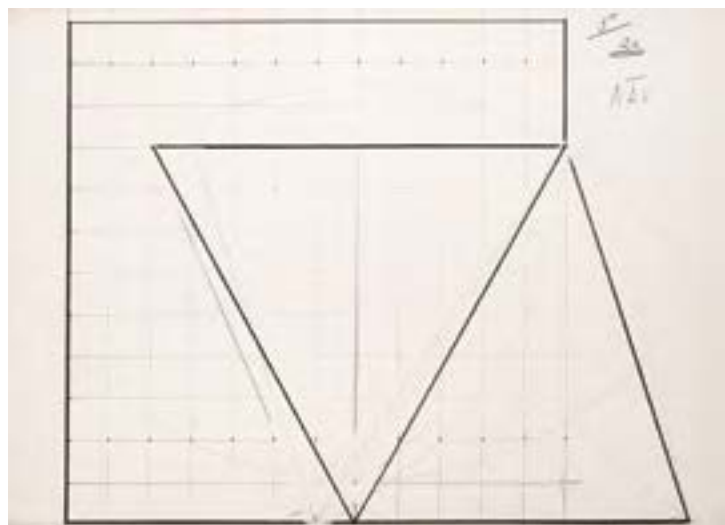
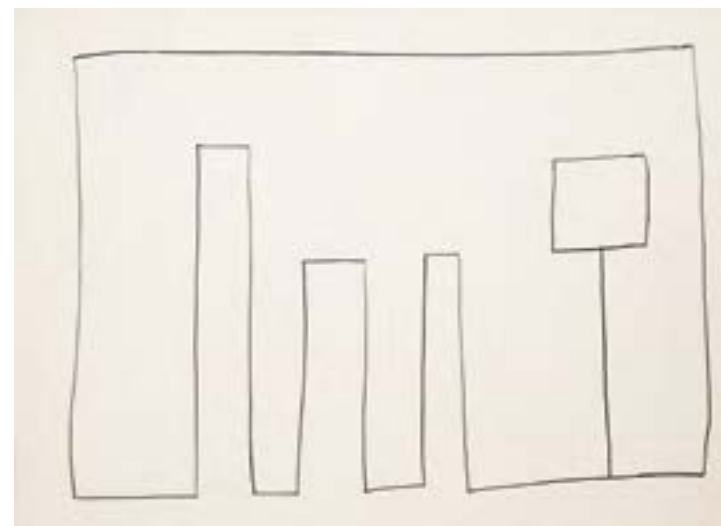
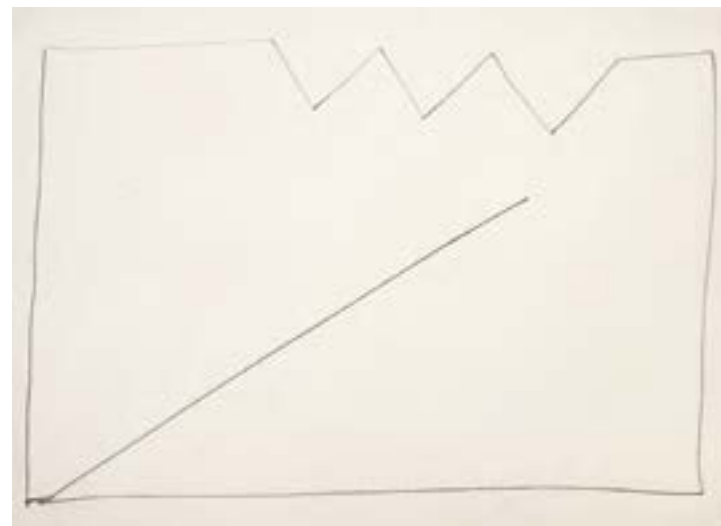
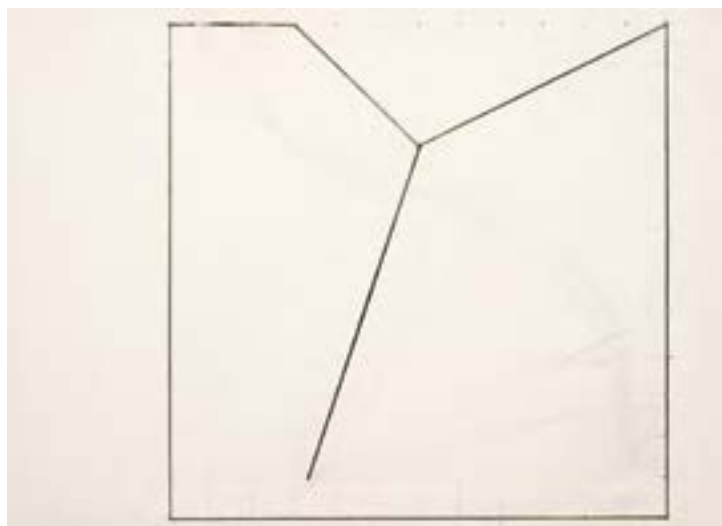
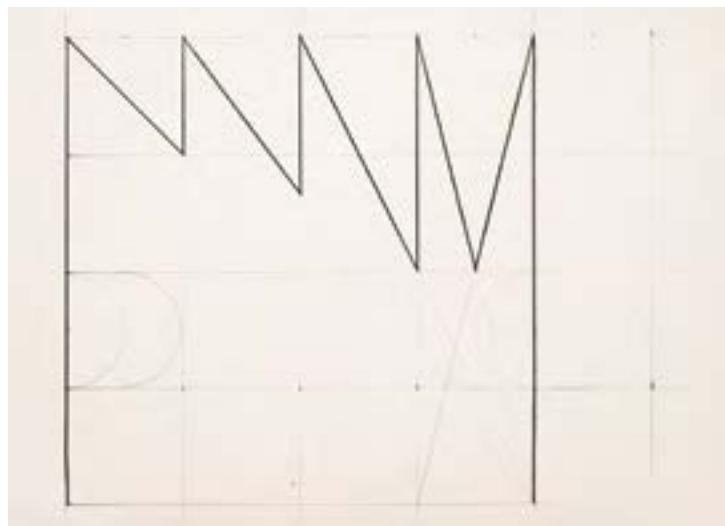








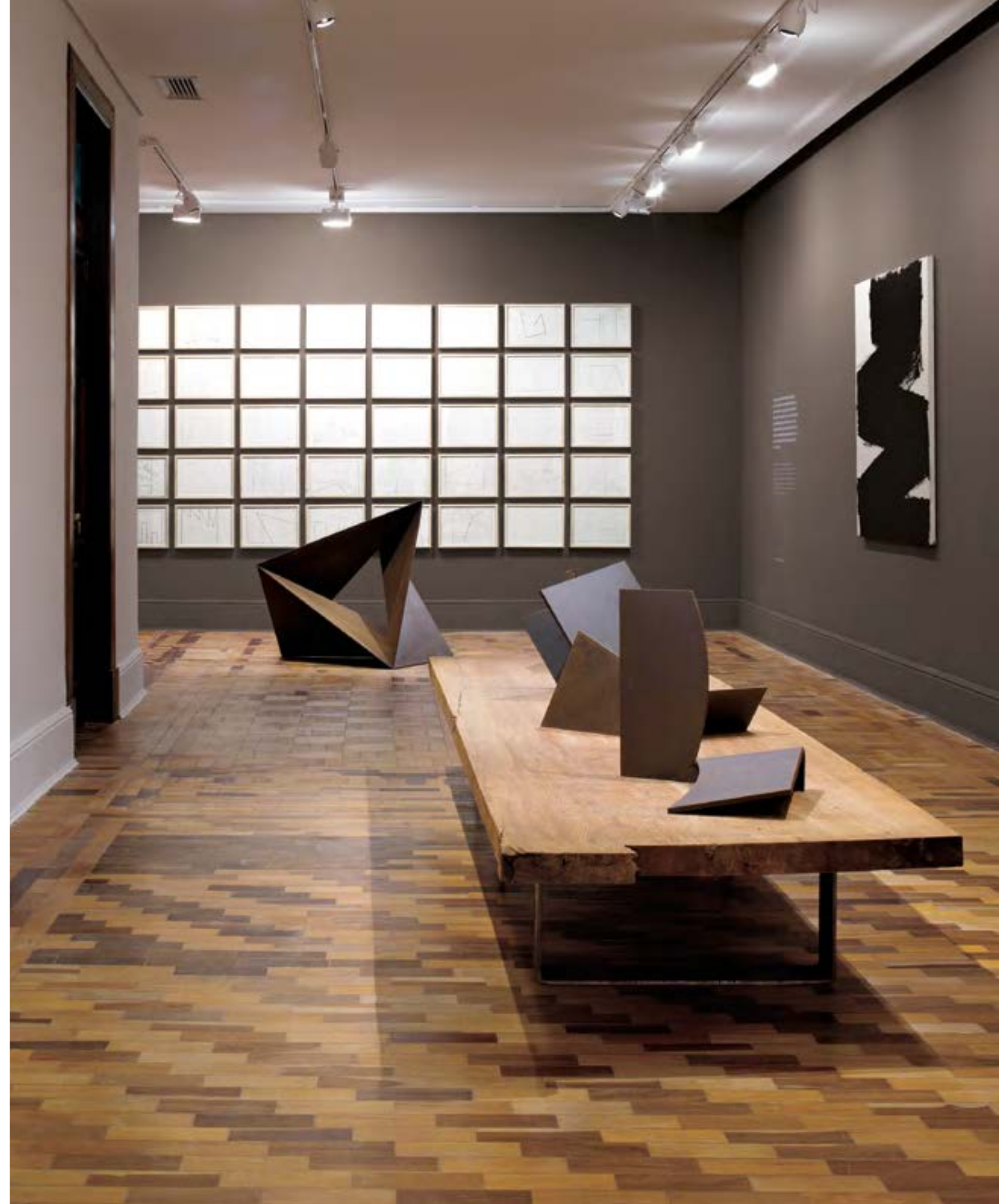






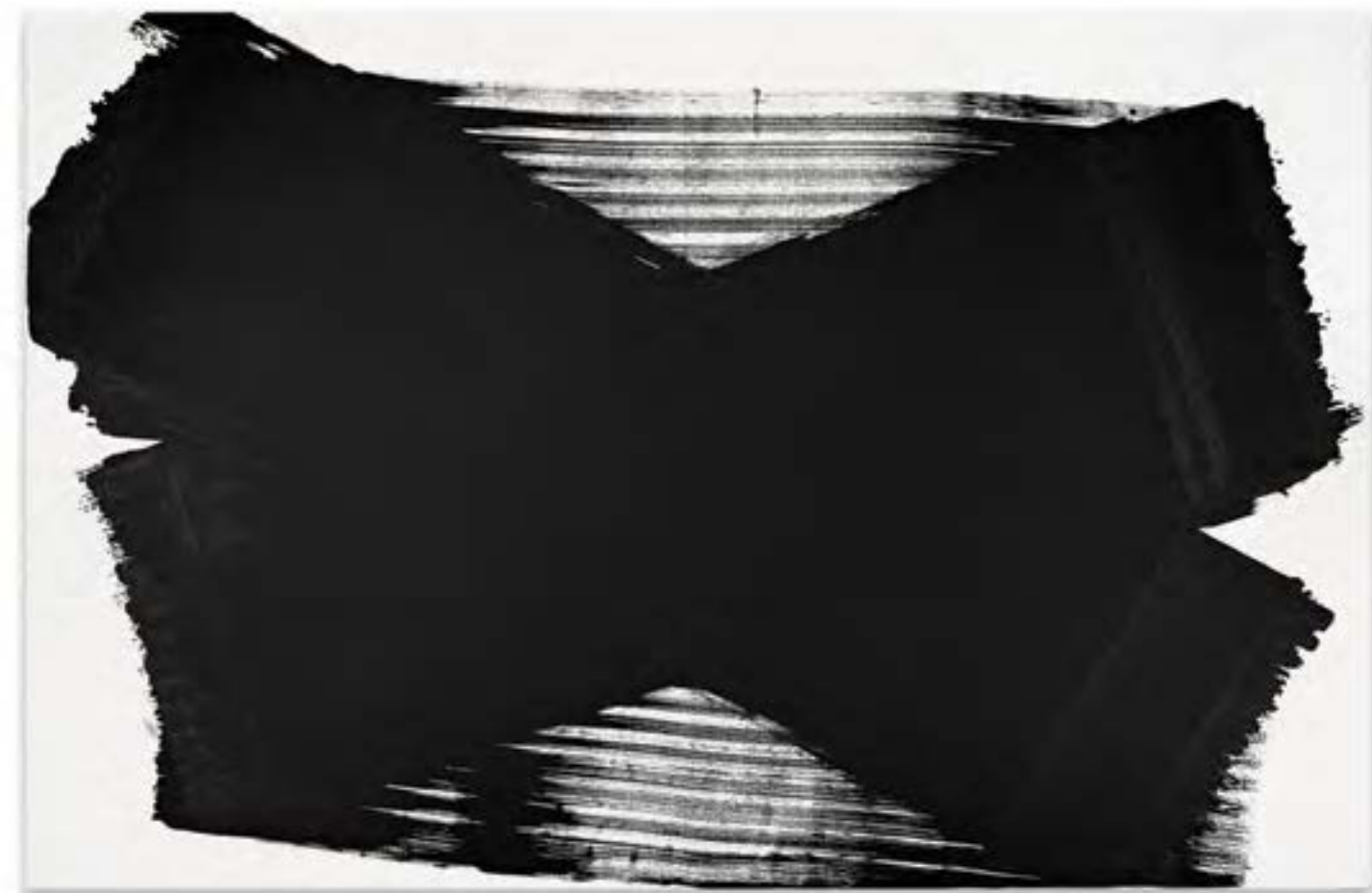
Stainless	Espaço
steel	de
space	aco
raises	alga
and	aporta
points	volta
returns	e
and	fecha
closes	forma
finished	pronta
shape	de
freely	graça
telling	contando
the	o
secret	segredo
of	de
such	tanta
strength	força
folding	em
in	dobrar
fire	a
the blind	fogo
sheet	chapa
opening	cega
in	abrindo
the opposite	no
angle	ângulo
a	oposto
space	espaço
for	para
dawn	amanhecer
as	na
raw matter	matéria bruta.



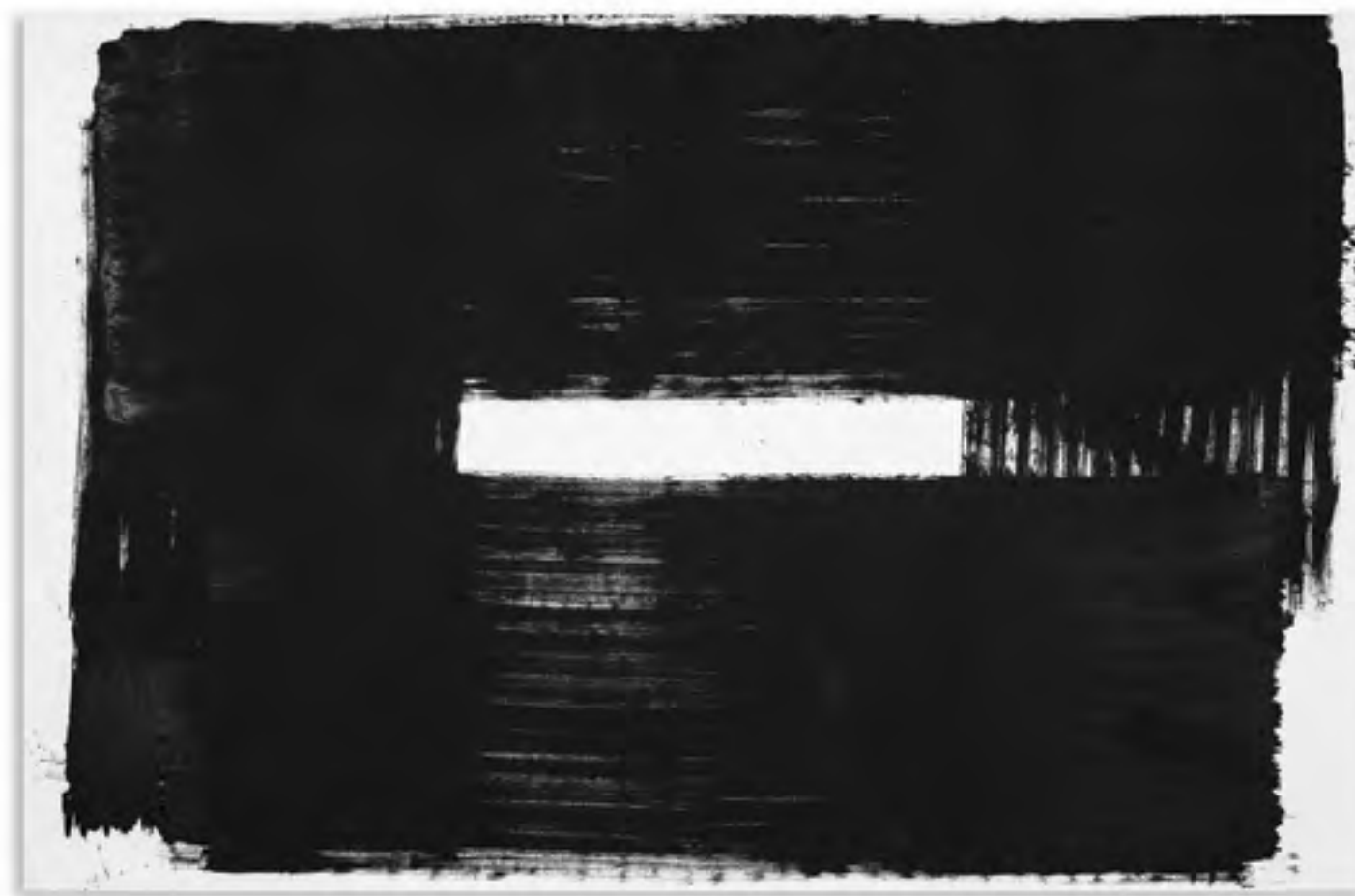




















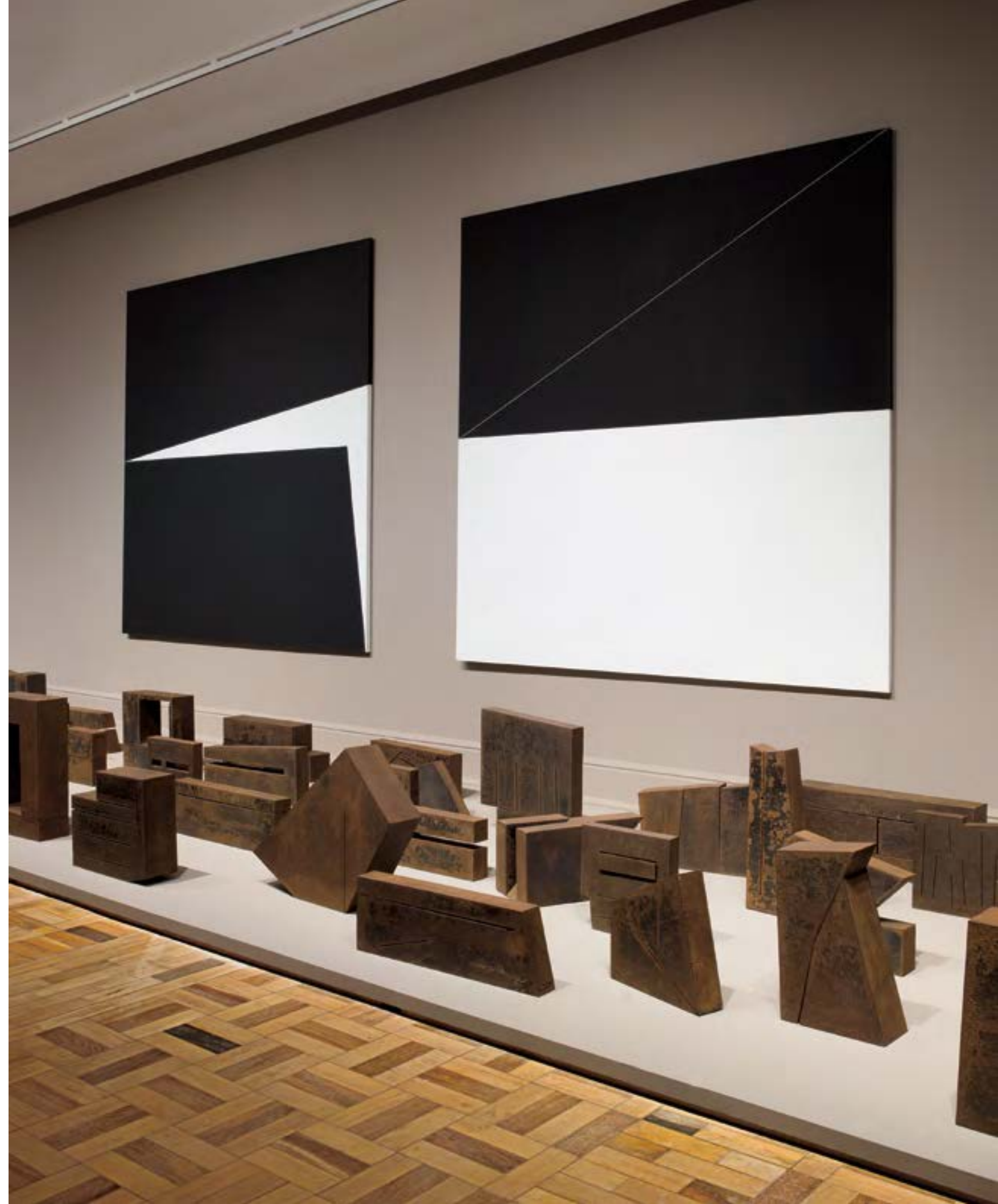




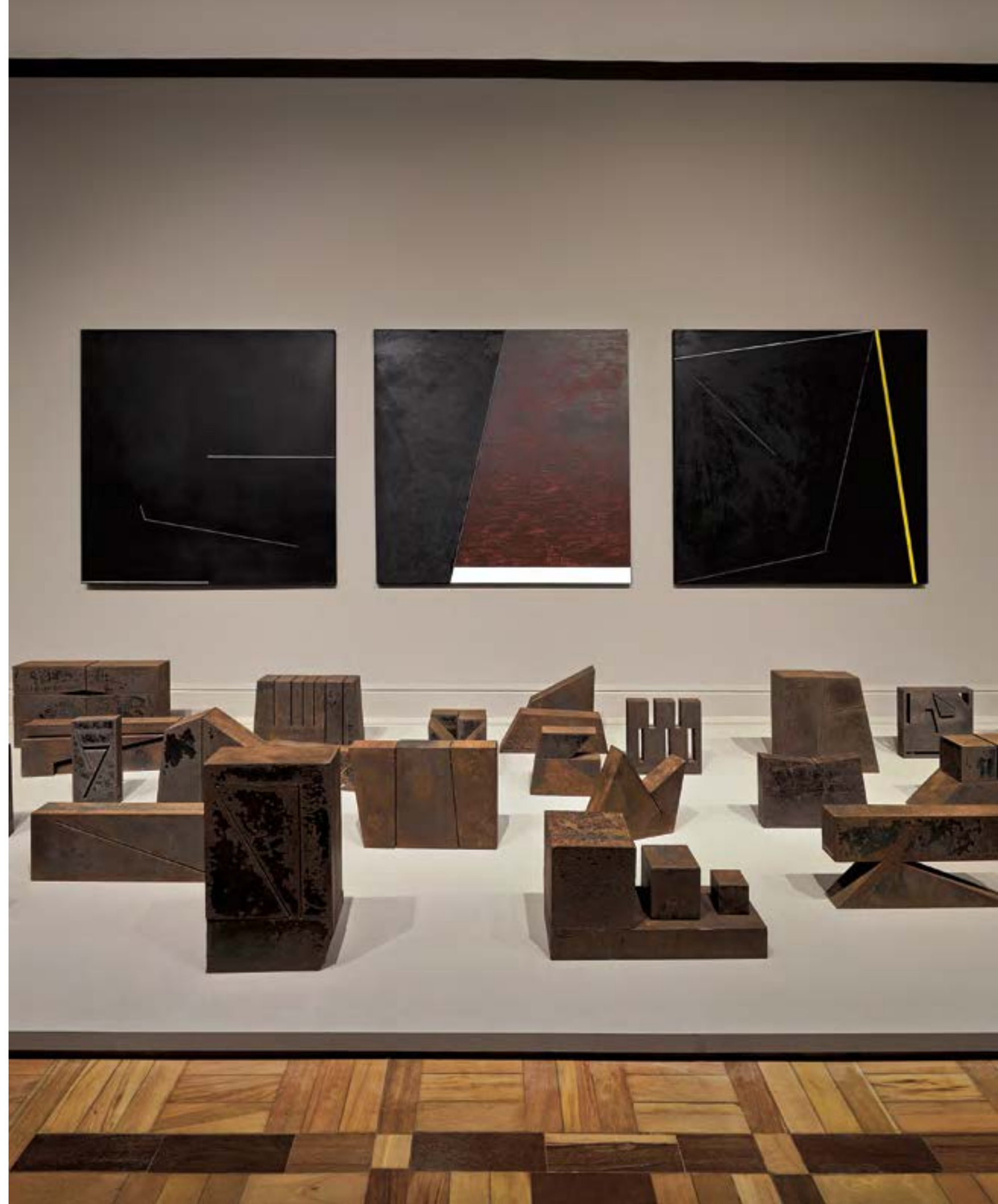




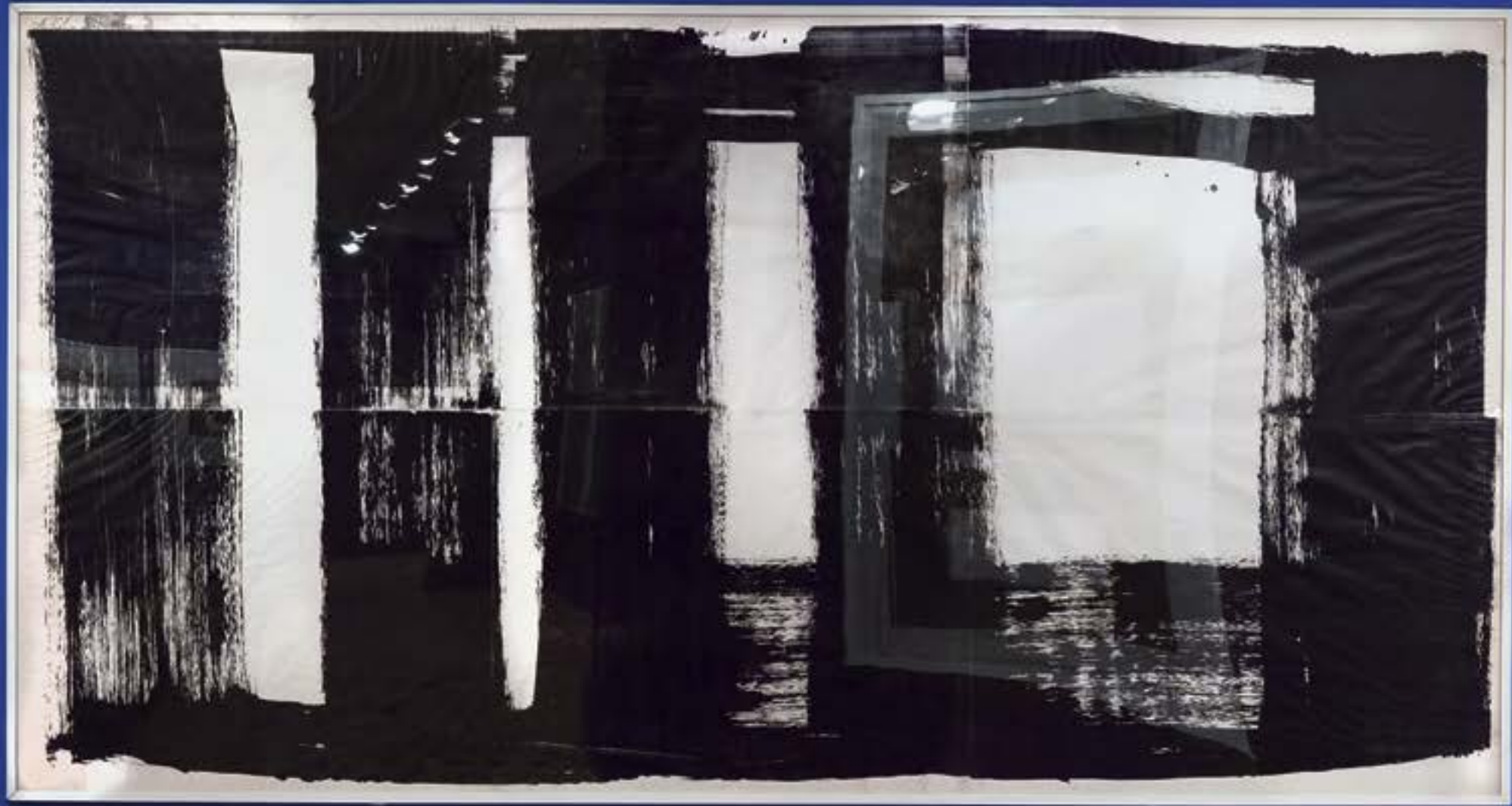






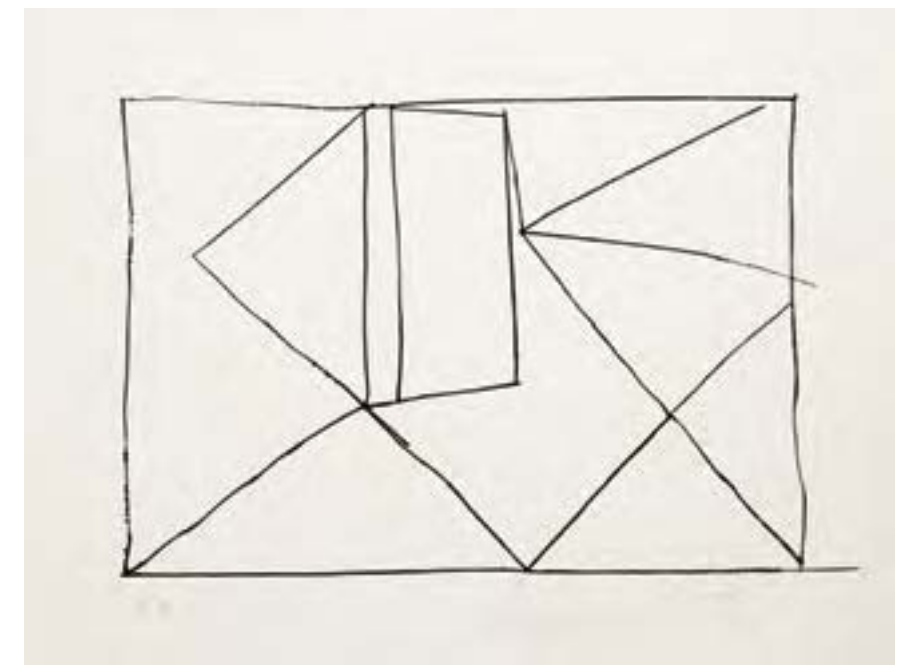
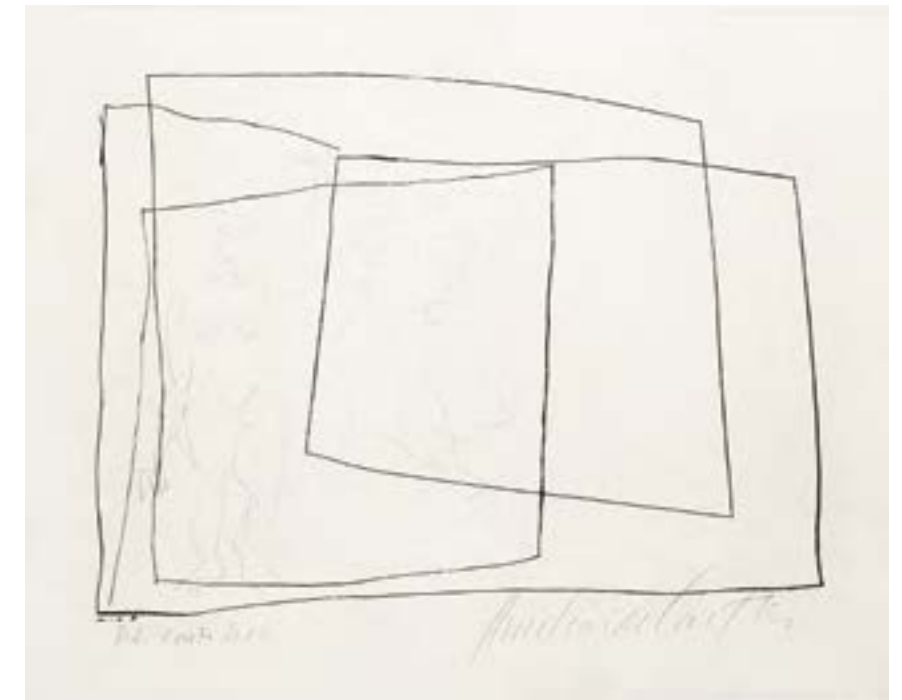




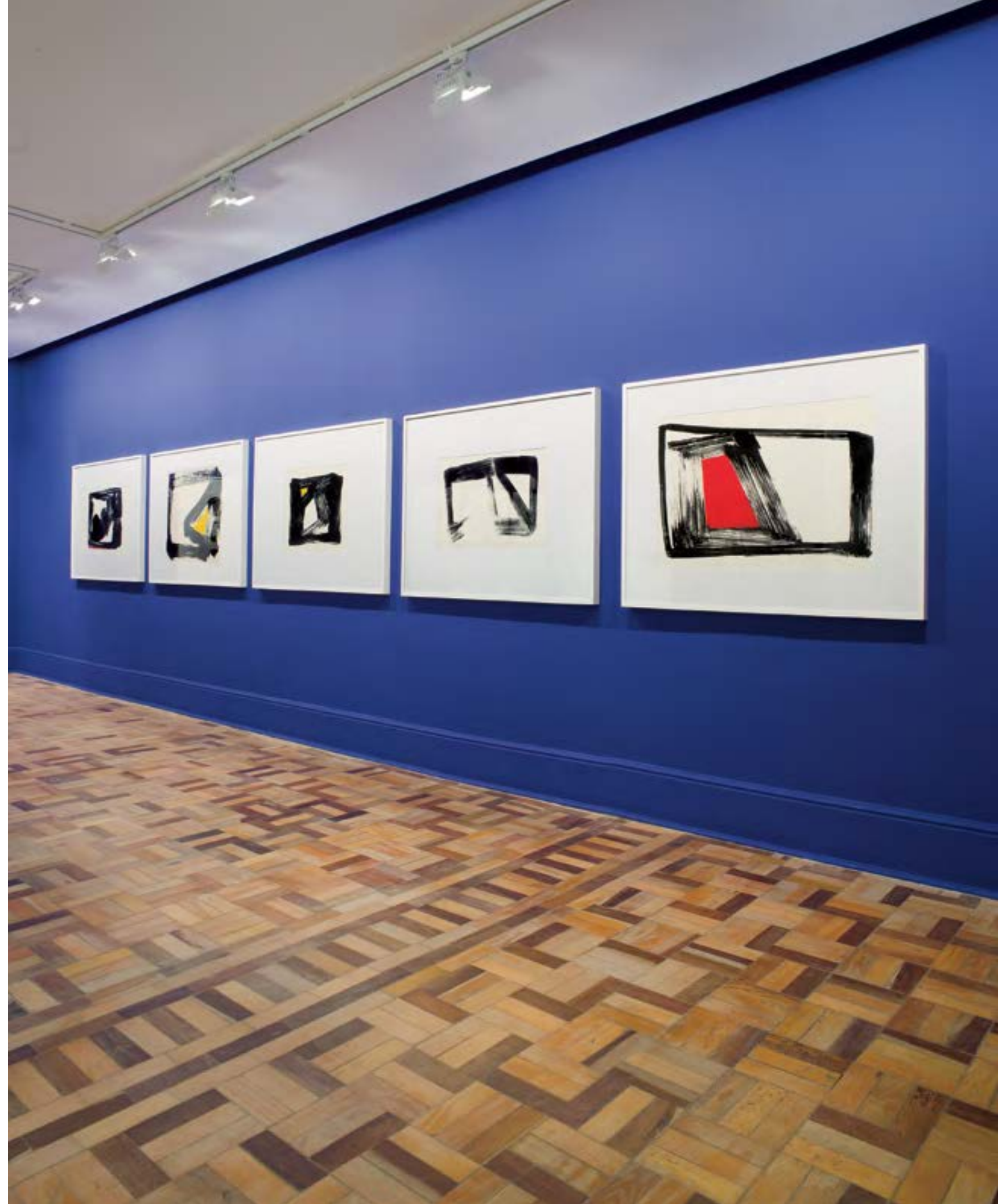
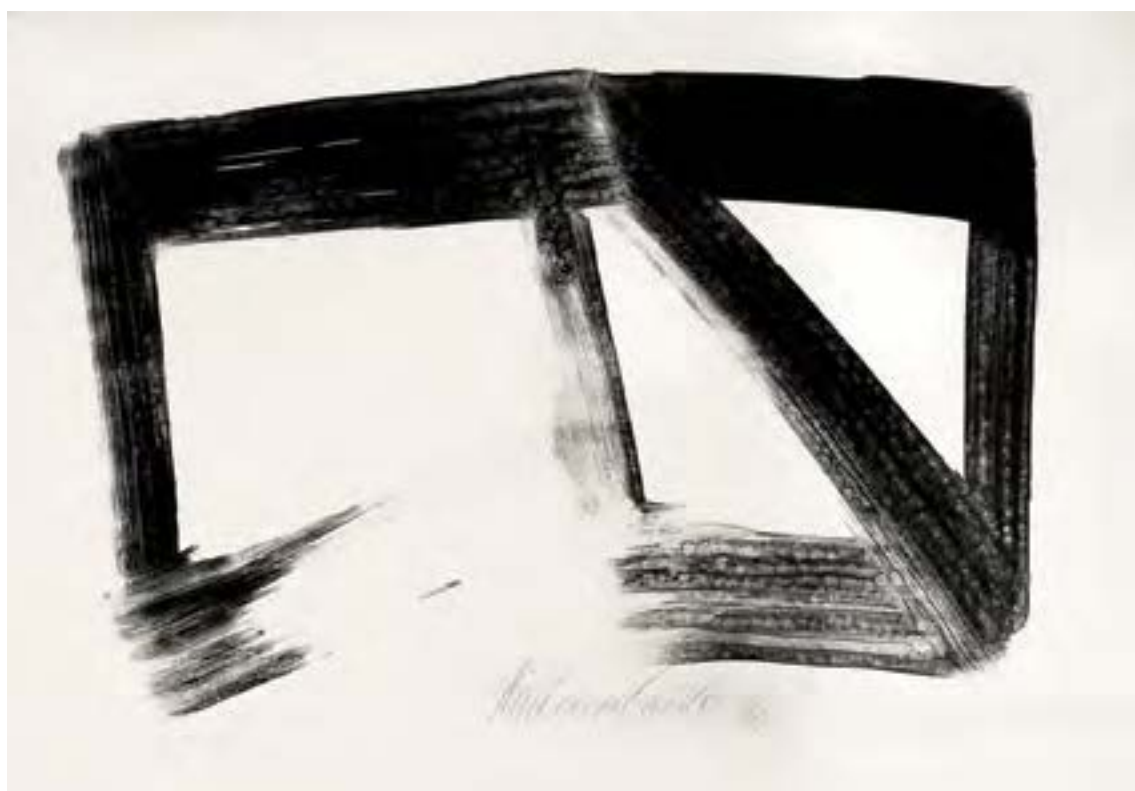




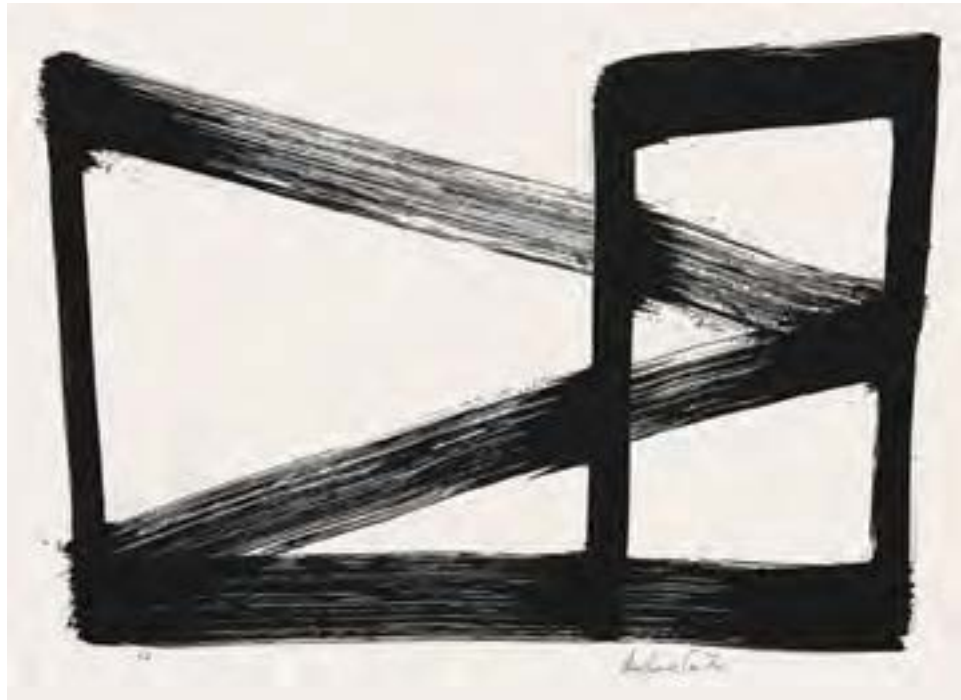












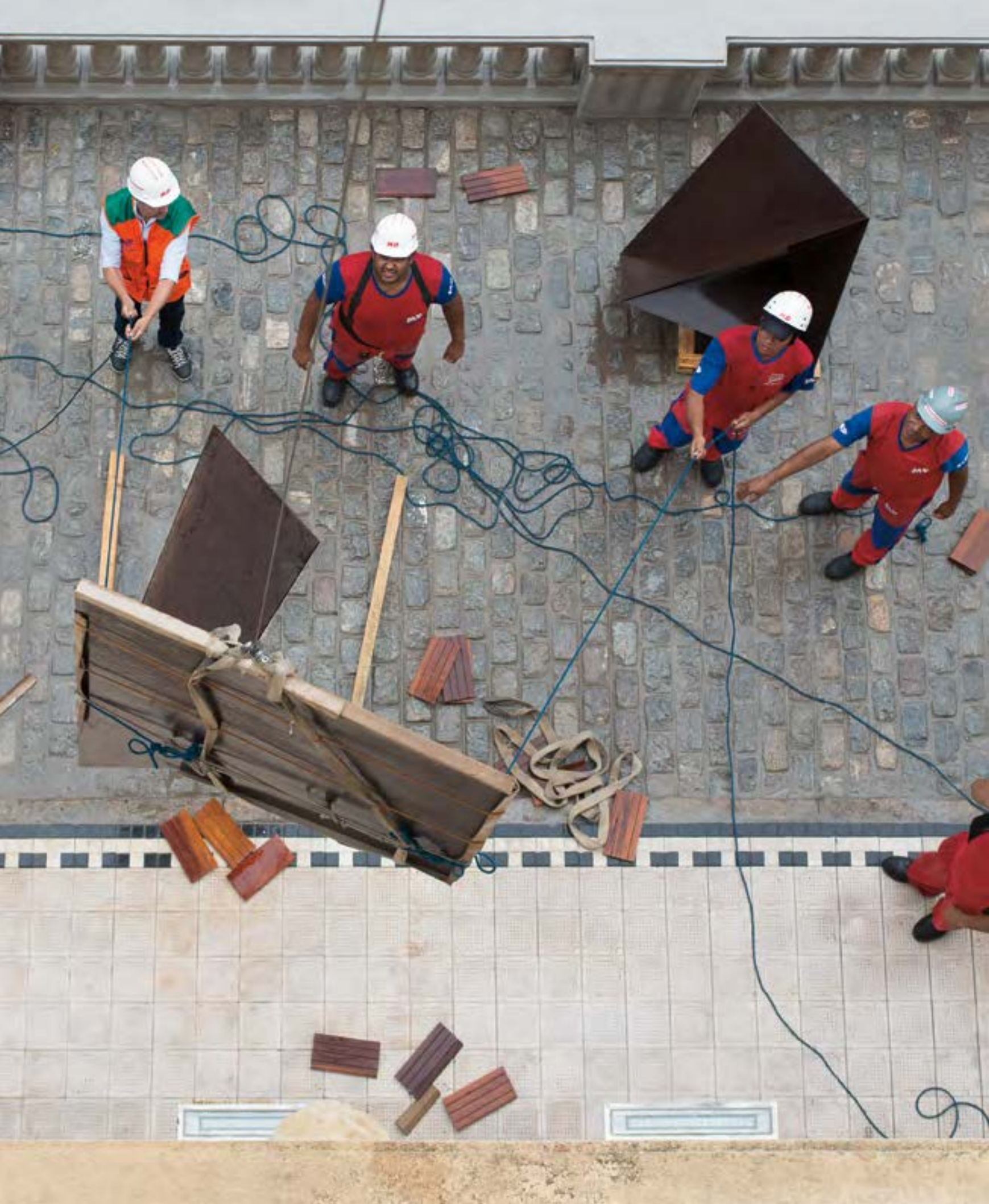




BASTIDORES



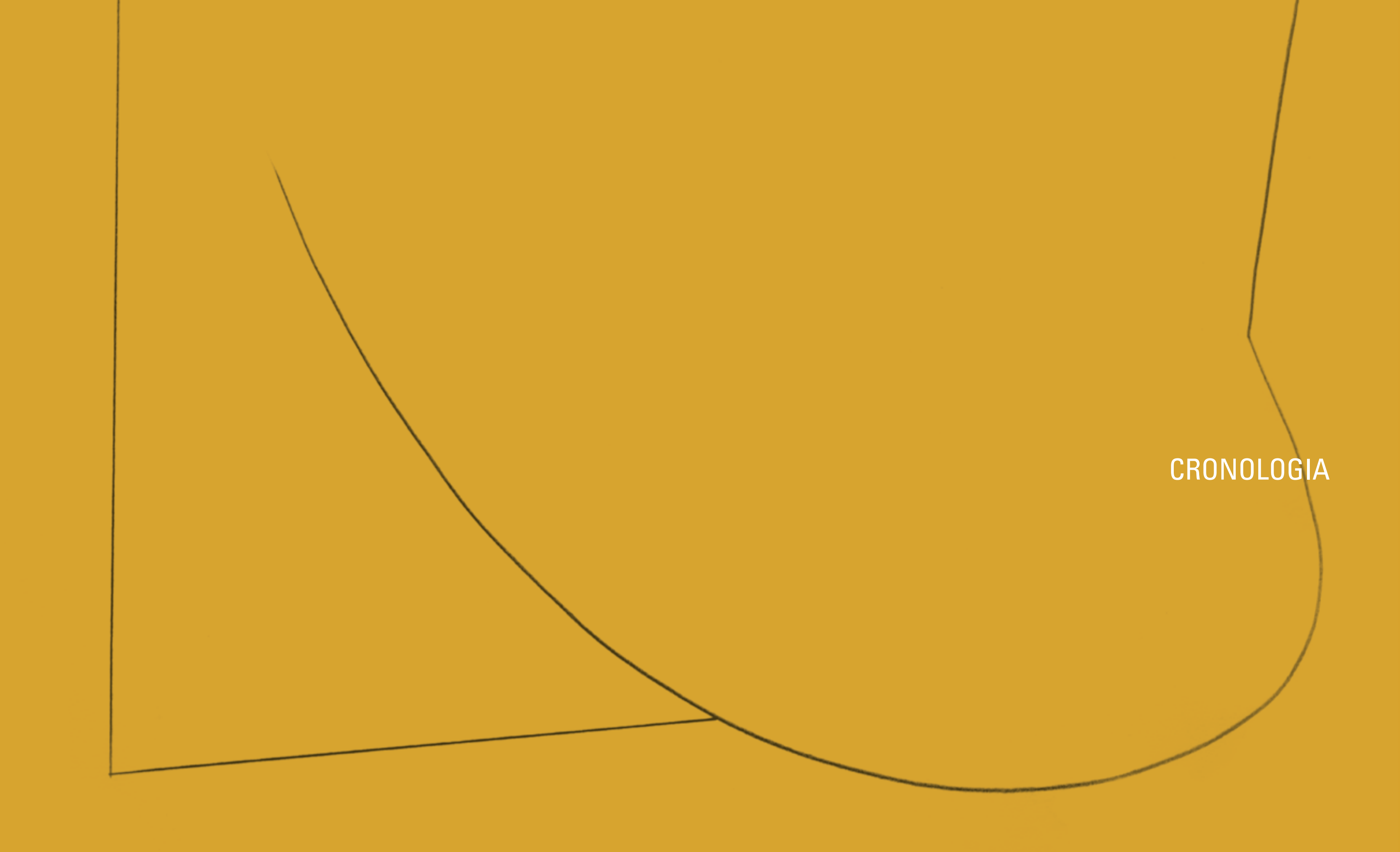












CRONOLOGIA



1



2



3



4

- 1 Amílcar de Castro, Pitangui (MG), déc. 1920
- 2 Amílcar Augusto de Castro, pai do artista, déc. 1970
- 3 Maria Nazareth Pereira de Castro, mãe do artista, déc. 1930
- 4 Amílcar de Castro, déc. 1940
- 5 Morse Teixeira e Amílcar de Castro em Ouro Preto (MG), 1949

1920 Amílcar Augusto Pereira de Castro nasce em 8 de junho de 1920, em Paraisópolis, cidade localizada no sul de Minas Gerais, onde seu pai, então promotor de justiça, fora morar transferido em 1919. Amílcar foi o primeiro de sete filhos de Maria Nazareth Pereira de Castro e Amílcar Augusto de Castro.

1932 Aos 12 anos, quando a família residia em Pitangui, a mãe de Amílcar falece durante o parto de seu sétimo filho. Amílcar passa algum tempo vivendo com seus avós, para logo depois ser enviado a um colégio interno em Pará de Minas. Aos 14 anos, ingressa no Instituto Granbery, em Juiz de Fora.

1935 Seu pai, agora juiz de direito, transfere-se para Belo Horizonte, levando os filhos. Em pouco tempo, o magistrado torna-se professor da Faculdade de Direito, construindo sólida carreira de jurista.

1938 Em Belo Horizonte, Amílcar conclui o curso secundário no Ginásio Mineiro.

1940 Buscando seguir a carreira paterna, ingressa na Faculdade de Direito da Universidade Federal de Minas Gerais, finalizando o curso em 1944. Durante seus anos de estudante, torna-se amigo de Otto Lara Resende, Marco Aurélio Mattos, Lucy Teixeira e do então estudante de medicina Hélio Pellegrino.

5





6



7



8

1944 Ainda estudante de direito, inicia seus estudos de arte com o pintor Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) que, a convite do prefeito Juscelino Kubitschek, cria em Belo Horizonte o Curso Livre de Desenho e Pintura no Instituto de Belas Artes. Com o tempo, torna-se amigo de Guignard, fazendo com o mestre e outros artistas do grupo memoráveis viagens a Ouro Preto para pintar e desenhar suas paisagens. Das atividades no Instituto surge a organização, em colaboração com Mário Silésio, daquela que seria a segunda exposição de arte moderna de Belo Horizonte, a “Exposição de pintura”, realizada em outubro de 1945.

1945 No VI Salão de Belas Artes da Prefeitura de Belo Horizonte, tem sua primeira participação em salões e exposições coletivas. Neste mesmo ano, Amilcar é selecionado para o 51º Salão Nacional de Belas Artes, no Rio de Janeiro.

1947 É premiado com medalha de bronze em desenho no 52º Salão Nacional de Belas Artes – Divisão Moderna, Rio de Janeiro. Este é o primeiro reconhecimento oficial da carreira do artista.

1948 Ainda no Instituto de Belas Artes, em companhia de Mary Vieira e Leda Gontijo, estuda escultura figurativa com Franz Weissmann (1911-2005) de quem, mais tarde, se tornaria companheiro no movimento neoconcreto. Permanece estudando com Guignard e Weissmann até 1950. Ainda em 1948, assume a chefia de Gabinete do Secretário de Segurança Pública de Minas Gerais, tendo ocupado, durante três meses, o cargo de Chefe da Polícia. É nomeado tesoureiro do Tribunal da Justiça de Minas Gerais, permanecendo no cargo até 1952.

- 6** Amilcar de Castro
Sem título, 1949
carvão s/ papel, 30 x 40 cm
Col. Antônio Carlos de Castro
- 7** *Ponte de Marília, Ouro Preto*, 1948
lápiz s/papel, 30 x 40 cm
Col. particular
- 8** Amilcar de Castro em Ouro Preto, 1949
- 9** Marco Aurélio Matos, Guignard e Amilcar de Castro, déc. 1940
- 10** Ateliê de Franz Weissmann, 1949
Weissmann, Amilcar, Marielza Lima e Morse Teixeira, Belo Horizonte
- 11** *Torso*, 1948
argila
Col. Instituto Amilcar de Castro (BH)



9



10



11



12



15

- 12 Max Bill**
Unidade tripartida, 1948-49
Col. MAC/USP (Prêmio da I Bienal de São Paulo, 1951)
- 13 Amilcar de Castro**
Sem título, 1951-52
arame dobrado
(obra desaparecida)
- 14 Amilcar de Castro**
Sem título, 1951-52
arame dobrado
(obra desaparecida)
- 15 Amilcar de Castro**
Estrela, 1952-53
cobre, 50 x 50 x 50 cm
(lado do triângulo)
Col. Ana Maria de Castro
(participou da II Bienal de São Paulo)

- 16 Amilcar de Castro**
Sem título, c. 1952
madeira, 48 x 40 x 31 cm
(montagem variável)
Col. Rodrigo de Castro (SP)
- 17 Amilcar de Castro**
Sem título, c. 1952
madeira, 48 x 40 x 31 cm
(montagem variável)
Col. Rodrigo de Castro (SP)
- 18 Amilcar de Castro**
Sem título, 1956
barras de metal
(obra desaparecida)
Participou da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, MAM-SP, 1956 e MEC-RJ, 1957
- 19 1ª página do *Jornal do Brasil*, 1960**



18



19



13



14

1951 A escultura *Unidade tripartida* do artista suíço Max Bill (1908-1994) é a vencedora da I Bienal de São Paulo. Essa obra, além de influenciar diretamente o surgimento do movimento concretista brasileiro, causa forte impacto em Amilcar de Castro, gerando consequências definitivas em todo o seu desenvolvimento artístico. Max Bill fará, em 1953, conferência no Rio de Janeiro que será assistida por Amilcar. Participa do III Salão Baiano de Belas Artes, na Galeria Belvedere da Sé, Salvador.

1952 Casa-se com Dorcília Caldeira de Castro que será sua companheira nos próximos 50 anos e com quem terá três filhos: Rodrigo, Ana Maria e Pedro. Transfere-se para o Rio de Janeiro como funcionário do escritório fluminense do Departamento do Café de Minas Gerais, ocupando a função até a decisão de dedicar-se integralmente à atividade artística.

1953 Utilizando chapas de cobre, Amilcar de Castro cria sua primeira obra construtiva, a escultura *Estrela*. A obra é selecionada para participar da II Bienal de São Paulo, realizada neste mesmo ano. Em criação de rara ocorrência, essa escultura já apresenta os princípios estruturais que norteariam grande parte de toda a produção futura do artista.

1955 Prosseguindo suas experiências com materiais diversos, realiza, nessa época, escultura formada com blocos de madeira sucupira, que, justapostos, criam formas geometrizadas – volumes fragmentados e ritmos variados. Neste mesmo ano, recebe o 1º Prêmio em escultura no Salão Nacional de Arte Moderna da Bahia, Salvador.



16



17

1956 Por indicação do amigo Otto Lara Resende, começa a trabalhar como diagramador da revista *Manchete* (de maio de 1956 a janeiro de 1957). Com o trabalho de diagramador na *Manchete* e no *Jornal do Brasil*, toma a decisão de abandonar suas antigas atividades ligadas à advocacia, dedicando-se inteiramente ao universo da arte. Participa da 1ª Exposição Nacional de Arte Concreta, realizada em 1956, no MAM-SP e no Ministério da Educação e Cultura, em 1957, Rio de Janeiro.

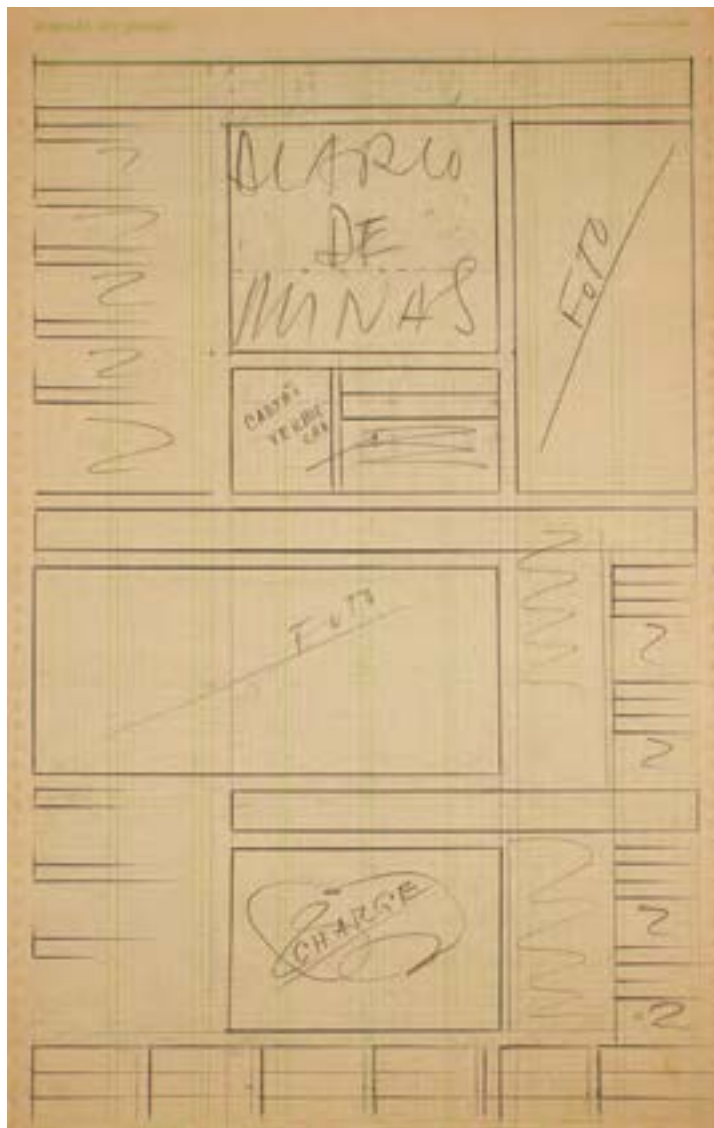
1957 Desenvolve a famosa reforma gráfica do *Jornal do Brasil*, que, por adotar princípios gráficos modernos, acaba por influenciar toda a imprensa brasileira. Como resultado da inovação empreendida no *Jornal do Brasil*, Amilcar é convidado para atuar na diagramação de diversos jornais do país. Na IV Bienal de São Paulo, o escultor basco Jorge Oteiza, ganhador do prêmio de escultura internacional, causa forte impressão em Amilcar.

1958 Realiza a reforma gráfica das revistas *O Cruzeiro* e *A Cigarra*.

1959 Em março deste ano, na edição do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, é publicado o Manifesto Neoconcreto, redigido por Ferreira Gullar, assinado também por Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Theon Spanúdis e Reynaldo Jardim. Participa da 1ª Exposição de Arte Neoconcreta no Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro, e na Galeria Belvedere da Sé, Salvador.

1960 Participa da 2ª Exposição de Arte Neoconcreta, Ministério de Educação e Cultura, Rio de Janeiro. É convidado pelo artista Max Bill para participar da exposição “Konkrete Kunst”, realizada em Zurique, Suíça. Recebe medalha de prata em escultura no IX Salão de Arte Moderna, no MAM-RJ.

1961 Participa com esculturas da VI Bienal de São Paulo.



20 Layouts com a diagramação de páginas do jornal *Diário de Minas*, usando como base o grid do *Jornal do Brasil*, déc. 1960
Coleção de jornais, Acervo Instituto Amílcar de Castro (BH)

21 Amílcar de Castro diagramando, 1957



21



22

- 22 Capa da revista *A Cigarra* nº 9, setembro 1959
Coleção de periódicos, acervo Arquivo Público do Estado de São Paulo
- 23 Páginas 28 e 29 da revista *A Cigarra* nº 9, setembro 1959, diagramadas por Amílcar de Castro
Coleção de periódicos, acervo Arquivo Público do Estado de São Paulo
- 24 Páginas 99 e 100 da revista *A Cigarra* nº 5, maio 1959, diagramadas por Amílcar de Castro
Coleção de periódicos, acervo Arquivo Público do Estado de São Paulo
- 25 Capa do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* diagramada por Amílcar de Castro
- 26 Páginas 4 e 5 do Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* com o Manifesto Neoconcreto (22/03/1959), diagramadas por Amílcar de Castro
- 27 Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil* (26/03/1960), diagramado por Amílcar de Castro



23



24



25

Eu vinha do trabalho na revista *Manchete*, que era paginada na horizontal, de duas em duas páginas. No jornal teria de ser diferente: passei a considerá-lo como um espaço vertical. A página do jornal é mais alta do que larga. Precisei de um certo tempo para me adaptar a essa virada de espaço. Então, comecei a pensar como solucionar as marcas permanentes, como o nome do jornal; também manchetes em oito colunas, títulos, fotos, que eram estampados no topo do jornal, muito pesado em relação à parte inferior que não tinha nada. Propus então colocar a manchete em cima. Os títulos e as chamadas seriam abaixados para compensar o peso de cima. Comecei a modelar a página do jornal, aplicando os princípios da escultura, dando peso igual à parte de cima e embaixo. O *JB* tinha, como tem ainda hoje, oito colunas. Fiz uma base de paginação propondo o esquema de 1-2-1-3-1. O três era sempre ocupado por uma foto, uma na parte superior, outra na parte inferior, e uma cortando no meio. Jogava, então para baixo, chamadas de três colunas e três linhas. Assim, distribuía o peso da página, valorizando cada uma das partes, com a mesma força. (Amílcar de Castro)



26



27



28

1962 Desenha e planeja a 1ª edição da *Enciclopédia Barsa*. Realiza a diagramação de livros para a Editora Vozes. Participa com esculturas do XI Salão Nacional de Arte Moderna, MAM-RJ. Obtém o 1º Prêmio em escultura no 17º Salão Municipal de Belas Artes, Museu de Arte da Pampulha – MAP, Belo Horizonte.

1963 Reforma gráfica do jornal carioca *Correio da Manhã*. Participa do 18º Salão Municipal de Belas Artes, MAP, Belo Horizonte.

1964 Em fins de 1963, é convidado para projetar as alegorias da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, que desfilaria no carnaval de 1964 com o tema *História de um preto velho*. No projeto, conta com a colaboração de Hélio Oiticica e Jackson Ribeiro. Participa com esculturas do 13º Salão Nacional de Arte Moderna, MAM-RJ.

1965 Convidado para a VIII Bienal de São Paulo.

1966 Participa das exposições: “Artistas brasileiros contemporâneos”, no Museo de Arte Moderno, Buenos Aires e no Museo

de Arte Moderno, Montevideú | XV Salão Nacional de Arte Moderna, MAM-RJ.

1967 Torna-se o primeiro escultor brasileiro a receber bolsa da Fundação Guggenheim. Neste ano recebe também o Prêmio de Viagem ao Exterior oferecido pelo 16º Salão Nacional de Arte Moderna, MAM-RJ. É responsável pela reforma gráfica dos jornais *Última Hora* (RJ), *Estado de Minas* e *Minas Gerais* (órgão oficial do estado de Minas Gerais).

1968 Viaja para Nova York com bolsa de estudos concedida pela Fundação John Simon Guggenheim. Durante três anos permanece nos Estados Unidos.

1969 Realiza sua primeira exposição individual na Kornblee Gallery, Nova York, especializada em arte construtiva, na qual apresenta uma série de trabalhos a partir de suas experiências com chapas de aço inoxidável.

1970 Exposição individual no Convent of the Sacred Heart of Jesus, Nova York.

1971 Exposição coletiva (4 artistas), Loeb Student Center, Contemporary Arts Gallery, Brazilian Institute of New York University.



29



30



31

28 Carro alegórico da Escola de Samba Estação Primeira de Mangueira, 1964

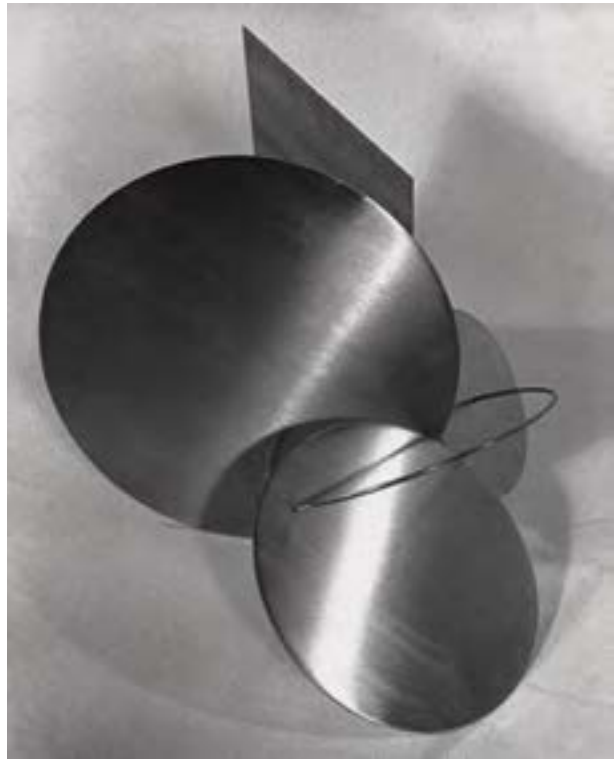
29 Amílcar de Castro
Sem título, c. 1967
aço, 95 x 72 x 118 cm
Col. Museu Nacional de Belas Artes, RJ
(Prêmio de viagem do 17º Salão Nacional de Arte Moderna)

30 Ivo Mesquita, Delamônica, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro e Rubens Gerchman em Nova York, 1970

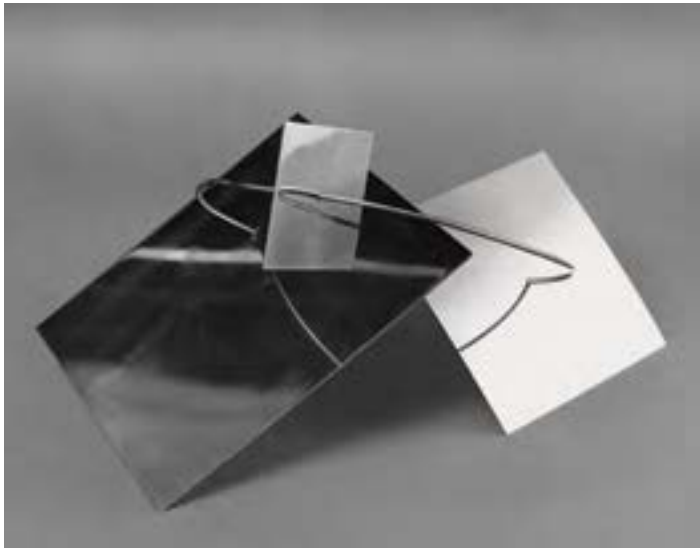
31 Amílcar de Castro com os amigos do seu filho Pedro em Nova Jersey, 1970

32 Amílcar de Castro
Sem título, déc. 1970
aço inoxidável

33 Amílcar de Castro
Sem título, déc. 1970
aço inoxidável, 21 x 14 x 7 cm
Col. Rodrigo de Castro (SP)



32



33

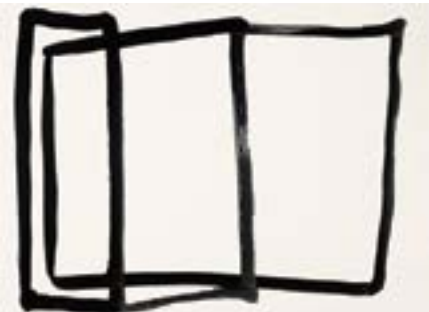


34

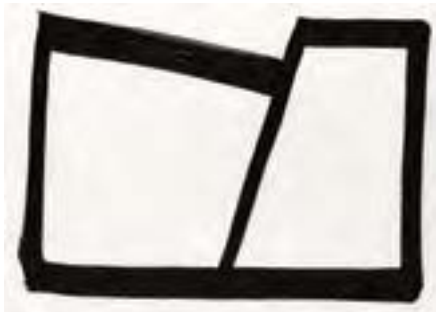
Ainda em 1971, Amílcar regressa ao Brasil, fixando residência na cidade de Belo Horizonte, onde inicia sua trajetória de professor, atuando na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, na Escola Guignard e na Fundação de Arte de Ouro Preto.

Durante a década de 1970, além de dedicar-se à produção de desenhos, inicia uma nova série de esculturas, onde é realizado apenas o “corte”. Para que isso fosse possível, o artista passa a trabalhar com chapas de ferro significativamente mais espessas. No final dessa década, Amílcar começa a produção sistemática de gravuras (litografias).

1972 Torna-se editor de arte do jornal *Estado de Minas*, Belo Horizonte.



35



36



37



38

1974 Recebe o grande prêmio de escultura no VI Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte, MAP, Belo Horizonte.

1975 Participa do X Salão de Arte Contemporânea de Campinas, Campinas (SP).

1977 Recebe o grande prêmio do 6º Panorama da Arte Atual Brasileira, MAM-SP. Participa da exposição “Projeto construtivo brasileiro na arte”, realizada na Pinacoteca do Estado de São Paulo e no MAM-RJ, organizada por Aracy Amaral – o primeiro levantamento abrangente das tendências construtivas no Brasil, em todas as suas manifestações no período de 1950 a 1962. Coube a Amílcar fazer o projeto gráfico do livro-catálogo que registrou a mostra.

1978 Uma obra monumental projetada como marco da Açominas, de 32 metros de altura e pesando 80 toneladas, é construída



39

na entrada da cidade mineira de Ouro Branco. Essa obra é uma retomada de projetos do início dos anos 50, realizados originalmente com blocos de madeira justapostos. O 7º Panorama da Arte Atual Brasileira, MAM-SP, volta a premiar Amílcar, como melhor escultor, dedicado naquele ano à produção tridimensional contemporânea. Com 58 anos, realiza sua primeira exposição individual no Brasil, com desenhos, no Gabinete de Artes Gráficas, São Paulo. É inaugurada, na Praça da Sé, em São Paulo, sua primeira escultura monumental instalada em espaço urbano. Participa da exposição Arte Agora III – América Latina: Geometria Sensível, organizada por Roberto Pontual, MAM-RJ, com desenhos e esculturas.

1979 Ganha sala especial na XV Bienal de São Paulo.

34 Amílcar de Castro
Carranca, 1978
ferro, ø 130 cm
Col. MAM-SP (Prêmio de escultura no 7º Panorama da Arte Atual Brasileira)

35 Amílcar de Castro
Sem título, 1977
nanquim s/ papel, 70 x 100 cm
Col. MAM-SP
(Prêmio de desenho no 6º Panorama da Arte Atual Brasileira)

36 Amílcar de Castro
Sem título, 1978
nanquim s/ papel, 70 x 100 cm
Col. MAM-SP

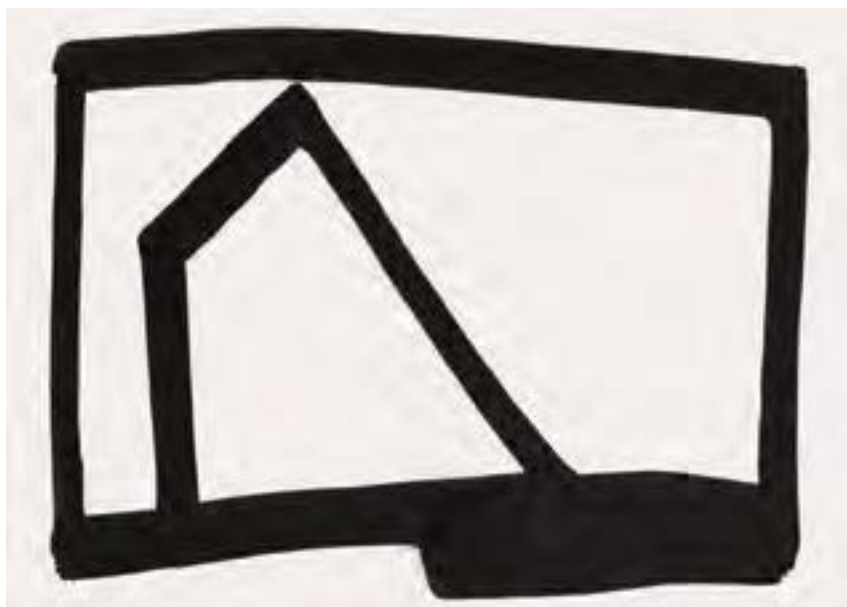
37 Amílcar de Castro
“O bengalão”, 1978
aço anticorrosivo, 32 m de altura, 80 toneladas
Portão monumental da Açominas, Ouro Branco (MG)

38 Capa do livro *Projeto construtivo brasileiro na arte 1950-1962*, organizado por Aracy Amaral. Projeto gráfico de Amílcar de Castro, 1977

39 Primeira escultura pública em área urbana, na praça da Sé, São Paulo, 1978



40



41



42

40 Amílcar de Castro, 1978

41 Amílcar de Castro
Sem título, 1980
nanquim s/ papel, 70 x 100 cm

42 Logotipo idealizado por Amílcar de Castro para a Gesto Gráfico Galeria de Arte

43 Amílcar de Castro
Sem título, 1987
acrílico s/ papel, 70 x 100 cm

1980 Durante a década de 1980, Amílcar instala seu ateliê na rua Goiás, em Belo Horizonte. Intensifica sua produção de desenho, passando a usar pincéis redondos, trinchã larga e nanquim sobre papéis de grandes dimensões. Intensifica a produção de pinturas com tinta acrílica sobre tela, e as denomina “desenhos”. Realiza sua 1ª exposição individual com esculturas feitas no Brasil, na Gesto Gráfico Galeria de Arte, Belo Horizonte. Neste mesmo ano, apresenta as individuais na Galeria Gravura Brasileira, Rio de Janeiro e na Fundação de Arte de Ouro Preto, Ouro Preto (MG). Participa das exposições: “Quatro artistas expõem esculturas” (Amílcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Sérgio Camargo), Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | Bienal del Diseño y Grabado, Ciudad del México.

1981 Amílcar é convidado para o 13ª Salão Nacional de Arte, MAP, Belo Horizonte. Esta edição conclui um ciclo de salões temáticos, desta vez enfocando “A casa”.

Amílcar apresenta uma escultura de blocos de ferro seccionados e remontados, conquistando o Grande Prêmio da Prefeitura de Belo Horizonte (prêmio especial para artista convidado).

1982 Exposições individuais no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo e na Galeria GB, Rio de Janeiro. Participa das exposições coletivas: “Cem anos de escultura no Brasil”, MAM-SP | “Contemporaneidade: homenagem a Mário Pedrosa”, MAM-RJ, curadoria de Frederico Moraes.

1983 Exposições individuais na Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro e na Galeria de Arte da Pizza Massimo (org. Gesto Gráfico Galeria de Arte), Belo Horizonte. Participa do VI Salão Nacional de Artes Plásticas, Sala Especial: Arte Moderna no Salão Nacional – 1940 a 1982, Funarte, Rio de Janeiro | XV Salão Nacional de Arte da Prefeitura de Belo Horizonte.



43



44

- 44** Amilcar de Castro
Sem título, 1988
aço, ø 550 cm
Col. Assembleia Legislativa
do Estado de Minas Gerais,
Belo Horizonte
- 45** Capa do primeiro livro sobre
a obra do artista – *Amilcar de Castro*
(São Paulo: Tangente, 1991)
- 46** Amilcar preparando as chapas para
impressão de gravuras na Oficina 5
de Thaís Heltz, Belo Horizonte, 1990



45



46

1984 Tem participação nas exposições: “Tradição e ruptura – síntese da arte e da cultura brasileira”, Fundação Bienal de São Paulo | “Neoconcretismo 1959-1961”, Galeria de Arte Banerj, Rio de Janeiro, curadoria de Frederico Moraes | “Carnaval como linguagem”, Galeria Rodrigo Melo Franco de Andrade, Funarte, Rio de Janeiro | “A cor e o desenho do Brasil”, Haia, Lisboa, Londres, Paris e Roma (exposição itinerante até 1985) | “Dez artistas mineiros”, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, MAC-USP.

1985 Individuais na Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro | Gesto Gráfico Galeria de Arte, Belo Horizonte.

1986 Individuais na Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro | Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | Museu da Inconfidência, Ouro Preto.

1987 Individuais na Itaú Galeria, Belo Horizonte | Unidade Dois Galeria de Arte, Vitória | Galeria de Arte Lucchesi, Belo Horizonte | Galeria de Arte Fernando Paz, Belo Horizonte.

Participação na XIX Bienal Internacional de São Paulo – Sala Especial: Em busca da Essência – Elementos de Redução na Arte Brasileira, curadoria de Gabriela Wilder. Participa das exposições: “Modernidade – arte brasileira no século XX”, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris | Panorama da Arte Atual Brasileira – Arte Sobre Papel, MAM-SP | “Ao colecionador”. Exposição comemorativa ao lançamento do livro *Entre dois séculos*, MAM-RJ | Projeto Esculturas Latino-Americanas, Madri (convidado para representar o Brasil) | “Abstração geométrica I: concretismo e neoconcretismo”, Inap/ Funarte, Rio de Janeiro.

1988 Exposições individuais na Galeria Paulo Vasconcellos, São Paulo | Espaço Capital Arte Contemporânea, Brasília. Em frente à Assembleia Legislativa de Minas Gerais, é instalada uma grande escultura de “corte e dobra”. Participa das exposições: “Modernidade – arte brasileira no século XX”, MAM-SP | Salão de Arte Contemporânea de Ribeirão Preto, Sala Especial (Amilcar de Castro, Lívio Abramo e Iberê Camargo), Ribeirão Preto (SP).

1989 O Paço Imperial, no Rio de Janeiro, organiza a primeira exposição retrospectiva do artista com curadoria de Paulo Sergio Duarte e Glória Ferreira. Exposições individuais no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | Gesto Gráfico Galeria de Arte, Belo Horizonte. Participa da XX Bienal de São Paulo, curadoria de Stella Teixeira de Barros | 6th Henry Moore Grand Prize Exhibition (convidado) | The Utsukushi-ga-hara Open-Air Museum, Japão.

1990 Durante esta década, a diversidade da arte de Amilcar de Castro alcança plenitude, vigor e reconhecimento. Aos 70 anos, aposenta-se do cargo de professor da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais e passa a dedicar-se integralmente a sua produção. Exposições individuais: “Comemorativa do 70º aniversário de Amilcar de Castro”, Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro | Galeria Novo Tempo, Belo Horizonte | Galeria Cidade, Belo Horizonte | Paço das Artes, São Paulo. Participa das exposições: Panorama

de Arte Atual Brasileira – Papel, MAM-SP | Prêmio Brasília de Artes Plásticas (artista convidado), Museu de Arte de Brasília.

1991 É editado *Amilcar de Castro*, o primeiro livro sobre sua obra, organizado por Alberto Tassinari, com textos de Rodrigo Naves e Ronaldo Brito pela Editora Tangente, São Paulo (reeditado, em 1997, pela Cosac Naify, São Paulo) Exposições individuais: Fernando Pedro Escritório de Arte, Belo Horizonte | Galeria de Arte do Espaço Cultural CEMIG, Belo Horizonte. Participa das exposições: “Viva Brasil viva – Konst fran Brasilien”, Stockolms kulturförvaltning, Estocolmo, Suécia | “Experiência neoconcreta”, MAM-RJ; Museu Metropolitano de Arte, Curitiba, curadoria de Marcus Lontra e Denise Mattar | Panorama de Arte Atual Brasileira – Tridimensional, MAM-SP

1992 Exposições individuais na Manoel Macedo Galeria de Arte, Belo Horizonte | Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Participa das exposições: “Coca-cola, 50 anos com arte”, MAM-RJ e MAM-SP, curadoria de Wilson Coutinho, Paulo Sergio Duarte e Paulo Venâncio Filho | “Utopias contemporâneas”, Palácio das Artes, Belo Horizonte, curadoria de José Alberto Nemer | Gravura e Escultura, X Mostra da Gravura Cidade de Curitiba.

1993 “Quatro x Minas”, exposição itinerante: MAM-SP; Palácio das Artes, Belo Horizonte; Museu de Arte de São Paulo; Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador, com curadoria de Manfredo Souzaneto e Marcos Coelho Benjamim. Participa das exposições: “Brasil 100 anos de arte moderna – coleção Sérgio Fadel”, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro | “10 anos”, Galeria de Arte UFF, Niterói-RJ | “Brazilian contemporary art”, Parque Lage, Galerias Sergio Milliet e Rodrigo Melo Franco, Rio de Janeiro | “Desenhos e esculturas”, Galeria de Arte UFF, Universidade Federal Fluminense, Niterói-RJ, curadoria Ângela Marzano.

1994 Participa da exposição itinerante “Bienal Brasil século XX”, Pavilhão da Bienal de São Paulo; Rio de Janeiro; Belo Horizonte; Porto Alegre; Fortaleza; Santos; Tóquio, com curadoria de Nelson Aguilar. Exposições individuais no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | P. A. Objetos de Arte, Rio de Janeiro.

1995 Participa das exposições: “Entre o desenho e a escultura”, MAM-SP, curadoria de Lisette Lagnado | Neoconcretismo, XI Mostra da Gravura Cidade de Curitiba, Museu Metropolitano de Arte, Curitiba, curadoria de Paulo Herkenhoff. Exposições individuais no Gabinete 144, São Paulo | Referência Galeria de Arte, Brasília. Recebe o Prêmio Nacional de Arte no XV Salão Nacional de Artes Plásticas, Funarte, MAM-RJ.



47

1996 Amilcar projeta em aço, em grandes dimensões, uma versão da escultura *Estrela*, exposta na II Bienal de São Paulo (1953). A obra é instalada na rua Imperatriz Leopoldina, no centro da cidade do Rio de Janeiro, estando atualmente instalada na av. Delfim Moreira, Leblon, na mesma cidade. Participa da exposição Sesc Escultura 96 – Exposição Internacional de Esculturas ao Ar Livre, Sesc Campestre, Porto Alegre, curadoria de José Francisco Alves | Exposições individuais na P. A. Objetos de Arte, Rio de Janeiro | “Amilcar de Castro, expoente del concretismo brasileiro”, Galeria Portinari, Fundación Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires | Museu Victor Meirelles, Florianópolis.

1997 Ilustra nove livros de Franz Kafka editados pela Companhia das Letras. Participa das exposições: I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, curadoria de Frederico Moraes | Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte, Projeto Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte, MAP, Belo Horizonte.

É o grande vencedor do Prêmio Johnnie Walker de Artes Plásticas. Exposição individual na Galeria Quadrum, Belo Horizonte | Ybakatu Espaço de Arte Contemporânea, Curitiba.

1998 Instalada em Berlim uma escultura de oito metros de diâmetro e 25 toneladas em um antigo bairro da Alemanha Oriental, Hellersdorf. Participa das exposições: Ybakatu Espaço de Arte Contemporânea, Curitiba, com joias | “Arte construtiva no Brasil: coleção Adolpho Leirner”, MAM-SP e MAM-RJ, curadoria de Tadeu Chiarelli | “Diversidade da escultura brasileira contemporânea”, Instituto Itaú Cultural/Ministério da Cultura, São Paulo | “Harmonia de contrastes”, Kolams Galeria de Arte, Belo Horizonte. Exposições individuais no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | Centro de Artes Visuais Funarte, Palácio Gustavo Capanema, Rio de Janeiro, curadoria de Viviane Matesco | Fundação Jaime Câmara, Goiânia | P. A. Objetos de Arte, Rio de Janeiro.



48

- 47** Amilcar de Castro
sem título, 1998
ø 8 m, 25 toneladas
Hellersdorf, Berlim
- 48** Capa criada por Amilcar
de Castro para o livro
Carta ao pai, de Franz Kafka
(São Paulo: Cia das Letras, 1997)
- 49** Amilcar de Castro
sem título, 1998
ø 8m, 25 toneladas
Hellersdorf, Berlim

49





50



52

50 Sequência do processo de corte e dobra de escultura, realizado pelo arquiteto Allen Roscoe que, como colaborador do artista, desenvolve um novo método que irá simplificar de forma radical a feitura de suas esculturas. Ateliê de Nova Lima, Belo Horizonte, 1999

51 Amilcar de Castro
maquete da escultura, 1999

52 Amilcar acompanhando a instalação das esculturas na praça Tiradentes, 1999 (extensão da exposição do Centro de Arte Hélio Oiticica)

53 Amilcar de Castro
escultura na praça Tiradentes, 1999 (extensão da exposição do Centro de Arte Hélio Oiticica)
Col. Márcio Teixeira

1999 Com curadoria de Ronaldo Brito, realiza grande exposição no Centro de Arte Hélio Oiticica e na praça Tiradentes, Rio de Janeiro, com novas esculturas produzidas especialmente para essa mostra.

Assume a diagramação do *Jornal de Resenhas da Folha de S. Paulo*. Realiza também exposições individuais na Kolams Galeria de Arte, Belo Horizonte | Galeria de Arte Espaço Universitário, UFES, Vitória | Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães, Recife | Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro | Sala Amilcar de Castro, Panorama de Arte Atual Brasileira, MAM-SP. Participa das exposições coletivas: “Quatro décadas de desenho mineiro”, Galeria do Espaço Cultural Telemar, Belo Horizonte | “A poética do risco”, Sala José Antônio Teodoro, Londrina (PR) | “Diálogo de gerações”, Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro.

2000 Na inauguração do Centro Cultural do Banco do Brasil de Brasília, na área externa do edifício, realiza exposição individual com esculturas de grandes dimensões, curadoria de Ronaldo Brito. Apresenta as exposições individuais: Kalil e Lauar Galeria de Arte, Belo Horizonte, com desenhos, esculturas, gravuras e cerâmicas | “Mostra de joias de Amilcar de Castro”, Kolams Galeria de Arte, Belo Horizonte | “Amilcar de Castro 80 anos”, Thomas Cohn, São Paulo, com esculturas e pinturas | Ybakatu Espaço de Arte Contemporânea, Curitiba. Participa das exposições coletivas: “Mostra do Descobrimento”, São Paulo/Rio de Janeiro | “Bravas gentes brasileiras”, Palácio das Artes, Belo Horizonte | “Investigações: a gravura brasileira”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo | “Outros 500 – highlights of brazilian contemporary art”, Collection of Latin American Art, University of Essex, Colchester, Grã-Bretanha, curadoria de Gabriela Salgado.



51



53

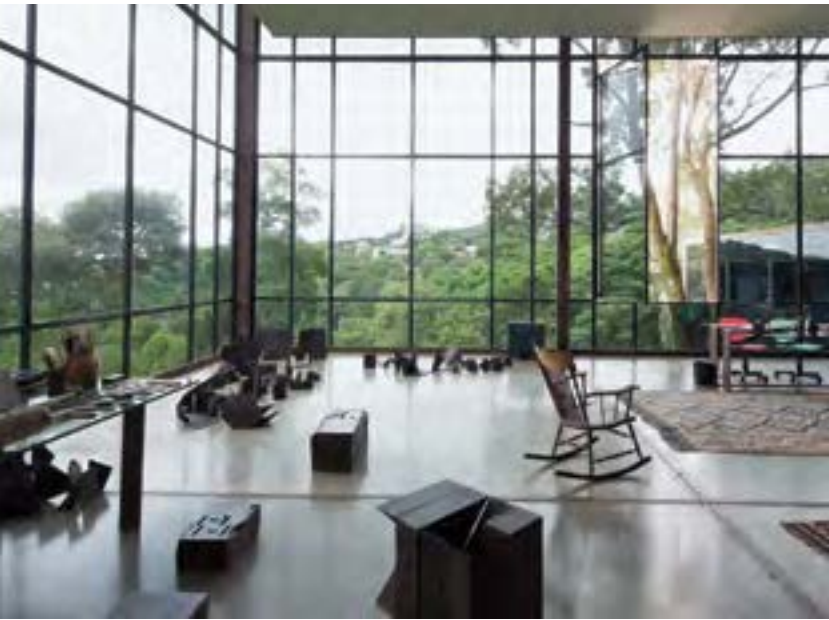


55



56

- 54 Instituto Amilcar de Castro, Nova Lima, Belo Horizonte, 2013
- 55 Instituto Amilcar de Castro, Nova Lima, Belo Horizonte, 2013
- 56 Exposição “Amilcar de Castro no Armazém do Rio”, Cais do Porto, Rio de Janeiro, 2002
- 57 Amilcar de Castro sem título, 2002 aço (ASTM A588), 162 x 105 x 30 cm 6 toneladas



54

2001 Inaugura seu novo e amplo ateliê em condomínio na cidade de Nova Lima, perto de Belo Horizonte. Construída diante de impactante paisagem, a casa foi projetada por seu colaborador, o arquiteto Allen Roscoe, que, há algum tempo, criara novo método para executar suas esculturas em aço. É editado pela Kolams Galeria de Arte e Editora Takano, livro sobre a obra de Amilcar de Castro, com texto de Ronaldo Brito. Exposições individuais na Pinacoteca do Estado de São Paulo, curadoria de Marcelo Ferraz | Centro Cultural Aplub, Porto Alegre. Participa das exposições coletivas: “Espelho cego – seleções de uma coleção contemporânea”, Paço Imperial, Rio de Janeiro e MAM-SP, curadoria de Márcia Fortes | “Trajetória da luz na arte brasileira”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo, curadoria de Paulo Herkenhoff. I Simpósio Internacional de Escultura do Brasil – artista homenageado, organização de Alfi Vivern, Brusque (SC) | “Investigações: a gravura brasileira”, Instituto Cultural Itaú, Brasília | “Modernismo em Minas”,

Instituto Cultural Itaú, São Paulo; Penápolis | “Atípicos”, Silvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro | “Presente de reis”, Kolams Galeria de Arte, Belo Horizonte.

2002 Durante este ano, cumpre extensa agenda, participando de diversos eventos. Realiza a individual “Tangenciando Amilcar” no Santander Cultural, Porto Alegre | Silvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro. Participa da elaboração de projeto arquitetônico inspirado em sua obra para a sede do Grupo Corpo, em Belo Horizonte. Em 30 de junho, é aberta no Cais do Porto, no Rio de Janeiro, exposição individual com obras monumentais, onde foram apresentados, pela primeira vez, os chamados *sólidos geométricos*: grandes esculturas de corte feitas em blocos de aço de no máximo 30 cm de largura e que pesam várias toneladas. Na noite de 21 de novembro, falece em Belo Horizonte, em consequência de complicações de saúde.



57



58



59



60

58-60 Vistas da exposição “Amilcar de Castro – uma retrospectiva”, 2005
5ª Bienal do Mercosul, Porto Alegre

61 Vista da exposição “Arte para crianças”, com obras de Amilcar de Castro, no Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 2008-09



61

2003 Em dezembro, é inaugurada na Marília Razuk Galeria de Arte, em São Paulo, a primeira exposição oficial póstuma do artista com uma coleção, em tamanho reduzido, das 140 esculturas de “corte e dobra”, criadas ao longo de sua vida. Na ocasião, é editado o livro *Amilcar de Castro: corte e dobra*, com a reprodução da coleção completa de esculturas e texto de Tadeu Chiarelli.

2004 Por iniciativa de seus filhos, é criado o Instituto Amilcar de Castro que, localizado no ateliê de Nova Lima, abriga seu vasto legado de obras.

2005 No âmbito da V Bienal do Mercosul, realiza-se a exposição “Amilcar de Castro – uma retrospectiva”, curadoria de José Francisco Alves. Durante o Ano do Brasil na França é realizada no Espaço Brasil, Carreau du

Temple, Paris, exposição de Amilcar de Castro com esculturas, pinturas e desenhos, curadoria de Evandro Salles. É lançado o livro *Preto no branco: a arte gráfica de Amilcar de Castro*, organização de Yanet Aguillera (Belo Horizonte-São Paulo: UFMG-Discurso Editorial).

2006 Mostra itinerante “Amilcar de Castro – programador visual e ilustrador de publicações”, Centro Universitário Maria Antônia, São Paulo.

2007 Grande instalação com obras de Amilcar de Castro na exposição “Arte para crianças”, curadoria de Evandro Salles. Mostra itinerante entre 2007 e 2009: Museu da Vale, Vila Velha (ES) | Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro | Museu Casa das Onze Janelas, Belém | Museu do Convento das Mercês, São Luís | Centro Cultural Banco do Brasil-Brasília, Sesc Pompeia, São Paulo.



62

2008 Neste ano, a obra de Amilcar de Castro ocupa Minas Gerais em quatro cidades, na Casa Fiat de Cultura, em Nova Lima, na Grande Belo Horizonte; nas praças JK e da Liberdade de Belo Horizonte; em Ouro Preto, na Fiemg, e na cidade de Dom Silvério, onde algumas obras de grande formato foram expostas no adro da igreja Nossa Senhora da Saúde. Exposições: “Amilcar de Castro e Sergio Camargo: obras em madeira”, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo | “Diálogo concreto – design e construtivismo no Brasil”, Caixa Cultural, Rio de Janeiro, curadoria de Daniela Name | “Mostra Amilcar de Castro”, Lemos de Sá Galeria de Arte, Nova Lima (MG).

2009 Exposições: “Amilcar de Castro – 34 gravuras”, curadoria de Evandro Salles (obras da coleção Thaís Helt e Allen

Roscoe), Galeria Caixa Cultural, Rio de Janeiro e São Paulo em 2010 | “Desenho e design: Amilcar de Castro e Willys de Castro”, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo.

2010 Exposição “O desejo da forma: neoconcretismo e arte contemporânea brasileira”, Akademie der Künste, Berlim. A AD2 Editora publica, em Belo Horizonte, o livro *Amilcar de Castro*.

2011 Participa da coletiva “Brasil – reinvenção do moderno”, Galeria Gagosian, Paris (obras de Amilcar de Castro, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel e Sérgio Camargo).

2012 Exposições: Simões de Assis Galeria de Arte, Curitiba | Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto (SP), com desenhos



63

e esculturas, curadoria Cauê Alves | Marília Razuk Galeria, São Paulo, esculturas e pinturas | “Amilcar de Castro, rigor e transcendência”, Tribunal de Contas da União, Espaço Cultural Marcantonio Vilaça, Brasília, curadoria Marcus de Lontra Costa.

2013 Exposições: “Amilcar de Castro – estudos e obras”, Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo, curadoria de Rodrigo de Castro | “Amilcar de Castro – repetição e síntese”, Centro Cultural Banco do Brasil de Belo Horizonte, curadoria de Evandro Salles | “Amilcar de Castro – icone du néo-concrétisme brésilien”, Galerie Ricardo Fernandes, Paris, curadoria de Rodrigo de Castro | “Amilcar de Castro”, Silvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro.



64

- 62-63** Esculturas de Amilcar de Castro no adro da Igreja Nossa Senhora da Saúde, Dom Silvério (MG), 2008
- 64** Esculturas na Praça da Liberdade, Belo Horizonte, 2008 (extensão da exposição da Casa Fiat de Cultura)
- 65** Escultura na Praça JK, Belo Horizonte, 2008 (extensão da exposição da Casa Fiat de Cultura)



65



OBRAS | WORKS

HALL E PÁTIO | HALL AND PATIO

esculturas de grande formato
large size sculptures

pp. 45-53



pp. 45-47
Sem título [untitled], 1999
aço [steel], 280 x 360 x 260 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira



pp. 50 e 52
Sem título [untitled], 2000
aço [steel], 200 x 270 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

p. 51
Sem título [untitled], 2001
aço [steel], 200 x 240 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

p. 53
Sem título [untitled], 2001
aço [steel], 200 x 240 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

SALA | ROOM 1

abertura > cronologia de Amílcar de Castro >
3 esculturas
opening > Amílcar de Castro chronology >
3 sculptures

pp. 55-59



Sem título [untitled], 2000
aço [steel], 120 x 120 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

Sem título [untitled], 2000
aço [steel], 120 x 120 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira



Sem título [untitled], 2000
aço [steel], 120 x 120 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

Sem título [untitled], 1999
acrílica sobre tela
[acrylic on canvas], 200 x 160 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira



SALAS | ROOMS 2, 3, 4, 5

desenhos > pinturas de grande formato > coleção de 90 esculturas de madeira de pequeno formato
drawings > large size paintings > collection of 90 small size wooden sculptures

pp. 61-79

pp. 61-62
Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
madeira [wood], 200 x 60 x 50 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
acrílica sobre tela
[acrylic on canvas], 207 x 417 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

p. 63
8 desenhos [drawings] | 70 x 100 cm

1	2	3	4
5	6	7	8

(1, 2, 3)
Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
nanquim sobre papel [china ink on paper]
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

(4, 5, 6, 7, 8)
Sem título [untitled], 2000
acrílica sobre papel [acrylic on paper]
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

p. 66
Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
nanquim sobre papel
[china ink on paper], 100 x 70 cm
Col. [Coll.] Ana de Castro

p. 68
Sem título [untitled], 1999
acrílica sobre tela
[acrylic on canvas], 200 x 160 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

p. 69
Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
mármore de Carrara [Carrara marble]
30 x 30 x 10 cm
Col. [Coll.] Ana de Castro

pp. 70-75
90 esculturas em madeira
[90 wood sculptures], 1997/2001
dimensões variadas [varied dimensions]
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

pp. 76-77
Sem título [untitled], 1999
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
210 x 452 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

pp. 78-79
Sem título [untitled], 1999
aço [steel], 90 x 170 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

Sem título [untitled], 1999
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
160 x 320 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

Sem título [untitled], 1999
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
160 x 230 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
195 x 300 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

SALA | ROOM 8

esculturas de médio formato > pinturas
medium size sculptures > paintings

pp. 92-103

6 esculturas [6 sculptures], 1999
aço [steel]
dimensões variadas [varied dimensions]
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
195 x 300 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
195 x 300 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
195 x 300 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro



SALA | ROOM 11

coleção das 140 esculturas de “corte e dobra”
collection of 140 “cut-and-fold” sculptures

pp. 104-109

Esculturas em corte e dobra
[cut-and-fold sculptures], 1999/2001
aço [steel]
dimensões variadas [varied dimensions]
Col. [Coll.] Márcio Teixeira



SALA | ROOM 6, 7

projetos de esculturas > método criativo
projects of sculptures > creative method

pp. 80-91

pp. 80-85
Estrela [Star], 1953/1999
aço [steel], 120 x 120 x 120 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

50 desenhos de projetos de esculturas, s.d.
[50 drawings of sculpture projects, n.d.]
lápis sobre papel [pencil on paper], 32 x 44 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro
e [and] Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thais Helt

pp. 86-87
Sem título [untitled], 1999
litografia [lithograph], 90 x 33 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thais Helt

Sem título [untitled], 1999
litografia [lithograph], 90 x 33 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thais Helt

p. 88
Sem título [untitled], 2001
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
150 x 150 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

p. 90
Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
aço [steel]
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

10 desenhos de projetos de esculturas
[10 drawings of sculpture projects], 1995/2000
lápis sobre papel [pencil on paper], 70 x 100 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

p. 91
Sem título [untitled], 1999
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
177 x 248 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

obras expostas não ilustradas neste catálogo

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
aço [steel], 40 x 39 x 12 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
aço [steel], 31 x 69 x 20 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
aço [steel]
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
maquetes de esculturas [sculpture maquettes]
papel [paper], dimensões variadas [varied dimensions]
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
maquetes de esculturas [sculpture maquettes]
aço inoxidável [stainless steel]
Col. [Coll.] Eduardo Dolabella

SALAS | ROOMS 9, 10

grande conjunto de esculturas de corte >
pinturas de linhas
large collection of cut sculptures > line paintings

pp. 110-125

100 esculturas, s.d. [100 sculptures, n.d.]
aço [steel]
dimensões variadas [varied dimensions]
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

p. 119
Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
210 x 210 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
210 x 210 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

p. 123
Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
120 x 120 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
120 x 120 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
acrílica sobre tela [acrylic on canvas]
120 x 120 cm
Col. [Coll.] Instituto Amilcar de Castro

p. 125
Sem título [untitled], 1999
madeira [wood], 60 x 60 x 10 cm
Col. [Coll.] Márcio Teixeira





SALAS | ROOMS 12, 13, 14, 15

coleção de gravuras > esculturas “Colunas”
collection of engravings > “Columns” sculptures

pp. 126-143

pp. 126-127
Sem título [untitled], 1991
litografia sobre chapa de alumínio
[lithograph on aluminum plate], 160 x 310 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

pp. 128-129
10 desenhos [drawings]
Sem título [untitled] | litografia [lithograph]
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

1	2	3	4	5
6	7	8	9	10

(1) 1992 | 39 x 40 cm

(2) 1992 | 53 x 77 cm

(3, 4) 1989 | 35 x 50 cm

(5) s.d. [n.d.] | 25 x 35 cm

(6) 1992 | 25 x 30 cm

(7) 1989 | 20 x 25 cm

(8) 1989 | 18 x 18 cm

(9) 1990 | 17,5 x 20 cm

(10) 1989 | 31 x 35,5 cm

p. 130
Sem título [untitled], 1999
litografia [lithograph], 106 x 35 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

pp. 130 e 132
2 colunas em vidro
[2 glass columns], 1999-2001
vidro lapidado sobre base de madeira
[lapidated glass on wood base]
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

p. 131
Sem título [untitled], 1993
litografia em tecido
[lithograph on fabric], 250 x 130 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

p. 133
Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
gravura em metal [metal engraving], 33 x 39 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

Sem título [untitled], 2000
gravura em metal [metal engraving], 35 x 50 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

pp. 134-135
8 desenhos [drawings]
Sem título [untitled] | litografia [lithograph]
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

1	2	3	4
5	6	7	8

(1) 1989 | 52 x 70 cm

(2) 1981 | 50 x 70 cm

(3) 1994 | 48 x 66 cm

(4) 2002 | 25 x 35 cm

(5) 1980 | 54 x 76 cm

(6) 1990 | 63 x 72 cm

(7) s.d. [n.d.] | 48 x 70 cm

(8) 1989 | 33 x 50 cm

p. 136
Sem título [untitled], 1980
litografia [lithograph], 53 x 79 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

p. 137
5 desenhos [drawings]
Sem título [untitled] | litografia [lithograph]
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

1	2	3	4	5
---	---	---	---	---

(1) 1994 | 70 x 100 cm

(2) 1990 | 73 x 83 cm

(3) 1992 | 60 x 70 cm

(4) gravura da p. 134

(5) 1990 | 70 x 100 cm

p. 138
Sem título [untitled], 1998
litografia [lithograph], 70 x 70 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

p. 139
Sem título [untitled], 1991
litografia sobre chapa de alumínio
[lithograph on aluminum plate], 100 x 160 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

p. 140
Sem título, s.d. [untitled, n.d.]
litografia [lithograph], 80 x 107 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

Sem título [untitled], 1990
litografia [lithograph], 80 x 107 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

p. 141
Sem título [untitled], 1993
litografia em tecido
[lithograph on fabric], 180 x 220 cm
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

pp. 142-143
4 desenhos [drawings]
Sem título [untitled] | litografia [lithograph]
Col. [Coll.] Allen Roscoe e Thaïs Helt

1	2	3	4
---	---	---	---

(1) 1989 | 70 x 90 cm

(2) 1990 | 80 x 107 cm

(3) 1980 | 76 x 107 cm

(4) 1989 | 62 x 80 cm

obras expostas não ilustradas neste catálogo

2 colunas em vidro
[2 glass columns], 1999-2001
vidro lapidado sobre base de madeira
[lapidated glass on wood base]
Col. [Coll.] Márcio Teixeira

SALA | ROOM 16

sala de leitura | *reading room*

Shiva, 1955
aço [steel], 90 x 150 x 155 cm
Col. [Coll.] Instituto Amílcar de Castro

Manuscritos de poemas de Amílcar de Castro
[Manuscripts of Amílcar de Castro's poems],
Col. [Coll.] Instituto Amílcar de Castro



ENGLISH VERSION



The Brazilian Ministry of Culture and Banco do Brasil present the exhibition “Amilcar de Castro – Repetição e Síntese” [“Amilcar de Castro – Repetition and Synthesis”], a comprehensive overview of the oeuvre of one of the greatest artists from Minas Gerais of all time, and one of the most significant Brazilian artists of the twentieth century. Bringing to the public all that is essential in Brazilian art and culture, this exhibition brings together important private collections, making them available for general enjoyment of a fundamental body of work in Brazil.

Amilcar was mainly a sculptor, a draughtsman and a graphic designer. In sculpture he employed with unique originality the ‘cut-and-fold’ method, generating a system of three-dimensional shapes. As a graphic designer, he was responsible for one of the most important graphic reforms in the Brazilian press: the reform of *Jornal do Brasil* in 1957.

Curated by Evandro Salles, the exhibition brings together more than 500 works, including paintings, sculptures in steel, glass and marble, a new collection of drawings for sculptural projects, and a large collection of lithographs, many of which are large-scale and have never been exhibited before.

By exhibiting this important collection, the Centro Cultural Banco do Brasil pays tribute to the leading actor in Brazilian Neoconcretism while offering the public the opportunity to get to know more about Amilcar’s work and its significance for the Brazilian fine arts.

INTRODUCTION

Amilcar de Castro (1920, Paraisópolis, Minas Gerais – 2002, Belo Horizonte, Minas Gerais) was one of the creators of a core strain in Brazil’s constructive movement known as Neo-concretism. Occupying a definite place in the country’s art history, Castro’s work gathers a plural universe of creations: its primary matter for sculpting was the steel generically named as corten, but he also used wood, marble, granite and glass. A pupil of Alberto da Veiga Guignard, Castro was an obsessive draftsman, having made thousand of graphic works throughout his life, including large drawings, prints and paintings. Because of the latter’s strong graphic features, he also used to call them ‘drawings’. Amilcar de Castro became a leading Brazilian graphic artist, both for his production of prints and drawings and as a graphic designer: early in his career, he was responsible for the first major graphic renewal of a Brazilian newspaper according to modern principles: the famous reform of *Jornal do Brasil* in the late 1950s. The work would influence the entire subsequent development of graphic arts in Brazilian press. He also designed objects and jewelry.

His great sculptural invention was his constructive method known as ‘cut-and-fold’. It starts from a plane where a form is inscribed and launched it into three-dimensional space through a very simple operation of cutting and folding that plane without using weld or any other technical procedure. This method, revolutionary in the history of sculpture, can be applied to a sheet of paper or an iron plate several inches thick and weighting many tons. The work of Amilcar de Castro breaks away from formalist constructivist orthodoxy, establishing a unique poetics around the sculptural fact.

The exhibition “Amilcar de Castro – Repetition and Synthesis” is intended first to contribute to the important task of expanding direct knowledge about the extensive work left by the artist, thus enabling the study of its theoretical and conceptual implications. Comprising a major overview, the exhibition brings together some rarely seen sets of works and others never exhibited before: a collection of 140 cut-and-fold sculptures of about 200 matrix forms he made during his lifetime using his pioneering method; the series of 90 sculptures in a black wood known as *braúna*, made at the end of the artist’s life and which had never been exhibited in its entirety; a collection of 100 so-called ‘cut’ sculptures made with steel plates at least 10 inches wide – also made mostly during the fruitful final decade of Castro’s life; a collection of 60 drawings for sculpture projects, which help to reveal their geometry-making methods; a large collection of prints (whose total is estimated at 600 works), of which we show several single-piece experimental works; china ink and acrylic drawings; large canvas paintings as well as medium and large-size sculptures, comprising over 500 works.

Curatorship was based on the idea that gathering a large number of Castro’s works in the same area, especially those belonging to the same series, provides the observer with a unique and special experience with his work. Given Amilcar de Castro’s profusion of works, we realize that those pieces interconnect and make up a whole, configured as one piece constructed by concatenating the hundreds of parts that interact with each other and interpenetrate so as to form a sort of big book of intertwined shapes or perhaps a large organism of radial symmetry. This idea that every great set of sculptures by Amilcar de Castro can form a kind of large three-dimensional book – which somehow refers to Neo-concretism’s universe of visual-literary experiments such as Lygia Pape’s *Livro da Criação* (*Book of Creation*) – emerged from the sensation that came to us in an absolutely

shocking and surprising way, years ago, when we entered a room of the artist’s studio in Nova Lima where hundreds of small sculptures were stored, casually arranged on the floor, almost piled. Since then, we cannot help simultaneously thinking about each of Castro’s pieces, in its inseparable interconnection with the whole of his works and in its unique characteristics – both singular and able to synthesize all of his work.

In this regard, it is interesting to remember that, as noted by José Francisco Alves, in the first abstract sculpture created by Castro, *Estrela* (*Star*, 1953), we already see all the structural information that would endure and be developed in endless variations until the end of his life.¹ Even though *Star* was completed with weld finishing, it already contained both the folding construction and the multi-frontalness or multi-sidedness of the object (i.e. the absence of a single front side for observation). That multi-sidedness, which causes the sculpture to invite the observer to move around it, also often extends to Castro’s drawings and prints, which were often signed on several of their sides so they could be hung at their owners’ will.

Another important reference for the exhibition’s curatorship was, when seeing Castro’s work as an operation that starts from the plan, the understanding that it originates in and from the drawing, in the letterlike properties of the drawing, meaning that it defines properties of a signifier engraved with a knife on the skin of the world. Drawing is incision, it is a line that cuts steel or paper, giving rise to the world.

In Castro’s words, in an undated poem:

<i>A grama desenha o verde</i>	The grass draws the green
<i>A árvore desenha o céu</i>	The tree draws the sky
<i>O vento desenha a nuvem</i>	The wind draws the cloud
<i>A nuvem desenha o azul</i>	The cloud draws the blue
<i>A água desenha o rio</i>	The water draws the river
<i>E o homem desenha o tempo</i>	And the man draws time
<i>Na exatidão do sonho</i>	In the exactitude of dream ²

LOCATING PLANE, CUT AND FOLD

The grounds to build and consolidate all diversity and strength of what we now call contemporary Brazilian art were launched by the generation of artists to which Amilcar de Castro belongs. Breaking away from the strong expressionist subjectivism that marked much of Brazil’s art production in the late 1940s and early 1950s, the appearance of constructive movements in Brazil, both in literature and in visual arts and architecture, established a radical renewal of principles with which visual arts began to take shape in the country. In this context of fast and deep changes, the emergence of the Neo-concrete group created by Amilcar de Castro, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, and Franz Weissmann, among other artists, embodies the emergence of procedures, solutions and inventions that, in the whole of constructive movements, lead the visual arts of the time to a climax. The series of ideas and accomplishments made by Neo-concretism, whose main theoreticians and critics were Mário Pedrosa and Ferreira Gullar, is rich in discoveries and unprecedented solutions that open up and overflow, incorporated into the renovation of different aesthetic directions. They propose a rereading of modern art with many differences from the proposals put forward at the same time in the United States and Europe.

Amilcar de Castro is often seen as influenced, early in his career, by the works of Swiss artist Max Bill (1908-1994) and Basque artist

Jorge Oteiza (1908-2003) – both award winners at São Paulo Art Biennials: the former in 1951 and the latter in 1957. The relationship between Castro’s and Bill’s works is well known, particularly in relation to the latter’s sculpture *Tripartite Unity* that Castro saw at the first Biennial in 1951 and which was instrumental in the creation of his *Star* (1953). However, the relationship between Castro’s and Oteiza’s works, with large formal proximity, has been less often studied. Despite this apparent similarity, it is important to note that there are major structural differences between the two artists – which, when revealed, may help us to better understand Castro’s work.

Oteiza, who lived in Argentina and other Latin American countries between the 1930s and 1940s, approached constructive abstract sculpture after incorporating large influence from Henri Moore and his pre-Hispanic monolithic statuary. His work is basically deconstruction and ‘carving’ of classic sculptural volume so as to reduce it to its structural elements. By radicalizing such process of dismantling the volume, Oteiza comes to use flat steel plates and the basic cube shape – a geometric figure that becomes the basis of its constructions. At that point, his work seems to point to Castro’s both for the use of steel – a minimalist material – and for its permanent reference to the square, but not for its internal logic. Such reduction to structural elements of the volume ends up leading him to an impasse by reaching the absolute void resulting from the total withdrawal of the cube’s constituent elements. In a rare and laudable ethical decision, it makes the artist declare its experimental sculpture production definitively completed in 1959. From there on, Oteiza dedicated himself for years to aesthetic and philosophical research as well as to poetry. In the 1970s, he decides to finish some sculpture projects he had left unfinished.

In the work of Amilcar de Castro there is an opposite movement: his sculpture is already born as a result of this long historical process of deconstruction and dematerialization of the sculptural volume triggered in the early times of modern art. In this sense, Castro is extremely original and precocious, also in relation to several of his fellow Neo-concretists, who go a long way to deconstruct the pictorial space before launching the plane into space. His sculpture is born out of the plane rather than dissection of volume as Oteiza’s and also, one might say, his former teacher and fellow Neo-concretist Franz Weissmann’s. Castro’s work has its driving force and its focal point in the irruption of form into three-dimensional space by cutting and folding the plane – that is its hallmark in the history of sculpture – and what makes it so original, as stressed by Ferreira Gullar (1930) who reviews the history of the Neo-concrete movement in a 2010 text:

Amilcar de Castro deepens his search for a sculpture born out of the plane, unlike a traditional sculpture that is born from the massive block of stone or clay. Despite his similarities with Franz Weissmann – who was more spontaneous and more lyrical – Castro used to start from an ethical requirement at the root of a certain line of the Constructivist avant-garde: exclusion of any skill or mannerism as an aspiration to a sculpture born out of itself, almost without the artist’s intervention. He used to start from the plane – a plate of metal – where a cut was made, thus enabling him to fold a part of it and give it a third dimension. No trick or fantasy: it was all determined by material reality and the simple gesture almost divested of intentions. Such ethical radicalism is much softer in Weissmann, who already used to start from the cube that was the basic element of his sculptural invention at that stage.³

Amilcar de Castro studies the very first origin of the three-dimensional space, its appearance in the world and its construction: his work is about the origin of sculpture after its historic disintegration; it is about the very birth of the form, rather than its deconstruction as an object of representation. Castro launches new objects to the world, coming as he says ‘from the bottom of the river’ or created, as Malevich would say, deep in his ‘poetic intuition’.⁴ As a result, his study spreads widely over the fields of drawing, painting, printmaking and graphic design, fully interdependent and articulated within the same principles, in a richness still far from being exhaustively studied.

EXPERIMENTAL POETRY AND CUT-AND-FOLD OF THE PLANE

In the genealogy of Amilcar de Castro's sculpture with his cut-and-fold method, it seems of utmost importance to emphasize a dialogue with Brazil's experimental poetry of the 1950s. As we know, Brazilian constructive movements established extensive relationships between visual arts and poetry, especially with poets such as Haroldo de Campos, Augusto de Campos, Décio Pignatari, Ronaldo Azeredo, José Lino Grünewald, Theón Spanúdis, Ferreira Gullar, Reynaldo Jardim, and others. Gullar, also an art critic and theorist, argues that the relationship between visual arts and experimental poetry was instrumental in the development of Neo-concretism – particularly in the process of projection into space from the paper's plane. The critic and poet even finds the direct origin of Lygia Clark's first *Bicho* (*Critter*) in a 1959 work of his own, from his series of poem-books:

It is not a book of poems; in this case the book is the poem, the poem is the book. That invention which, as I explained, was naturally born from the need to solve a reading problem, would have major consequences in the future developments of Neo-concrete art. [...] It was this poem-book that inspired Lygia Clark to make her first *Critter*, whose shapes are similar to its own...⁵

Before Gullar's poem-books, however, an experiment stood out in Brazilian poetry culminating with the eruption of the third dimension from the sheet of paper's two-dimensional planar space: that of Wladimir Dias-Pino (1927). In his work – still little known in Brazil – the plane that receives the word or letter transforms itself into visual poem, being launched to the third dimension and to purely visual existence from torsions of writing and reading systems, in operations very close to those of cutting and folding envisioned by Amilcar de Castro.

A chronological predecessor of both Concretism and Neo-concretism, Dias-Pino's work led to important experimental poetry movements of that time: Intensivism (1948), launched in the Brazilian state of Mato Grosso even before his return to Rio de Janeiro (1952), Concretism (1956) and the *process-poem* (1960).

His two seminal books, *A Ave* (*The Bird*) and *Sólida* (see explanation below), 1956, made and printed by hand from 1948 on, present an unquestionable structural and formal similarity with Amilcar de Castro's sculpture – as well as with Lygia Clark's *Critters* and several later visual and literary experiences.

The Bird and *Sólida* work profoundly not on the poem's content, but on its reading and making system. A fast and synthetic description: in *The Bird*, reading is not ordinal; it is rather cardinal. Information overlaps through accumulating pages that form reading blocks, or poem-blocks. Words forming the poem are launched onto a 'board of words (memory of the book)' on a single page at the end of the volume. The relationship between words is established by using

the book as a reading machine. Built with transparencies and perforations, it opens up to graphic-geometric-visual reading through which the poem is built. The different reading movements between words generate geometric graphics marked by printed lines along series or blocks of pages. Those graphics or visual reading pathways become structural in the 'emergence' of the poem that takes place at the time of reading. That creates endless successions of combinatorial possibilities visually materialized as graphic pathways, lines that dwell on the two-dimensionality of the paper – the plane.

In his next book, the poem gains full three-dimensionality: *Sólida*, which Wladimir Dias-Pino calls 'a matrix poem', is a one-word sculptural poem. The first issue raised by the book is that of the fixed (circular) point in space (medium/plane). Then reading directions are set (top, bottom, left and right sides, and diagonal) causing the structure formed by reading lines to reach the margin, overflow and leave the plane. The design formed by geometric angulations, being manipulated by the reader in the comings and goings of her or his eye over the letters, makes the page – the plane – an autonomous three-dimensional object-poem. Then what the poet considers 'spherical reading' is established. The poem, which was structured on the two-dimensional sheet/plane, fully materializes from the observer's manipulation of printed cuts and folds generated by his or her visual reading. Thus, 'the poem no longer works with the alphabet' but rather 'becomes a wordless writing' according to its creator. Its full existence occurs only when it becomes three-dimensional as the structure printed on the plane becomes a poetic object, poem-sculpture – born, like Castro's sculpture, not from carving or outlining a volume, but from launching the plane into the three-dimensional space through a cut-and-fold operation. The poem then provides a 'spherical reading': it is 'spherical' because it becomes possible in any direction (up, down, left and right sides, and diagonal). Infinite possibilities are then opened up for reading and interconnection between letters and Portuguese words that constitute the generative word: (*sol*; *lida*; *sólida*; *ida*; *solidão*; etc – respectively sun; reading, read or work; solid; journey; solitude; etc.). The end result of that process is strikingly similar to Amilcar de Castro's and Lygia Clark's sculptural universes as can be seen by reproductions in this book.

While this is not the ideal place to further discuss the extensive relations between visual arts and avant-garde poetry in Brazil's constructive movements, we want to underscore here the possible structural relations between the method of cutting and folding the plane and specific poetic experiences that result in the three-dimensional outburst of the two-dimensional planar space where the poem traditionally dwelled: in Brazilian poetry from the 50s, there is a ripe occurrence, sometimes preceding visual arts, of experiments where the plane receiving the word or the letter becomes itself a poem. That plane is then launched into the third dimension and to purely visual existence from its torsions generated by new writing and reading systems based precisely on cutting and folding that plane.

TORSIONING THE VOID

The mystery of Amilcar de Castro's sculptures lies in the fact that each of them is always the same and a different one. However, they never overlap in their similarities, because the appearance of each causes a surprising dislocation from the preceding one. We could apply to Castro's work an idea that is dear to the analysis of Bach's music: that of an upward spiral. The dense accumulation of his works in a limited space reveals the intimate interconnection and

interweaving between them, in a vertiginous swirl structuring in a circular movement of return, of systematic repetition of its constructive logic, and at the same time, of advance to the unknown and surprise at the unexpected.

Thus, while there is always a re-encounter in face of each of his sculptures, it is also true that there is always a discovery. One's eye is led to a return while also launched into the unknown, the unexpected, the novel. What presents itself as its structural matter, therefore, is a circular space-time movement that nevertheless does not allow the ends of the circle to meet: one of the ends is always one note above, rising out of plane in a slow spiral. The other, in reverse motion, always returns to its origin, the plane, its only source. So the return never leads us to the same, to the already known, because in that return journey we are always brought back to the plane, to the space that is full of possibilities while empty and undifferentiated: a space empty of references and narratives from which, soon afterwards, we will be re-launched in surprise to the three-dimensional space.

This transit between void and world, between intuition and discovery, is what structurally distinguishes the works of Amilcar de Castro and Jorge Oteiza. In the former, the plane where the void dwells is pregnant with the whole movement in and of the world; in the latter, perhaps the plane is the limit for all internalization and subjectification of aesthetic feeling. Philosophically, the affiliation of Castro's work is Malevichian: he seeks the creation of a new world.

The original place of that operation can be a sheet of paper or simply a plane surface imagined floating in space. Being virtual, it is not the same matter in which the sculpture will be executed. In the preparation of Amilcar de Castro's sculpture, there is no preliminary clash with matter as a condition for its final form. No paring, no looking for an ideal form inside a block of raw matter, but rather the plane as a conditioning structure for choosing his material. His sculptures found their place in the world through a steel plate – steel generically called corten, an alloy resulting primarily from a mixture of iron with a small percentage of copper. It is marked by a process of surface rust that protects its inside and gives it a reddish, dark and uneven shade that distinguishes it from industrial, serial objects, stressing its unique character, its appearance of living thing that is transformed over time.

Once such planar space is instituted, a second operation takes place: incision. From the struggle between artist's eye and surface, the drawing inscribes its cut on the flesh of the steel plate. The steel is cut as if it were soft and flexible paper-steel. Then time is called upon in a new operation that materializes on the steel sheet by the plane's torsion. By folding one part of the sectioned plane, this part is unexpectedly projected into the three-dimensional space, ending an operation that engenders matter and void, space and time. The operation is dynamic, dialectic: the cutting-drawing that occurs at first by making itself positive as inscription eventually makes the previously empty space of the iron plate positive in the world. That cutting is negative: it transmutes as absence of matter, as void that allows the eye to traverse the sculpture's matter, setting the piece in interaction with the world around it, establishing the space of its existence in the world.

This space is opened from within the void. The space is reinvented from its inside. This event is similar to a being's appearing to the world, for when it no longer starts from classical space of visual representation, although deconstructed, it launches to the world an object in its full entirety, an object that it neither describes nor represents – it is what it is. From that comes the strange feeling we have when we face those sculptures – as if they were inhabited forms, living things.

In the cut-and-fold operation – whose invention must surely be credited to Amilcar de Castro from the standpoint of its use to structure a sculptural procedure – instrumental bases are launched that, by articulating matter, void, immobility and movement, build the work in its existence in the space-time of the world, with drawing occupying a decisive place in this context. In Castro's work, a drawing is a blade capable of cutting the space and taking out a new object from its interiority into the world. Drawing is thought cutting matter and inscribing a new name-thing into existence.

THE MEANING OF DRAWING IN AMILCAR DE CASTRO'S WORK

Already a mature artist, Castro discovers the possibility of his drawing to have an independent trajectory in relation to his sculpture. Perhaps it would be better to say that he discovers the 'anteriority' of his drawing in relation to his sculpture. He returns to Brazil in the early 1970s, after a long stay in the United States made possible with a working grant from the Guggenheim Foundation and Travel Prize at the 16th National Modern Art Competition. Then he goes back to live in Belo Horizonte and starts to draw compulsively. This process is so strong that his late first solo exhibition in Brazil (when he was 58 years old, in 1978) includes only drawings. Actually, the tons of steel he makes his sculptures with reveal the lightness of his conception process – the line as a tool for his inscription into existence. This is due to drawing, its intrinsic logic, rather than to methods for making and manipulating the heavy and dense steel of Minas Gerais. In Castro's work or in Castrian mythology the world is created by drawing. There is parity between verb and trace, writing and inscription. Here, the drawing is the place of intersection between text and image.

Those who had the privilege of living with Amilcar de Castro know his determination to call drawings what are technically his paintings. For the artist, despite having basic attributes to be called paintings, his acrylics on canvas are actually drawings. This designation reveals a profound reflection about what drawing is and the role it plays in his work – in other words, it shows how drawing was understood and exercised by the artist. This understanding of drawing seems crucial to the approach that used interweave techniques and languages in his work.

In Castro's drawing we can find at least two constituent strains which converge precisely, although they are usually seen as contradictory. The first one is what we call the legacy of writing bore by drawing – all drawing. It is its ability for erratic and instant, definitive but intuitive inscription: an accurate but unrestrained record of signifiers on a surface. The second one involves a clear constructive will, that of a drawing constructed by its primacy of sensitive geometry and the clarity of its writing: line functioning as a seamless cutting of the surface – cutting that should create a form.

The practice of this first aspect was incorporated into 20th century art in different systems and aesthetic approaches. Formally, part of Castro's graphic production could be approximated both to the influence of Chinese and Japanese calligraphy over Western art, brought to the West by post-war American art, and to what the surrealists named automatic writing, under direct influence of Freud's psychoanalysis.

Distant from the two universes mentioned, abstract art of constructive features, however, is also permeated by interconnections established by free or accidental association called automatic or unconscious. Therein lies, for instance, the allurements of Mário Pedrosa and several Brazilian constructive artists for the work of the artists

of the Museu do Inconsciente (Museum of the Unconscious): in the ability to freely and unexpectedly articulate signifiers, where signifieds, rather than being previously established, are found and discovered while we examine the work. Lygia Clark's 1963 work *Caminhando (Walking)* actualizes precisely this idea. Hence the possibility, in Mário Pedrosa, of coexistence of sharp criticism to the idea of a free expression of subjectivity and understanding the importance of the unconscious to art.

Absolutely averse to expressionist or surrealist subjectivisms or any search for gestuality, Amílcar de Castro uses drawing as a tool for a peculiar practice of constructive free associations around the plane and its cut. The sheet of paper is his theme, his battlefield, his object for maceration, for cutting and folding. His materiality is always visible, never disguised, never hidden. In fact, in his drawing with wide brushes and china ink, it is the paper's very materiality that will eventually be projected and revealed into space through a peculiar use of black, so as to produce an opaque surface coverage, creating a sort of drawing in negative. In his production in the late 1990s, such procedure is sometimes fully assumed when covering the surface almost completely, leaving the matter of the canvas or paper visible and highlighting it in white lines. This struggle with the plane is even clearer in his sculpture, including what regards this dialectics between positive and negative, between the surface and its cut.

Interestingly, in many of his drawings of sculpture projects – where ruler, compass and precise mathematics are used to draw –, they appear to the observer as incomprehensible profusion and overlapping of lines, an opaque mass where no form can be discerned. Cut amid the tangle of lines, however, the clear form of the sculpture becomes suddenly visible. It is defined by the interruption of lines at a given point. The final form is defined by the choice of cutting points along the lines that section the plane in all directions, in a tangle of endless overlapping.

The second constitutive strain in Castro's drawing is exactly about this nature of sharp incision on the surface caused by the recording instrument, whether pencil or brush. In his work, drawing works as a revelation of the forms that invisibly inhabit the plane. The pencil is a knife on the paper: its function is to cut and fold that plane, to reveal and section forms on it. And it results in projection, the launching of those forms into space. His old practice of using pencils with extremely hard lead seems to be associated with this treatment of cutting out, of making incisions on the plane, on paper – a treatment that his drawing unveils and develops and his sculpture fully materializes. In the evolution and transformation of his drawing, which subsequently appropriates the technical means of painting and printmaking, pure black is used as a tool for graphical intervention on the plane. Therein lies the fundamental reason for his refusal to call paintings his acrylics on canvas. Pure black, absolutely predominant in all his pictorial and graphic work, is never taken by Castro as a color in the classic pictorial sense, but as a graphic tool for incision on the plane. As he practices it, black is always taken as the primary instrument for drawing. That occurs even when the stroke extends to the point of dialectically reversing the process, causing the line of the drawing to emerge between the areas covered by black paint in the empty spaces left between them. This procedure is also present in his prints, most of them made in lithography, which allows massive use of black.

MALEVICH IN CASTRO'S WORK

The way Castro uses black reveals a universe of issues that echoes elements of Constructive movements' history.

In the early times of constructivist invention, a major controversy among its members was that which deepened the rift between its Russian precursors, led on the one hand by Kasimir Malevich and on the other hand by Alexandr Rodchenko. Malevich's *Black Square* and his technique of covering without texture, *velatura* or color vibration, were under violent criticism by Rodchenko's group who said the work lacked basic, essential pictorial qualities, precisely because its treatment of color – specifically the black color used in pure form by Malevich.⁶ By covering the canvas in fully graphical way without providing any reverberation of light over its support, giving the color radical unexpressivity or neutrality, Malevich equaled and totally flattened painted form, causing it to be sort of cut and projected into three-dimensional space as an autonomous object (of signification).

Malevich's treatment of the black color – which is considered by critics of difficult application especially when used pure – would take, according to them, its key attribute from painting. That attribute was defined in Russian by the word *tsvetopis* – something like 'writing of colors', denoting ideas of relation, depth, makeup, and density of the pictorial matter constructed with light, acting and making itself reverberate by its traversing. Rodchenko's group used the word *zapisyvaniia* (painting over something already painted) derogatorily to designate a painting that was done through an opaque, expressionless coverage impermeable to light interaction, causing the form outlined by color to be cut out and project itself into space rather than interacting internally. Not realizing the radically new and original implications of the Malevichian procedure, Rodchenko, Stepanova and their group unleashed severe criticism to Malevich and his movement, Suprematism.

Tellingly, at the first presentation of *Black Square* at the “0.10: The Last Futurist Exhibition of Painting” art exhibition in 1915, Malevich ‘installed’ the work the same way as traditional icons were placed in Russian homes, i.e., hung in the noblest part of the house: the highest point, near the ceiling, at the right corner of the living room at 45 degrees over the corner of two walls. That caused *Black Square* to seemingly float in space as a three-dimensional form and not as one represented on a surface. At the same exhibition in St. Petersburg, Tatlin presented for the first time, at another wall corner, *Corner Counter-Relief*, which also projected geometric forms into space in a forceful and original way.

In order to fight and counteract Malevich's technique of using black and demonstrate his argument, Rodchenko makes his series of *Black on Black* paintings in 1918. In them, one can observe the difference in the two artists' treatment of pictorial matter: the distinct shades of black are treated by Rodchenko based on their interrelation and light reverberation and not for their properties of coverage and 'cutting out' the form. Malevich's technique of extremely graphic painting generates forms cut out from the surface where they are inscribed causing its (signic) overflowing to the real world. As a consequence of the development of that system, the Suprematist iconography sort of leaves the canvas towards the world of objects and then triggers its use and inscription in everyday life, in objects and different urban media (in experiments carried out in Vitebsk in 1920-22). Malevich terms the process 'New Realism'. Subsequently, it will generate his 'Suprematist architectures' – previews of contemporary cities and buildings.

The traditional classification in sculpture, drawing or painting has become inadequate since Malevich's *Black Square* founded a hybrid category that destroyed the boundaries between genres by simultaneously traveling over and inhabiting the two and three-dimensional space and, overflowing from its limits – frame and pedestal – it entered the world's space as an object no longer representational.

Whether or not he used black in Malevichean way, drawing to Amílcar de Castro is always an exercise of inscription on the plane of possibility for its autonomous launching into three-dimensional space. His drawing is never representation. Therefore, his sculpture can also be thought of, first and foremost, as drawing, because what it basically does is to physically realize the fate of his drawing. His sculpture is drawing done on flat plates of corten steel, but it is still drawing. Between drawing, printmaking, sculpture and painting, Castro's work, on the one hand, materializes objects rather than images, and on the other hand, it inscribes signifiers on the world rather than sculpting forms. These characteristics seem to follow the irreducibility of their constructive nature, pointing to its origin located in the polyphonic field of Suprematist invention.

In Castro's prints, as well as in some of his paintings-drawings, it is interesting to note how the inclusion of colors other than black takes place – he works predominantly with primary colors as well as with silver, gold, and green. Throughout all his prints there is no work where structure, the basic form, has not been made with black. Black is present both as the initial color and the color that defines the basic form of the prints. There are no print made without black, and in all of them, black plays a structural role. This procedure reinforces the interrelationship between prints, drawings and sculptures by configuring the use of black as a line and the inclusion of other colors so as to fill the empty spaces between lines – a procedure that brings him close to the construction system of a Mondrianesque grid. Colors usually appear after a first round of the black part of the work. Only then another color is placed on the empty fields of the first structure – voids that become form by becoming positive through the new color. The flat use that is also applied to the new color – without nuances or transparencies – stressed by its black surroundings, often causes the cut-out effect, establishing tension between the structuring black and the color that fills its voids.

That tension, that almost overlapping of planes that vibrates distinctly, gives the print a luminous resonance that makes it distance itself a little from the rigid poetic discipline of Castro's drawing-sculpture, bringing it closer to the world of painting. But such proximity is illusory, it is a false impression caused by the introduction of primary colors in the world of black lines. In fact, this approximation to painting is never fully realized because, instead of a harmonic interaction between color fields – Rodchenko and Stepanova's *tsvetopis* – what prevails is the projection of planes that interpenetrate in an intense movement between negative and positive, between void and full; what prevails is Malevich's *zapisyvaniia*, painting on painting, the hybrid nameless thing that is neither painting nor sculpture, but which Castro calls drawing. In this sense, the use of color in Castro's printings is never structural but works as a resource that makes its principles more dynamic.

EPILOGUE – MORE STONES ON THE BOTTOM OF THE RIVER

Surprisingly, after having made his drawing independent from his sculpture, of having assumed on paper the inscriptional nobility of his cutting, Amílcar de Castro also reveals that in the opacity of iron there would be a condition of precedence overlapping with his inscription, an earlier gaze that comes from within matter itself. It again echoes his poem: sculpture is stone on the bottom of the river. Sculpture would carry in its own materiality the secrets of passing waters. Castro, in an extraordinary series of works called just 'cut sculptures', made when he was already 70 and perhaps a resumption of old wood works from the 50s, widens the steel plate, allowing its full volumetric presence, allowing the emergence of matter's interiority. Then comes the volumetric monumentality of the nature of the material, long gone from his work, and which is, however, unexpectedly subjected – otherwise folded – by the imperative of cutting the drawing that leaves it in the world as a unique, astonishingly beautiful object. The iron plates, which can be up to 30 cm in thickness and several tons in weight as monumental pieces, are cut by lines only – soft and minimalist lines of pure drawing that open fine spaces on the iron for the eye to cross. The result is more strangeness about the physical presence of the sculpture where the drawing's line, transformed in absence of matter, in a negative of iron's matter, overlaps with its viscosity, with its opacity and density. In those works, the drawing floats over iron's explicit and assumed weight that, even having its millennial density revealed, is crossed by the eye where drawing made it void, where drawing makes it negative for its revelation and insertion into the world.

This set is complemented by another extraordinary series of works: a large group of wood pieces, mostly small and made of *braúna*. Each of those sculptures is composed of several parts, several blocks that emerge from geometrical and mathematical interplays where a measure is divided, for example, into three or four equal parts generating a set containing each of the possibilities for its division. Being manipulable, they become poetic architectures to construct space in the hands of those manipulating them. Here, in one of his last constructions, volume returns complete, no longer as sculpture but as poetic architecture, as a possibility to construct space.

In the work of Amílcar de Castro there is a transit between dimensional structures, a true dialectic smooth reinvention of space and time in the world of matter. Deep down, that makes his work transit between genres: beyond drawing or sculpture, painting or print, writing or inscription, his work engenders a great body, a kind of body-book where all parts act and interconnect simultaneously. A mutant and live dialectical body between the operations of cutting, folding and torsioning the void in face of contractures and expansions of matter, space, and time.

¹ José Francisco Alves. *Amílcar de Castro – Uma Retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bial de Artes Visuais do Mercosul, 2005.

² Rodrigo Naves. *Amílcar de Castro*. Belo Horizonte: AD2, 2010, p. 86.

³ Ferreira Gullar. *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 27.

⁴ On the philosophical issue of intuition, see Patricia Railing's introduction to *Malevich on Suprematism – Six Essays: 1915 to 1926*. Iowa City: The University of Iowa Museum of Art, 1999.

⁵ Ferreira Gullar. *Experiência Neoconcreta*. São Paulo: Cosac Naify, 2007, p. 37-38.

⁶ On that, see Margarita Tupitsyn' analysis in *Malevich e o Cinema*. Lisboa: Yale University Press – Fundação Centro Cultural de Belém, 2002.

1920 Amilcar Augusto Pereira de Castro is born on June 8, 1920, in Paraisópolis, a town in southern Minas Gerais, where his father, then a prosecutor, had been transferred to in 1919. Castro was the first of Maria Nazareth Pereira de Castro and Amilcar Augusto de Castro's seven children.

1932 At age 12, when the family still lived in Pitangui, Castro's mother dies during the birth of her seventh child. He spends some time living with his grandparents, soon to be sent to a boarding school in Pará de Minas. At 14, he entered the Instituto Granbery in Juiz de Fora.

1935 His father, now a judge, moves to Belo Horizonte, taking his children with him. Before long, the magistrate becomes a Law School professor and builds a solid career in law.

1938 In Belo Horizonte, Castro completes his high school education at Ginásio Mineiro.

1940 Trying to follow his father's career, he enters the Federal University of Minas Gerais's Law School and graduates in 1944. During his student years, he becomes friends with Otto Lara Resende, Marco Aurélio Mattos, Lucy Teixeira and Hélio Pellegrino, then a medical student.

1944 Still a law student, he begins his art studies with painter Alberto da Veiga Guignard (1896-1962) who, at the invitation of then Belo Horizonte Mayor Juscelino Kubitschek, creates a Free Course in Drawing and Painting at the city's Institute of Fine Arts. Over time, he becomes friends with Guignard, taking memorable trips with the master and other artists of the group to Ouro Preto, to paint and draw its landscapes. Collaboration with Mário Silésio, based on the Institute's activities, results in the organization of what would be the second exhibition of modern art of Belo Horizonte, the "Exposição de Pintura" [Painting Exhibition], held in October 1945.

1945 At the 6th Fine Arts Competition of the City of Belo Horizonte, he takes part in group exhibitions and competitions for the first time. In the same year, Castro is selected for the 51st National Competition of Fine Arts, in Rio de Janeiro.

1947 Castro is awarded a bronze medal for drawing at the 52nd National Competition of Fine Arts – Modern Division, in Rio de Janeiro. This is the first official recognition of his career.

1948 Still in the Institute of Fine Arts, in the company of Mary Vieira and Leda Gontijo, Castro studies figurative sculpture with Franz Weissmann (1911-2005) of whom he would later

became a partner in the Neo-concrete movement. He remains studying with Guignard and Weissmann until 1950. Still in 1948, he becomes chief of staff to Minas Gerais's State Secretary for Public Security, having held the post of Police Chief for three months. He was appointed as treasurer of the Minas Gerais Court of Justice and remained in office until 1952.

1951 The sculpture *Tripartite Unity* by Swiss artist Max Bill (1908-1994) is the winner of the 1st São Paulo Art Biennial. In addition to directly influencing the emergence of Brazil's Concretist movement, the work has a strong impact on Amilcar de Castro, with definitive consequences throughout his artistic development. In 1953, Max Bill holds a conference in Rio de Janeiro, which is attended by Castro. He takes part in the 3rd Bahia Fine Arts Competition at the Belvedere da Sé Gallery, Salvador.

1952 Castro marries Dorcilíia Caldeira de Castro, who would be his partner for 50 years and with whom he would have three children: Rodrigo, Ana Maria, and Pedro. He moves to Rio de Janeiro to work at the office of the Minas Gerais Department of Coffee, occupying the position until his decision to devote himself fully to art.

1953 Using copper plates, Amilcar de Castro creates his first constructive work, the sculpture *Star*. The work is selected to participate in the 2nd São Paulo Art Biennial, in the same year. A rare creation, the sculpture already shows the structural principles that would guide much of the artist's future work.

1955 After the Biennial, Castro continues his experiments with distinct materials. A work made with blocks of the wood known as *sucupira*, which juxtaposed created geometrized forms – fragmented volumes and varied rhythms. In the same year, he receives the 1st Prize for Sculpture at the National Competition of Modern Art in Bahia, Salvador.

1956 Recommended by his friend Otto Lara Resende, he starts working as a graphic designer at *Manchete* magazine (May 1956 - January 1957). While working as a designer at *Manchete* and *Jornal do Brasil*, he decides to abandon his old activities in Law and devote himself entirely to the art world. Castro takes part in the 1st National Exhibition of Concrete Art, held in 1956 at MAM-SP and at the Ministry of Education and Culture headquarters in 1957, in Rio de Janeiro.

1957 Amilcar de Castro conducts the famous graphic renewal of newspaper *Jornal do Brasil*. Using modern graphic principles, it eventually influences Brazil's press as a whole. As a result of innovation carried out at *Jornal do Brasil*, Castro is invited to work in the graphic design of several newspapers across the country. At the 4th São Paulo Art Biennial, Basque sculptor Jorge Oteiza, winner of the international sculpture prize, causes a strong impression on Castro.

1958 He carries out graphic renewals at *O Cruzeiro* and *A Cigarra* magazines.

1959 In March, *Jornal do Brasil's* Sunday Supplement publishes the Neo-concrete Manifesto written by Ferreira Gullar, signed also by Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Lygia Pape, Theon Spanúdis, and Reynaldo Jardim. Castro participates in the 1st Neo-concrete Art Exhibition at Rio de Janeiro's Museum of Modern Art and Salvador's Belvedere da Sé Gallery.

1960 Castro participates in the 2nd Neo-concrete Art Exhibition, Ministry of Education and Culture, Rio de Janeiro. He is invited by artist Max Bill to attend the Konkrete Kunst exhibition in Zurich, Switzerland. He receives a silver medal for sculpture at the 9th Modern Art Competition at MAM-RJ.

1961 He participates with sculptures at the 4th São Paulo Biennial.

1962 Castro draws and plans the 1st Edition of *Encyclopedia Barsa*. He makes book designs for the Vozes Publishing House. He participates with sculptures in the 11th National Competition of Modern Art, MAM-RJ. He gets 1st prize for sculpture at the 17th Municipal Fine Arts Competition, Pampulha Art Museum – MAP, Belo Horizonte.

1963 Castro conducts the graphic reform of Rio de Janeiro's newspaper *Correio da Manhã*. He participates in the 18th Municipal Competition of Fine Arts, MAP, Belo Horizonte.

1964 In 1963, he was invited to design themed materials and cars for Mangueira Samba School, which would parade at the 1964 Carnival with the theme *History of an Old Black Man* (a figure in Brazil's African religions). Hélio Oiticica and Jackson Ribeiro work with him on the project.

He participates with sculptures in the 13th National Competition of Modern Art, MAM-RJ.

1965 Castro is invited to the 8th São Paulo Art Biennial.

1966 Castro participates in the exhibition "Brazilian Contemporary Artists", at Buenos Aires's Museum of Modern Art and Montevideo's Museum of Modern Art | 15th National Competition of Modern Art, MAM-RJ.

1967 Castro becomes the first Brazilian sculptor to receive a Guggenheim Fellowship. In the same year, he receives the Foreign Travel Award offered by the 16th National Competition of Modern Art, MAM-RJ. He does graphic renewal of newspapers *Última Hora*, *Estado de Minas* and *Minas Gerais* (the state's official gazette).

1968 Castro travels to New York with a scholarship granted by the John Simon Guggenheim Foundation and stays in the United States for three years.

1969 Castro holds his first solo exhibition at New York's Kornblee Gallery, which specializes in constructive art, where he presents a series of works resulting from his experiences with stainless steel plates.

1970 Solo exhibition at the Convent of the Sacred Heart of Jesus, New York.

1971 Group exhibition (4 artists), Loeb Student Center, Contemporary Arts Gallery, Brazilian Institute of New York University. Castro returns to Brazil, settling in Belo Horizonte where he begins his career as a teacher, working at Federal University of Minas Gerais's School of Fine Arts, at the Guignard School and the Ouro Preto Art Foundation. During the 1970s, besides engaging in drawing, he starts a new series of sculptures where only 'cutting' is done. To make that possible, the artist begins working with significantly thicker iron plates. At the end of the decade, he begins systematic production of prints (lithographs).

1972 He becomes an art editor for Belo Horizonte's newspaper *Estado de Minas*.

1974 He receives the grand prize for sculpture in the 6th National Art Competition of the City of Belo Horizonte, MAP, Belo Horizonte.

1975 He participates in the 10th Contemporary Art Exhibition of Campinas, Campinas, São Paulo.

1977 Castro receives the Grand Prize at the 6th Panorama of Brazilian Contemporary Art, MAM-SP. He participates in the exhibition "Projeto Construtivo Brasileiro na Arte" [Brazilian Constructive Project in Art], held at Pinacoteca do

Estado de São Paulo and at MAM-RJ, organized by Aracy Amaral – the first comprehensive overview of constructive trends in Brazil, in all its manifestations in 1950-1962. Castro is in charge of the graphic design for the exhibition's book-catalog.

1978 A monumental work designed as a landmark for the company Açominas, 32 meters high and weighing 80 tons, is constructed at the entrance of the town of Ouro Branco, Minas Gerais. The work is a resumption of projects from the early 50s, originally made with juxtaposed wooden blocks. The 7th Panorama of Current Brazilian Art, MAM-SP, dedicated in that year to three-dimensional contemporary art, once again awards Amilcar de Castro as best sculptor. At 58, he holds his first solo exhibition in Brazil, with drawings, at Gabinete de Artes Gráficas, São Paulo. In the same year, at Sé Square, São Paulo, his first monumental sculpture in urban space is inaugurated. He participates in the exhibition Arte Agora III – América Latina: Geometria Sensível [Art Now III – Latin America: Sensitive Geometry], organized by Roberto Pontual, MAM-RJ, including drawings and sculptures.

1979 Castro has a room dedicated to his work at the 15th São Paulo Art Biennial.

1980 During the 1980s, Castro installs his studio on Belo Horizonte's Goiás St. He increases his drawing production, starting to use round brushes, broad brush and china ink on large-sized paper. He intensifies his production of paintings with acrylic paint on canvas, which he calls 'drawings'. He holds his 1st solo exhibition with sculptures made in Brazil, at the Gesto Gráfico Art Gallery, Belo Horizonte. In the same year, he holds a solo exhibition at Gravura Brasileira Gallery, Rio de Janeiro | Ouro Preto Art Foundation, Ouro Preto, Minas Gerais. Castro participates in the following exhibitions: "Quatro Artistas Expõem Esculturas" [Four Artists Exhibit Sculptures] (Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Lygia Clark, Sérgio Camargo), Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | Biennial of Drawing and Print, Mexico City.

1981 Castro is present at the 13th edition of the National Art Competition, MAP, Belo Horizonte. This completes a cycle of themed salons, this time focusing on 'The Home'. He presents a sculpture made of sectioned and reassembled iron blocks and wins the Grand Prize of the City of Belo Horizonte (special award for guest artist).

1982 Individual exhibitions at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | GB Gallery, Rio de Janeiro. He participates in group exhibitions: “Cem Anos de Escultura no Brasil” [A Hundred Years of Sculpture in Brazil], MAM-SP | “Contemporaneidade: Homenagem a Mário Pedrosa” [Contemporaneity: a Tribute to Mário Pedrosa], MAM-RJ, curator: Frederico Morais.

1983 Solo exhibitions at Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro | Pizza Massimo Art Gallery, Belo Horizonte (org. Gesto Gráfico Art Gallery). Castro participates in the 6th National Arts Competition, Special Room: Modern Art at the National Competition – 1940-1982, Funarte, Rio de Janeiro | 15th National Art Competition of the City of Belo Horizonte.

1984 Castro participates in the following exhibitions: “Tradição e Ruptura – Síntese de Arte e Cultura Brasileiras” [Tradition and Rupture – Synthesis of Brazilian Art and Culture], São Paulo Biennial Foundation | Neo-concretism 1959-1961, BANERJ Art Gallery, Rio de Janeiro, curator: Frederico Morais | “Carnaval como Linguagem” [Carnival as Language], Rodrigo Melo Franco de Andrade Gallery, Funarte, Rio de Janeiro | “A Cor e o Desenho do Brasil” [Brazil’s Color and Drawing], The Hague, Lisbon, London, Paris and Rome (traveling exhibition until 1985) | “Dez Artistas Mineiros” [Ten Artists from Minas Gerais], São Paulo University’s Museum of Contemporary Art, MAC-USP.

1985 Solo exhibitions at Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro | Gesto Gráfico Art Gallery, Belo Horizonte.

1986 Solo exhibitions at Paulo Klabin Gallery, Rio de Janeiro | Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | Inconfidência Museum, Ouro Preto.

1987 Solo exhibitions at Itaú Gallery, Belo Horizonte | Unidade Dois Art Gallery, Vitória | Lucchesi Art Gallery, Belo Horizonte | Fernando Paz Art Gallery, Belo Horizonte. Participation at the 19th International São Paulo Art Biennial – Special Room: In Search of the Essence – Elements of Reduction in Brazilian art, curator: Gabriela Wilder. Participation in the following exhibitions: “Modernidade – Arte Brasileira no Século XX” [Modernity – Brazilian Art in the 20th Century], Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris | Panorama da Arte Atual Brasileira – Arte sobre Papel [Panorama of Brazilian Contemporary Art – Art on Paper], MAM-SP | “Ao Colecionador” [To the Collector], exhibition celebrating the launching of the book *Entre*

Dois Séculos, MAM-RJ | Projeto Esculturas Latino-Americanas [Project Latin American Sculptures], Madrid (Castro was invited to represent Brazil) | “Abstração Geométrica I: Concretismo e Neoconcretismo” [Geometric Abstraction I: Concretism and Neo-concretism], Inap/Funarte, Rio de Janeiro.

1988 Solo exhibitions at Paulo Vasconcellos Gallery, São Paulo | Espaço Capital Contemporary Art, Brasília. A large ‘cut-and-fold’ sculpture is installed in front of the Minas Gerais State Parliament. Participation in exhibitions: “Modernidade – Arte Brasileira no século XX” [Modernity – Brazilian Art in the 20th Century], MAM-SP | Ribeirão Preto Contemporary Art Competition, Special Room (Amilcar de Castro, Lívio Abramo, and Iberê Camargo), Ribeirão Preto, SP.

1989 Paço Imperial, in Rio de Janeiro, organizes the first retrospective exhibition of the artist, curators: Paulo Sergio Duarte and Glória Ferreira. Solo exhibitions at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | Gesto Gráfico Art Gallery, Belo Horizonte. 20th São Paulo Art Biennial, curator: Stella Teixeira de Barros | 6th Henry Moore Grand Prize Exhibition (guest artist) | The Utsukushi-ga-hara Open-Air Museum, Japan

1990 At age 70, Castro retires from his professorship at Federal University of Minas Gerais’s School of Fine Arts and goes on to devote full attention to his art. Solo exhibitions: “Comemorativa do 70º Aniversário de Amilcar de Castro” [Celebrating Amilcar de Castro’s 70th Birthday], Thomas Cohn Arte Contemporânea, Rio de Janeiro | Novo Tempo Gallery, Belo Horizonte | Cidade Gallery, Belo Horizonte | Paço das Artes, São Paulo. Castro participates in the exhibitions: Panorama de Arte Atual Brasileira – Papel [Panorama of Brazilian Contemporary Art – Paper], MAM-SP | Brasília Award of Arts (guest artist), Brasília Art Museum.

1991 *Amilcar de Castro* is the first book on the artist’s work, edited by Alberto Tassinari and including texts by Rodrigo Naves and Ronaldo Brito, Tangent Publisher, São Paulo (reedited in 1997 by Cosac Naify, São Paulo). Solo exhibitions: Fernando Pedro Escritório de Arte, Belo Horizonte | Art Gallery of the CEMIG Cultural Center, Belo Horizonte. Group exhibitions: “Viva Brazil Viva – Konst fran Brasilien, Stockolms kulturförvaltning”, Stockholm, Sweden | “Experiência Neoconcreta” [The Neo-concrete Experience], MAM- RJ | Metropolitan Museum of Art, Curitiba, curators: Marcus

Lontra and Denise Mattar | Panorama de Arte Atual Brasileira – Tridimensional [Panorama of Brazilian Contemporary Art – Three-Dimensional], MAM-SP.

1992 Solo exhibitions at the Manoel Macedo Art Gallery, Belo Horizonte | Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Group exhibitions: “Coca-Cola, 50 Anos com Arte” [Coca-Cola, 50 Years With Art], MAM-RJ and MAM-SP, curators: Wilson Coutinho, Paulo Sergio Duarte and Paulo Venâncio Filho | “Utopias Contemporâneas” [Contemporary Utopias], Palácio das Artes, Belo Horizonte, curator: José Alberto Nemer | Print and Sculpture, 10th City of Curitiba Print Exhibition.

1993 “Quatro x Minas” [Four x Minas], traveling exhibition: MAM-SP; Palácio das Artes, Belo Horizonte; São Paulo Museum of Art, Bahia Museum of Modern Art, Salvador, curators: Manfredou Souza-neto and Marcos Coelho Benjamin. Castro takes part in the exhibitions: “Brasil 100 Anos de Arte Moderna – Coleção Sérgio Fadel” [Brazil 100 Years of Modern Art – Sérgio Fadel Collection], National Museum of Fine Arts, Rio de Janeiro | “10 Anos” [10 years], UFF Art Gallery, Niterói, RJ | “Brazilian Contemporary Art”, Parque Lage, Sérgio Milliet and Rodrigo Melo Franco Galleries, Rio de Janeiro | “Desenhos e Esculturas” [Drawings and Sculptures], UFF Art Gallery, Fluminense Federal University, Niterói, Rio de Janeiro, curator: Ângela Marzano.

1994 Traveling exhibition Brazil 20th Century Biennial, Pavilion at the São Paulo Art Biennial; Rio de Janeiro; Belo Horizonte; Porto Alegre; Fortaleza; Santos; Tokyo, curator: Nelson Aguilar. Solo exhibitions at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | P. A. Objetos de Arte, Rio de Janeiro.

1995 Castro participates in the exhibitions “Entre o Desenho e a Escultura” [Between Drawing and Sculpture], MAM-SP, curator: Lisette Lagnado | Neo-concretism, 11th City of Curitiba Print Exhibition, Metropolitan Museum of Art, Curitiba, curator: Paulo Herkenhoff. Solo exhibitions at Gabinete 144, São Paulo | Referência Art Gallery, Brasília. He receives the National Art Award at the 15th National Art Competition, Funarte, MAM-RJ.

1996 Castro projects a large-dimension steel version of the sculpture *Star* exhibited at the 2nd São Paulo Art Biennial (1953). The work is installed on Imperatriz Leopoldina St., in downtown Rio de Janeiro (currently on Delfim Moreira Av. – Leblon – Rio de Janeiro).

He participates in the SESC Sculpture 96 – International Exhibition of Outdoor Sculptures, SESC Campestre, Porto Alegre, curator: José Francisco Alves | Solo Exhibitions in P. A. Objetos de Arte, Rio de Janeiro | “Amilcar de Castro, Exponente del Concretismo Brasileiro” [Amilcar de Castro, Exponent of Brazil’s Concretism], Portinari Gallery, Foundation Center for Brazilian Studies, Buenos Aires | Victor Meirelles Museum, Florianópolis, Santa Catarina.

1997 Castro illustrated nine books by Franz Kafka published by Companhia das Letras. He participates in the following exhibitions: 1st Mercosur Art Biennial, Porto Alegre, curator: Frederico Morais | “Consolidação da Modernidade em Belo Horizonte, Projeto Um Século de História das Artes Plásticas em Belo Horizonte” [Consolidation of Modernity in Belo Horizonte, Project A Century of Fine Arts History in Belo Horizonte], MAP, Belo Horizonte. He receives the main prize at the Johnnie Walker Arts Award. Solo exhibition at Quadrum Gallery, Belo Horizonte | Ybakatu Espaço de Arte Contemporânea, Curitiba.

1998 An 8-feet, 25-ton sculpture is installed in Hellersdorf, an old neighborhood in East Berlin, Germany. Castro participates in the following exhibitions: Ybakatu Espaço de Arte Contemporânea, Curitiba, with jewels | “Arte Construtiva no Brasil: Coleção Adolpho Leirner” [Constructive Art in Brazil: the Adolpho Leirner Collection], MAM-SP and MAM-RJ, curator: Tadeu Chiarelli | “Diversidade da Escultura Brasileira Contemporânea” [Diversity of Brazilian Contemporary Sculpture], Instituto Itaú Cultural / Ministry of Culture, São Paulo | “Harmonia de Contrastes” [Harmony of Contrasts], Kolams Art Gallery, Belo Horizonte. Solo exhibitions at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | Funarte Center for Visual Arts, Gustavo Capanema Palace, Rio de Janeiro, curator: Viviane Matesco | Jaime Câmara Foundation, Goiânia | P. A. Objetos de Arte, Rio de Janeiro.

1999 With Ronaldo Brito as curator, Castro holds a major exhibition at the Hélio Oiticica Art Center and at Rio de Janeiro’s Tiradentes Square, with new sculptures produced especially for this exhibition. Castro becomes a graphic designer for newspaper *Folha de S. Paulo*’s Jornal de Resenhas. He also holds solo exhibitions at the Kolams Art Gallery, Belo Horizonte | Espaço Universitário Art Gallery, UFES, Vitória | Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo | Museum of Modern Art Aloísio Magalhães, Recife | Silvia Cintra Art

Gallery, Rio de Janeiro | Amilcar de Castro Room, Panorama of Current Brazilian Art, MAM-SP. He participates in the group exhibitions: “Quatro Décadas de Desenho Mineiro” [Four Decades of Drawing in Minas Gerais], Espaço Cultural Telamar Gallery, Belo Horizonte | “A Poética do Risco” [The Poetics of Risk], José Antônio Teodoro Room, Londrina, Paraná | “Diálogo de Gerações” [Dialogue of Generations], Silvia Cintra Art Gallery, Rio de Janeiro.

2000 At the opening of Brasília’s Centro Cultural Banco do Brasil, outside the building, Castro holds a solo exhibition of large sculptures, curator: Ronaldo Brito. He holds the solo exhibitions: Kalil e Lauar Art Gallery, Belo Horizonte, with drawings, sculptures, prints and ceramic pieces | “Mostra de Joias de Amilcar de Castro” [Amilcar de Castro Jewelry Exhibition], Kolams Art Gallery, Belo Horizonte | “Amilcar de Castro 80 Anos” [Amilcar de Castro at 80], Thomas Cohn, São Paulo, with sculptures and paintings | Ybakatu Espaço de Arte Contemporânea, Curitiba. He participates in group exhibitions: “Mostra do Descobrimento” [Brazil’s Discovery Exhibition], São Paulo/Rio de Janeiro | “Bravas Gentes Brasileiras” [Brave Brazilians], Palácio das Artes, Belo Horizonte | “Investigações: a Gravura Brasileira” [Investigations: The Brazilian Print], Instituto Itaú Cultural, São Paulo | “Outros 500 – Highlights of Brazilian Contemporary Art”, Collection of Latin American Art, University of Essex, Colchester, UK, curator: Gabriela Salgado.

2001 He opens his new and roomy studio at a condo in Nova Lima, near Belo Horizonte. Overlooking an astonishing landscape, the house was designed by architect Allen Roscoe, Castro’s collaborator who had created a new method to make his sculptures. Book published by Kolams Art Gallery and Takano Publisher about the work of Amilcar de Castro, including text by Ronaldo Brito. Solo exhibitions at Pinacoteca do Estado de São Paulo, curator: Marcelo Ferraz | Aplub Cultural Centre, Porto Alegre. Castro participates in the following group exhibitions: “Espelho Cego – Seleções de uma Coleção Contemporânea” [Blind Mirror – Selections from a Contemporary Collection], Paço Imperial, Rio de Janeiro and MAM-SP, curator: Márcia Fortes | “Trajetória da Luz na Arte Brasileira” [Trajectory of Light in Brazilian Art], Instituto Itaú Cultural, São Paulo, curator: Paulo Herkenhoff. 1st International Symposium of Sculpture in Brazil – featured artist, organization by Alfi Vivern, Brusque, Santa Catarina | “Investigações: a Gravura Brasileira” [Investigations: Brazilian Print],

Instituto Itaú Cultural, Brasília | “Modernismo em Minas” [Modernism in Minas Gerais], Instituto Itaú Cultural, São Paulo; Penápolis | “Atípicos” [Atypical], Silvia Cintra Art Gallery, Rio de Janeiro | “Presente de Reis” [A Gift for the Day of Kings], Kolams Art Gallery, Belo Horizonte.

2002 Castro has an extensive agenda, participating in several events. He holds the solo exhibition “Tangenciando Amilcar” [A Tangent on Amilcar de Castro], at Santander Cultural, Porto Alegre | Silvia Cintra Art Gallery, Rio de Janeiro. He participates in the preparation of the architectural design inspired by his work for the headquarters of Grupo Corpo, in Belo Horizonte. On June 30, at Rio de Janeiro’s Quay, a solo exhibition is opened with monumental works, where the so-called *geometric solids* were presented for the first time: large cutting-based sculptures made of steel blocks 30 cm wide at the most and weighing several tons. On the night of November 21, Amilcar de Castro passes away in Belo Horizonte as a result of health problems.

2003 In December, the first official posthumous exhibition of the artist opens at São Paulo’s Marília Razuk Art Gallery, including a small-size collection of the 140 ‘cut-and-fold’ sculptures created throughout his life. At the time, the book *Amilcar de Castro: Cutting and Folding* is published including a reproduction of the complete collection of sculptures and text by Tadeu Chiarelli.

2004 At the initiative of their children, the Amilcar de Castro Institute is created at his Nova Lima studio.

2005 Within the 5th Mercosur Art Biennial, the exhibition “Amilcar de Castro – uma Retrospectiva” [Amilcar de Castro – a Retrospective], curator: José Francisco Alves. During the Year of Brazil in France an exhibition on Amilcar de Castro is held at Espaço Brasil, Carreau du Temple, Paris, with sculptures, paintings and drawings, curator: Evandro Salles. The book *Black on White: Amilcar de Castro’s Graphic Art* is launched; it is organized by Yanet Aguilera (Belo Horizonte-São Paulo: UFMG-Discorso Editorial).

2006 Traveling exhibition “Amilcar de Castro – Programador Visual e Ilustrador de Publicações” [Amilcar de Castro – Graphic Designer and Illustrator of Publications], Maria Antônia University Center, São Paulo.

2007 Large installation with works by Amílcar de Castro at the exhibition “Arte para Crianças” [Art for Children], curator: Evandro Salles. Traveling exhibition from 2007 to 2009: Vale Museum, Vila Velha, Espírito Santo | Museum of Modern Art, Rio de Janeiro | Casa das Onze Janelas Museum, Belém | Convento das Mercês Museum, São Luís | Centro Cultural Banco do Brasil – Brasília, SESC Pompeia, São Paulo.

2008 Amílcar de Castro's work occupies four towns in Minas Gerais, at Casa Fiat de Cultura in Nova Lima, in Greater Belo Horizonte; at Belo Horizonte's JK and Liberdade squares; at Ouro Preto's FIEMG; and in the town of Don Silvério, where some large format works were exhibited at the churchyard of Nossa Senhora da Saúde church. Exhibitions: “Amílcar de Castro e Sergio Camargo: Obras em Madeira” [Amílcar de Castro and Sergio Camargo: Works in Wood], Institute of Contemporary Art, São Paulo | “Diálogo Concreto – Design e Construtivismo” [Concrete Dialogue – Design and Constructivism in Brazil], Caixa Cultural, Rio de Janeiro, curator: Daniela Name

| “Mostra Amílcar de Castro” [Exhibition Amílcar de Castro], Lemos de Sá Art Gallery, Nova Lima, Minas Gerais.

2009 Exhibitions: “Amílcar de Castro – 34 Gravuras” [Amílcar de Castro – 34 Prints], curator: Evandro Salles (works of the Thaïs Helt and Allen Roscoe Collection), Caixa Cultural Gallery, Rio de Janeiro and São Paulo in 2010 | “Desenho e Design: Amílcar de Castro e Willys de Castro” [Drawing and Design: Amílcar de Castro and Willys de Castro], Institute of Contemporary Art, São Paulo.

2010 Exhibition “O Desejo da Forma: Neoconcretismo e Arte Contemporânea Brasileira” [The Desire of Form: Neo-concretism and Contemporary Brazilian Art], Akademie der Künste, Berlin, Germany. The book *Amílcar de Castro* is published by AD2, in Belo Horizonte.

2011 He takes part in the exhibition “Brasil – Reinvenção do Moderno” [Brazil – Reinvention of the Modern], Gagosian Gallery, Paris (works by Amílcar de Castro, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape, Mira Schendel and Sérgio Camargo).

2012 Exhibitions: Simões de Assis Art Gallery, Curitiba | Instituto Figueiredo Ferraz, Ribeirão Preto, São Paulo, with drawings and sculptures, curator: Cauê Alves | Marília Razuk Gallery, São Paulo, sculptures and paintings | “Amílcar de Castro, Rigor e Transcendência” [Amílcar de Castro, Rigor and Transcendence], Tribunal de Contas da União, Marcantonio Vilaça Culture Space, Brasília, curator: Marcus de Lontra Costa.

2013 Exhibitions: “Amílcar de Castro – Estudos e Obras” [Amílcar de Castro – Studies and Works], Institute of Contemporary Art, São Paulo, curator: Rodrigo de Castro | “Amílcar de Castro – Repetição e Síntese” [Amílcar de Castro – Repetition and Synthesis], Centro Cultural Banco do Brasil in Belo Horizonte, curator: Evandro Salles | “Amílcar de Castro – Ícone du Néo-Concrétisme Brésilien”, Ricardo Fernandes Gallery, Paris, curator: Rodrigo de Castro | “Amílcar de Castro”, Silvia Cintra Art Gallery, Rio de Janeiro.

CAPTIONS (FOLDS OF TIME)

- Amílcar de Castro** | sculpture detail: Untitled, 1999 | steel | Coll. Márcio Teixeira
- View of the Nova Lima studio, Belo Horizonte, 2013
- Amílcar de Castro** | *Estrela* [Star], 1953/1999 steel, 120 x 120 x 120 cm | Coll. Márcio Teixeira
- Jorge Oteiza** | *Caja vacía* [Empty box], 1958 painted iron | Coll. Jorge Oteiza Museum, Alzuza, Spain
- Amílcar de Castro** | *Shiva*, 1955 steel, 90 x 150 x 155 cm | Coll. Instituto Amílcar de Castro
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1950s iron, 43 x 54 x 81 cm | Coll. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
- Franz Weissmann** | *Espaço Circular em Cubo Virtual* [Circular Space in a Virtual Cube], 1958 painted steel, 300 x 300 x 300 cm Coll. Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

- View of exhibition “Amílcar de Castro – Repetition and Synthesis”, CCBB Belo Horizonte, 2013 | room 8
- Page of the book *A Ave* [The Bird] (1948-1956), by Wlademir Dias-Pino
- Pages of the book *Sólida* (1956-1962), by Wlademir Dias-Pino
- Amílcar de Castro** | Drawing for a sculpture project, n.d. pencil on paper | Coll. Allen Roscoe e Thaïs Helt
- Amílcar de Castro** | Sculpture model, steel, 1999
- Amílcar de Castro** | Sculpture model, steel, 1999
- Amílcar de Castro** | Drawing for a sculpture project, n.d. pencil on paper | Coll. Allen Roscoe e Thaïs Helt
- View of exhibition “Amílcar de Castro – Repetition and Synthesis”, CCBB Belo Horizonte, 2013 | rooms 2, 3, 4, 5
- Amílcar de Castro** | Untitled, 2002 | acrylic on canvas, 132 x 800 cm | Coll. Instituto Amílcar de Castro

- Kazimir Malevich** | *Black Square on a White Ground*, on wall corners, among other works by the artist, at the exhibition “0.10: The Last Futurist Exhibition of Painting”, 1915, Petrograd
- Vladimir Tatlin** | *Corner counter-relief*, 1914 (work also exhibited at “0.10: Last Futurist Exhibition of Painting”, 1915, Petrograd)
- Amílcar de Castro** | Untitled, n.d. | acrylic on canvas, 207 x 417 cm | Coll. Instituto Amílcar de Castro
- 20-21 Amílcar de Castro** | Untitled, n.d. | steel, varied dimensions | Coll. Instituto Amílcar de Castro
- 22-23 Amílcar de Castro** | Sculptures, 1997/2001 wood, varied dimensions | Coll. Márcio Teixeira
- View of exhibition “Amílcar de Castro – Repetition and Synthesis”, CCBB Belo Horizonte, 2013 | room 11

CAPTIONS (CHRONOLOGY)

- Amílcar de Castro, Pitangui, Minas Gerais, 1920s
- Amílcar Augusto de Castro, the artist's father, 1970s
- Maria Nazareth Pereira de Castro, the artist's mother, 1930s
- Amílcar de Castro, 1940s
- Morse Teixeira and Amílcar de Castro in Ouro Preto, Minas Gerais, 1949
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1949 charcoal on paper, 30 x 40 cm Coll. Antônio Carlos de Castro
- Amílcar de Castro** | *Ponte de Marília* [The Marília Bridge], Ouro Preto, 1948 pencil on paper, 30 x 40 cm | Private collection
- Amílcar de Castro in Ouro Preto, 1949
- Marco Aurélio Matos, Guignard and Amílcar de Castro, 1940s
- Weissmann Studio, 1949 Weissmann, Amílcar, Marielza Lima and Morse Teixeira, Belo Horizonte
- Torso, 1948 clay | Coll. Instituto Amílcar de Castro, Belo Horizonte
- Max Bill** | *Tripartite Unity*, 1948-49 Coll. MAC-USP (Awarded at 1st São Paulo Art Biennial, 1951)
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1951-52 bent wire | (location unknown)
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1951-52 bent wire | (location unknown)
- Amílcar de Castro** | *Star*, 1952-53 copper, 50 x 50 x 50 cm (triangle's side) Coll. Ana Maria de Castro (included in the 2nd São Paulo Art Biennial)
- Amílcar de Castro** | Untitled, c. 1952 wood, 48 x 40 x 31 cm (variable assembly) Coll. Rodrigo de Castro, São Paulo
- Amílcar de Castro** | Untitled, c. 1952 wood, 48 x 40 x 31 cm (variable assembly) Coll. Rodrigo de Castro, São Paulo
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1956 metals bar | (location unknown) (included in the 1st National Exhibition of Concrete Art, MAM-SP, 1956 and MEC-RJ, 1957)

- Front page of *Jornal do Brasil*, 1960
- Page layouts of newspaper *Diário de Minas*, using *Jornal do Brasil*'s grid as a basis, 1960s Newspaper collection, Coll. Instituto Amílcar de Castro, Belo Horizonte
- Amílcar de Castro working on page layout, 1957
- Cover of *A Cigarra* magazine no. 9, September 1959 Collection of periodicals, Arquivo Público do Estado de São Paulo
- Pages 28 and 29 of *A Cigarra* magazine no. 9, September 1959, layout by Amílcar de Castro Collection of periodicals, Arquivo Público do Estado de São Paulo
- Pages 99 and 100 of magazine *A Cigarra* no. 5, May 1959, layout by Amílcar de Castro Collection of periodicals, Arquivo Público do Estado de São Paulo

- Cover of *Jornal do Brasil*'s Sunday Supplement featuring the Neoconcrete Manifesto (3/22/1959), layout by Amílcar de Castro
- Pages 4 and 5 of *Jornal do Brasil*'s Sunday Supplement featuring the Neoconcrete Manifesto (3/22/1959), layout by Amílcar de Castro
- Jornal do Brasil*'s Sunday Supplement (26/03/1960), layout by Amílcar de Castro
- Mangueira Samba School's parade car, 1964
- Amílcar de Castro** | Untitled, c. 1967 steel, 95 x 72 x 118 cm Coll. Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro (Travel Award at the 17th National Competition of Modern Art)
- Ivo Mesquita, Delamônica, Hélio Oiticica, Amílcar de Castro, and Rubens Gerchman in New York, 1970
- Amílcar de Castro with his son Pedro's friends in New Jersey, 1970
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1970s stainless steel
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1970s stainless steel, 21 x 14 x 7 cm Coll. Rodrigo de Castro, São Paulo
- Carranca* (figurehead), 1978 iron, ø 130 cm | Coll. MAM-SP (Sculpture Award at 7th Panorama of Brazilian Current Art)
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1977 ink on paper, 70 x 100 cm | Coll. MAM-SP (Drawing Award at 6th Panorama of Brazilian Current Art)
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1978 ink on paper, 70 x 100 cm | Coll. MAM-SP
- Amílcar de Castro** | “O Bengalaão” [The Big Cane], 1978 anti-corrosion steel, 32 m high, 80 tons Monumental Gate at Açominas, Ouro Branco, Minas Gerais
- Graphic design by Amílcar de Castro for the book cover *Projeto Construtivo Brasileiro na Arte (1950-1962)*, edited by Aracy Amaral, 1977
- Castro's first public sculpture in urban area, at Sé Square, São Paulo, 1978
- Amílcar de Castro, 1978
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1980 china ink on paper, 70 x 100 cm
- Logo by Amílcar de Castro for Gesto Gráfico Art Gallery
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1987 acrylic on paper, 70 x 50 cm
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1988 steel, ø 60 cm | Minas Gerais State Parliament Collection, Belo Horizonte
- Cover of the book *Amílcar de Castro*, the first one about the artist's work (São Paulo: Tangente, 1991)
- Amílcar de Castro prepares plates for printing at Thaïs Heltz's Oficina 5 in Belo Horizonte, 1990
- Amílcar de Castro** | Untitled, 1998 ø 8 m, 25 tons | Hellersdorf, Berlin
- Cover by Amílcar de Castro for the book *Carta ao Pai*, Franz Kafka, (São Paulo: Cia das Letras, 1997)

- Amílcar de Castro** | Untitled, 1998 ø 8m, 25 tons | Hellersdorf, Berlin
- A sequence of the cut-and-fold sculpture process carried out by architect Allen Roscoe. As Castro's collaborator, Roscoe develops a new method that will radically simplify the making of Castro's sculptures. The artist's Studio at Nova Lima, Belo Horizonte, 1999
- Amílcar de Castro** | Model for sculpture, 1999
- Castro watching while his sculptures are installed at Tiradentes Square, 1999 (an extension of th exhibition at Hélio Oiticica Art Center)
- Sculpture at Tiradentes Square, 1999 (an extension of th exhibition at Hélio Oiticica Art Center) Coll. Márcio Teixeira
- Amílcar de Castro Institute, Nova Lima, Belo Horizonte, 2013
- Amílcar de Castro Institute, Nova Lima, Belo Horizonte, 2013
- Exhibition “Amílcar de Castro at Armazém do Rio”, Cais do Porto, Rio de Janeiro, 2002
- Amílcar de Castro** | Untitled, 2002 steel (ASTM A588), 162 x 105 x 30 cm | 6 tons
- 58-60** View of exhibition “Amílcar de Castro – a Retrospective”, 2005 | 5th Mercosur Art Biennial, Porto Alegre
- View of exhibition “Art for Children”, including works by Amílcar de Castro, at Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 2008-09
- 62-63** Sculptures by Amílcar de Castro at Nossa Senhora da Saúde's churchyard, Dom Silvério, Minas Gerais), 2008
- Sculptures at Liberdade Square, Belo Horizonte, 2008 (an extension of the exhibition at Casa Fiat de Cultura)
- Sculpture at JK Square, Belo Horizonte, 2008 (an extension of the exhibition at Casa Fiat de Cultura)

text p. 169

I was coming from working at *Manchete* magazine, and its design was horizontal, every two pages. At the newspaper it would have to be different: I started considering it as a vertical space. A newspaper page is taller than it is wide. It took me a while to adapt to this turnaround in space. Then I started thinking about how to solve permanent marks such as the newspaper's name as well as eight-column headlines, titles, photos, which were printed at the top of the page. It was very heavy when compared to the bottom, which had nothing. Then I proposed to place the headline above. Titles and leads would be lowered to compensate for the weight above. I started modeling the newspaper's page by applying sculpture principles and giving equal weight to top and bottom. *Jornal do Brasil* used to have, as it still has today, eight columns. I made a basic design proposing the 1-2-1-3-1 system. The 3 was always occupied by a photo – one at the top, one at the bottom, and one cutting it in the middle. Then I threw down three-column and three-row leads. This way I distributed the weight of the page, giving the same strength to each part. (Amílcar de Castro)

EXPOSIÇÃO | EXHIBITION

REALIZAÇÃO [PROMOTED BY]
Ministério da Cultura

PATROCÍNIO [SPONSORSHIP]
Banco do Brasil

CURADORIA [CURATOR]
Evandro Salles

CONCEITO ORIGINAL DO PROJETO
[ORIGINAL PROJECT CONCEPT]
Sérgio Reis

DIREÇÃO DE PRODUÇÃO
[PRODUCTION DIRECTOR]
Leticia Monte

DESENHO DE PRODUÇÃO
[PRODUCTION DESIGN]
Francisco Franca

PRODUÇÃO [PRODUCTION]
Fernanda Jaguaribe
Daniela Estrella
Kika Bruno
Larissa Alves

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO
[PRODUCTION ASSISTANT]
Camila Leal Ferreira

ADMINISTRAÇÃO [MANAGEMENT]
Danielle Lopes

PROJETO EXPOGRÁFICO
[EXHIBITION PROJECT]
Evandro Salles
Francisco Franca

DESENHO DE PROJETO
[PROJECT DESIGN]
Leandro Bezerra

PROJETO DE ILUMINAÇÃO
[LIGHTING DESIGN]
Samuel Bets

IDENTIDADE VISUAL [VISUAL IDENTITY]
Danowski Design
Sula Danowski
Carol Müller Machado
Nathalia Lepsch

ASSESSORIA DE COMUNICAÇÃO
[PRESS OFFICE]
Árvore de Comunicação

FOTOGRAFIA [PHOTOS]
Jomar Bragança

CONSERVAÇÃO E LAUDOS TÉCNICOS
[CONSERVATION AND TECHNICAL APPRAISALS]
Blanche Thais Porto de Matos
(coordenação/coordinator)
Elisabeth Alves Kiefer
Maria Tereza Campos
Tatiana Duarte Penna
Idésio J. F. Francischetto
Karine Marques Stelzer
Marina Pinho Caliarí
Raquel Augustin

CONSERVAÇÃO [CONSERVATION]
INSTITUTO AMILCAR DE CASTRO
Raquel Teixeira

PESQUISA [RESEARCH]
Evandro Salles
Leonardo de Castro
Télio Cravo
Sula Danowski

CENOGRAFIA [SCENOGRAPHY]
Construcena
Walquer Sobral de Lima
Jorge Guedes Pinheiro
Evangelista da Conceição dos Anjos
Michel da Silva Souza
Thiago Rodrigo dos Santos Medrado

MONTAGEM DA EXPOSIÇÃO
[EXHIBITION INSTALLATION]
Nível Produtora Cultural
Rafael Soares
Renato Morcatti
Alessandro Lima
Weber Paulo
João Neto
Moisés Sena

PINTURA E MANUTENÇÃO DA EXPOSIÇÃO
[EXHIBITION PAINTING AND MAINTENANCE]
Pedro Paulo Pereira Pinto
Carlos Adalberto Alves santos
Inácio dos Santos Pereira
Welington Jorge Martins
Joaquim Agostinho Pereira

TRANSPORTE [TRANSPORTATION]
Mudanças Damasceno
Christiano Damasceno
Adriano Damasceno
Carlos Leandro de Oliveira
Catia Generoso Damasceno
Edson de Jesus
Gilvane de Souza Castro
Haroldo da Silva
Joel Alves da Silva
Jonathan de Oliveira
Keila Fernandes
Luiz Alberto Chaves de Carvalho
Marco Tulio Macedo Cruz
Marcos Vinicio de Araújo Costa
Mauro Antônio Ribeiro
Messias de Jesus Gonçalves
Rafael Junio da Silva
Renato Campos de Oliveira
Sávio da Silva
Valdemir Pereira
Vanio Sousa Rosa

Máquinas Bolbi
Ronaldo Gonçalves Santos
José Roberto Salviano
Adirson Oliveira dos Santos
Aloísio da Silva
Antonio Rodrigues Martins Sobrinho

CONSULTORA PARA LEIS DE INCENTIVO
[CONSULTANT ON TAX INCENTIVE LAWS]
Renata Leite

ASSESSORIA JURÍDICA
[LEGAL ASSISTANCE]
Ana Tranjan

LIVRO | BOOK

EDIÇÃO [EDITOR]
Evandro Salles
Sula Danowski

PROJETO GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN]
Danowski Design
Sula Danowski
Carol Müller Machado
Nathalia Lepsch

TEXTO [TEXT]
Evandro Salles

REVISÃO [PROOFREADING]
Rosalina Gouveia

TRADUÇÃO [ENGLISH VERSION]
Verso Tradutores

TRATAMENTO DE IMAGEM E PRÉ-IMPRESSÃO
[IMAGE PROCESSING AND PREPRESS]
Danowski Design

IMPRESSÃO [PRINTING]
Rona Editora

FOTOGRAFIA [PHOTOS]

Acervo Audiovisual Núcleo de Documentação
e Pesquisa – Fundação Bienal do Mercosul
(Fábio del Re): p. 184 [n. 58, 59, 60]

Cesar Barreto: p. 181 [n. 52, 53], 183 [n. 56, 57]

Daniel Mansur: p. 25 [n. 12], 26 [n. 13],
28, 29, 64, 65, 88, 107, 108, 122, 180 [n. 51],
186 [n. 62, 63], 187 [n. 64, 65]

Eduardo Eckenfels: p. 180 [n. 50]

Evandro Salles: p. 101, 139, 140, 144, 145, 146,
147, 149, 156, 185 [n. 61]

Jomar Bragança: p. 10, 13, 14, 17, 21, 25 [n. 11],
26 [n. 14], 35, 37, 38, 39, 40, 45, 46, 47, 48, 49,
50, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 66,
67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 78, 79, 80,
81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 89, 90, 91, 92, 93, 94,
95, 96, 97, 98, 99, 100, 102, 103, 104, 105, 106,
109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 123, 125, 126, 127, 128, 129, 130,
131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 141, 142,
143, 148, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 157,
182 [n. 54, 55]

Markus Schädel: p. 178 [n. 47], 179 [n. 49]

As fotos não relacionadas foram cedidas
pelo Arquivo Instituto Amilcar de Castro.

The remaining photos have been provided
by Instituto Amilcar de Castro Archive.

AGRADECIMENTOS | ACKNOWLEDGMENTS

Agradecemos ao Instituto Amilcar de Castro
e aos colecionadores Márcio Teixeira, Thaís
Helt, Allen Roscoe, Ana Maria Castro e
Eduardo Dolabella que cederam suas obras
para esta exposição; bem como aos amigos e
colaboradores Glória Ferreira, Tania Rivera,
Lula Buarque de Hollanda, Kika Kalache, Pedro
Franca, Irlan Nery, Marina Costa, Fausto Sette,
Alexander Biskupski, José Rodrigo Octávio,
Gilberto Gama, Marcelo Blanquier, Ana Helena
Curti, Cassia Campos, Taissa Arrais, Fábio del
Re, Cesar Barreto, Daniel Mansur, Eduardo
Eckenfels e Markus Schädel.

We are grateful to the Amilcar de Castro
Institute and art collectors Márcio Teixeira,
Thaís Helt, Allen Roscoe, Ana Maria Castro
and Eduardo Dolabella, who lent their works
for this exhibitions; we are grateful as well
to friends and collaborators Glória Ferreira,
Tania Rivera, Lula Buarque de Hollanda, Kika
Kalache, Pedro Franca, Irlan Nery, Marina
Costa, Fausto Sette, Alexander Biskupski,
José Rodrigo Octávio, Gilberto Gama, Marcelo
Blanquier, Ana Helena Curti, Cassia Campos,
Taissa Arrais, Fábio del Re, Cesar Barreto,
Daniel Mansur, Eduardo Eckenfels and
Markus Schädel.

Salles, Evandro,

Amilcar de Castro: repetição e síntese. trad. Verso Tradutores.
Rio de Janeiro, Espiral, 2013.
208 p. : 265 il. color.; 28 x 23 cm

Exposição realizada no Centro Cultural Banco
do Brasil Belo Horizonte, de 13 de novembro de 2013
a 27 de janeiro de 2014.
Texto bilíngue português-inglês.
Inclui cronologia.

ISBN: 978-85-67624-00-6

1. Artes plásticas. 2. Neoconcretismo. 3. Escultura.
4. Desenho. 5. Gravura. 6. Arte brasileira, séc. XX.
7. Artes gráficas. I. Castro, Amilcar de. II. Salles, Evandro.
III. Centro Cultural Banco do Brasil.

© Espiral, 2013
Rua Teixeira de Mello, 25, sobrado
22410-010 | Rio de Janeiro RJ | Brasil

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL
BELO HORIZONTE
Praça da Liberdade, 450
Funcionários
30140-010 | Belo Horizonte MG | Brasil

ISBN 978-85-67624-00-6



Produção

Apoio

Realização



ESPIRAL



Ministério da
Cultura

