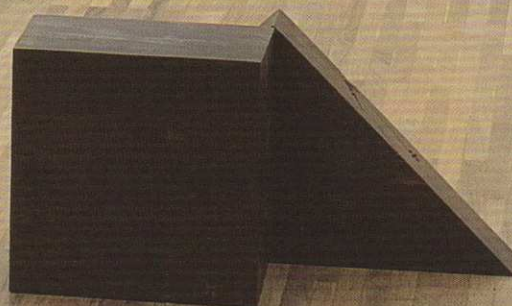
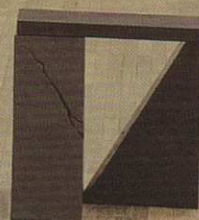
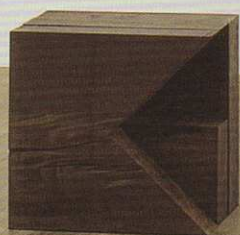


Amilcar de Castro e Sergio Camargo: obras em madeira

curadoria Taisa Palhares



**instituto de arte
contemporânea**



**Articulações no tempo e no espaço:
as peças em madeira de Amílcar de Castro e Sérgio Camargo**

Seria impossível reunir obras em madeira de Amílcar de Castro e Sérgio Camargo sem refletir sobre o significado que esse material teve em determinados momentos de suas poéticas. Camargo trabalha com madeira em relevos a partir da década de 1960. Também a utiliza na realização de projetos ou protótipos de esculturas, posteriormente esculpidos em outros materiais. Ao que se sabe, Amílcar de Castro fez algumas esculturas em madeira nos anos 50, mas abandona o material para reencontrá-lo somente nos anos 80, quando surge uma série de pequenas esculturas e peças de chão em braúna. Em ambos os casos, trata-se de um recorte bastante pontual na trajetória de cada artista.

O sentido de apresentá-los juntos põe em destaque, de algum modo, a especificidade da madeira e a evocação direta ao orgânico como uma questão latente em suas obras, mesmo que eles sejam reconhecidamente tributários das linguagens artísticas abstrato-geométricas do início do século 20. Talvez de maneira inesperada a reunião de peças tão diferentes entre si revele o embate particular e original que Amílcar de Castro e Sérgio Camargo travaram com a arte moderna de matriz construtiva.

É certo que se por um lado os dois se vinculam à arte construtiva, por outro eles também sempre questionaram no seu fazer a existência de uma ordem geométrica universal que se daria independentemente da experiência de um sujeito histórico. Para eles noções definitivas e absolutas nunca foram satisfatórias para se pensar a arte. É preciso se colocar diante da realidade incontornável da matéria. Encontrar-se com o mundo, entender seus limites e construir, mediante uma gramática restrita de formas, uma experiência aberta e diversificada deste mesmo mundo.

Em 1967, o crítico de arte Mário Pedrosa afirmara que a arte rigorosa de Castro “não resulta de um esquema construtivo ou geométrico

previamente dado, mas antes de um processo de prospecção e *descoberta*.¹ A interpretação certa do crítico não apenas diz respeito a todo percurso posterior da obra do artista mineiro, mas em certa medida também ajuda a compreender a poética de Camargo. De fato, é exatamente nesse processo de descoberta que reside parte de sua atualidade. Como se a cada novo trabalho correspondesse aquele “exercício experimental de liberdade”, como um dia Pedrosa bem definiu a arte.

Diante das esculturas de Amilcar e Sergio nunca o conhecido irá parecer o mesmo. O retângulo, o quadrado, os cilindros, o cubo, o plano jamais estarão onde estiveram anteriormente. E na verdade essa diversidade está próxima daquilo que entendemos por natureza. Há a intuição de um método ordenador, uma lógica construtiva objetiva, mas ao mesmo tempo a experiência da multiplicidade, de possibilidades infinitas e em constante mutação que nos remetem à riqueza dos organismos vivos e dos fenômenos naturais.

O conjunto de obras reunido para exposição certamente reforça as características comuns desses artistas e o diálogo produtivo que estabeleceram com a tradição moderna. Tanto nos relevos de Camargo quanto nas esculturas de Castro está presente um raciocínio que constrói o espaço e o volume escultóricos como o resultado da articulação de partes. Os trabalhos surgem de uma forma matriz, em geral o quadrado, o cubo ou o retângulo, que, seccionada e recombina em suas partes, dá origem a uma multiplicidade infinita de novas formas espaciais. A unidade daquilo que vemos não se perde nos fragmentos, apesar da explicitação de sua estrutura aberta.

A evidência lógica desse procedimento construtivo afasta qualquer noção de subjetividade romântica. Contudo, ao produzir a diferença, esses trabalhos escapam da racionalidade tecnicista que domina as operações da produção industrial. Essa ambigüidade, a clareza do pensamento racional da forma e a expressividade de cada objeto como um momento de materialização singular e inesperada de uma mesma lógica, encontra-se no cerne do método operacional desses artistas. Intuitivamente, mas de modo potente, eles nos convidam a refletir sobre a liberdade de ação na sociedade contemporânea.

¹ O artigo, intitulado “Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro”, foi publicado no jornal *Correio da Manhã*, em 1967 (cf. Mário Pedrosa. *Acadêmicos e modernos*. Otilia Arantes (org). São Paulo: Edusp, 2004, p. 361, grifo nosso).



1
Sergio Camargo
Sem Título, 1960
 gesso moldado
 35 x 33 x 7 cm
 coleção Instituto de Arte
 Contemporânea, São Paulo

Outra característica bastante evidente no caso de Amílcar e Sergio revela-se na relação que o volume escultórico estabelece com o plano. Os relevos do segundo surgem de uma superfície geométrica planar que, de certa forma, se coloca como contígua à parede, e a partir da qual suas partes constitutivas serão postas em movimentação. Esses trabalhos possuem uma espacialidade aberta, viva, que surge de um raciocínio rigoroso sobre o plano bidimensional e seus desdobramentos no espaço real.

Camargo, que nos anos 50 havia realizado esculturas figurativas, começa, no início da década seguinte, a experimentar as possibilidades de trabalho com materiais menos ortodoxos como o gesso, o ferro e a areia, criando seus primeiros relevos nos quais prevalece uma aparência orgânica. Em suas superfícies irregulares, esses relevos prefiguram a estrutura dos objetos em madeira que ele desenvolveria poucos anos depois. Neles já se faz presente um ritmo de contenção e expansão que busca romper com os limites estabelecidos por uma base plana e bidimensional, gerando um espaço que é feito de dinamismo e da comunicação que estabelece com o movimento corporal do observador e com a luz do entorno.

O salto é dado quando Camargo descobre, ocasionalmente, o elemento cilíndrico. Segundo o crítico inglês Guy Brett, foi ao cortar ao meio uma maçã para comer que o artista notou que “os dois planos formaram uma relação de luz e sombra”.² Ele percebeu que poderia criar um espaço

² Guy Brett. “Camargo”. Em *Sergio Camargo. Luz e sombra*. São Paulo: Arauco, 2007, p. 37.

tridimensional combinando em um plano estático os cilindros com cortes angulares de diferentes tamanhos.

No contexto da escultura moderna, Constantin Brancusi havia utilizado a articulação de formas cilíndricas seccionadas em madeira em esculturas como *Torso de jovem* (1917) e *A tartaruga* (1943). Como observou William Tucker, a articulação de partes, neste caso, foi uma solução imposta pelo próprio material.³ Brancusi estava interessado na infinita penetração do espaço ao longo da escultura por meio do uso de secções.

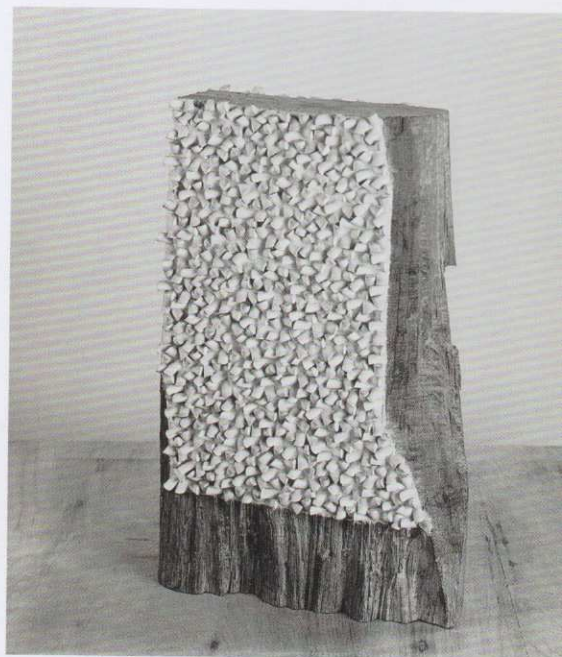
Não encontramos informações sobre a escolha de Camargo em trabalhar com a madeira depois da descoberta das potencialidades espaciais do elemento cilíndrico. O fato é que naturalmente ele conhecia o trabalho de Brancusi. Ainda na década de 1950, quando era estudante em Paris, freqüenta o ateliê do artista romeno e certamente vê suas esculturas em madeira.

A diferença, no caso de Camargo, é que, na maior parte das vezes, os relevos e as colunas são pintados de branco, o que retira da textura do material qualquer qualidade expressiva. Parece que ele está menos interessado em explorar uma possível relação de oposição entre essa textura, e conseqüentemente sua caracterização como matéria orgânica, e a aspe-sia do branco e da ordem geométrica. Trata-se antes de se concentrar no campo de relações puras e naquilo que acontece sobre o plano e invade o espaço. Como observou Brett, “ele é como um pianista, distribuindo os elementos sobre a superfície, a uma só vez compositor e músico”.⁴

Há naturalmente exceções que confirmam a regra. Na pequena escultura *Orée* (1962) que hoje se encontra no Museu de Arte Moderna de Nova York, parte da peça conserva a textura original do material. O agrupamento de pequenos elementos cilíndricos dá a impressão, no entanto, de que apesar de se apresentar claramente como algo feito pela ação humana, há uma semelhança entre esses dois estados da matéria, de modo que um potencializa

³ Ele observa que “a madeira oferecia para Brancusi a maior variedade de formas conclusas: a coluna vertical redonda e quadrada; os veios agindo como possibilidade de extensão quase infinita; e a sugestão de formas articuladas derivadas da forquilha natural da madeira no estado original”. Cf. William Tucker. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 46.

⁴ A comparação foi feita por Guy Brett. Op. cit., p. 38.



2
Constantin Brancusi
Torso de jovem, 1917-1922

3
Sergio Camargo
Sem título (Orée), c. 1960
madeira pintada e natural
42 x 28 x 11 cm
coleção Museu de Arte
Moderna de Nova York

o outro. Como bem observou o crítico Ronaldo Brito, surge pela primeira vez na série de relevos brancos em madeira a ocorrência de um método organizado por uma lógica objetiva de construção que, aliado ao dinamismo imprevisível dos elementos cilíndricos, sugere uma plástica orgânica.⁵

Os relevos, que num primeiro momento se encontram estáticos e em relação de contigüidade com a parede branca da sala, são animados por uma espécie de energia interior que subverte seus próprios limites espaciais, numa reposição constante de uma forma que não se deixa fixar, mas que também não é apenas virtual.⁶ Desse modo, são tensionados tanto o plano na parede como o bloco vertical das colunas que, de esculturas em repouso, limitadas e fechadas em si, passam, exatamente por meio da lógica combinatória que as articula, a se constituir como organismos em mutação.

Provocam uma espécie de campo de forças que exige, acima de tudo, uma inteligência do olhar. O branco que poderia sugerir a transcendência da matéria, na verdade intensifica sua presença na medida em que

⁵ Cf. Ronaldo Brito. *Sergio Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

⁶ Segundo depoimento do artista: "O pássaro voando descreve uma trajetória no espaço. É isso o que realmente me atrai, o que, apesar de sua imaterialidade, é tão real quanto o próprio pássaro". Em *Sergio Camargo. Luz e sombra*. São Paulo: Arauco, 2007, p. 47.



funciona como uma esponja para luz. E a forma geométrica ideal, eterna e universal, abre-se para o encontro com o *aqui* e o *agora*, o espaço e o tempo da experiência do espectador.

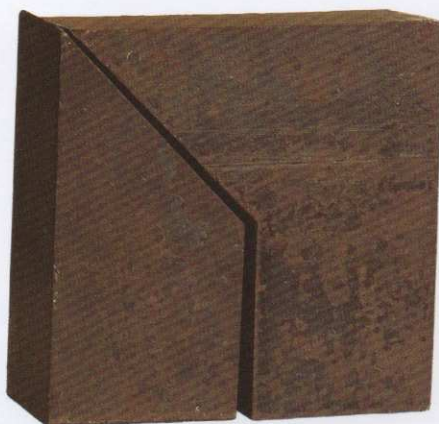
Um conjunto de obras em madeira reunidas para a exposição visa apresentar a variedade e a multiplicidade das peças criadas por Amílcar de Castro a partir da década de 1960. Em nossa seleção, buscou-se privilegiar não apenas os grandes relevos quase cinéticos, nos quais a combinação dos cilindros sugere um ritmo vibrante, mas também aqueles mais silenciosos, nos quais poucos elementos, de dimensões maiores, se revelam lentamente ao olhar do observador. Dos menores aos maiores, dos concisos aos mais saturados, o que vemos é um exercício de experimentação originado por uma lógica combinatória peculiar. Surpreende ainda hoje a diversidade de formas, e sua abertura para o espaço do sujeito – envolvido corporalmente com esses objetos –, alcançada pelo artista a partir de um número reduzido de elementos plásticos.

No caso de Amílcar de Castro, com exceção de algumas poucas obras da década de 1950, o artista irá trabalhar com madeira, principalmente braúna, da década de 1980 em diante, em esculturas que remontam ao conjunto conhecido como “sólidos geométricos” iniciado nos anos 70.

Assim como suas esculturas de corte e dobra, a série de sólidos geométricos surge de um desenho preciso sobre o plano. O desenho, que é a matriz do pensamento de Amílcar,⁷ é realizado em espessos blocos ou cubos

4
Amílcar de Castro
Sem Título, 1952
 madeira natural
 32 x 50 x 40 cm
 coleção particular, São Paulo

5
Amílcar de Castro
Sem título, 1973
 aço
 23 x 23 x 7,7 cm
 acervo Museu de Arte da
 Pampulha, Belo Horizonte



de aço. O traço, materializado como uma incisão na massa concisa, abre uma fenda que propicia a penetração do espaço. O corte produz diversas partes que, articuladas, dão corpo no espaço tridimensional àquele desenho primeiro.

Esse procedimento foi apontado por Amílcar como “um jogo com várias possibilidades de composição”.⁸ Como resultado de um conjunto de articulações *no* e *com* o espaço, essas esculturas não têm uma forma definitiva. E aqui reside a peculiaridade do projeto. Há sim um desenho primeiro, um modelo a ser seguido, que cria na tridimensionalidade algo similar, mas que será sempre passível de reinterpretação. Sua forma apresenta-se como potencialmente aberta e em comunicação com o entorno.

Nos sólidos geométricos em aço, essa possibilidade de rearranjo, de recomposição infinita, diz respeito, contudo, mais a uma potencialidade latente do que a algo que pode ocorrer efetivamente. O peso dos blocos de aço dá a essas esculturas uma estabilidade que contrabalanceia sua

⁷ Segundo depoimento do artista: “Minha escultura começa no ateliê, aqui eu faço o desenho, faço uma maquete de papel, depois, se gosto, passo para o ferro e faço uma maquete. O desenho é fundamento, uma maneira de pensar. E pensar, em arte, é desenhar porque, sem desenho, não há nada. Existem outros escultores que fazem esculturas sem desenhar. Eu não sei fazer nada sem desenhar”. Cf. Amílcar de Castro. *Amílcar de Castro: depoimento*. Entrevista com Marília Andrés Ribeiro e Janaina Melo. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002, p. 34.

⁸ Cf. depoimento do artista reproduzido em *Amílcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, p. 21.

disponibilidade estrutural, pois dificilmente o espectador será capaz de mover uma de suas partes do lugar.⁹

Mas o que nos interessa frisar é novamente esse método construtivo, cuja unidade se dá mediante as diversas relações entre as partes e sua comunicação com o espaço do mundo que, como tal, é ativado pela presença da escultura. Aqui também a multiplicidade nasce da regularidade e da ordem. Em Amilcar, assim como em Camargo, a linguagem precisa e rigorosa não se deixa engessar por idéias preestabelecidas, por caminhos já conhecidos.

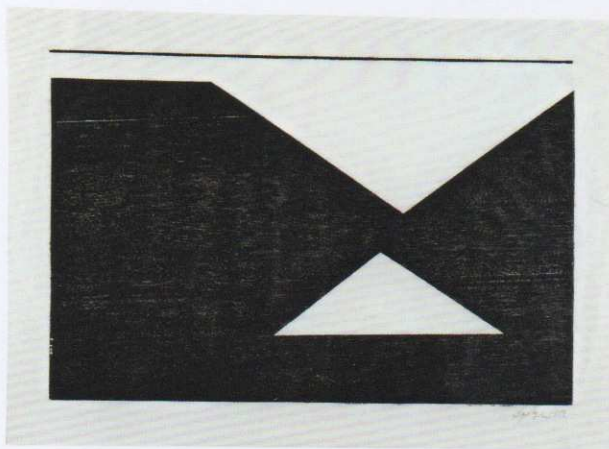
As primeiras experimentações com os sólidos geométricos em madeira ocorrem no final da década de 1980 e se estendem pelas décadas seguintes. Elas se devem, segundo o artista, à descoberta de um tipo de madeira com características de peso, cor e solidez razoavelmente próximas ao aço. A braúna, ou baraúna, é uma das madeiras de lei mais duras e resistentes encontradas no Brasil. Sua cor é, em geral, acastanhada, quase negra.

Essas esculturas em madeira, que não são de modo algum simples versões dos sólidos geométricos em aço, suscitam questões bastante particulares para a compreensão da obra de Amilcar. O corte incisivo em blocos nesse material gera um atrito diferente daquele realizado no aço (ou no granito e no mármore, também trabalhados pelo artista). Sua talha exata e regular ressalta as qualidades próprias à matéria. Os vincos e nuances naturais da madeira são intensificados pelos cortes e formas geométricas.

Estabelece-se com isso uma relação extremamente generosa com a matéria orgânica: a ação humana precisa não subjuga a natureza. Certa vez, Amilcar de Castro afirmou que “a madeira é um troço sensual, bom de ficar passando a mão”.¹⁰ E essa propriedade tátil é recuperada para a percepção que temos das peças. A madeira é um corpo, um sistema orgânico independente. Mesmo que na forma manufaturada de bloco e já distante de seu estado natural, ele ainda se faz muito presente como organismo vivo. Ao encarnar esses volumes geométricos, a madeira atribui organicidade a algo que estaria no plano da ordem racional abstrata.

⁹ Na verdade, o artista não parecia querer incluir a participação do espectador nessas esculturas, ou pelo menos não era esse seu objetivo principal. Cf. *idem*, p. 20.

¹⁰ *Idem*, p. 22.



6
Lygia Pape
Sem título (da série:
Tecelares), 1959
 xilogravura sobre papel-arroz
 33,3 x 49,9 cm
 coleção Museu de Arte
 Moderna de São Paulo
 patrocínio Petrobras

O jogo poderoso instaurado por essas esculturas entre a universalidade da linguagem geométrica e a sua manifestação em uma matéria natural estabelece um paralelo com as obras de outra grande artista brasileira, Lygia Pape. Em sua série de xilogravuras intituladas *Tecelares* (1955/1959), a artista também explorara o jogo entre a imperfeição natural da matéria bruta e a exatidão precisa do gesto humano, na intenção de alcançar o equilíbrio entre signos orgânicos e geométricos, entre o projeto racional da linha e a irregularidade sensual dos vincos da madeira.

Ainda em comparação com os volumes sólidos em aço, a composição dos volumes nas peças em madeira parece menos imóvel e definitiva. Pois apesar de serem maciças, essas esculturas, com certeza, são mais fáceis de ser manipuladas. Essa leveza faz com que se afirmem de maneira mais dócil em relação ao mundo, posto que a passagem entre seus limites e o entorno obedece a condições menos inflexíveis. Do ponto de vista temporal, elas reclamam também uma maior lentidão perceptiva na medida em que o olho vaga demoradamente entre a apreensão da linha, o desenho do volume no espaço e o encanto do corpo da matéria.

Enfim, como em Camargo, buscou-se reunir para exposição um número de peças que apresentasse também a diversidade de formas trabalhadas por Amilcar em suas esculturas em madeira. Deu-se preferência, entretanto, àquelas peças em que o desenho simplificado (em geral que necessita de um ou dois cortes) gera uma variedade maior de relações entre as diversas partes da escultura no espaço.



**Articulations in Time and Space:
Pieces in Wood by Amilcar de Castro
and Sergio Camargo**

Taisa Palhares

One cannot bring together works in wood by Amilcar de Castro and Sergio Camargo without reflecting upon the meaning of the material in question at certain periods in their individual poetics. Camargo began to work with wood reliefs in the 1960s, using them in projects or prototypes for sculptures that were later executed in other materials. We know that Amilcar de Castro made wood sculptures during the 1950s. He stopped working with the material only to return to it in the 1980s, when he made a series of small sculptures and floor pieces in *braúna* (also known as *baraúna*) wood. In both cases, the period during which they used the material is quite specific in the trajectory of each artist.

The point of presenting them together somehow highlights the wood's specificity in addition to directly evoking the organic as a problem that is latent in their work, notwithstanding the fact that both artists are notorious tributaries of early twentieth century abstract geometric artistic idioms. Perhaps unexpectedly, the reunion of pieces that are so different from one another reveals the particular, original struggle of Amilcar de Castro and Sergio Camargo in constructivist modern art.

It is certain that whereas on one hand the two are linked to constructivist art, on the other hand, their practice also always questioned the existence of a universal geometric order that existed independently from the experience of a historical

subject. For them, definitive, absolute notions were never sufficient for reflecting upon art. One must place oneself before the inevitable reality of the material, encounter the world, understand its boundaries and construct an open, multifaceted experience of this very world according to a limited grammar of forms.

In 1967, art critic Mário Pedrosa declared that de Castro's disciplined art "was not the result of a previously given constructive or geometric scheme but, instead, of a process of prospection and *discovery*".¹ The critic's spot-on interpretation regards not only the full extent of the *mineiro*² artist's later trajectory but also (to a degree) helps us to understand Camargo's poetics. Part of his contemporariness lies precisely in this process of discovery, as if each new work corresponded to that "experimental exercise of freedom" so beautifully defined by Pedrosa.

Known quantities shall never again be the same after the sculptures of Amilcar and Sergio. Rectangles, squares, cylinders, cubes, and planes shall never be what they were before. Yet this otherness resembles that which we understand as nature. Here is an intuition of organizational method, an objective, constructive logic that is, simultaneously, an experience of multiplicity, of infinite possibility and constant mutation that refer us to a wealth of living organisms and natural phenomena.

The group of works gathered for exhibition surely highlights the common traits of these artists and the productive dialogue they established with the modern tradition. As in de Castro's sculptures, there is a logic in Camargo's reliefs that constructs sculptural space and volume from an articulation of parts. The works emerge from a matrix form, usually a square, a cube or a rectangle which, its parts sectioned and recombined, give rise to an infinite multiplicity of new spatial forms. Their explicitly open structure notwithstanding, the unity of what we see is not lost in fragments.

The logical evidence of this constructive procedure rejects any notion of romantic subjectivity. However, in producing difference, these works elude the technical logic that dominates the operations of industrial production. This ambiguity, the formal clarity of rational thought and the expressiveness of each object as the unique, unexpected moment in which an identical logic materializes may be found at the heart of the operational method of these artists. They invite us to reflect intuitively yet powerfully about freedom of action in contemporary society.

Another fairly prominent feature in the case of Amilcar and Sergio is revealed by the relationship that sculptural volume establishes with the plane. The latter's reliefs emerge from a plane geometric surface that is somehow contiguous to the wall, and whence its constituent parts will be set in motion. These works possess an open, living spatiality that emerges from a disciplined logic of the two-dimensional and its effects in real space.

During the early 1960s, Camargo – who had produced figurative sculpture in the preceding

decade – began to experiment with the possibilities of less orthodox materials such as plaster, iron and sand, creating his first reliefs in which an organic appearance prevails. The irregular surfaces of these reliefs prefigure the structure of the objects in wood that he would produce only a few years later. There is in them a rhythm of containment and expansion, one that seeks to break with the limits established by a plane, bi-dimensional base, generating a space that is produced by the dynamism and communication established with the movement of the observer's body and ambient light.

A quantum leap took place when Camargo accidentally discovered the cylinder. According to British critic Guy Brett, the artist was about to eat an apple he had halved when he noticed that "the two planes made a simple relationship of light and shadow".³ He realized he would be able to create three-dimensional space by combining cylinders cut at different angles upon a static plane.

Within the context of modern sculpture, Constantin Brancusi had used the articulation of sectioned cylindrical wood forms in sculptures such as *Torso of Young Man* (1916) and *The Turtle* (1943). In this case, as noted by William Tucker, the articulated parts were a solution imposed by the material itself.⁴ Brancusi was interested in the infinite penetration of sculptural space through the use of sections.

We did not find any information regarding the artist's decision to work with wood after the discovery of the spatial potentialities of the cylindrical element. The fact is that Camargo was naturally acquainted with Brancusi's work.

As a student in Paris during the 1950s, he frequented the Rumanian artist's studio and certainly knew his wood sculptures.

In Camargo's case, the difference is that the reliefs and columns are mostly painted white, which removes all qualities of expression from the texture of the material. It would appear that he is less interested in exploring a possible relationship of opposition between this texture (and, consequently, its characterization as organic material) and the aseptic quality of whiteness and of geometric order. It is, rather, a matter of concentrating on the field of pure relationships and on what happens upon the plane and invades space. According to Brett, "he is like a pianist, as he distributes the elements over composer and musician".⁵

Of course there are exceptions that confirm the rule. In the small sculpture *Orée* (1962) (currently in New York's Museum of Modern Art), part of the piece preserves the original texture of the material. However, the arrangement of small cylindrical elements gives the impression that, in spite of the fact that it is clearly presented as the result of human action, there is a resemblance between the two states of the material, so that one intensifies the other. As critic Ronaldo Brito has accurately observed, a method organized according to an objective logic of construction emerges in the series of white wood reliefs for the first time; allied with the unexpected dynamism of the cylindrical elements, it suggests an organic malleability.⁶

The reliefs – which initially appear to be static and contiguous to the room's white wall – are animated by a sort of internal energy that

subverts their own spatial boundaries, constantly replenishing a form that does not allow itself to be fixed and yet is not merely virtual.⁷ There is thus a tensioning of both the plane upon the wall and the vertical block of columns that – precisely by means of the combinatory logic that articulates them – go from sculptures in repose to organisms in mutation.

They provoke a sort of force field that requires, above all, an intelligence of the gaze. Redolent of the material's transcendence, whiteness actually intensifies its presence, inasmuch as it functions as a light-absorbing sponge. And the ideal geometric form, eternal and universal, opens itself up to an encounter with the *here and now*, the space and time of the spectator's experience.

The group of works in wood gathered for the exhibition seeks to present the variety and multiplicity of the pieces created by Camargo from the 1960s on. In our selection, we sought to privilege not only the large, quasi-kinetic reliefs in which the combination of cylinders suggests a vibrant rhythm, but also the quieter ones, in which a few larger elements slowly reveal themselves to the observer's gaze. From the smallest to the largest, from concision to greater saturation, what we see is an exercise in experimentation that is generated by a specific combinatory logic. The diversity of forms still astonishes, as does their openness to the space of the subject – corporeally involved with these objects – achieved by the artist with a limited number of plastic elements.

In the case of Amílcar de Castro, with the exception of a few works from the 1950s, the artist worked with wood (principally *braúna*) from the

1980s on, in sculptures that date back to the group known as "geometric solids" begun in the 1970s.

Like his cut and fold sculptures, the series of geometric solids emerges from a precise drawing upon the plane. The drawing, which is the matrix for Amilcar's ideas,⁸ is made upon dense steel blocks or cubes. Materialized as an incision in the concise mass, the line opens up a gap that propitiates spatial penetration. The cut produces various parts which, when articulated, literally embody the initial drawing in three-dimensional space.

This procedure was described by Amilcar as "a game with various possibilities for composition".⁹ As the result of a set of articulations *in* and *with* space, these sculptures have no definitive form. And herein lies the project's uniqueness. Although there is a first sketch – a model to be followed – the similar thing that it creates in three-dimensionality shall always be re-interpretable. Its form presents itself as potentially open and in communication with the surrounding space.

Nonetheless, this possibility of rearrangement, of the infinite re-composition of geometric steel solids concerns a potential that is latent more so than it alludes to something that may actually take place. The weight of the steel blocks confers a sense of stability upon these sculptures that counterbalances their structural availability, for it is unlikely that the spectator would be able to move any of its parts.¹⁰

But what we must emphasize is once again the method of construction, the unity of which

occurs according to the various relationships between the parts and their communication with the world space that, is activated as such by the presence of the sculpture. Here, too, multiplicity is born from regularity and order. In Amilcar, as in Camargo, the precise, rigorous language does not allow itself to be frozen by preconceived ideas, by known pathways.

The first experiments with geometric solids in wood take place in the late 1980s and continue throughout the following decades. According to the artist they were the result of the discovery of a type of wood with features of weight, color and solidity that were reasonably close to those of steel. *Braúna* is one of the hardest, most resistant types of wood found in Brazil. Its chestnut-like color is almost black.

These sculptures in wood – in no way mere versions of the geometric solids in steel – engender very specific questions in any understanding of Amilcar's work. The incisive cut into blocks in this material generates an attrition that is quite different from the one produced with steel (or granite or marble, also used by the artist). Their exact, regular chiseling underscores the material's inherent qualities. Wood's natural grooves and nuances are intensified by the cuts and geometric forms.

This establishes an extremely generous relationship with the organic matter: precise human action does not subjugate nature. Amilcar de Castro once declared that "wood is a sensual thing, good to caress".¹¹ And this tactile property is very much a part of the way we perceive the pieces. Wood is a body, an independent organic system. Even in its manufactured form

as a block and already distant from its natural state, it is still quite present as a living organism. By incarnating these geometric volumes, the wood ascribes organicity to something that belongs to the order of abstract reason.

The powerful play established by these sculptures between the universality of geometric language and its manifestation in a natural material may be compared to the work of Lygia Pape, another great Brazilian artist. In the series of woodcuts called *Tecelares* [*Looms*] (1955/1959) she, too, explored the game between the natural imperfection of raw material and the precision of human gesture, in the intention of achieving a balance between organic and geometric signs, between the rational project of the line and the sensual irregularity of the wood's grooves.

Also in comparison with the solid steel volumes, the composition of the volumes in the pieces in wood seems less motionless and definitive. For, to be sure, in spite of their solid appearance, these sculptures are more manipulated. Given that the transition between their boundaries and their surroundings responds to less inflexible conditions, this lightness leads them to assert themselves more gently with regard to the world. From a temporal perspective, they also call for a slowing down of perception that allows the eye to move deliberately in its apprehension of the line, over the design of the volume in space and in its enjoyment of the charm of the body of the material.

Ultimately, as was the case with Camargo, the exhibition sought to bring together a number of pieces that would also present the divers forms wrought by Amílcar in his wood sculptures.

Nonetheless, priority was given to those in which the simplified design (generally needing one or two cuts) generates a greater variety of relationships among the various parts of the sculpture in space.

1 The article (titled "Da dissolução do objeto ao vanguardismo brasileiro" ["From the dissolution of the object to the Brazilian avant garde"]) was published in the *Correio da Manhã* newspaper in 1967 (cf. Mário Pedrosa. *Acadêmicos e modernos*. Otilia Arantes (ed). São Paulo: Edusp, 2004, p. 361, our italics).

2 A *mineiro* is a native of the Brazilian state of Minas Gerais (Translator's Note).

3 Guy Brett. "Camargo". In *Sergio Camargo. Luz e sombra*. São Paulo: Arauco, 2007, p. 37.

4 He observes that wood afforded Brancusi a greater variety of finished forms: round and square vertical columns; the veins acting as almost infinite possible extensions; and the suggestion of articulated forms derived from the natural fork of wood in its original state. Cf. William Tucker. *A linguagem da escultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2001, p. 46.

5 The comparison is Guy Brett's. Op. cit., p. 38.

6 Cf. Ronaldo Brito. *Sergio Camargo*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

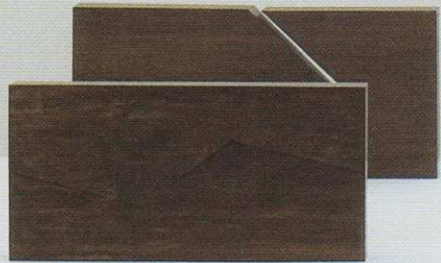
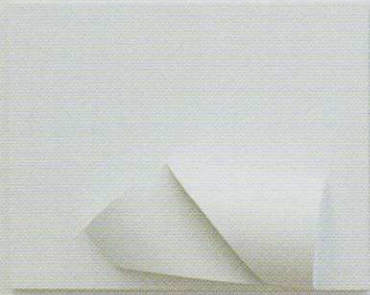
7 According to the artist: "The bird in flight describes a trajectory in space. That is what really attracts me. In spite of its materiality, it is as real as the bird itself". In *Sergio Camargo. Luz e sombra*. São Paulo: Arauco, 2007, p. 47.

8 According to the artist: "My sculpture begins in the studio. This is where I draw. I make a paper model and then, if I like it, I move on to iron and make a model out of that. The drawing is the foundation; it's a way of thinking. And, in art, drawing is thinking because without drawing there is nothing. There are other sculptors who make sculptures without drawing. I can't make anything without first drawing it". Cf. Amílcar de Castro. *Amílcar de Castro: depoimento*. Interviewed by Marília Andrés Ribeiro and Janaina Melo. Belo Horizonte: C/ Arte, 2002, p. 34.

9 Cf. The artist, in *Amílcar de Castro: uma retrospectiva*. Porto Alegre: Fundação Bienal do Mercosul, 2005, p. 21.

10 Actually, the artist did not seem to want to include spectator participation in these sculptures or, at least, that was not his principal objective. Cf. idem, p. 20.

11 Idem, p. 22.



NÚCLEO DE DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA - IAC

Pesquisa

Research
Giovana Miliani Bedusque
Mariane Tomi Sato

Mídias Audiovisuais

Audiovisual Media
Marcos Gorgatti

Assessoria Administrativa

Administrative Advisor
Cristiane Bloise

EQUIPE EDUCATIVA

EDUCATIONAL TEAM
Centro Universitário Maria Antonia - USP

Concepção do Projeto Educativo

Educational Project Director
Rosa Iavelberg

Coordenação

Coordinator
Monika Jun Honma

Mediadores

Mediators
Felipe Pedrosa de Campos Santos
Jean Luiz Palavcini
Marcela Arantes
Rogério Lacenda Ferreira

Coordenação

Coordinator
Jeanne Gonçalves

Montagem

Assembly
Helioisa Biancalana
Bernadette Ferreira
Ateliê de Restauro

Conservação de Acervo

Collection Conservation
Canal Aberto

Assessoria de Imprensa

Press Relations
Luli Hunt

Relações Institucionais - Minc

Institutional Relations - Minc
Jeanne Gonçalves

Comunicação

Communications
Sônia Leme
Elisio Yamada
Agenda Projetos Culturais

Produção Executiva

Executive Producers
Taisa Palhares

Curadoria

Curator
Roberto Bertani
Raquel Arnaut

Coordenação

Coordinators
Instituto de Arte Contemporânea

Realização

Presented by
Instituto de Arte Contemporânea

Concepção

Concept
Instituto de Arte Contemporânea

Projeto Gráfico

Graphic Design
Rara Dias e Paula Delcave |

Agradecimentos

Acknowledgments
Ana Maria C. de Castro
Andréa e José Olympio Pereira

Antonio Quintella
Carlos Camargo
Cristóvão Camargo
Felipe Crescenti
Hector Babenco
Instituto de Arte
Contemporânea Amilcar

de Castro
Kito Mansano
Lauro Cavalcanti
Ladi Biezus
Maria Camargo
Michael Grossman
Paço Imperial - IPHAN/Minc - RJ

Pedro Buarque de Hollanda
Pedro de Castro
Raquel Arnaut
Ricardo Heder
Rodrigo de Castro
Rodrigo Naves
Romulo Fialdini
Rosiane Pecora
Silvio Meyerhof
Susana e Ricardo Steinbruch

Thais Morales
Tiago Mesquita

Revisão de Texto

Proofreading
Beatriz de Freitas Moreira
Rosalina Gouveia

Cronologia do artista

Chronologies
Tiago Mesquita

Fotografias

Photography
Romulo Fialdini
Denise Andrade (p. 14)
Eduardo Eckenfels (p. 15)
Luigi Stabile (p. 17)
Sergio Araújo (p. 13, fig. 3)

Assessoria Editorial

Editorial Advisor
Elisabeth Szabo

Pré-impressão e Impressão

Prepress and Printing
Pancrom

CATÁLOGO

Concepção

Concept
Instituto de Arte
Contemporânea

Texto e Edição

Text and Editing
Taisa Palhares

Pesquisa e Produção

Research and Production
Elisio Yamada
Sônia Leme

Projeto Gráfico

Graphic Design
Rara Dias e Paula Delcave |

Tradução

Translation
Steve Berg

Revisão de Texto

Proofreading
Beatriz de Freitas Moreira
Rosalina Gouveia

Cronologia do artista

Chronologies
Tiago Mesquita

Fotografias

Photography
Romulo Fialdini
Denise Andrade (p. 14)
Eduardo Eckenfels (p. 15)
Luigi Stabile (p. 17)
Sergio Araújo (p. 13, fig. 3)

Assessoria Editorial

Editorial Advisor
Elisabeth Szabo

Pré-impressão e Impressão

Prepress and Printing
Pancrom

Montagem

Assembly
Helioisa Biancalana
Bernadette Ferreira
Ateliê de Restauro

Conservação de Acervo

Collection Conservation
Canal Aberto

Assessoria de Imprensa

Press Relations
Luli Hunt

Relações Institucionais - Minc

Institutional Relations - Minc
Jeanne Gonçalves

Comunicação

Communications
Sônia Leme
Elisio Yamada
Agenda Projetos Culturais

Produção Executiva

Executive Producers
Taisa Palhares

Curadoria

Curator
Roberto Bertani
Raquel Arnaut

Coordenação

Coordinators
Instituto de Arte Contemporânea

Realização

Presented by
Instituto de Arte Contemporânea

PALHARES, Taisa, 1974
Amilcar de Castro e Sergio Camargo: obras em madeira/ Taisa Palhares (texto e curadoria); Raquel Arnaut/Charles Cosac (apresentação)
São Paulo: Instituto de Arte Contemporânea - IAC, 2008.
Edição bilíngue: português/inglês
Bibliografia
ISBN 978-85-60291-03-8
1. Arte moderna/contemporânea - século XXI - Brasil. I. Palhares, Taisa. II. Arnaut, Raquel. III. Cosac, Charles. IV. Título

Instituto de Arte Contemporânea
Centro Universitário Maria Antonia
Rua Maria Antonia, 242/258
01222-010, São Paulo SP

instituto de arte contemporânea

