

Amilcar de Castro matéria e luz

O Ministério do Turismo e o Instituto Unimed-BH apresentam

Amilcar de Castro matéria e luz

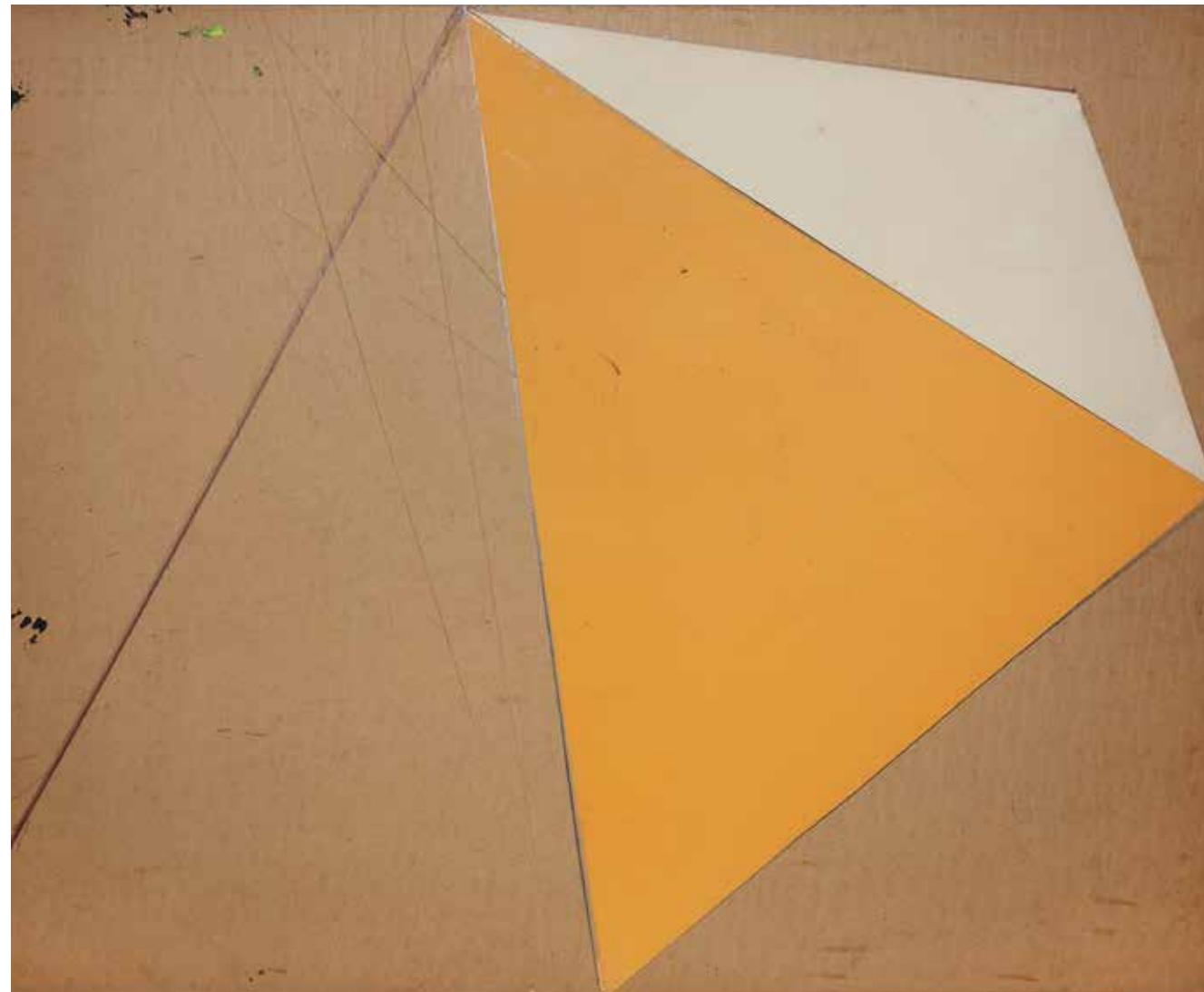




Acrílica sobre Eucatex, 40x50 cm, década de 1970

Amilcar de Castro matéria e luz

| Curadoria Rodrigo de Castro



Colagem sobre Eucatex, 40x50 cm, década 1970

| Ricardo Vieira Santiago
Presidente do Minas Tênis Clube

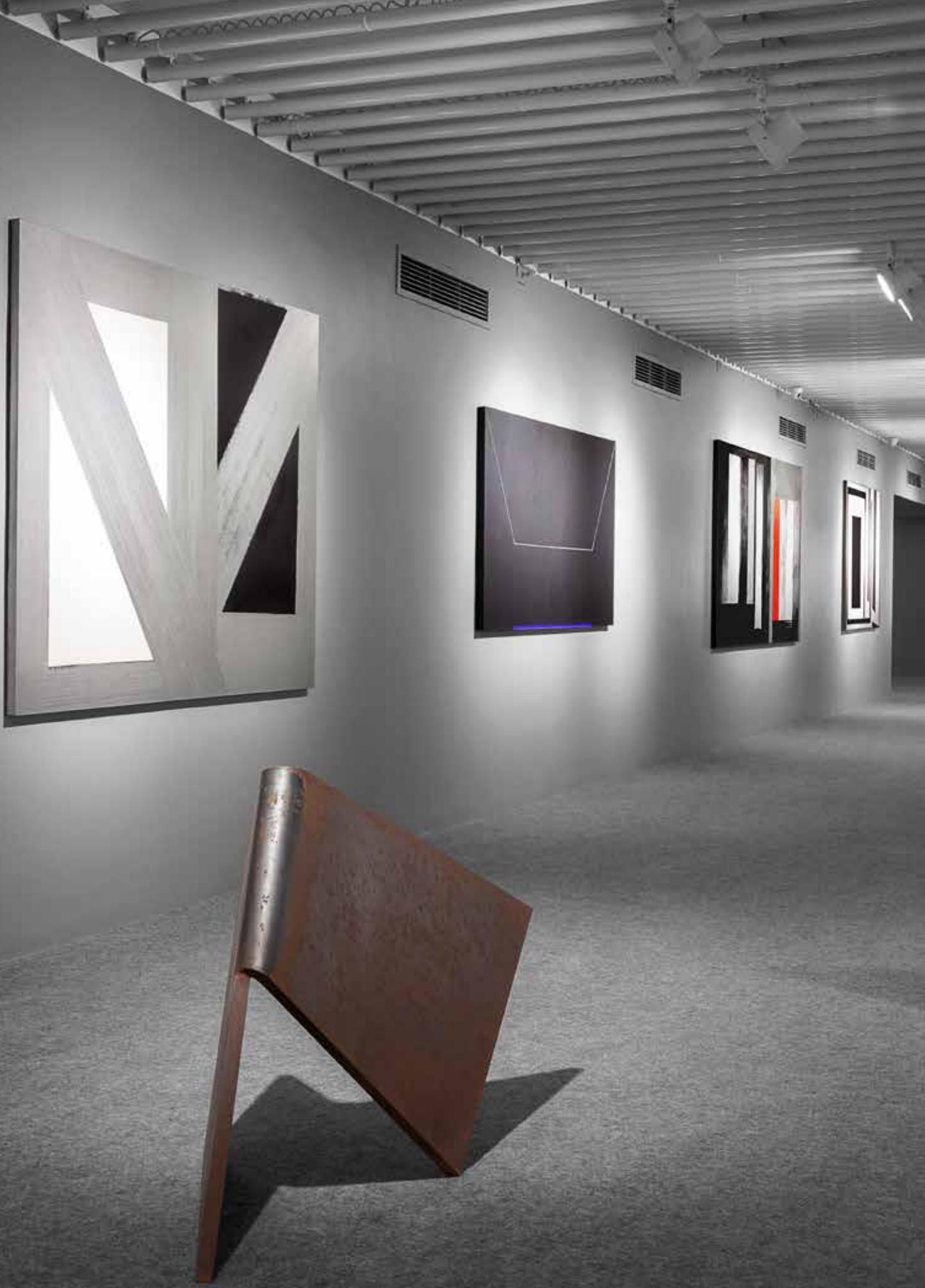
Exposição matéria e luz

É uma honra para o Minas Tênis Clube receber em seu Centro Cultural a exposição “Materia e Luz”, que celebra os 100 anos do mestre Amilcar de Castro (1920 - 2020). Na Galeria de Arte do CCMTC, os visitantes têm a oportunidade de apreciar mais de 50 obras do escultor, artista plástico e *designer* gráfico, mineiro de Paraisópolis, que é bem conhecido dos belo-horizontinos, já que muitas de suas inspiradoras esculturas estão espalhadas em pontos importantes da capital.

Pioneiro em transformar uma simples chapa de cobre em arte, dobrando e cortando a matéria bruta para dar a ela uma beleza de tirar o fôlego, foi em 1952 que Amilcar de Castro fez a primeira escultura com essa técnica. Suas obras ganharam o mundo e, ao longo da carreira, o artista usou outros materiais, como ferro, aço inox, Eucatex, e também pintou telas com acrílica.

A mostra “Materia e Luz” tem curadoria de Rodrigo de Castro, filho do mestre, e inclui uma tela do artista nunca antes exposta ao público. É mais um privilégio para a Galeria de Arte do CCMTC e para os admiradores da criatividade e da originalidade de Amilcar de Castro, considerado por críticos e historiadores culturais como um dos nomes mais importantes da arte contemporânea brasileira.

Sejam todos bem-vindos!



| Rodrigo de Castro
Curador

Exposição matéria e luz

A dimensão da obra de Amilcar de Castro possibilita diversas e diferentes abordagens para o observador da linguagem do artista. Com o objetivo de celebrar e homenagear o centenário de sua vida há que se pensar e, com cautela, escolher o fio condutor que irá filtrar e definir as obras protagonistas da exibição. É claro que o espaço determina os limites físicos possíveis, mas não basta preenchê-lo. O resultado precisa significar além de um conjunto de obras expostas e fazer pulsar com clareza e força o pensamento criativo de Amilcar. Imprescindível para a História da Arte.

Cortar e dobrar chapas de aço. Gestos simples – e geniais porque nunca feitos antes de Amilcar. A chapa de aço deixa o plano e passa a ocupar o espaço. A dobra faz surgir um espaço vazio que é preenchido com a luz.

Num gesto firme e rápido a trincha larga desliza sobre a tela. A quantidade de tinta vai acabando. O preto sólido vai se dissolvendo, se transformando em rastros. E por dentro desses rastros vai surgindo a luz.

Esta exposição tem como fio condutor a sensibilidade criativa de Amilcar de Castro a partir de um diálogo permanente entre matéria e luz. Independentemente dos materiais e suportes utilizados ao longo de sua extensa obra, o artista estabeleceu uma linguagem que, se o corte e a dobra caracterizam o processo, o pensamento é desenhado com matéria e luz.



Nanquim sobre papel, 100x70 cm, 1983

| Projeto 100 Anos - Galeria Minas Tênis Clube

Amilcar de Castro matéria e luz

O INÍCIO

Primeiro filho do Desembargador Amilcar de Castro, Amilcar segue o que parecia natural para sua vida e, orientado por seu pai, ingressa na Faculdade de Direito da UFMG em 1940 e se forma em 1945. O roteiro parecia já traçado, o futuro já determinado, e o filho do ilustre jurista seguiria então o mesmo caminho. Caminho planejado e desenhado que aos poucos ia mesmo se concretizando, mas, no segundo ano da faculdade, algo acontece que modifica completamente tudo isso. Amilcar conhece Guignard e ingressa como aluno na Escola Guignard, que iniciava suas atividades no Parque Municipal de Belo Horizonte. E daí pra frente o imprevisível, desajustes e turbulências passaram a frequentar a rua Guajajaras, 51, residência dos “Amilcares”.

Amilcar já tinha interesse pelas artes, mas o encontro com Guignard foi o agente catalisador. As conversas com o Mestre, a liberdade para pensar e criar com independência foram experiências marcantes e definitivas. E muito diferentes do mundo das leis.

Conviver com esses dois mundos, diversos e distintos, foi o primeiro desafio colocado em seu caminho. Formou-se em Direito, como queria seu pai, mas, ao mesmo tempo e por sete anos, frequentou quase que diariamente a Escola Guignard.

Uma decisão precisava ser tomada. Acreditando em si, redirecionou sua vida e seguiu em frente. Rumo às artes. O início de uma longa jornada.

RIO DE JANEIRO

Sobre Guignard ele escreveu:

"Ensinou a desenhar a lápis 7, 8, 9H.
Esse método de desenho trouxe gosto pelo bem feito.
Sem sombras.
Pelo que é sensível, sem exageros sentimentais.
Pela comunicação direta, sem adjetivos ou preciosismos.
Foi o que nos deu o conhecimento da linha.
Ela mesma, o caminho, o ritmo.
O que separa e valoriza espaços.
O que é força e suavidade ao mesmo tempo.
Sem intermediários.
Música necessária.
Solo de tempo contido na precisão do espaço.
E trama e tece teia de poesia,
linha de luz sobre Ouro Preto que amanhece agora.
Foi o que fez com absoluto talento e sabedoria. Grande Mestre."

[Amilcar de Castro]



Amilcar de Castro, 1947, Telhados de Ouro Preto

1952

Casa-se com Dorcília Garcia Caldeira e, no mesmo ano, mudam-se para o Rio de Janeiro. A cidade dos amigos, das descobertas e realizações.

Durante os quase vinte anos que viveu no Rio, Amilcar trabalhou em revistas e jornais da época (*A Cigarra, O Cruzeiro, Manchete, Jornal do Brasil*) fazendo a diagramação, a organização gráfica dos veículos de comunicação. E a reforma do *Jornal do Brasil* (*JB*) foi a principal realização do artista nessa área. Durante muitos anos o *JB* foi referência em organização gráfica e, ainda hoje, é um marco na história do *design* gráfico do país e era, na época, reconhecido como o melhor *design* de todos os continentes.

Em paralelo, Amilcar desenvolvia seu trabalho, suas experiências em desenhos e esculturas. Fez amizade com os artistas Ferreira Gullar (seu colega na *Manchete* e no *Jornal do Brasil*, na época), Hélio Oiticica, Lygia Clark, Aluísio Carvão, Reinaldo Jardim, Lygia Pape, Willys de Castro e Franz Weissmann, amigo dos tempos da Escola Guignard. Esse grupo sempre se reunia na casa do crítico Mário Pedrosa, e as conversas focavam sempre as questões da arte, dos rumos e propósitos, das rupturas com o pensamento acadêmico e o surgir de novos caminhos e possibilidades para a arte brasileira.

Max Bill, um dos principais seguidores da escola alemã de *design* Bauhaus e fundador da Escola de Ulm, vem ao Brasil e entra em contato com os artistas do Rio de Janeiro. Participa e ganha o Grande Prêmio da I Bienal Internacional de São Paulo - 1951, com a sua obra *Unidade Tripartida*. Em 1953 ele retorna ao Brasil e faz uma conferência no MAM-Rio. As suas obras, ideias e pensamentos encontram artistas e a arte brasileira em um momento de divergências com o existente, de buscas por algo novo e forte o suficiente para romper com tudo o que existia até então. Nesse caldo efervescente a teoria da arte concreta de Max Bill cai como faísca na gasolina. E o Brasil se reinventa na Arte.

Em São Paulo, o grupo liderado por Waldemar Cordeiro se aproxima mais das ideias e conceitos do concretismo. E no Rio de Janeiro os artistas propõem outra vertente, na qual a emoção do fazer, os traços da individualidade do artista, o sentir e o criar de cada um esteja sempre presente na obra. Na qual a *geometria intuitiva* possa prevalecer sobre o rigor das teorias e das matemáticas.

1956/1957

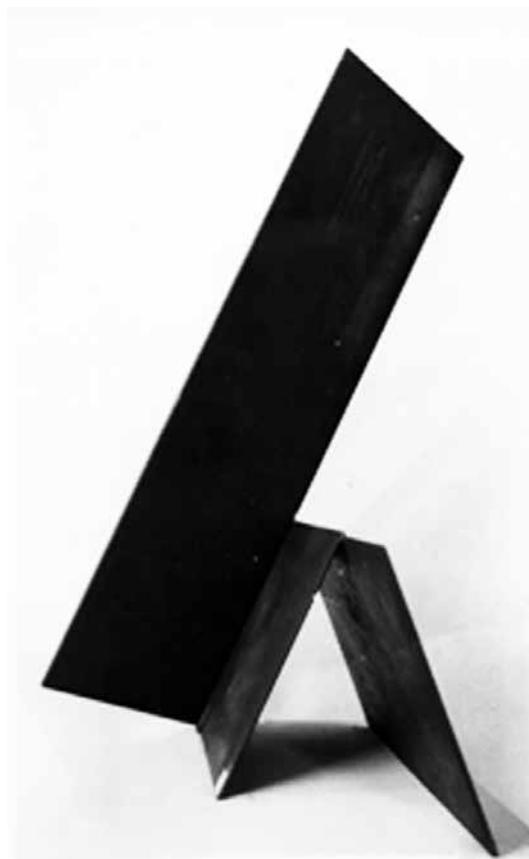
Acontece a I Exposição Nacional de Arte Concreta, com a participação de Amilcar e de outros artistas do Rio. Um pouco depois, os concretos paulistas se apresentam no MAM-Rio e os neoconcretos, em São Paulo. As diferenças tornam-se evidentes, com críticas de ambas as partes. Essa dualidade, esse embate pela arte e seus caminhos fortaleceram a própria arte brasileira, que passa, então, a valorizar, a prestar atenção nos seus artistas, criatividades e novas propostas. E, para deixar claro e público o pensamento neoconcreto, em 1959, o Suplemento Dominical do Jornal do Brasil - SDJB publica o *Manifesto Neoconcreto*, redigido por Ferreira Gullar e assinado por Amilcar de Castro, Cláudio Mello e Souza, Franz Weissmann, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis e o próprio Gullar.

Max Bill acreditava em certa dose de subordinação da arte à ciência.

"Afirmo mais uma vez que, em arquitetura, tudo deve ter sua lógica, sua função imediata, nada poderá ser inútil. Qualquer linha, qualquer plano deve ter sua função que pode ser defendida e explicada. Isso não significa dizer que esteja confundindo arte com ciência. Na arte concreta seria a mesma coisa: ao executar uma obra, o artista concreto parte sempre de uma ideia abstrata, de um esquema gerador quase geométrico. Projeta-o em duas dimensões e, aos poucos, tal como um teorema de álgebra, a forma se desenvolve".

[Max Bill]

O *Manifesto Neoconcreto* discordava e, entre todos os fundamentos ali expostos, declarava que: "[...] a arte neoconcreta funda um novo "espaço" expressivo".



Aço, 1950, Coleção Particular

As divergências ficam evidentes nas palavras de Amilcar:

"Descoberta
é
descobrir pelos sentimentos
que o caminhar na identidade
é caminho
somente
para o caminhante
que acredita na liberdade dos caminhos." [A.C.]

"Escultura
é a descoberta da forma
do silêncio
onde a luz guarda a sombra
e comove." [A.C.]

A partir daí, concretos e neoconcretos realizam a maior, a principal, a mais importante mudança no cenário e na História da Arte Brasileira. E as gerações futuras recebem de presente as portas abertas para a liberdade de experimentar, propor e criar o que quer que fosse.

Amilcar segue com suas experiências e inicia seus trabalhos em ferro. No começo eram esculturas de corte e solda, em que a chapa era cortada em partes que, soldadas em posição determinada pelo artista, criavam o volume e o espaço da obra.

Também faz algumas peças em madeira.



Madeira, 1951, Coleção Rodrigo de Castro

MATÉRIA E LUZ

Olhando a história de muito, muito tempo atrás, muito anterior à Idade Média, observamos que o processo utilizado para criar esculturas permaneceu, em linhas gerais, o mesmo. Até surgir um artista com um novo pensamento que, simples, como são as grandes ideias, inaugura um novo capítulo na História da Arte.

Por definição, a pintura se ocupa do espaço plano e se desenvolve dentro dos limites da tela. E a escultura se faz no espaço tridimensional e se desenvolve dentro dos limites da matéria. Histórica e tradicionalmente os artistas iniciavam o trabalho a partir de um bloco de matéria – mármore, madeira, argila ou o que fosse – e, a partir do estado bruto daquele bloco, extraíam, retiravam tudo o que não pertencia à obra. E o que, digamos assim, sobrava daquele bloco original ao final do trabalho era a escultura, a obra pronta e finalizada. Michelangelo tinha uma frase que com a simplicidade dos sábios ilustra esta passagem:

"A obra já existe dentro da pedra, basta tirá-la lá de dentro..."

Outro método escultórico também muito utilizado ao longo do tempo era o de unir, juntar partes de material para formar o todo. E a obra é o resultado final dessa montagem.

Algumas observações sobre esses métodos ajudam a entender o que viria depois:

- para a grande maioria das obras era necessário que se fizesse um elemento que não pertencia à ela, mas que a mantinha em equilíbrio - o pedestal;
- a luz é um elemento externo, não participa da obra como se dela fizesse parte;
- a matéria inicial é parcialmente utilizada no processo, deixando restos ou sobras de material ao final da execução.

Em 1952, Amilcar de Castro, então com 32 anos, faz o que até então não havia sido feito ainda e modifica por completo a maneira de se pensar escultura. A partir de uma chapa plana, executando-se duas ações simples, uma de corte e outra de dobra, aquela chapa se transforma: deixa de ser uma superfície e passa a ocupar o espaço tridimensional. É escultura!

E o marco, o ponto de partida de onde o artista, vamos dizer assim, conceitua e organiza o pensamento do criar escultórico é a obra de 1952, executada em cobre, com a qual ganhou o prêmio da II Bienal de São Paulo em 1953.

Algumas coisas podem ser observadas nessa peça que, inesperada e contrariamente, pelo menos num primeiro olhar, ao invés de aproximar, criam

um afastamento do que seria a produção marcante do artista - as esculturas de *corte e dobra*.

A começar pelo material, o cobre, que foi utilizado essa única vez. Sendo substituído pelo ferro e, mais tarde, pelo aço *corten*, suportes mais rígidos que possibilitaram aumentar a dimensão das peças sem o risco de deformações da chapa.

Outra questão que aqui se observa é a forma. As esculturas de *corte e dobra* sempre são abertas. Abertas no sentido de que as formas não se fecham nelas mesmas, ao contrário, se abrem para o espaço como que em busca da luz.

Essa "estrela" está no inverso desse pensamento. A forma é fechada em si mesma, criando um único espaço interior, onde guarda a luz.



Cobre, 43x43x43 cm, 1952, Coleção Ana Maria de Castro

Encerrando essas observações, essa “estrela” não tem o *corte*. Ao cortar e dobrar chapas planas, Amilcar criou no espaço a sua arte. Ao longo do tempo fez variações, mas o *corte e dobra*, assim como o branco e preto das suas telas, têm a força e a natureza do seu pensar.

Então, por tudo isso, essa primeira escultura aparentemente está fora da curva, como se fosse uma exceção dentro do conjunto. Entretanto é ela que gera o tudo que veio depois. A descoberta da dobra foi fundamental. É ela que vai dar caráter e vigor à obra de Amilcar. Equilíbrio e desequilíbrio serão testados e alcançados com os ângulos e posicionamento da dobra, que também vai definir e determinar a forma do vazio, espaço preenchido de luz inaugurado na “estrela”.

Cortar e dobrar. Simples gestos que desfazem a paralisia da chapa, transformando-a em coisa presente no espaço, com forma, movimentos, forças, luz e equilíbrio.

O corte da chapa abre a escultura para o espaço.

A dobra vem, determina e define o ato. E cria o volume.

E como os lápis 8H dos tempos de Guignard, não tem como apagar, não aceita arrependimentos e desacertos. A dobra torce a matéria e estabelece o diálogo com a luz. Que preenche o espaço, como que incorporando o vazio na obra do artista. E o que vemos é a força da forma, a leveza da peça, que às vezes parece pronta pra voar, a harmonia silenciosa, sem adjetivos, e a firme intenção do artista ali revelada.

A escultura de Amilcar é obra pronta e se apoia sobre si mesma, sem a necessidade de um pedestal. O equilíbrio se faz pela geometria inteligente e pelo peso contido na própria matéria.

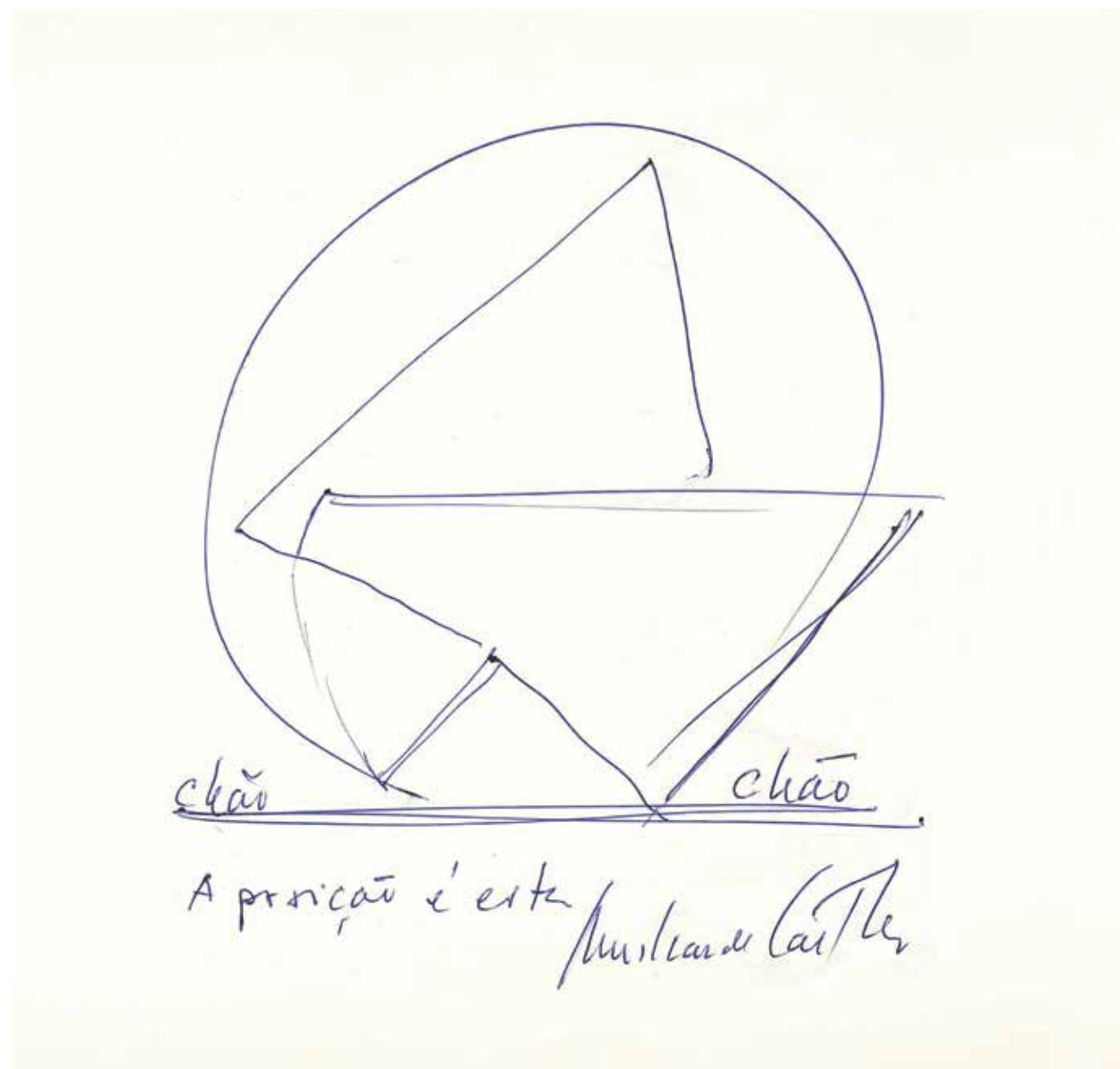
A física nos ensina que a luz é um elemento externo e viaja a uma velocidade inalcançável. A sabedoria de Amilcar foi abrir, criar espaços vazios que, fatalmente preenchidos de luz, transformam toneladas de aço em sensibilidade e poesia. Matéria e luz fazem parte do todo e concretizam no espaço a arte inteligente e sensível de Amilcar de Castro.

Amilcar costumava dizer: “*minha escultura não deixa resto*”.

Não deixa resto e nem sobras, porque a intenção original sempre tem como ponto de partida um suporte já escolhido nos desenhos, nos estudos que precederam a execução da obra. E essa forma básica vai ser preservada até o fim do processo.



Aço, 83x158x121 cm, 1956, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro

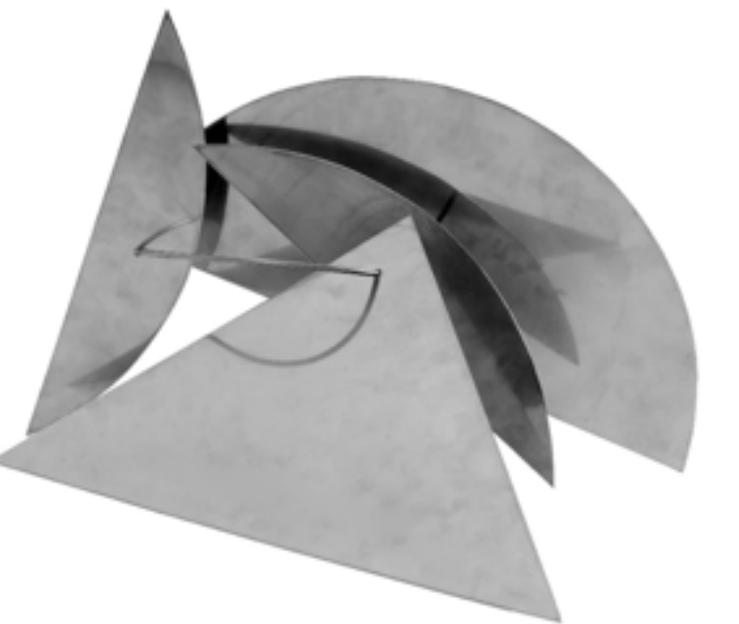


Caneta esferográfica sobre papel, estudo para a escultura de Berlim, 1997

"... tenho fé na forma que não deixa resto
Que estampa e cala
Como a fala do poeta
Que em silêncio contém o mundo." [A.C.]



Corte e dobrado, aço, 800cm de diâmetro, Berlim, 1997



NEW YORK - AÇO INOX

1967

Amilcar ganha a Bolsa da Guggenheim e parte para New York, onde permanecerá até 1972. E se depara com mais um grande desafio em sua carreira: impossibilidades da época impedem que consiga material e mão de obra para dar continuidade ao trabalho em aço corten.

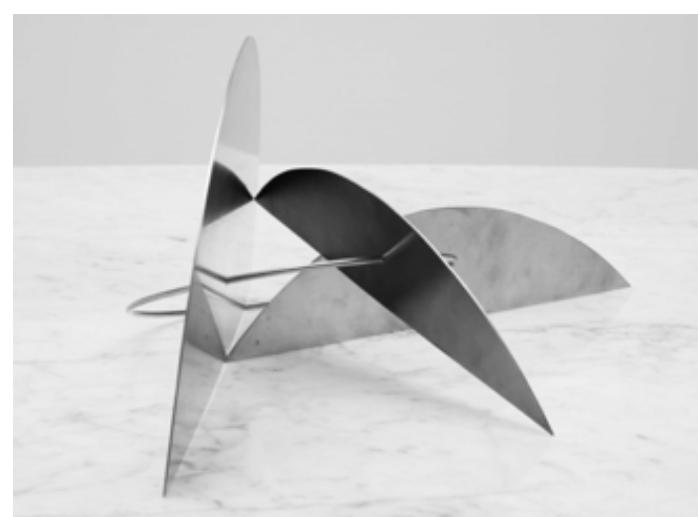
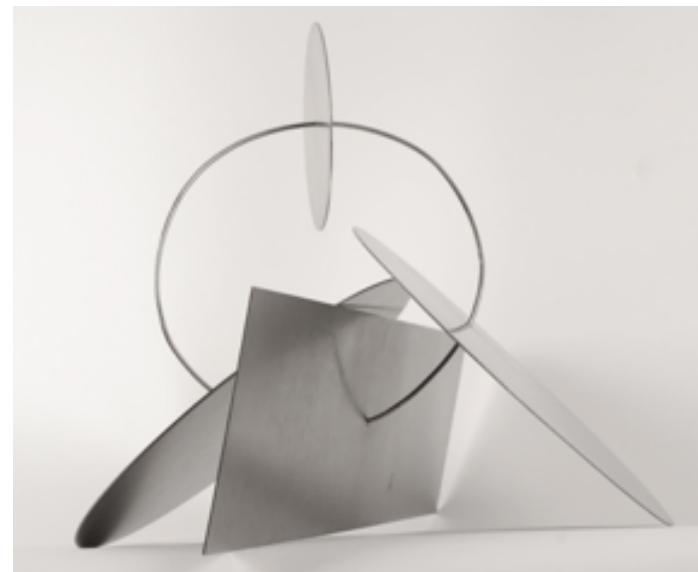
Isso o obrigou a pesquisar outros materiais possíveis. E ele escolheu o aço inox.

De forma surpreendente redirecionou sua obra para o inusitado. Deixou de lado o corte e dobra e desenvolveu o que chamava de “chaveiros”. Peças cortadas em chapas de inox, em tamanhos e formas diferentes, eram presas a um aro circular, assim como “chaves no chaveiro”.

O inox reflete a luz. Tomando partido dessa característica do material, as esculturas dessa fase não guardam ou convidam a luz para o seu espaço. Ao contrário, espalham a luz, criando sombras e reflexos que convidam o olhar para o interior da obra. As formas diversas e soltas criam um estado latente de desequilíbrio, um desafio constante para a gravidade.

Essas esculturas, como poesia, se revelam aos poucos e devagar, em outro tempo que não o do imediato. Tecem com a luz formas e espaços intrigantes, desobedientes ao óbvio e inovadores na concepção, em que o desequilíbrio é desafiado e ao mesmo tempo participante da obra. E o equilíbrio, uma surpresa.

Amilcar acredita, vai em frente e ganha, pela segunda vez, o prêmio da Bolsa Guggenheim com os trabalhos exibidos em exposições em New York.



Aço inox, década de 1960

TELAS

O tecido esticado sem chassis. Tinta preta. Trinhas largas e vassouras. E na cabeça um pensamento. Com gestos rápidos e praticamente contínuos, Amilcar passava para tela o pensamento daquele instante. E naquele momento, naquele instante único, tudo tinha que acontecer. Queria iniciar e terminar a tela em um gesto. Como se do nada fizesse o tudo num único movimento. Sem rascunhos, sem ajustes e sem titubeios. Como se, antes de sair de casa, soubesse todos os movimentos que seriam executados no atelier.

Não eram os lápis duros daqueles tempos do Guignard, mas aqui, outra vez, o feito está feito. O criar e o fazer caminham juntos para revelar a identidade do artista. Sem adjetivos ou subjetividades, as telas estampam claro e forte a essência de Amilcar de Castro.

As varreduras em preto impressas no tecido deixam rastros e fazem com que o branco surja entremeando os espaços vazados. E, assim como nos vazios das esculturas, esses brancos viram luz, tecendo com os pretos uma trama vigorosa e única.

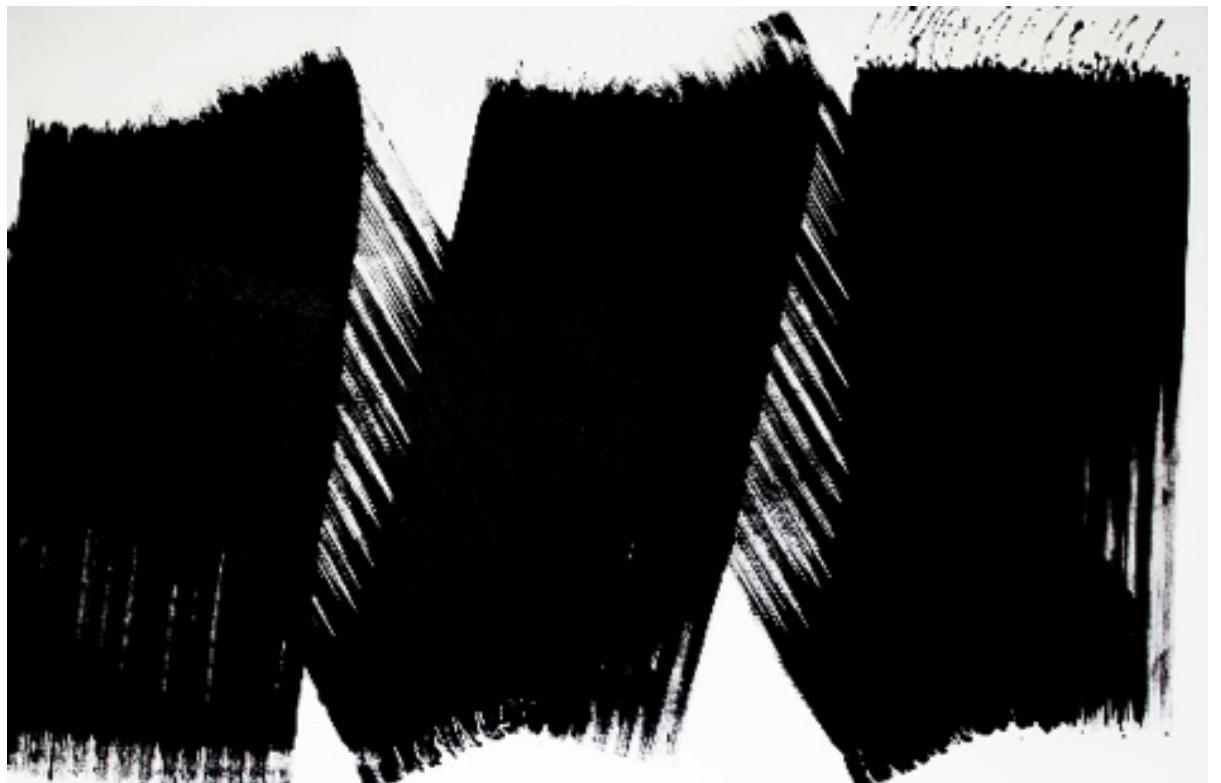
E quando usava cores, eram apenas as primárias.

E por quê?

"Porque não sou pintor. Não tenho essa preocupação com a cor, se o azul deve ser mais ou menos azul, se o vermelho é mais pra lá ou pra cá. Sou gráfico. Uso as cores gráficas. Não faço pintura, mas desenhos".



Acrílica s/ tela, 150 x 200 cm, década de 1990



Acrílica s/ tela, 200 x 300 cm, 2002

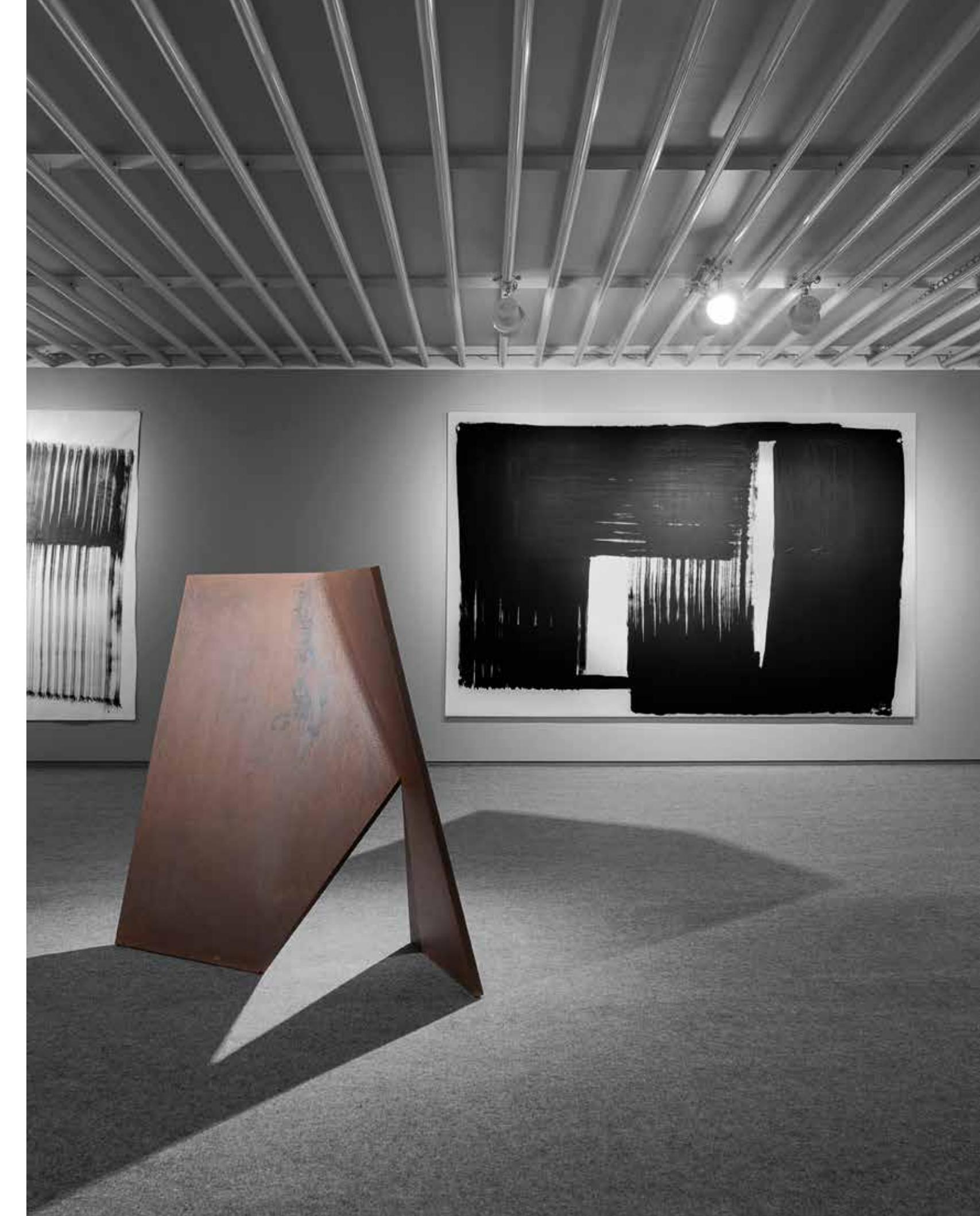
VIDA E ARTE

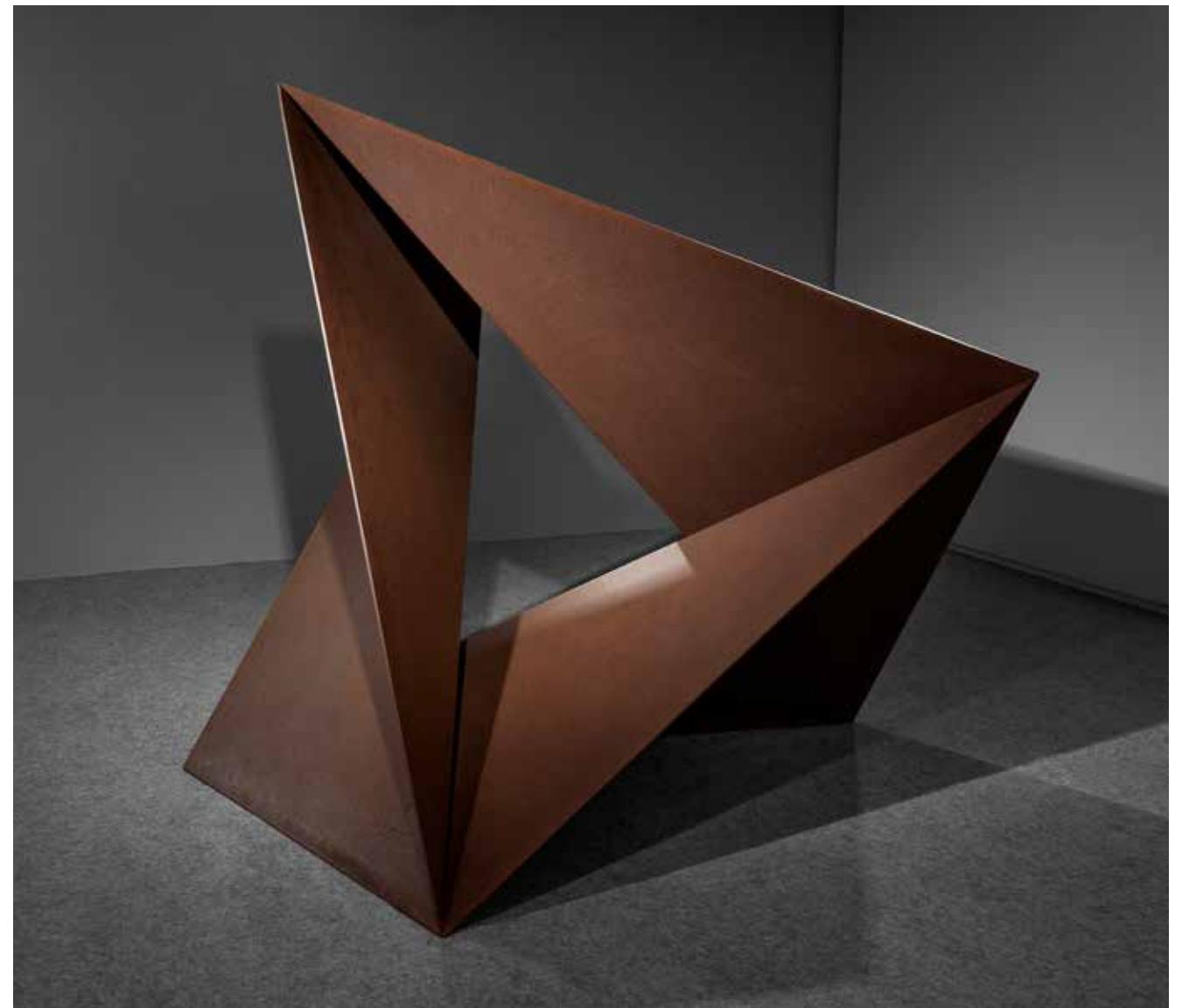
"O que caracteriza um artista é ele olhar para dentro de si mesmo. Toda experiência em arte é um experimentar-se, é a experiência de si mesmo, é uma pesquisa em você mesmo. Você não pode fazer experiências com os outros. Esse silêncio do olhar para dentro à procura da origem das coisas é que é o grande problema da arte. Procurando a origem você fica original, e não querendo fazer uma coisa diferente. É por isso que eu acho que criar está junto com viver, que arte e vida são a mesma coisa." [A.C.]

A Consciência do Fazer

Quando acordei
logo percebi um enorme cristal girando
solto no ar, a dois metros do chão
era tão grande que não se enxergava os seus limites
que se confundiam com o ar ou com o vento.
Era um cristal de mil faces ou sei lá de quantas mil
e em cada face estava desenhada uma coisa.
Todas as coisas do mundo.
Era um cristal nominativo.
Era um acervomemória universal.
Ia girando vagarosamente.
Às vezes os reflexos coloridos se multiplicavam
iluminando e colorindo a terra
como se fossem relâmpagos em céu azul.
Sua transparência mostrava imenso espaço interior
na livre dança das coisas.
Ia girando vagarosamente como se quisesse ensinar
Ser é essência.
A existência existe de graça.
O homem e as coisas existem de graça.
Um não existe sem o outro.
Eu sou porque ela é.
Ela é porque eu sou.
Somos de graça.
A superfície está em branco.
Eu também.
Se com um gesto a toco,
eu sou tocado.
É quando tem início um diálogo
do qual sou a única testemunha
que jamais poderá mentir. [A.C.]







Aço, 200x200x90 cm, década de 1980



Corte e dobra, aço, 120 cm, 1994



Acrílica sobre tela, 208x208 cm, década de 1980



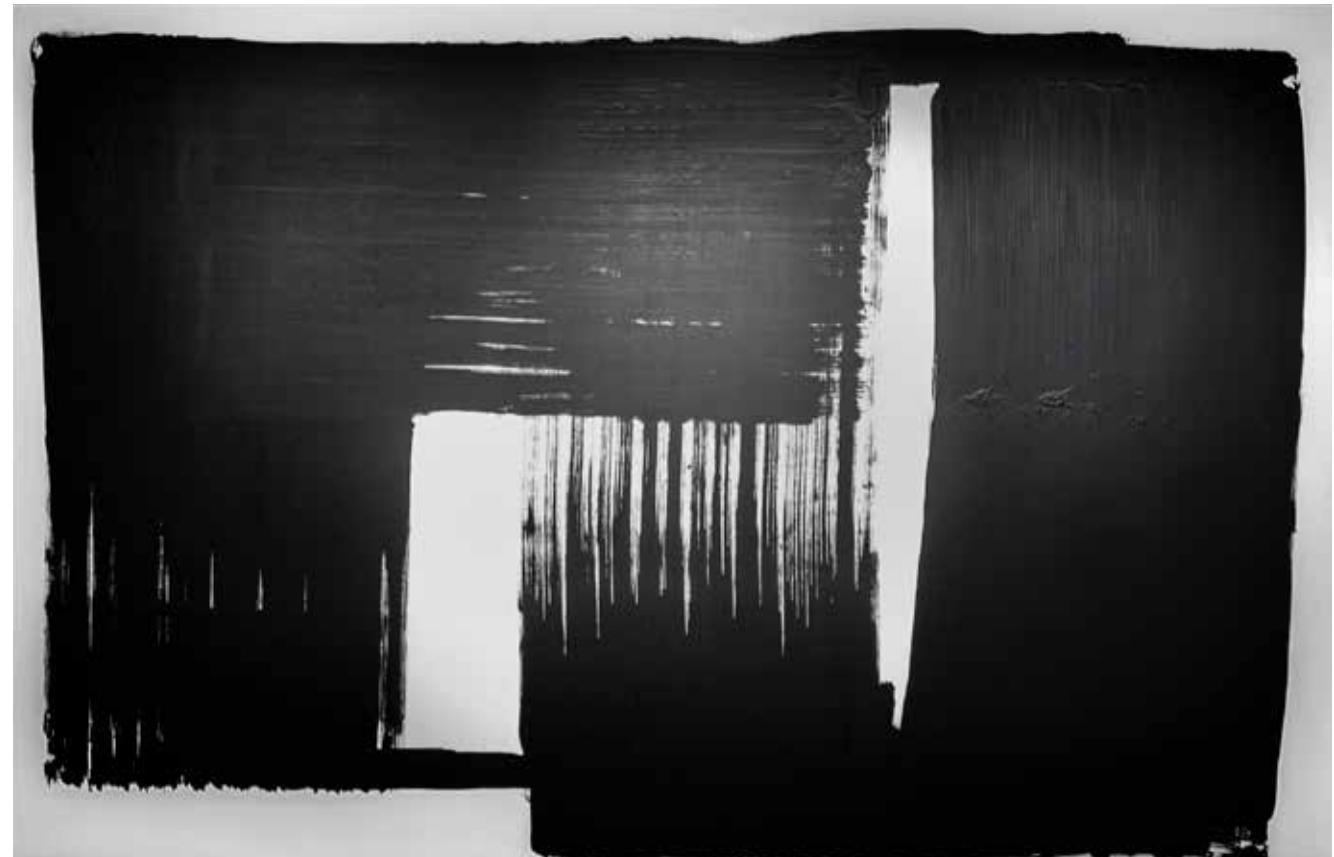




Acrílica sobre tela, 209x209 cm, década de 1990



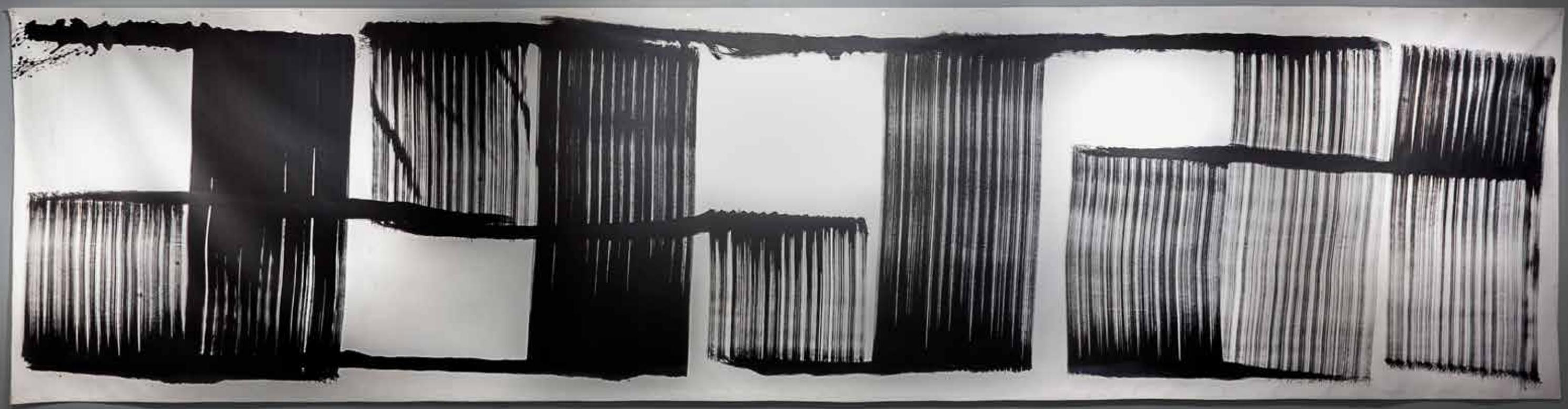
Acrílica sobre tela, 210x210 cm, 1998



Acrílica sobre tela, 195x300 cm, 2002



Acrílica sobre tela, 200x230 cm, década de 1980





Acrílica sobre tela, 135x186 cm, década de 1980



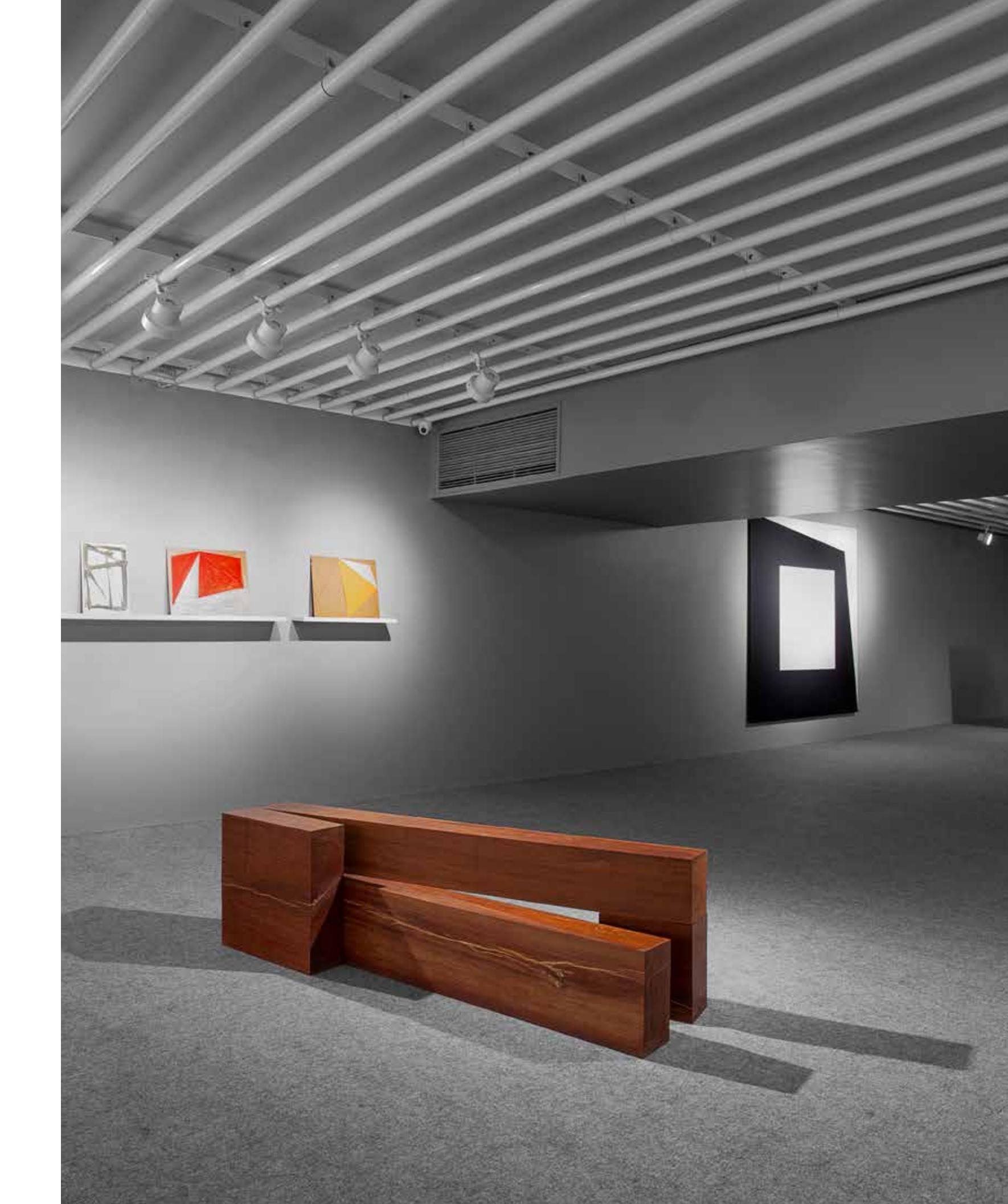
Acrílica sobre tela, 139x229 cm, década de 1990

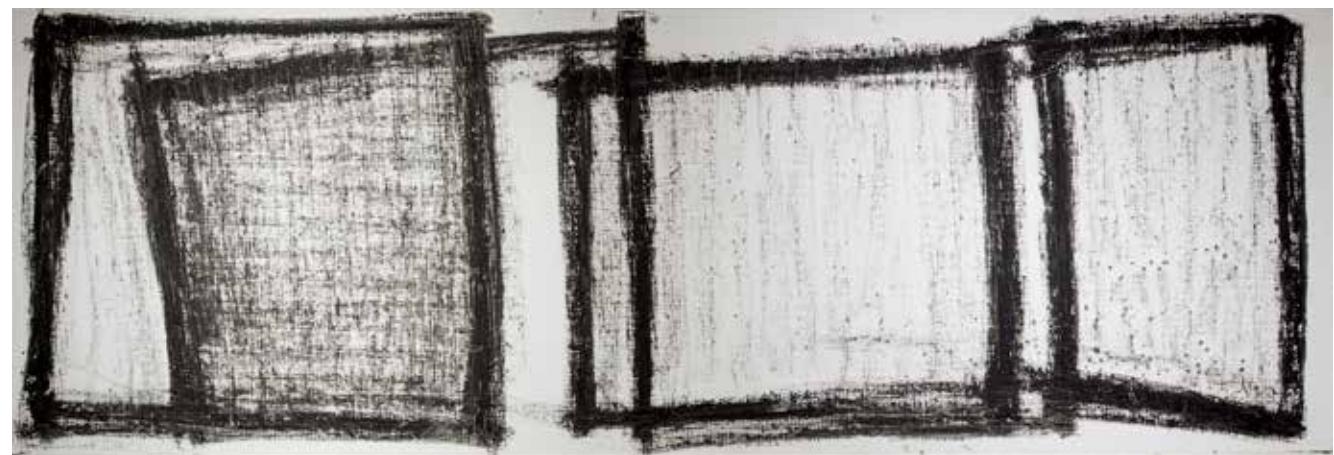


Acrílica sobre tela, 101x200 cm, década de 1980



Acrílica sobre tela, 137x272 cm, década de 1980





Bastão de óleo sobre tela, 70x210 cm, década de 1990



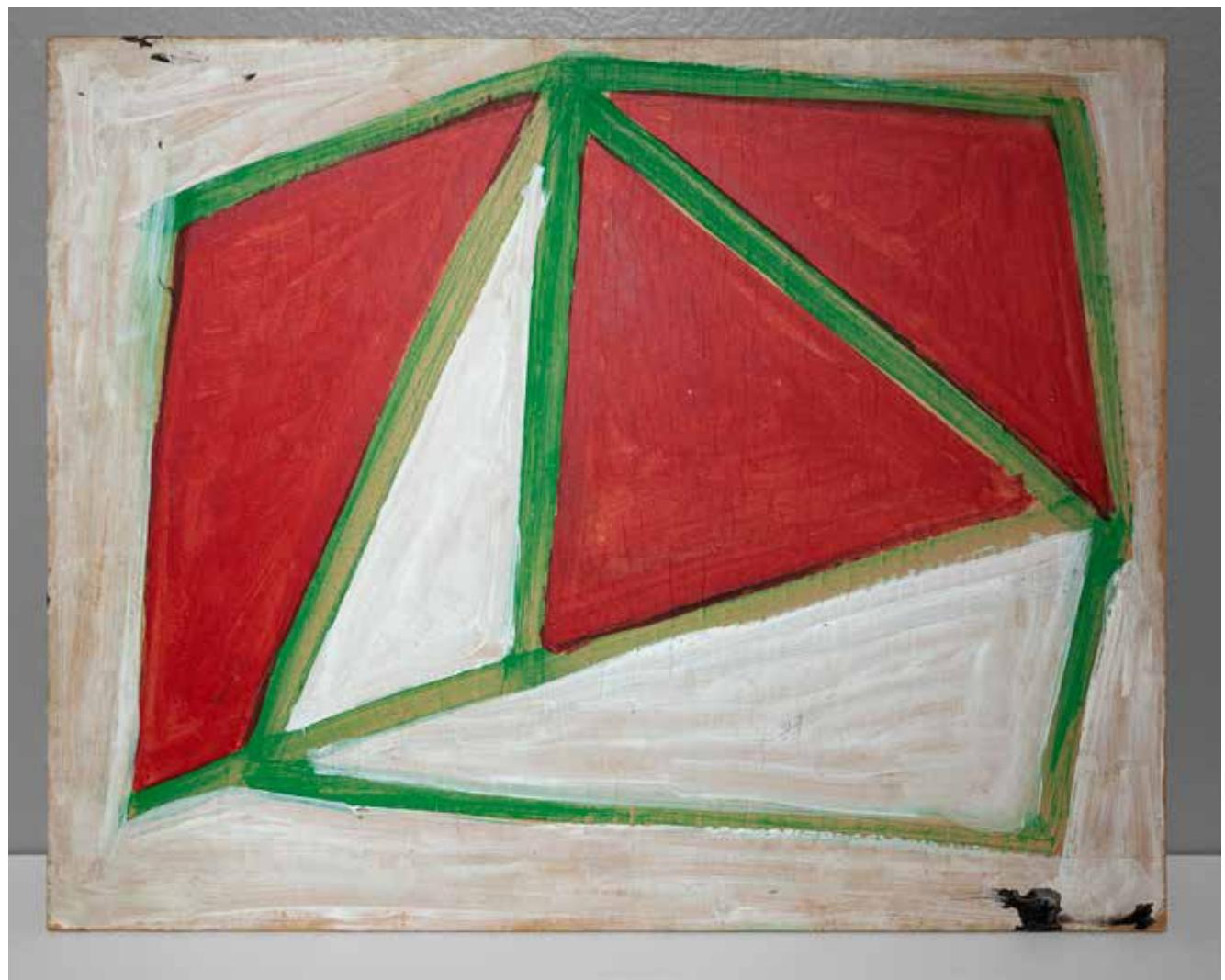
Acrílica sobre tela, 205x205 cm, década de 1990



Acrílica sobre Eucatex, 37x51 cm, década de 1970



Acrílica sobre Eucatex, 25x40 cm, década de 1970



Acrílica sobre Eucatex, 40x50 cm, década de 1970



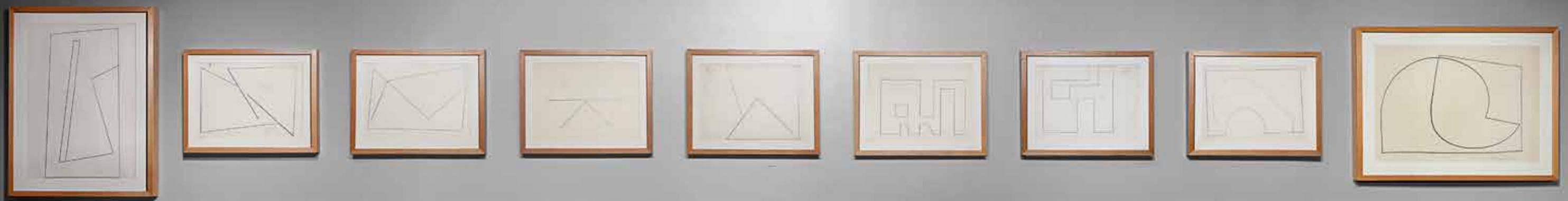
Acrílica sobre Eucatex, 40x25 cm, década de 1970

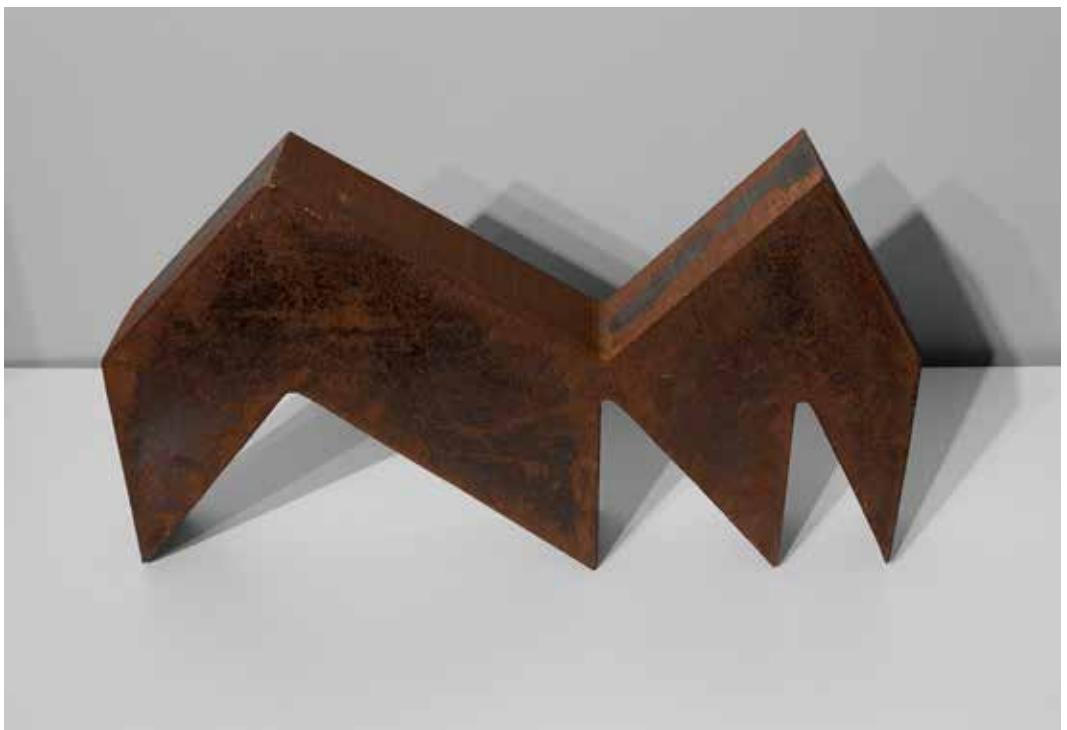


Acrílica sobre Eucatex, 40x25 cm, década de 1970



Acrílica sobre Eucatex, 40x25 cm, década de 1970





Aço, corte, 30x53x7,5 cm, década de 1980



Aço, corte, 30x30x05 cm, década de 1980



Aço, corte, 30x30x05 cm, década de 1980



Aço, corte, 30x30x05 cm, década de 1980



Aço, corte, 25x36x05 cm, década de 1980



Aço, corte e deslocamento, 30x30x05 cm, década de 1980



Aço, corte e deslocamento, 24x36x05 cm, década de 1980



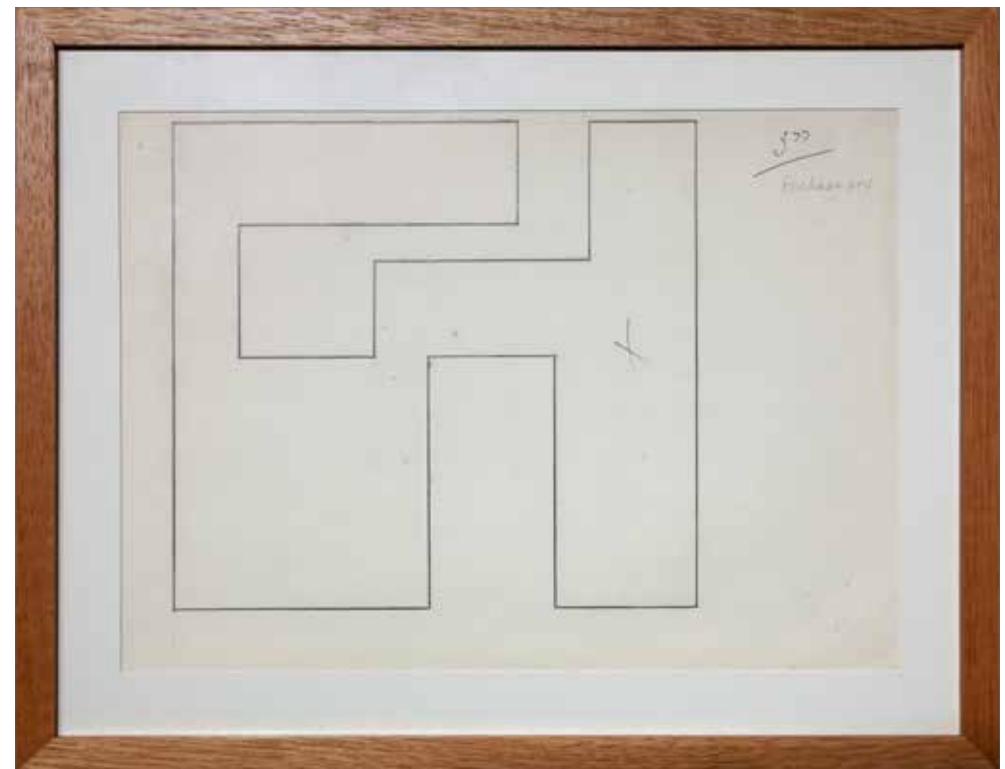
Aço, corte e deslocamento, 21x41x05 cm, década de 1980



Aço, corte e deslocamento, 21x34x05 cm, década de 1980



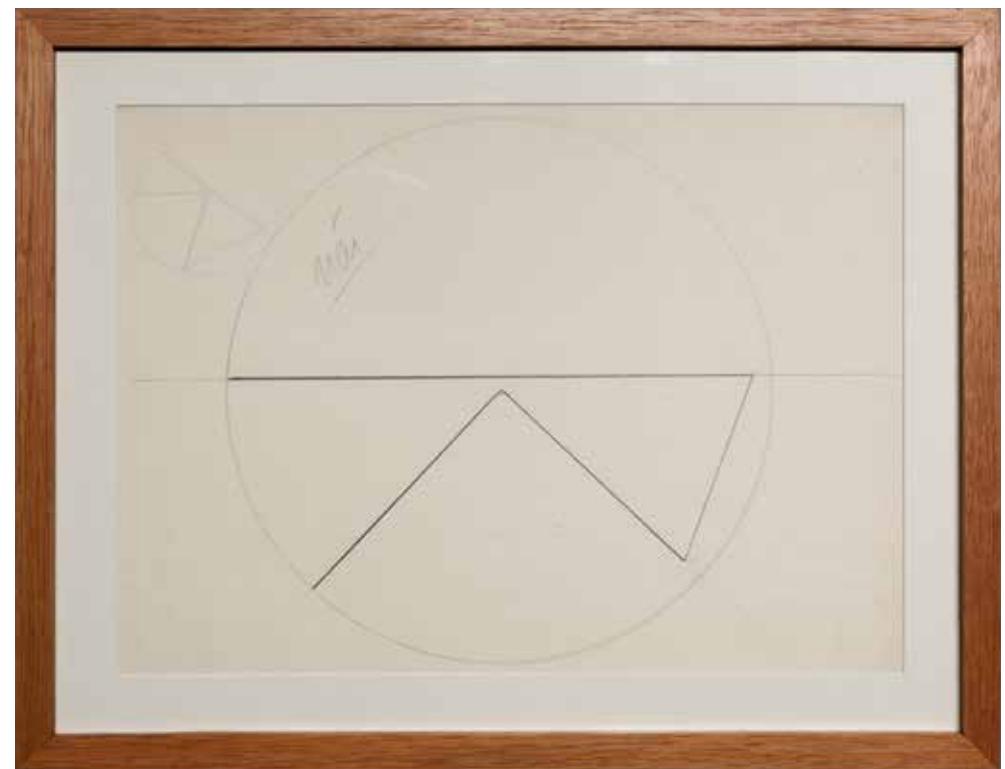
Aço, corte e deslocamento, 21x38x05 cm, década de 1980



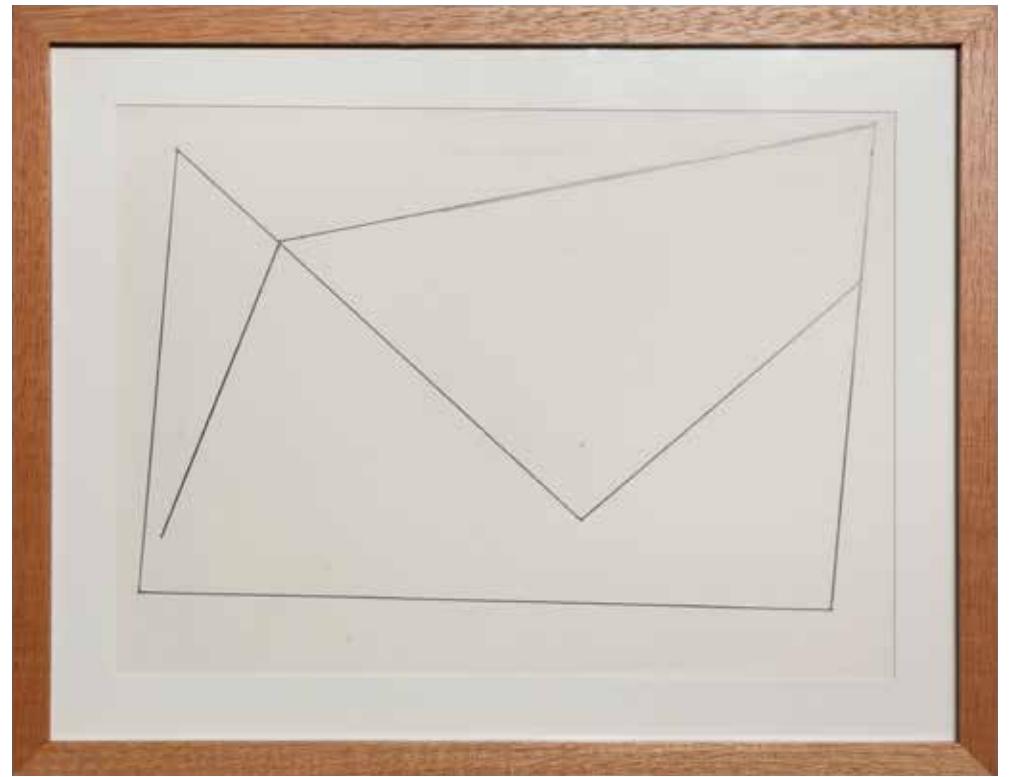
Grafite sobre papel, 32x44 cm, década de 1980



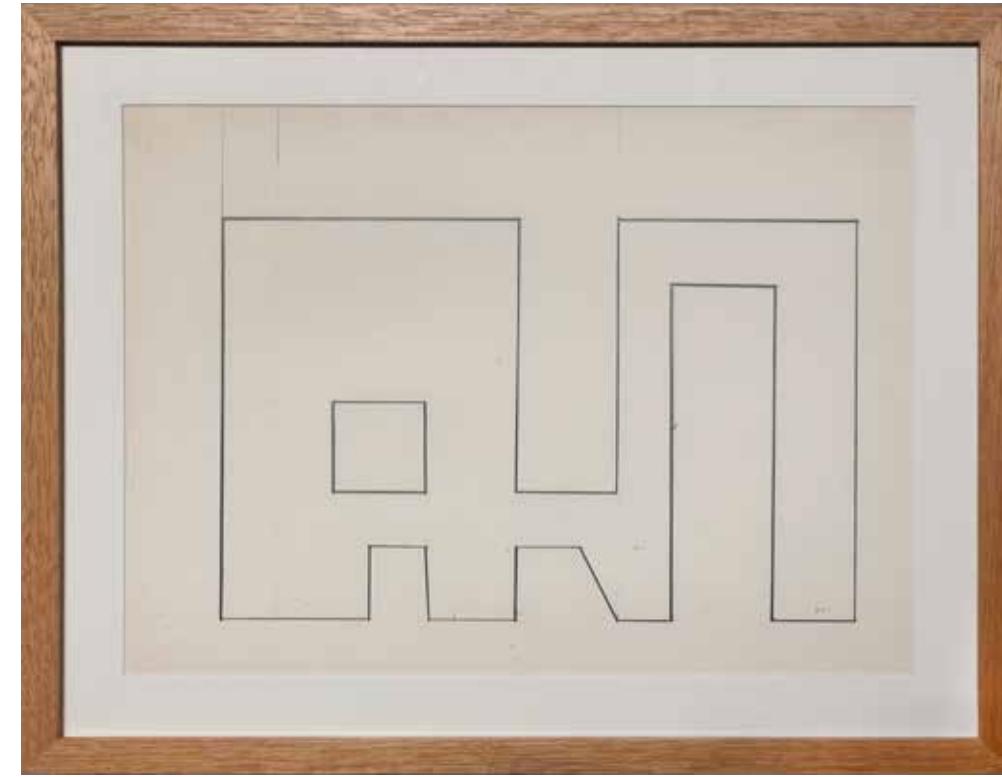
Grafite sobre papel, 32x44 cm, década de 1980



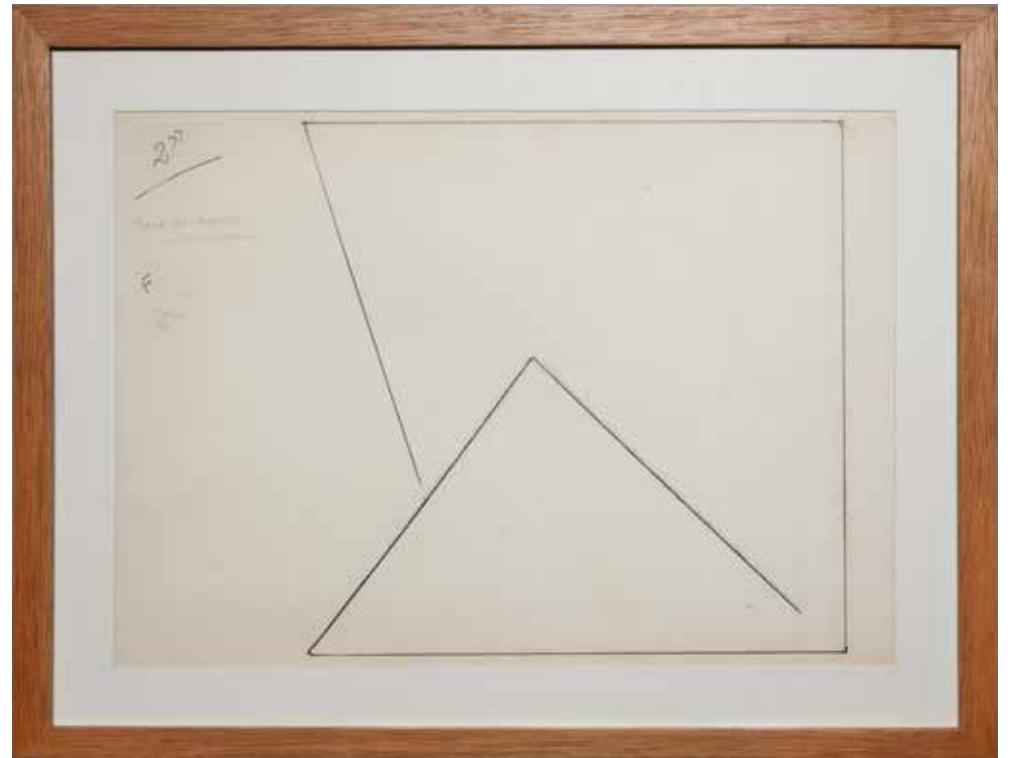
Grafite sobre papel, 32x44 cm, década de 1980



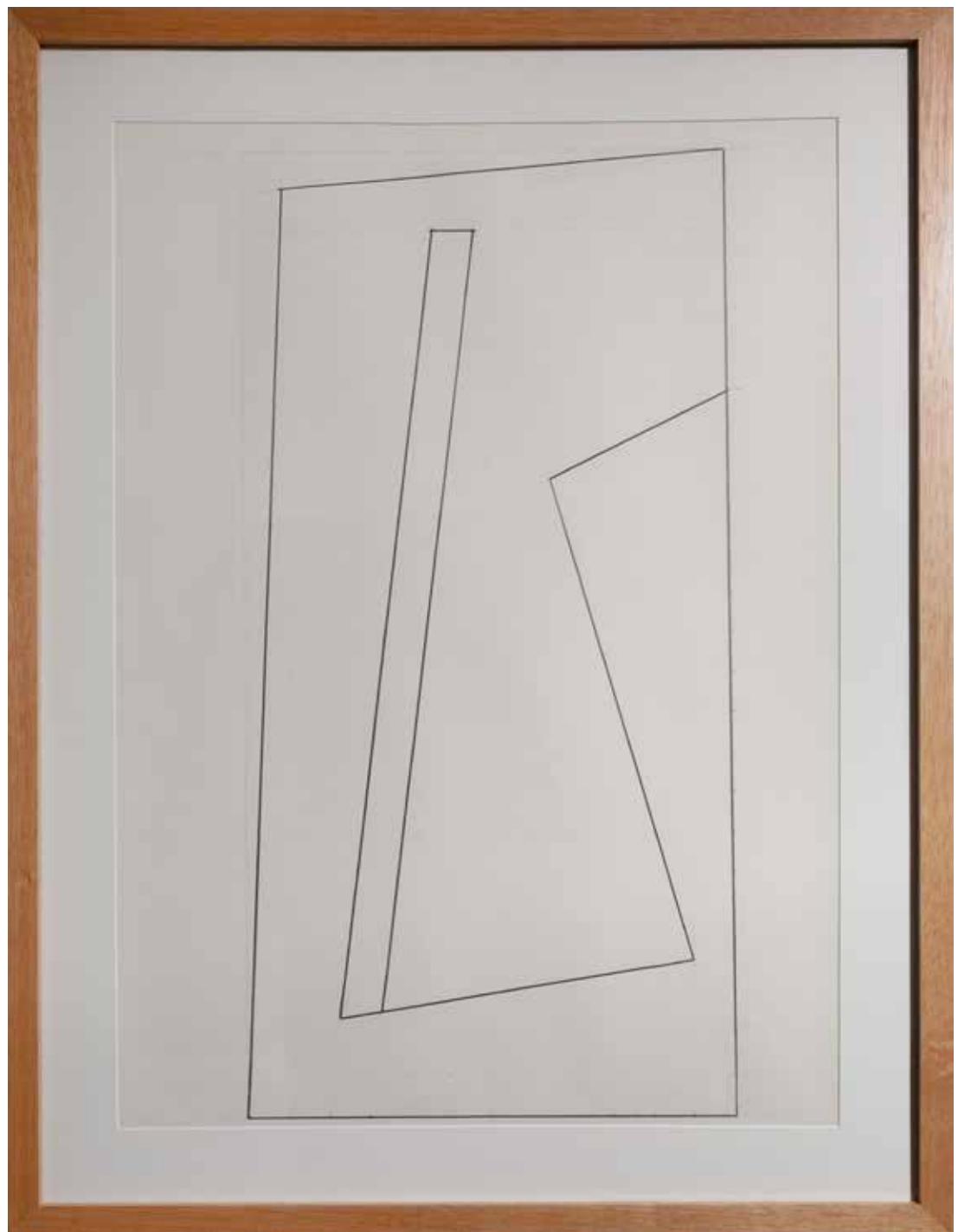
Grafite sobre papel, 32x44 cm, década de 1980



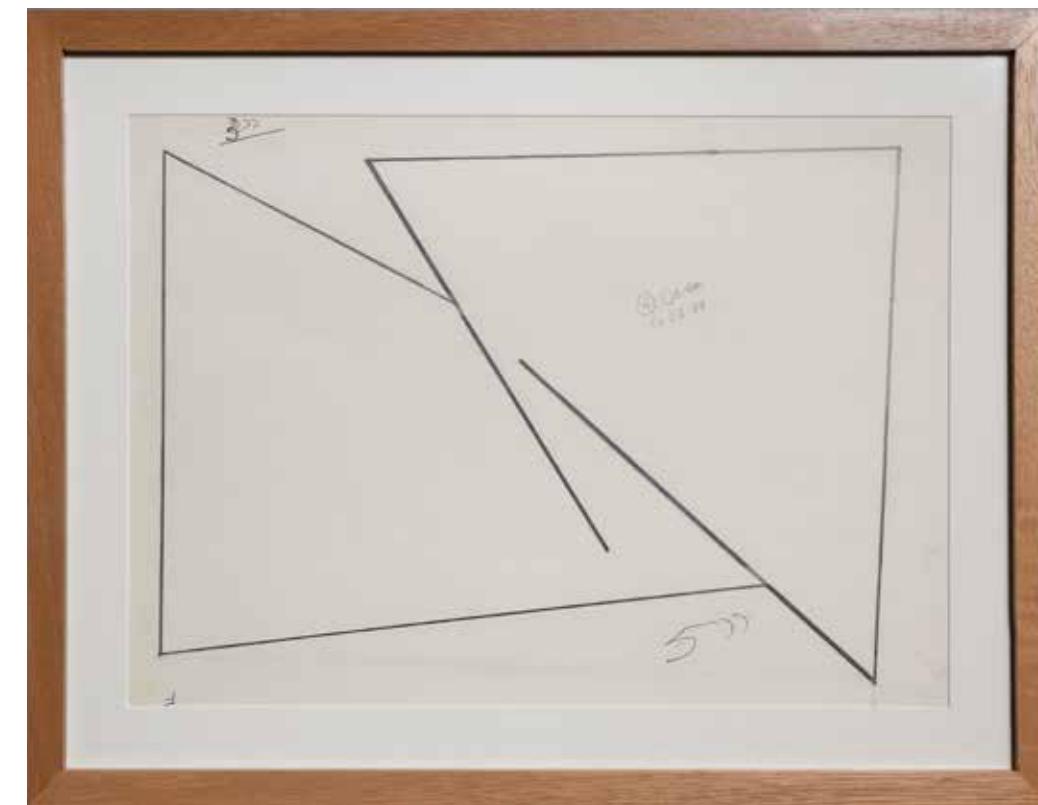
Grafite sobre papel, 32x44 cm, década de 1980



Grafite sobre papel, 32x44 cm, década de 1980



Grafite sobre papel, 64x46 cm, década de 1980



Grafite sobre papel, 32x44 cm, década de 1980



| English version

Matter and Light | Ricardo Vieira Santiago
President and Chairman of Minas Tênis Clube

Minas Tênis Clube is honored to host at its Cultural Center the exhibition "Matter and Light", which celebrates the 100th anniversary of Amilcar de Castro (1920-2020). At the Centro Cultural Minas Tênis Clube Art Gallery, visitors will have the opportunity to enjoy more than 50 works by the Minas Gerais sculptor, artist, and graphic designer, born in Paraisópolis, who is well known to the people of Belo Horizonte, as many of his inspiring sculptures are scattered around at important sites of the state capital.

Pioneer in transforming a simple copper plate into art, by cutting and folding the raw material to give it breathtaking beauty, Amilcar de Castro made his first sculpture using this technique in 1952. His works traveled the world, and, throughout his career, the artist used other materials, such as iron, stainless steel, wood, in addition to painting canvases with acrylic paint.

"Matter and Light" is curated by Rodrigo de Castro, the master's son, and includes a painting that has never been exhibited before. It is one more privilege for the CCMTC Art Gallery and for the admirers of the creativity and originality of Amilcar de Castro, who is regarded by critics and cultural historians as one of the most important figures in contemporary Brazilian Art.

Welcome, everyone!

Matter and Light | Rodrigo de Castro

The dimension of Amilcar de Castro's work allows various and different approaches for those who observe the artist's language. In order to celebrate and honor the centenary of his birth, it was necessary to think and carefully choose the main theme that would filter and define the key works to be displayed at the exhibition. Of course, space determines the possible physical limits, but filling it is not enough. The result must mean something that goes beyond a set of works on display and makes Amilcar's creative thinking pulsate with clarity and strength. Something paramount for the History of Art.

Cutting and folding steel plates. Gestures that are as simple as ingenious, as they had never been made by anyone before Castro. The steel plate breaks with the plane and fills the space. The fold, in turn, creates empty spaces to be filled with light.

In a steady and fast movement, the large brush slides over the canvas. The paint gradually runs out. The solid black dissipates, leaving traces behind. And from these traces, light emanates.

The thread of this exhibition is Amilcar de Castro's creative sensitivity, from a permanent dialogue between matter and light. Regardless of the materials and media used throughout his extensive oeuvre, the artist established a language whose process is characterized by cutting and folding, and by which his thoughts are drawn with matter and light.

Madeira, corte e deslocamento, 60x100 cm, década de 1980

Amilcar de Castro matter and light

The 100 Years Project – Minas Tênis Clube Gallery

THE BEGINNING

As the first son of Appellate Judge Amilcar Augusto de Castro, Amilcar de Castro followed what seemed most natural and, guided by his father, entered the UFMG Law School in 1940, earning his degree in 1945. The script was already in place, the future was already determined: the son of the honorable jurist would follow in his father's footsteps. A set plan was gradually taking shape. However, in his sophomore year at college, something happened, changing everything. Castro met Alberto da Veiga Guignard and joined the Guignard School, which was starting its activities at the Belo Horizonte City Park. From that moment on, the unpredictable, the disagreements and turbulence came knocking at the Castro family residence at 51 Guajajaras Street.

Castro had already shown interest in art but his encounter with Guignard served as a catalyst. The conversations with his mentor and the freedom to think and create independently were striking, life-changing experiences. A stark difference from the world of Law.

Existing in two opposite, distinct worlds was Castro's first challenge. He graduated in law, as his father wanted, but kept attending the Guignard School almost daily, for seven years.

A decision had to be made. Betting on himself, Castro changed the course of his life and moved on. Towards the arts. It was the beginning of a long journey.

About Guignard, he wrote:

"He taught me how to draw with 7, 8, and 9H pencils. That drawing method incited a taste for a work well done. No shades. For what is sensitive, with no sentimental exaggeration. For straight communication, with no adjectives or embellishments. That gave us insight into the line. The line itself, the path, and the rhythm. The line that separates and enhances space. That which is strong and delicate at the same time. No intermediaries. Necessary music. A time solo in the precision of space. And it weaves, forming a web of poetry, a line of light over Ouro Preto, which dawns now. That's what he did with absolute talent and wisdom. The Great Master." [Amilcar de Castro]

RIO DE JANEIRO

In 1952, Castro married Dorcília Garcia Caldeira, and, in the same year, they relocated to Rio de Janeiro. The city of friends, discoveries, achievements.

In the almost 20 years spent in Rio, Castro worked in magazines and newspapers of the time (*A Cigarra, O Cruzeiro*,

Manchete, Jornal do Brasil) working on media outlet layouts and graphic design projects. The graphic renewal of *Jornal do Brasil* (also known as "JB") was the artist's main achievement in this area. For many years, JB was a reference in graphic design. The project is considered a milestone in the history of Brazilian graphic design and was recognized at that time as the best design project of all continents.

In the meantime, Castro worked on his craft, experimenting with drawings and sculptures. He became friends with the artists Ferreira Gullar (his colleague at *Manchete* and *Jornal do Brasil*), Hélio Oiticica, Lygia Clark, Aluísio Carvão, Reynaldo Jardim, Lygia Pape, Willys de Castro, and Franz Weissmann, a friend from the Guignard days. This group always met at the home of the critic Mário Pedrosa, their conversations always zooming in on art matters, its directions and purposes, ruptures with academia, and the emergence of new paths and possibilities for Brazilian art.

It was then that Max Bill, one of the main followers of the German school of design Bauhaus and founder of the Ulm School of Design came to Brazil and made contact with Rio de Janeiro artists. He participated and was awarded the Grand Prize of the 1st São Paulo Art Biennial (1951), with *Tripartite Unity*. In 1953, he returned to Brazil and organized a conference at MAM-Rio. His works, ideas, and thoughts resonated with Brazilian artists and Brazilian art at a time of rupture with existing practices, of searching for something new, something powerful enough to break away from what was known until that point. In this boiling, effervescent mix, Max Bill's theory of concrete art popped up like a spark in gasoline. And thus Brazilian art reinvented itself.

In São Paulo, the group led by Waldemar Cordeiro grew closer to the ideas and concepts of concrete art, while in Rio de Janeiro, artists proposed another approach, one in which the emotion of making, the artists' individuality, their feelings, and creations, are imprinted in the artwork; an approach in which *intuitive geometry* prevails over the rigor of theories and mathematics.

1956/1957. The First National Exhibition of Concrete Art is held, with the participation of Castro and other Rio de Janeiro artists. Sometime later, concrete artists from São Paulo showed their works at MAM-Rio and neo-concrete artists, in São Paulo. The differences become evident, with criticism coming from both sides. Such duality, this battling for art and its future strengthened Brazilian Art, resulting in more appreciation and attention to its artists, their creativity, and new artistic approaches. To make the neo-concrete thinking clear and public, the 1959 Sunday Supplement of *Jornal do Brasil* ("SDJB") published the *Neo-Concrete Manifesto*, written by Ferreira Gullar and signed by Amilcar de Castro, Cláudio Mello e Souza, Franz Weissmann, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, and Theon Spanudis, as well as Gullar himself.

Max Bill believed in some degree of subordination of art to science.

"I state once again that, in architecture, everything must have its own logic, an immediate purpose, nothing can be useless. Any line, any plan must have its purpose, which can

be defended and explained. This does not mean confusing art for science. In concrete art, it would be the same thing: when executing a work, the concrete artist always starts from an abstract idea, from a seemingly geometric catalyst framework. The artist projects it in two dimensions and, gradually, like an algebra theorem, the form unfolds." [Max Bill]

The *Neo-Concrete Manifesto* disagreed. Among all fundamentals it set out, the movement stated that: "[...] Neo-concrete art creates a new expressive space".

The disagreements are evident in Castro's words:

*"A discovery
is
discovering through one's feelings
that wandering through identity
is wandering
only
for the wanderer
who believes in the freedom of paths." [A.C]*

*"Sculpture
is the discovery of a form
of silence
where the light holds the shade
and touches one's heart." [A.C]*

From there, concrete and neo-concrete artists made the largest and most significant change in the art landscape of the time and the History of Brazilian Art. Future generations are hence gifted with open doors to experiment, propose, and create whatever they so choose.

Castro kept on experimenting and started working with iron. In the beginning, there were sculptures made from cutting and welding, in which the plate was cut into parts that, welded in a position set by the artist, created volume and space.

He also created woodwork pieces.

MATTER AND LIGHT

Looking long back in History, much before the Middle Ages, we realize that the process used to create sculptures has remained virtually the same. That is, until an artist with a new way of thinking emerged, simple as great ideas are, and launched a new chapter in the History of Art.

By definition, paintings take the flat surface of the canvas and are developed within those limits. Sculptures, on the other hand, are made in three-dimensional space and developed within the limits of matter. Historically and traditionally, artists started their work from a block of material – marble, wood, clay, or whatever – and, from the raw state of that block, they pulled out and removed anything that did not belong to it. The sculpture, the finished work is what is 'left' from that original

block at the end of the process. Michelangelo said something that, with the simplicity of the sages, illustrates this process:

"The sculpture is already complete within the block; I just have to chisel away the superfluous material."

Another sculpting method widely used over time was to assemble parts of materials to form a single piece, with the artwork as the final product.

Some observations on these methods may help us understand what was to come:

- for most works, an element external to the artwork had to be added to keep it in place – the pedestal;

- light is an external element; it does not take part in the work as if it were part of it;

- the initial matter is partially used in the process, leaving remains or scraps of material after the work is completed.

In 1952, Amilcar de Castro, who was then 32, did something entirely novel and completely shifted the way of thinking about sculptures. Using a flat plate, with two simple tasks, cutting and folding, the plate is transformed: it is no longer a surface, it now fills the three-dimensional space. It is a sculpture!

Awarded at the 2nd São Paulo Art Biennial in 1953, Castro's 1952 copper artwork is a milestone, the starting point from where the artist conceptualizes and organizes, so to speak, the thinking behind sculptural creation.

Some things stand out in this work which, at first unexpectedly and contradictorily, distances itself from what would be the artist's trademark work – the *cut and fold* sculptures.

From the choice of material, copper, which was used that one time, was later replaced by iron and then by corten steel, both of which were more rigid bases that allowed Castro to increase the size of the pieces without deforming the metal plate.

Another point is the shape. The *cut and fold* sculptures are always open. Open in the sense that its forms are not enclosed in themselves; on the contrary, they are open to space as if searching for light.

Estrela (Star) is the opposite of that thought. The shape is enclosed in itself, creating a single internal space where light is kept.

Lastly, his *Star* does not retain the *cut*. By cutting and folding flat sheets, Castro used the space to create his art. Over time, he made variations, but the *cut and fold*, as much as the black and white of his canvases, hold the strength and nature of his thinking.

That is why this first sculpture stands out as if it were an exception within the artist's body of work. However, it is what led to everything else. The discovery of the fold was crucial. It is what came to assign character and vigor to Castro's work. Balance and imbalance are tested and achieved through the angles and

positioning of the fold, which also define and determine the shape of the void, the space filled with light launched in his *Star*.

Cutting and folding. Simple gestures that revert the paralysis of the metal plate, transforming it into something that fills the space, something with shape, movement, power, light, and balance.

Cutting the metal plate opens the sculpture into space.

Then there is folding, which determines and defines the piece, giving rise to shape.

Just like the 8H pencils from the Guignard school, folding cannot be erased, it does not accept regrets of faults. The fold torsions the matter and speaks to the light, which, in turn, fills the space, as if incorporating the void into the artists' work. And what we see is the power of form, the weightlessness of the piece, which can look as if it were about to take flight, the silent, adjective-free harmony, and the artist's firm intention is thus revealed.

Castro's sculptures are finished works that rest on themselves, doing away with pillars or pedestals. Balance is achieved through intelligent geometry and the weight from the matter itself.

Physics teaches us that light is an external element that travels at unreachable speed. Castro's wisdom was to open, to create empty spaces that, fatally filled with light, transform tons of steel into sensitivity and poetry. Matter and light are part of the whole and materialize Amilcar de Castro's clever and sensitive art in space.

Castro used to say, "my sculptures leave no trace". It leaves neither scraps nor remnants because the original intention is always founded on a basis already pictured in the drawings, in the research that precedes the execution of the work. And that basic form is preserved until the very end of the process.

"... I have faith in the shape that leaves no trace
Which imprints and silences
Like the poet's words
Which in silence engulf the world." [A.C]

NEW YORK – stainless steel

1967. After being granted the Guggenheim Fellowship, Castro relocated to New York, where he remained until 1972. There, he is faced with another major challenge in his career: restrictions prevented Castro from accessing material and manpower to keep working with corten steel.

This forced him to look for other materials. And so he chose stainless steel.

Unexpectedly, he shifted his work to the unusual. Leaving the *cut and fold* method behind, Castro developed what he called "key chains". Stainless steel pieces are cut in different sizes and shapes and attached to a ring, like "keyrings on a keychain".

Stainless steel reflects light. By exploring this feature, Castro's stainless-steel sculptures do not hold or invite light in. On the contrary, they spread it, creating shadows and reflections that invite viewers to look in. The distinct, loose shapes create a latent state of imbalance, in a constant challenge for gravity.

Like poetry, these sculptures reveal themselves gradually and slowly, in a time other than the 'right now'. Through light, they weave intriguing shapes and spaces, disobeying the obvious, an innovative concept that challenges imbalance while also championing it. And the balance is rendered a surprise.

Betting on himself once more, Castro persevered: with the works shown in exhibitions in New York, he was granted the Guggenheim Fellowship for a second time.

PAINTINGS

The canvas stretched, no easels. Black ink. Broad brushes and brooms. In his head, a thought. With quick, seemingly ongoing gestures, Castro transposed a moment's thought to the canvas. It all had to be right then, in that one moment. He wanted to start and end the painting with a single gesture. As if, suddenly, it all came down to a single move. No sketches, adjustments, or hesitations. Almost as if before leaving his house he already knew every movement to be made in the studio.

This was not the hard pencils of the Guignard days, but here, once again, what had to be done was done. Creating and doing go together to reveal the artist's identity. Doing without adjectives or subjectivities, the paintings clearly and powerfully depict the essence of Amilcar de Castro.

The black strokes inked on the canvas leave traces, making the white stand out among the empty spaces. And, just as in the sculpture hollows, these whites become light, intertwining with the dark in a single, powerful weave.

And when he did use color, it was just the primary ones.

But why?

"Because I'm not a painter. I am not concerned with color, whether the blue must be bluer or less blue, or if the red should be this or that. I'm about graphics. I use graphic colors. I don't make paintings. I make drawings".

ART AND LIFE

"What characterizes an artist is looking inside oneself. Every experience in art is the experience of oneself, it is a search for oneself. You cannot experiment with others. The silence of looking inward, for the origin of things, is the great question of art. As you look for the origin, you become original, not wanting to do anything different. That's why I think that creating goes hand in hand with living; that art and life are the same thing." [A.C.]

The Consciousness of Doing

*When I woke up
I quickly noticed a huge crystal spinning
freely in the air, seven feet above the ground*

*It was so big that I couldn't spot its boundaries
which tangled with the air and the wind.
It was a crystal with one thousand faces, maybe more
And each face had something drawn on it.
All things in the world.
It was a nominative crystal.
It was a universal collection of memories.*

*It revolved slowly.
Sometimes the colorful reflections multiplied
lighting and coloring the earth
as bolts of lightning in the blue sky.*

*Its transparency showed immense internal space
in the free dance of things
It revolved slowly as if teaching us that*

*Being is the essence.
The existence exists free of charge.*

*Men and things are free of charge.
One doesn't exist without the other.*

*I am because it is.
It is because I am.
We are free of charge.
The surface is white.
And so am I.*

*If I touch it with a gesture,
I am touched back.*

*This is when a conversation begins
to which I am the only witness
and one who shall never lie. [A.C.]*

"Always believing... until the end" [A.C.]

Short sentences. Few words. A broad gesture in the air, as if pushing the end to a later moment, further and far beyond.

And that is how the artist's making and doing was.

Always believing in himself, in the certainties of being, as well as those of not being, his art's path.

Always believing in making for doing, even when there are so many contraries, the worth or worthlessness, and the anguish that lurks beneath life's insecurities.

Always believing, until the end, he created an oeuvre that is out of time. Either now or at any given moment, Amilcar de Castro shall always surprise and fill our eyes and souls with the unusual, the new, the pure art of a master who, with much wisdom, pushed the end to a later moment, further and far beyond.

Something only possible when life and art, mutually attracted, give rise to the uncommon, the rare, and the unthinkable.

Rodrigo de Castro

Gratefulness

*Life is not a tender and peaceful stroll on the green grass.
Life is much more than the wake and sleep of days.*

*And in the rough seas of life
insecurities, imbalances, and disenchantment creep in.
Deception and insufficiency barge in one's steps,
anguishes take a toll,
dreams fall apart,
failure clouds the value of success.*

*And sometimes it seems impossible to believe in anything
other than the impossible.*

But in those rough seas, there was a helm

Dorcília

*the light, the steadiness, and the harbor,
the sensitivity and love*

A thread that keeps things together

*And once peace is restored,
I can walk and dream once again,
to feel the ground as solid and green as the grass*

*Dorcília, your greatness was always beyond
and your light, endless*

Rodrigo de Castro



| Versión en español

Materia y luz | Ricardo Vieira Santiago
Presidente del Minas Tênis Clube para la exposición
Materia y Luz

Es un honor para Minas Tênis Clube recibir en su Centro Cultural la exposición "Materia y Luz", la cual celebra los 100 años del maestro Amilcar de Castro (1920 - 2020). En la Galería de Arte CCMTC, los visitantes tienen la oportunidad de apreciar más de 50 obras del escultor, artista visual y diseñador gráfico, nacido en nuestro estado de Minas Gerais, en la ciudad de Paraisópolis, muy conocido por la gente de Belo Horizonte, una vez que muchas de sus inspiradoras esculturas están esparcidas en puntos importantes de la capital.

Pionero en convertir una sencilla chapa de cobre en arte, doblando y cortando la materia bruta para darle una belleza que quita el aliento, en 1952 fue cuando Amilcar de Castro realizó su primera escultura con esa técnica. Sus obras ganaron el mundo y, a lo largo de su carrera, el artista utilizó otros materiales, como hierro, acero inoxidable, chapas de fibra de madera, y también ha pintado lienzos con acrílico.

La exposición "Matéria e Luz" está comisariada por Rodrigo de Castro, hijo del maestro, e incluye un lienzo del artista que nunca se había expuesto al público antes. Es un privilegio más para la Galería de Arte CCMTC y para los admiradores de la creatividad y originalidad de Amilcar de Castro, considerado por críticos e historiadores culturales uno de los nombres más importantes del arte brasileño contemporáneo.

¡Sean bienvenidos todos!

Exposición materia y luz | Rodrigo de Castro
Comisario

La dimensión de la obra de Amilcar de Castro permite diversas y diferentes miradas para el observador del lenguaje del artista. Con el objetivo de celebrar y honrar el centenario de su vida hay que pensar y, con precaución, elegir el hilo conductor que va a filtrar y a definir las obras protagónicas de exhibición. Claro está que el espacio determina los límites físicos posibles, pero no es suficiente rellenarlo. El resultado tiene que significar algo más allá de un conjunto de obras expuestas y hacer latir con claridad y fuerza el pensamiento creativo de Amilcar. Imprescindible a la Historia del Arte.

Cortar y doblar láminas de acero. Gestos sencillos - y geniales porque nunca hechos antes de Amilcar. La chapa de acero deja el plano y pasa a ocupar el espacio. El pliegue crea un espacio vacío que se rellena con la luz.

En un gesto firme y rápido, el pincel ancho desliza sobre el lienzo. La cantidad de tinta se va agotando. El negro sólido se disuelve, convirtiéndose en huellas. Y dentro de esas huellas surge la luz.

Esta exposición tiene como hilo conductor la sensibilidad creativa de Amilcar de Castro a partir de un diálogo permanente entre materia y luz. Independientemente de los materiales y soportes utilizados a lo largo de su extensa obra, el artista estableció un lenguaje en el cual, si el corte y el pliegue caracterizan el proceso, el pensamiento se dibuja con materia y luz.

Vidro e madeira, 200x80 cm, década de 1990

Amilcar de Castro materia y luz

Proyecto 100 Años - Galería Minas Tênis Clube

EL INICIO

Primer hijo del juez Amilcar de Castro, Amilcar sigue lo que parecía natural para su vida y, orientado por el padre, ingresa a la Facultad de Derecho de la UFMG en 1940 y se gradúa en 1945. El guión parecía ya escrito, el futuro ya determinado y el hijo del ilustre jurista recorrería el mismo camino. Ruta planificada y diseñada que poco a poco se iba concretando, pero en el segundo año de la universidad pasa algo que cambia completamente todo eso. Amilcar conoce a Guignard e ingresa como alumno a la Escuela Guignard, la cual empezaba sus actividades en el Parque Municipal de Belo Horizonte. Ya partir de entonces, lo imprevisible, desajustes y turbulencias pasaron a presentarse en Calle Guajajaras 51, residencia de los "Amilcares".

Amilcar ya se interesaba por las artes, pero el encuentro con Guignard fue el agente catalizador. Las charlas con el Maestro, la libertad de pensar y crear con independencia fueron experiencias notables y definitivas. Y muy distintas del mundo de las leyes.

Convivir con esos dos mundos, diversos y distintos, fue el primer reto que se le presentó. Se graduó en Derecho, como quería su padre, pero al mismo tiempo, y durante siete años, asistió casi a diario a la Escuela Guignard.

Se necesitaba tomar una decisión. Creyendo en sí mismo, se replanteó la vida y siguió adelante. Hacia las artes. El comienzo de una larga jornada.

Sobre Guignard él escribió:

Enseñó a dibujar con lápiz 7, 8, 9H.
Ese método de dibujo trajo el gusto por lo bien hecho.
Sin sombras.
Por lo que es sensible, sin exageraciones sentimentales.
Por la comunicación directa, sin adjetivos o preciosismos.
Fue lo que nos dio el conocimiento de la línea.
Ella misma, el camino, el ritmo.
Lo que separa y valoriza espacios.
Lo que es fuerza y suavidad a la vez.
Sin intermedios.
Música necesaria.
Solo de tiempo contenido en la precisión del espacio.
Y enreda y teje tela de poesía,
línea de luz sobre Ouro Preto que amanece ahora.
Fue lo que hizo con absoluto talento y sabiduría. Gran Maestro." [Amilcar de Castro]

RÍO DE JANEIRO

1952. Se casa con Dorcilia García Caldeira y, ese mismo año, se mudan a Río de Janeiro. La ciudad de los amigos, de los descubrimientos y de las realizaciones.

Durante los casi veinte años en los que vivió en Río, Amilcar trabajó en revistas y periódicos de la época (*A Cigarra, O Cruzeiro*,

Manchete, Jornal do Brasil) haciendo el diseño gráfico de aquellos medios de comunicación. La reforma de *Jornal do Brasil* (JB) fue la principal realización del artista en esa área. Durante muchos años JB fue un referente en organización gráfica y, hasta hoy, es un hito en la historia del diseño gráfico en el país y fue, entonces, reconocido como el mejor diseño en todos los continentes.

Paralelamente, Amilcar desarrollaba su trabajo, sus experiencias en dibujos y esculturas. Se hizo amigo de los artistas Ferreira Gullar (su compañero en *Manchete* y *Jornal do Brasil* en esa época), Hélio Oiticica, Lygia Clark, Aluísio Carvão, Reinaldo Jardim, Lygia Pape, Willys de Castro y Franz Weissmann, amigo de los tiempos de la Escuela Guignard. Ese grupo siempre se reunía en casa del crítico Mário Pedrosa, y las charlas siempre se enfocaban en las cuestiones del arte, de los rumbos y propósitos, de las rupturas con el pensamiento académico y el surgimiento de nuevos senderos y posibilidades para el arte brasileño.

Max Bill, uno de los principales seguidores de la escuela alemana de diseño Bauhaus y fundador de la Escuela de Ulm, viene a Brasil y entra en contacto con los artistas de Río de Janeiro. Participa y gana el Gran Premio de la 1ª Bienal Internacional de São Paulo - 1951, con su obra *Unidad Tripartita*. En 1953 regresa a Brasil y da una conferencia en MAM-Rio. Sus obras, ideas y pensamientos encuentran a los artistas y el arte brasileño en un momento de divergencia con lo existente, de búsqueda de algo nuevo y suficientemente fuerte como para romper con todo lo que existía hasta entonces. En ese caldo efervescente, la teoría del arte concreto de Max Bill cae como una chispa en la gasolina. Y Brasil se reinventa en el Arte.

En São Paulo, el grupo liderado por Waldemar Cordeiro se acerca más a las ideas y conceptos del concretismo. Y en Río de Janeiro los artistas proponen otra tendencia, en la que la emoción del hacer, los rasgos de la individualidad del artista, el sentir y el crear de cada uno está siempre presente en la obra. Donde la geometría intuitiva puede prevalecer sobre el rigor de las teorías y las matemáticas.

1956/1957. Se hace la 1a Exposición Nacional de Arte Concreto, con la participación de Amilcar y otros artistas de Río. Poco después, los concretos de São Paulo se presentan en el MAM-Rio y los neoconcretos, en São Paulo. Las diferencias se hacen evidentes, con críticas de ambos lados. Esa dualidad, esa lucha por el arte y sus caminos fortaleció el propio arte brasileño, que pasa, entonces, a valorizar, a poner atención en sus artistas, en la creatividad y en las nuevas propuestas. Y, para hacer claro y público el pensamiento neoconcreto, en 1959, el Suplemento Dominical de *Jornal do Brasil* - SDJB publica el Manifiesto del Neoconcreto, redactado por Ferreira Gullar y firmado por Amilcar de Castro, Cláudio Mello e Souza, Franz Weissmann, Lygia Clark, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Reynaldo Jardim, Theon Spanudis y el mismo Gullar.

Max Bill creía en una determinada porción de subordinación del arte a la ciencia.

"Vuelvo a decir que, en arquitectura, todo debe tener su lógica, su función inmediata, nada puede ser inútil. Cualquier línea, cualquier plan debe tener su función, la cual

se pueda defender y explicar. Ello no quiere decir que esté confundiendo el arte con la ciencia. En el arte concreto sería lo mismo: al ejecutar una obra, el artista concreto siempre parte de una idea abstracta, de un esquema generador casi geométrico. Lo proyecta en dos dimensiones y, poco a poco, como un teorema de álgebra, la forma se desarrolla". [Max Bill]

El Manifiesto Neoconcreto no coincidía y, entre todos los fundamentos allí expuestos, declaraba que: "[...] El arte neoconcreto funda un nuevo "espacio" expresivo".

Las discrepancias quedan evidentes en las palabras de Amilcar:

"Descubierta
es
descubrir por los sentimientos
que el caminar en la identidad
es camino
solamente
para el caminante
que cree en la libertad de los caminos." [A.C.]

"Escultura
es la descubierta de la forma
del silencio
donde la luz guarda la sombra
y convuelve." [A.C.]

Desde ahí, concretos y neoconcretos realizan el mayor, el principal, el más importante cambio en el escenario y en la Historia del Arte Brasileño. Y las generaciones futuras reciben como regalo las puertas abiertas a la libertad de experimentar, proponer y crear cualquier cosa.

Amilcar sigue con sus experiencias y empieza sus trabajos en hierro. En un principio eran esculturas de corte y soldadura, en las que la chapa se cortaba en partes que, soldadas en una posición determinada por el artista, creaban el volumen y el espacio de la obra.

También hace algunas piezas en madera.

MATERIA Y LUZ

Mirando la historia de hace mucho, mucho tiempo, mucho antes de la Edad Media, vemos que el proceso utilizado para crear esculturas se mantuvo, en líneas generales, el mismo. Hasta que surge un artista con un nuevo pensamiento que, sencillamente, como son las grandes ideas, abre un nuevo capítulo en la Historia del Arte.

Por definición, la pintura ocupa el espacio plano y se desarrolla dentro de los límites del lienzo. Y la escultura se hace en el espacio tridimensional y se desarrolla dentro de los límites de la materia. Histórica y tradicionalmente, los artistas empezaban su trabajo a partir de un bloque de material - mármol, madera, arcilla o lo que fuese - y, desde el estado original de ese bloque, extraían,

retiraban todo lo que no pertenecía a la obra. Y lo que, por así decirlo, sobraba de ese bloque original al final de la labor era la escultura, la obra lista y finalizada. Miguel Ángel tenía una frase que con la sencillez de los sabios ilustra este pasaje:

"La obra ya existe dentro de la piedra, tan sólo hay que sacarla de adentro..."

Otro método escultórico también muy utilizado a lo largo del tiempo era el de unir, juntar partes de material para formar el todo. Y la obra es el resultado final de ese montaje.

Algunas notas sobre esos métodos ayudan a comprender lo que vendría luego:

- para la gran mayoría de las obras se necesitaba hacer un elemento que no le pertenecía, pero que la mantenía en equilibrio: el pedestal;

- la luz es un elemento externo, no participa de la obra como si formara parte de la misma;

- el material inicial se utiliza parcialmente en el proceso, dejando restos o sobras de material al final de la ejecución.

En 1952, Amilcar de Castro, entonces con 32 años de edad, hizo lo que no se había hecho jamás y cambió por completo la manera de plantearse la escultura. A partir de una chapa llana, ejecutando dos acciones sencillas, una de corte y otra de plegado, transforma esa chapa: deja de ser una superficie y pasa a ocupar un espacio tridimensional. ¡Es escultura!

Y el hito, el punto de partida desde el cual el artista, por así decir, conceptualiza y organiza el pensamiento del crear escultórico es la obra de 1952, ejecutada en cobre, con la que ganó el premio en la II Bienal de São Paulo en 1953.

Algunas cosas se pueden observar en esa pieza que, insólitamente y contradictoriamente, al menos a una primera mirada, en lugar de acercarlas, crean un alejamiento de lo que sería la producción notable del artista: las esculturas de corte y plegadura.

La primera cosa es el material, el cobre, que se utilizó esa única vez. Se remplazó por el hierro y posteriormente por acero corten, soportes más rígidos que permitieron aumentar la dimensión de las piezas sin el riesgo de deformaciones de la chapa.

Otra cuestión que se observa aquí es la forma. Las esculturas de corte y plegadura siempre están abiertas. Abiertas en el sentido de que las formas no se cierran en sí mismas, al contrario, se abren al espacio como que buscando la luz.

Esa "estrella" es lo opuesto a ese pensamiento. La forma se cierra en sí misma, creando un único espacio interior, donde guarda la luz.

Cerrando estas observaciones, esa "estrella" no tiene el corte. Al cortar y doblar chapas llanas, Amilcar creó en el espacio su arte. A lo largo del tiempo hizo variaciones, pero el corte y plegadura, como así también el blanco y negro de sus lienzos, tienen la fuerza y la naturaleza de su pensar.

Entonces, por todo ello, esa primera escultura está aparentemente fuera de la curva, como si fuera una excepción dentro del conjunto. Sin embargo, ella genera todo lo que vino después. El descubrimiento de la plegadura fue fundamental. Ella dará carácter y vigor a la obra de Amilcar. Equilibrio y desequilibrio se pondrán a prueba y se alcanzarán con los ángulos y la posición del pliegue, que también definirá y determinará la forma del vacío, espacio lleno de luz inaugurado en la "estrella".

Cortar y doblar. Gestos sencillos que deshacen la parálisis de la chapa, convirtiéndola en cosa presente en el espacio, con forma, movimientos, fuerzas, luz y equilibrio.

Cortar la chapa abre la escultura hacia el espacio.

El pliegue viene, determina y define el acto. Y crea el volumen.

Y como los lápices 8H de la época de Guignard, no se puede borrar; no acepta arrepentimientos ni errores. El pliegue retuerce el material y establece un diálogo con la luz. Que rellena el espacio, como que incorporando el vacío en la obra del artista. Y lo que vemos es la fuerza de la forma, la ligereza de la pieza, que a veces parece lista para volar, la armonía silenciosa, sin adjetivos, y la firme intención del artista allí revelada.

La escultura de Amilcar es una obra acabada y se apoya sobre sí misma, sin la necesidad de un pedestal. El equilibrio se logra mediante la geometría inteligente y el peso contenido en la misma materia.

La física nos enseña que la luz es un elemento externo y viaja a una velocidad inalcanzable. La sabiduría de Amilcar ha sido la de abrir, crear espacios vacíos que, fatalmente llenados de luz, convierten toneladas de acero en sensibilidad y poesía. La materia y la luz forman parte del todo y concretan en el espacio el arte inteligente y sensible de Amilcar de Castro.

Amilcar solía decir - "mi escultura no deja restos".

No deja ni restos ni sobras, porque la intención original siempre tiene como punto de partida un soporte ya elegido en los dibujos, en los estudios que antecedieron la ejecución de la obra. Y esa forma básica se conservará hasta el final del proceso.

"... tengo fe en la forma que no deja resto

Que estampa y calla

Como el habla del poeta

Que en silencio contiene el mundo." [A.C.]

NEW YORK - acero inoxidable

1967. Amilcar recibe la Beca Guggenheim y se marcha a Nueva York, donde se quedaría hasta 1972. Y encuentra un gran reto más en su carrera: imposibilidades de la época le impiden obtener material y mano de obra para seguir trabajando con acero corten.

Eso lo obligó a investigar otros materiales posibles. Y eligió acero inoxidable.

De manera sorprendente, redirigió su obra hacia lo inusitado. Dejó el corte y plegadura de un lado y desarrolló lo que llamaba "llaveros". Piezas cortadas en chapas de acero inoxidable, de diferentes tamaños y formas, se unían a un anillo circular, como "llaves en el llavero".

El acero inoxidable refleja la luz. Aprovechando esa característica del material, las esculturas de esa fase no retienen ni invitan la luz hacia su espacio. Al contrario, desparraman la luz, creando sombras y reflejos que invitan la mirada al interior de la obra. Las formas diversas y sueltas crean un estado latente de desequilibrio, un desafío constante a la gravedad.

Esas esculturas, como la poesía, se revelan de a poco y lentamente, en un tiempo que no es el inmediato. Tejen con la luz formas y espacios intrigantes, desobedientes a lo obvio e innovadoras en su concepción, en donde el desequilibrio está desafiado y a la vez participa de la obra. Y el equilibrio, una sorpresa.

Amilcar cree, sigue adelante y gana, por segunda vez, el premio de la Beca Guggenheim con los trabajos exhibidos en exposiciones en Nueva York.

LIENZOS

Telas estiradas sin chasis. Pintura negra. Pinceles anchos, cepillos y escobas. Y un pensamiento en la cabeza. Con gestos rápidos y prácticamente continuos, Amilcar pasaba al lienzo el pensamiento de ese instante. Y en aquel momento, de aquel único instante, todo tenía que suceder. Quería empezar y terminar el lienzo con un gesto. Como si de la nada, se hiciera el todo en un solo movimiento. Sin bocetos, sin ajustes y sin vacilaciones. Como si, antes de salir de casa, supiera todos los movimientos que se ejecutarían en el taller.

No eran los duros lápices de aquellos tiempos de Guignard, sino aquí, otra vez, lo hecho está hecho. Crear y hacer van codo a codo para revelar la identidad del artista. Sin adjetivos ni subjetividades, los lienzos imprimen clara y fuertemente la esencia de Amilcar de Castro.

Las barreduras en negro impresas en la tela dejan huellas y hacen que el blanco aparezca entremezclando los espacios huecos. Y, como en los vacíos de las esculturas, esos blancos se convierten en luz, tejiendo con los negros un tejido vigoroso y único.

Y cuando usaba colores, tan sólo eran los primarios.

¿Y por qué?

"Porque no soy pintor. No tengo esta preocupación por el color, si el azul debe ser más o menos azul, si el rojo es más hacia allá o no. Soy un gráfico. Uso colores gráficos. Yo no hago pinturas, sino dibujos".

VIDA Y ARTE

"Lo que caracteriza un artista es su mirada hacia adentro de sí mismo. Cada experiencia en el arte es un experimentarse, es la experiencia de uno mismo, es una investigación en uno mismo.

No puedes hacer experiencias con otros. Ese silencio de mirar adentro en busca del origen de las cosas es el gran problema del arte. Buscando el origen es que te haces original, no al querer hacer algo diferente. Por eso creo que crear está junto de vivir, que arte y vida son la misma cosa" [A.C.]

La Consciencia del Hacer

Cuando me desperté
enseguida noté un enorme cristal girando
suelto en el aire, a dos metros del piso

Era tan grande que no se podían ver sus límites
que se confundían con el aire o el viento.
Era un cristal con mil caras o qué sé yo cuantas mil

Y en cada cara había algo dibujado.
Todas las cosas del mundo.
Era un cristal nominativo.
Era una colección universal.

Iba girando lentamente.
A veces los reflejos de colores se multiplicaban
iluminando y coloreando la tierra
como si fueran relámpagos en el cielo azul.

Su transparencia mostraba un inmenso espacio interior
en el libre baile de las cosas.
Iba girando lentamente como si quisiera enseñar

Ser es esencia.
La existencia existe de manera gratuita.

El hombre y las cosas existen gratis.
Uno no existe sin el otro.

Yo soy porque ella es.
Ella es porque yo soy.
Somos gratis.
La superficie está en blanco.
Yo también.

Si con un gesto la toco
Me toca.

Es cuando comienza un dialogo
del cual soy el único testigo
quien jamás podrá mentir. [A.C.]

"Creer siempre... y hasta el final" [A.C.]

Frase corta. Pocas palabras. Un largo gesto en el aire, como si empujara ese final hacia un después, más y mucho más allá.

Y así fue el hacer y el realizar del artista.
Creyendo siempre en sí, en las certezas del ser, como también en aquellas del no ser, el camino de su arte.

Siempre creyendo en el hacer para realizar, aunque haya muchos contrarios, los valores, los desvalores y la angustia a acechar las inseguridades de la vida.

Creyendo siempre y hasta el final, realizó una obra fuera del tiempo. Hoy o en cualquier tiempo, Amilcar de Castro siempre sorprenderá y llenará nuestra mirada, nuestra alma, con lo insólito, lo nuevo, el arte puro de un maestro que, con sabiduría, empujó el final hacia un después, más y mucho más allá del tiempo.

Possible sólo cuando la vida y el arte, mutuamente atraídos, realizan lo inusual, lo raro e impensable.

Rodrigo de Castro

Gratitud

La vida no es un caminar suave y tranquilo en un césped verde. Vivir es mucho más que el despertar y dormir de los días del tiempo.

Y en este mar revuelto que es vivir
inseguridades, desequilibrios y desilusiones aparecen en el camino.
Decepciones e insuficiencias cortan los pasos,
angustias pesan,
sueños se deshacen,
fracasos opacan el valor de los logros.

Y a veces parece imposible creer en otra cosa
salvo en lo imposible.

Pero en este mar revuelto hubo un timón

Dorcilia

la luz, la firmeza y la acogida,
la sensibilidad y el amor

Hilo conductor

Y restablecida la paz,
otra vez posible caminar y soñar,
siente el suelo firme y verde como la hierba

Dorcilia, tu grandeza siempre fue más allá
e infinita tu luz

Rodrigo de Castro

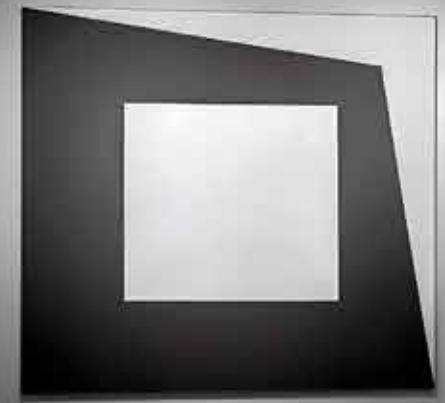
CAPTIONS

Page 4 | Acrylic on fiberboard, 40 x 50 cm, 1970s
Page 6 | Collage on fiberboard, 40 x 50 cm, 1970s
Page 10 | Ink on paper, 100 x 70 cm, 1983
Page 12 | Amilcar de Castro, 1947, The Roofs of Ouro Preto
Page 14 | Steel, 1950, Private collection
Page 15 | Wood, 1951, Coll. Rodrigo de Castro
Page 17 | Copper, 43 x 43 x 43 cm, 1952, Coll. Ana Maria de Castro
Page 19 | Steel, 83 x 158 x 121 cm, 1956, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Page 20 | Ballpoint pen on paper, study for the sculpture in Berlin, 1997
Page 21 | Cut and fold, steel, 800 cm in diameter, Berlin, 1997
Page 22 | Stainless steel, 1960s
Page 23 | Stainless steel, 1960s
Page 25 | Acrylic on canvas, 150 x 200 cm, 1990s
Page 26 | Acrylic on canvas, 200 x 300 cm, 2002
Page 33 | Steel, 200 x 200 x 90 cm, 1980s
Page 35 | Cut-and-fold, steel, 120 cm, 1994
Page 36 | Acrylic on canvas, 208 x 208cm, 1980s
Page 41 | Acrylic on canvas, 209 x 209 cm, 1990s
Page 43 | Acrylic on canvas, 210 x 210 cm, 1998
Page 44 | Acrylic on canvas, 195 x 300 cm, 2002
Page 45 | Acrylic on canvas, 200 x 230 cm, 1980s
Page 48 | Acrylic on canvas, 135 x 186 cm, 1980s
Page 49 | Acrylic on canvas, 139 x 229 cm, 1990s
Page 51 | Acrylic on canvas, 101 x 200 cm, 1980s
Page 52-53 | Acrylic on canvas, 137 x 272 cm, 1980s
Page 56 | Oil stick on canvas, 70 x 210 cm, 1990s
Page 57 | Acrylic on canvas, 205 x 205 cm, 1990s
Page 59 | Acrylic on fiberboard, 37 x 51 cm, 1970s
Page 60 | Acrylic on fiberboard, 25 x 40 cm, 1970s
Page 61 | Acrylic on fiberboard, 40 x 50 cm, 1970s

LEGENDAS

Pág. 4 | Acrílica sobre Chapa de fibras de madera, 40x50 cm, década de 1970
Pág. 6 | Collage sobre Chapa de fibras de madera, 40x50 cm, década de 1970
Pág. 10 | Tinta china sobre papel, 100x70 cm, 1983
Pág. 12 | Amilcar de Castro, 1947, Tejados de Ouro Preto
Pág. 14 | Acero, 1950, Colección Privada
Pág. 15 | Madera, 1951, Colección Rodrigo de Castro
Pág. 17 | Cobre, 43x43x43 cm, 1952, Colección Ana María de Castro
Pág. 19 | Acero, 83x158x121 cm, 1956, Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro
Pág. 20 | Bolígrafo sobre papel, estudio para la escultura de Berlín, 1997
Pág. 21 | Corte y plegadura, Acero, 800 cm de diámetro, Berlín, 1997
Pág. 22 | Acero inoxidable, década de 1960
Pág. 23 | Acero inoxidable, década de 1960
Pág. 25 | Acrílica sobre lienzo, 150 x 200 cm, década de 1990
Pág. 26 | Acrílica sobre lienzo, 200 x 300 cm, 2002
Pág. 33 | Acero, 200x200x90 cm, década de 1980
Pág. 35 | Corte y plegadura, Acero, 120 cm, 1994
Pág. 36 | Acrílica sobre lienzo, 208x208 cm, década de 1980
Pág. 41 | Acrílica sobre lienzo, 209x209 cm, década de 1990
Pág. 43 | Acrílica sobre lienzo, 210x210 cm, 1998
Pág. 44 | Acrílica sobre lienzo, 195x300 cm, 2002
Pág. 45 | Acrílica sobre lienzo, 200x230 cm, década de 1980
Pág. 48 | Acrílica sobre lienzo, 135x186 cm, década de 1980
Pág. 49 | Acrílica sobre lienzo, 139x229 cm, década de 1990
Pág. 51 | Acrílica sobre lienzo, 101x200 cm, década de 1980
Pág. 52-53 | Acrílica sobre lienzo, 137x272 cm, década de 1980
Pág. 56 | Óleo en barra sobre lienzo, 70x210 cm, década de 1990
Pág. 57 | Acrílica sobre lienzo, 205x205 cm, década de 1990
Pág. 59 | Acrílica sobre Chapa de fibras de madera, 37x51 cm, década de 1970

Pág. 60 | Acrílica sobre Chapa de fibras de madera, 25x40 cm, década de 1970
Pág. 61 | Acrílica sobre Chapa de fibras de madera, 40x50 cm, década de 1970
Pág. 62 | Acrílica sobre Chapa de fibras de madera, 40x25 cm, década de 1970
Pág. 63 | Acrílica sobre Chapa de fibras de madera, 40x25 cm, década de 1970
Pág. 65 | Acrílica sobre Chapa de fibras de madera, 40x25 cm, década de 1970
Pág. 68 | Acero, corte, 30x53x7,5 cm, década de 1980
| Acero, corte, 30x30x05 cm, década de 1980
Pág. 69 | Acero, corte, 30x30x05 cm, década de 1980
Pág. 70 | Acero, corte, 30x30x05 cm, década de 1980
Pág. 71 | Acero, corte, 25x36x05 cm, década de 1980
Pág. 72 | Acero, corte y desplazamiento, 30x30x05 cm, década de 1980
Pág. 73 | Acero, corte y desplazamiento, 24x36x05 cm, década de 1980
Pág. 74 | Acero, corte y desplazamiento, 21x41x05 cm, década de 1980
Pág. 75 | Acero, corte y desplazamiento, 21x34x05 cm, década de 1980
| Acero, corte y desplazamiento, 21x38x05 cm, década de 1980
Pág. 76 | Grafito sobre papel, 32x44 cm, década de 1980
| Grafito sobre papel, 32x44 cm, década de 1980
Pág. 77 | Grafito sobre papel, 32x44 cm, 1980s
Pág. 78 | Grafito sobre papel, 32x44 cm, 1980s
| Grafito sobre papel, 32x44 cm, 1980s
Pág. 79 | Grafito sobre papel, 32x44 cm, 1980s
Pág. 80 | Grafito sobre papel, 64 x 46 cm, 1980s
Pág. 81 | Grafito sobre papel, 32 x 44 cm, 1980s
Pág. 82 | Wood, cut and displacement, 60 x 100 cm, 1980s
Pág. 88 | Glass and wood, 200 x 80 cm, 1990s



"Acreditar sempre... e até o fim" [A.C.]

Frase curta. Palavras poucas. Um gesto largo no ar, como que empurrando esse fim para um depois, mais e muito além.

E assim foi o fazer e o realizar do artista.

Acreditando sempre em si, nas certezas de ser, como também naquelas de não ser, o caminho da sua arte.

Acreditando sempre no fazer para realizar, mesmo que os contrários sejam muitos, os valores, desvalores e a angústia a espreitar as inseguranças da vida.

Acreditando sempre e até o fim, realizou uma obra fora do tempo. Hoje ou em qualquer tempo, Amilcar de Castro sempre irá surpreender e preencher nosso olhar, nossa alma, com o inusitado, o novo, a arte pura de um mestre que, com sabedoria, empurrou o fim para um depois, mais e muito além do tempo.

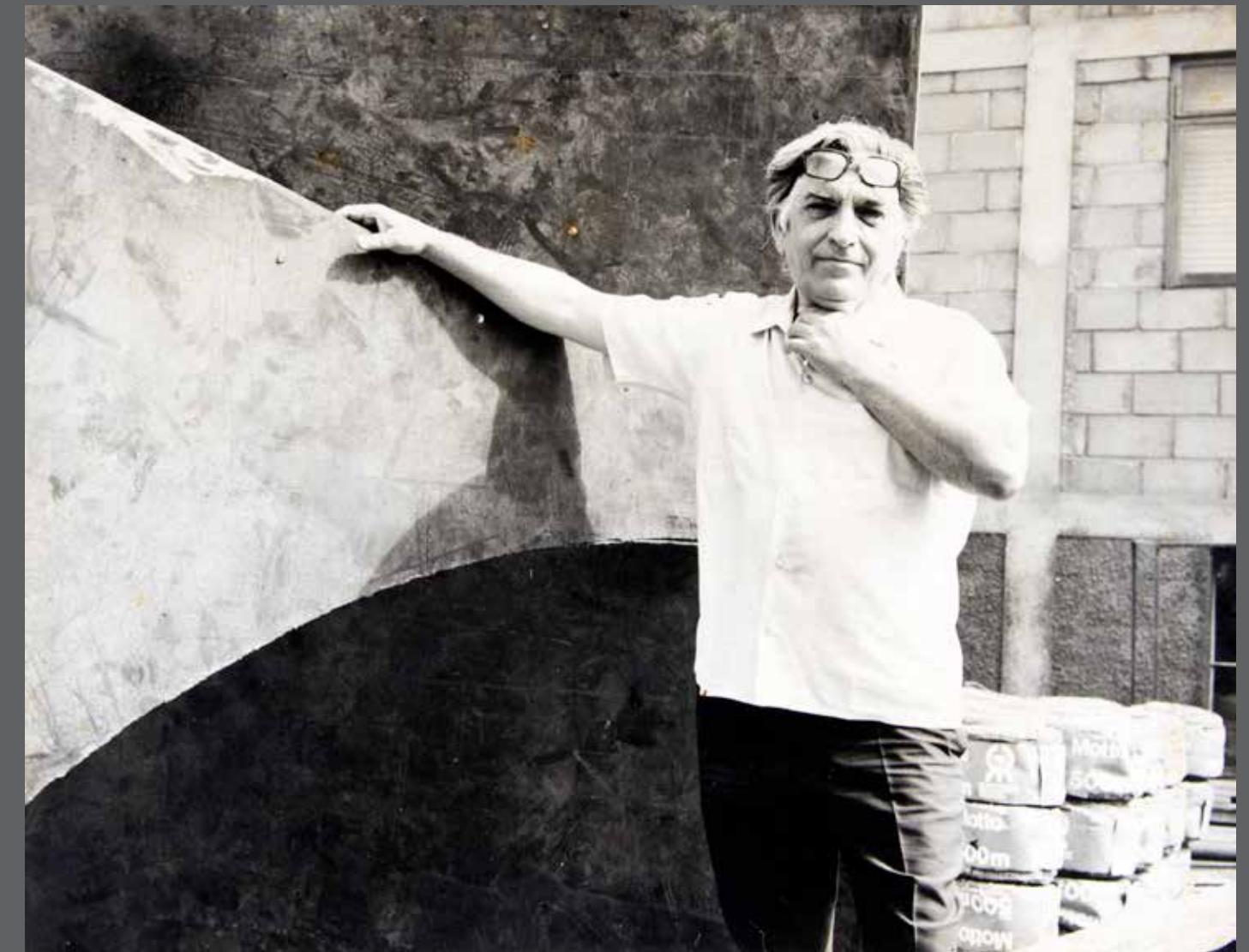
Possível apenas quando a vida e a arte, mutuamente atraídas, realizam o inco-mum, o raro e impensável.

Rodrigo de Castro

Gratidão

A vida não é um caminhar suave e tranquilo num gramado verde.
Viver é muito mais do que o acordar e o dormir dos dias do tempo.
E nesse mar revolto que é viver
inseguranças, desequilíbrios e desilusões surgem no caminho.
Decepções e insuficiências cortam os passos,
angústias pesam,
sonhos se desmancham,
fracassos turvam o valor dos acertos.
E às vezes parece ser impossível acreditar em outra coisa
a não ser no impossível.
Mas neste mar revolto havia um leme
Dorcília
a luz, firmeza e acolhimento,
a sensibilidade e o amor
Fio condutor
E reestabelecida a paz,
outra vez possível caminhar e sonhar,
sentir o chão firme e verde como a grama
Dorcília, sua grandeza foi sempre além
e infinita a sua luz

Rodrigo de Castro



CENTRO CULTURAL MINAS TENIS CLUBE

Presidente - President and chairman - *Presidente* | Ricardo Vieira Santiago

Diretor de cultura - Director of culture - *Director de cultura* | André Rubião

Gerente de cultura - Cultural management
Gerente de cultura | Wanderleia Magalhães

Coordenador técnico - Technical coordinator - *coordinador técnico* | Bruno Cerezoli

Assessora de imprensa - Press relations -
Asesora de prensa | Cláudia Leal Viana

EXPOSIÇÃO - EXHIBITION - EXPOSICIÓN

Amilcar de Castro matéria e luz
matter and light - *materia y luz*

Curadoria - Curated by - *Comisario*
| Rodrigo de Castro

Produção - Production - *Producción*
| Instituto Amilcar de Castro e
Minas Tênis Clube

Projeto expográfico - Exhibition project -
Proyecto expográfico | Rodrigo de Castro

**Projeto identidade visual e sinalização
expositiva** - Visual identity and signage -
*Proyecto identidad visual y señalización
expositiva* | Marcela de Castro

Programa educativo - Educational program
- *Programa educativo* | Malacaxeta

Laudos museológicos - Museology
appraisal - *Informes museológicos* | Carlos
Alexandre Madalena

Conservação e laudos técnicos -
Conservation and technical appraisals -
Conservación e informes técnicos | Raquel
Teixeira

Seguro - Insurance - *Seguro* | Almeida
Gomes

Transporte de acervo - Transport -
Transporte de acervo | Mudanças
Damasceno

Montagem de acervo - Installation -
Montaje de acervo | Allen Roscoe, Instituto
Amilcar de Castro e Celma Albuquerque
Galeria de Arte

Execução da identidade visual - Visual
identity execution - *Ejecución de la identidad
visual* | ArtWork

Molduras - Frames - *Marcos* | Atelier
Baumecker

Registro videográfico - Video
documentation - *Registro videográfico* |
Micrópolis

CATÁLOGO - CATALOGUE - CATÁLOGO

Projeto gráfico - Graphic design - *Diseño
grafico* | Lúcia Nemer e Martuse Fornaciari

Produção gráfica - Graphic production -
Producción grafica | NFDdesign

Fotografias - Photographs - *Fotografías*
| Acervo Instituto Amilcar de Castro
Págs 12 / 14 / 19 / 21 / 22 / 23 / 101

| Denise Andrade
Pág 15

| Eduardo Eckenfels
Capa e Págs 2-3 / 4 / 6 / 8 / 10 / 17 / 25 / 26
/ 28-29 / 31 / 33 / 35 / 36 / 37 / 38-39 / 41 /
43 / 44 / 45 / 46-47 / 48 / 49 / 51 / 52 / 53 /
55 / 56 / 57 / 59 / 60 / 61 / 62 / 63 / 65 / 66-67
/ 68 / 69 / 70 / 71 / 72 / 73 / 74 / 75 / 76 / 77 /
78 / 79 / 80 / 82 / 88 / 96-97 / 102-103

Revisão - Proofreading - *Revisión* | Trema Textos

Tradução inglês - English version -
Traducción english | Uirá Catani e Elisa Matos

Tradução espanhol - Spanish translation -
Traducción español | Alexandre Sacha

Impressão - Printing - *Impresión* | Koloro
Indústria Gráfica

FICHA CATALOGRÁFICA

A516 Amilcar de Castro: matéria e luz [catálogo da exposição] /
Organização e Texto: Rodrigo de Castro. Curadoria: Rodrigo de
Castro. Fotografia: Eduardo Eckenfels. – Belo Horizonte: Koloro, 2020.

104 p.: il. color. 22 cm.

Realização: Centro Cultural Unimed - BH Minas
Produção: Instituto Amilcar de Castro.

Este catálogo é parte integrante da exposição "Amilcar de Castro:
matéria e luz" realizada de 12 de novembro de 2020 a 24 de janeiro
de 2021.

ISBN 978-65-993441-0-7

1. Arte moderna - Século XX. 2. Arte moderna - Brasil -
Século XX. 3. Artes plásticas. Esculturas brasileiras. I.
Castro, Amilcar de. 1920 - 2002. II. Castro, Rodrigo de. III
Eckenfels, Eduardo.

CDD 709.81

Ficha Catalográfica elaborada por Eni Alves Rodrigues - CRB6/1996

1. Arte moderna - Século XX. 2. Arte moderna - Brasil -
Século XX. 3. Artes plásticas. Esculturas brasileiras. I.
Castro, Amilcar de. 1920 - 2002. II. Castro, Rodrigo de. III
Eckenfels, Eduardo.

APOIO



REALIZAÇÃO



SECRETARIA ESPECIAL DA
CULTURA

MINISTÉRIO DA
CIDADANIA



PATROCÍNIO MASTER



PATROCÍNIO





