sergio camargo

mira schendel

willys de castro

IAC instituto de arte contemporânea

mira schendel sergio camargo willys de castro

CENTRO CULTURAL
BANCO DO BRASIL

21 de março a 21 de maio de 2000

Realização / *Presented by*
Centro Cultural Banco do Brasil

Exposição / *Exhibition*

Coordenação geral / *General coordination*
Raquel Arnaud, presidente do IAC

Curadoria / *Curatorship*
Ronaldo Brito

Supervisão técnica / *Technical supervision*
Lu Rodrigues

Produção / *Production*
Maria Eduarda Marques

Projeto de montagem e iluminação /
Set-up and lightning design
Felippe Crescente

Assessoria de imprensa / *Press consultant*
Meise Halabi

Catálogo / *Catalogue*

Projeto gráfico / *Graphic design*
Danowski Design Ltda, Rio de Janeiro
Adriana Cataldo, Livia Lazzaro e Sula Danowski
danowski@alternex.com.br

Fotografias / *Photos*

Antônio Ribeiro, São Paulo
Sergio Camargo (orelha / *flaps*)

Dulce Carneiro, São Paulo
Mira Schendel (orelha / *flaps*)

Folha Imagem, São Paulo
p. 65

Fernando Silveira, São Paulo
n. 16, 18, 19, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27

Rômulo Fialdini, São Paulo
capa / *cover*, Willys de Castro (orelha / *flaps*),
n. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13,
14, 15, 17, 28, 40, p. 67

Sergio Araujo, Rio de Janeiro
n. 22

Versão / *Translation*
Ricardo Quintana, Rio de Janeiro

Padronização e revisão de texto / *Proofreading*
Rosalina Gouveia, Rio de Janeiro

Tratamento de imagem / *Image processing*
Leonardo Fanzeres
Danowski Design

Fotolito / *Films*
Dressa Color, Rio de Janeiro

Impressão / *Printing*
Editora Gráficos Burti, São Paulo

Agradecimentos / *Acknowledgements*

Ada Schendel, Aspásia Camargo,
Carlos Camargo, Cristóvão Camargo,
Hércules Barsotti, Maria Camargo,
Paulo Fernandes, Walter de Castro e
Wanda de Castro

A exposição Mira Schendel, Sergio Camargo e Willys de Castro inaugura a programação de artes plásticas do ano 2000 do Centro Cultural Banco do Brasil, resgatando o cerne das obras desses artistas.

Este evento encerra um valor singular: trata-se da primeira mostra do recém-criado Instituto de Arte Contemporânea-IAC, cujo acervo é composto por núcleos de obras selecionadas e cedidas à instituição pelos familiares e herdeiros dos respectivos artistas.

O público carioca tem o privilégio de conhecer as trajetórias criativas desses artistas que exerceram uma influência decisiva no contexto da arte contemporânea brasileira, mas que tiveram suas obras pouco presentes nos museus e, por muito tempo, quase restritas à guarda das famílias e de coleções particulares no Brasil e no exterior.

Mais do que uma simples reunião de trabalhos, a mostra busca revelar um diálogo possível entre as poéticas de Mira Schendel, Sergio Camargo e Willys de Castro, tornando-se um testemunho de parte significativa do pensamento plástico do Brasil das décadas de 1960, 1970 e 1980.

O partido adotado pela curadoria é o de realizar uma exposição marcadamente visual, que enseja uma experiência de educação do olhar e possibilita uma reflexão sobre os fundamentos da história da arte moderna do Brasil.

O Centro Cultural Banco do Brasil reitera, assim, seu compromisso institucional de contribuir de maneira efetiva para a difusão, democratização e desenvolvimento do patrimônio cultural brasileiro.

Walter Nunes de Vasconcelos Junior
Diretor do Centro Cultural Banco do Brasil

Com a curadoria do crítico de arte Ronaldo Brito, o Centro Cultural Banco do Brasil abriga a primeira exposição do núcleo de obras que constitui o acervo do Instituto de Arte Contemporânea.

Inicialmente foi estruturado o Centro de Arte Contemporânea Sergio Camargo, instalado logo após a morte do escultor, com a finalidade de preservar e divulgar a valiosa e extensa obra desse artista exemplar que viveu longos anos em Paris e tinha um ateliê em Massa-Carrara, Itália.

Foram muitos os mecanismos institucionais promovidos para viabilizar a preservação desse patrimônio e garantir sua permanência no meio cultural nacional: desde o fechamento do ateliê de Camargo, na Itália, em 1991 (com o acompanhamento dos críticos de arte Ronaldo Brito e Guy Brett), e a conseqüente reorganização desse acervo, que incluiu outras obras recolhidas em diversas cidades européias, até a realização de uma ampla exposição internacional itinerante (1994-1997).

Como agente de Camargo por 18 anos e como responsável legal pela sua obra, me foi possível agilizar tais procedimentos de difusão e preservação do seu acervo. Atenta à necessidade de uma vigorosa atuação no meio artístico brasileiro, através de estruturas institucionais firmes que abrangessem também obras de outros artistas de igual importância para a arte do nosso país, surgiu a determinação de criar o Instituto de Arte Contemporânea, entidade cultural sem fins lucrativos. Considerando que as obras de Mira Schendel e Willys de Castro foram também trabalhadas

por mim nas duas últimas décadas, tornou-se pertinente a inclusão desses dois acervos no âmbito das atividades da nova instituição.

O Instituto de Arte Contemporânea tem como objetivo organizar, catalogar e receber em comodato essas obras para que possam ser conservadas, eventualmente restauradas, mas sobretudo, torná-las visíveis ao público em geral e, mais especificamente, aos críticos de arte, curadores, teóricos e demais interessados na produção da arte nacional e internacional. Esta nova instituição irá acrescentar às demais um segmento da arte brasileira que expressa as reflexões e investigações plásticas de uma mesma geração, refletindo assim suas afinidades de linguagem, preenchendo uma lacuna até então existente no nosso meio cultural.

Confiadas e cedidas pelas famílias ao Instituto de Arte Contemporânea, as obras desses artistas permanecerão em constante exposição e serão constantemente ativadas pelos mecanismos de difusão e divulgação do instituto, promovendo intercâmbios culturais com os principais museus internacionais.

Agradeço a consagração desse momento a todos os parceiros do Instituto de Arte Contemporânea e aos nossos dedicados colaboradores que sempre acreditaram e torceram para o sucesso do nosso projeto.

Raquel Arnaud
Presidente do Instituto de Arte Contemporânea

presentes ao futuro

Ronaldo Brito

Mira Schendel, Sergio Camargo e Willys de Castro, juntos, somam um *quantum* considerável de energia plástica. A iniciativa de reuni-los numa exposição, nas salas do Centro Cultural Banco do Brasil, visa justamente liberar essa energia em escala pública. Em termos mais precisos, trata-se da primeira realização do recém-criado Instituto de Arte Contemporânea, destinado a exibir, preservar e difundir três obras reconhecidamente decisivas para a constituição de nossa modernidade estética.

Para cumprir tal propósito, o primeiro passo da curadoria (com a assistência de Maria Eduarda Marques) foi garantir um conjunto significativo de trabalhos de cada um dos artistas que consiga dar a medida de suas respectivas poéticas, resuma enfim a estrutura de suas linguagens. Contar meramente as suas histórias na prosa fácil das fases e dos estilos seria pouco, muito pouco quando estão em jogo processos de produção tão complexos e imprevisíveis. O desafio é incitar o público a fazer a experiência efetiva desses processos.

Se não há nem poderia haver compromissos com a extensão das obras, o problema de avaliação de suas intenções permanece inteiro e crucial. No caso da arte econômica de Willys de Castro, sob a égide do rigor e da lucidez integrais, extensão e intenção praticamente coincidem. Já a obra radial de Mira Schendel parece só permitir visões parciais, aproximativas. O conjunto do trabalho de Sergio Camargo, por sua vez, fiel a seu senso infalível de proporção, ocupa uma posição intermediária. De todo modo, em arte, quantidade e qualidade assumem ares paradoxais — ninguém ousaria estimar o valor de uma obra pelo número de seus exemplares, por outro lado, quem dispensaria a descoberta sequer de mais um Cézanne ou um Picasso da época cubista?

A conjunção de Mira Schendel, Sergio Camargo e Willys de Castro não atende a qualquer obrigação escolar, posto que nunca formaram grupo, tampouco se pretende um desses encontros artísticos inevitáveis, quase fatais. Dito isto, nada tem de arbitrária ou caprichosa. Os três pertencem,

em constelação ampla, a certo momento especialmente produtivo da modernidade cultural brasileira — mais do que cronológico, fazem sentido histórico. Entre si revelam afinidades, diferenças e contrastes, jamais antagonismos ou contradições.

O convívio público entre a estrita disciplina construtivista de Willys, o método construtivo liberal de Camargo e a lírica inquieta de Mira, sempre a dissolver ordens formais estáveis ou a redescobri-las em meio ao informe, será antes de tudo um fator de estímulo para o exercício de nossa imaginação formal. Nem é preciso dizer, a mostra que ora se apresenta no CCBB é apenas uma em meio a tantas leituras imaginativas possíveis e legítimas entre obras que me parecem particularmente abertas ao futuro. Graças sobretudo a sua natureza inequívoca de pensamento visual, avesso a retóricas ideológicas e a ditames culturais. Cada qual à sua maneira bem diferenciada, tais obras incentivam o usufruto de um inteligência visual emancipada, que redefine em seus próprios termos a relação da arte com o mundo e com a vida.

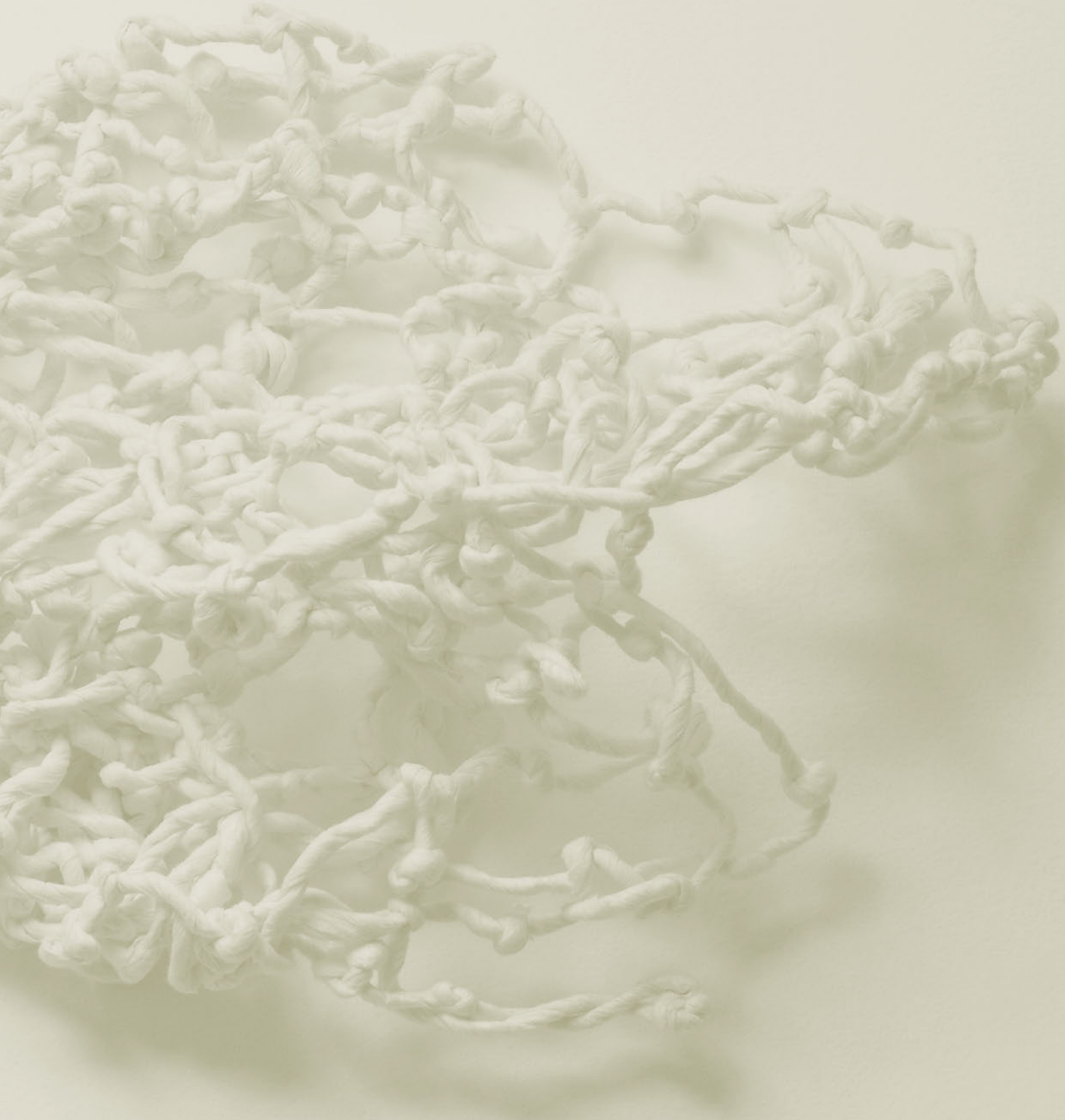
Exatamente por sua espécie de coerência fluida, ordem variável pouco ortodoxa, creio que a aproximação institucional entre a arte de Mira, Camargo e Willys promove um campo poético vigoroso e incerto que tem mais a ver com a experiência histórica de nossa modernidade, desde o final dos anos 50 até os nossos dias, do que o teria o convencional mapeamento regular de grupos, movimentos e tendências, datas e nomes.

Mira Schendel, uma jovem emigrante que começa a fazer arte no Brasil, conservou muito da disponibilidade que, junto às notórias dificuldades, caracteriza a condição do *outsider*. Se alguma constante distingue a extraordinária mobilidade de sua obra, a misturar gêneros e estilos, técnicas e suportes os mais diversos, seria por certo a sua ascese de disponibilidade — todo o esforço, toda a graça é viver à altura do instante adiante, atenta ao fenômeno mesmo do aparecer. De outro gênero é a urgência que move os relevos e esculturas de Sergio Camargo, provavelmente o grande esteta da arte brasileira. Sob o comando de uma ágil combina-

tória geométrica, anônima, eminentemente moderna, toda a sua obra se processa em séries — no entanto, o triunfo final pertence à evidência estética absoluta de cada peça singular. O seu espírito mais clássico, confiante na ação social da forma num percurso de longa duração histórica, só sabe apurar-se contudo através do domínio de tensões, vertigens e oposições, no desafio permanente de seu próprio equilíbrio. Talvez as longas peças horizontais, em carvão *negro-belga*, cortadas no limite de resistência da matéria, sejam as que melhor revelem o seu caráter *borgiano*, a evidência enigmática peculiar à sua estranha vocação apolínea.

Dos três certamente o menos conhecido do grande público, Willys de Castro é um pensador visual consumado, que dispensa justificativas para figurar ao lado de Mira e Camargo. De pronto me ocorre que muito poucos artistas daquela geração, e mesmo das gerações subseqüentes, prescindem de tais justificativas. A meu ver, Willys de Castro encarna a figura do 'homem construtivo brasileiro' — ninguém entre nós identificou-se tão sincera, profunda e espontaneamente com os ideais estéticos, sociais e humanistas oriundos da Bauhaus; ninguém melhor os realizou sob a forma autoral do trabalho de arte, sem caricaturar, academizar ou transgredi-los. Concretista e neoconcretista de primeira hora, Willys não era entretanto nenhum artista de escola, como atesta a progressiva força plástica que seus trabalhos altamente elaborados, e talvez por isto mesmo escassos, vêm ganhando com o passar do tempo, desde os já célebres *Objetos ativos* da década de 1960 até os últimos *Pluriobjetos* dos anos 80.

Um projeto como o Instituto de Arte Contemporânea, que tem por objetivo tornar público o acesso ao trabalho de Mira Schendel, Sergio Camargo e Willys de Castro, volta-se naturalmente para o futuro, na expectativa das novas leituras que com toda certeza vão surgir. No intuito de promover desde logo semelhante processo de renovação, solicitamos a três críticos de gerações mais jovens ensaios curtos sobre os artistas em questão. Assim, João Masao Kamita aborda a obra de Mira Schendel, Christina Bach a obra de Sergio Camargo e Roberto Conduru a de Willys de Castro. Grandes obras estão sempre novas, precisam de novas palavras.



mira schendel

o visível entre parêntesis

Um leve traço, um brilho fugaz, uma rápida trepidação, um quase nada, enfim. Ascéticas e silenciosas, as obras de Mira Schendel têm um modo peculiar de aparecer: ao contrário do que se poderia esperar, eis uma forma que desperta atenção justamente pela economia, não pelo excesso de estímulos visuais. Esse laconismo intencional explicaria, de certo modo, o silêncio em torno de um trabalho iniciado em meados do decênio de 1950, que só recentemente adquiriu certa dimensão pública, sobretudo a partir da década de 1980. Poderíamos arriscar dizer que somente agora, perante o exagero e a estridência do cotidiano disperso e massificado dos nossos dias, essa obra reticente, que faz da contenção sua virtude, assume contornos mais legíveis.

Contudo, limitar o seu valor a mera insubmissão à superficialidade decorativa da imagem é restringir o alcance poético e crítico do trabalho. As séries de Mira Schendel expõem o fato óbvio, mas sempre surpreendente: quanto mais nos entregamos ao olhar, mais há para ser visto. É justamente esse o pacto que propõem. Aceito o desafio do visível, tem início a aventura.

O traço solitário que de início parecia flutuar *contra* o fundo luminoso do papel, nas monotipias de 1964, revela-se, na realidade, um traço que surge *com* o papel, pois logo vemos como este é uma malha fibrosa que poderia desmembrar-se sob a força de gesto mais rude, mas o movimento que nele se inscreve acontece, com sua velocidade e precisão, em função desta específica qualidade de superfície. Assim como a linha, que apesar de sua determinação, retém algo da fragilidade do papel japonês, este por sua vez tem na sua própria delicadeza a força de resistência contra um gesto abrupto e violento. Na série final — *Os sarrafos* — da década de 1980, o procedimento parece o simétrico inverso: barrotes negros de madeira irrompem abruptamente para fora do suporte retangular. No entanto, dada a ausência de peso e volume e a saturação causada pelo agudo contraste com a luz branca da tela, por breves instantes, temos a nítida sensação de que, na verdade, tratam-se de puros signos gráficos,

como se fossem linhas saindo do plano e ganhando o espaço real. Mais uma vez é o olhar atento que aciona esse jogo tenso entre a literalidade dos meios envolvidos e a ordem ideal da geometria.

Logo se vê que, para a artista, o frágil e o denso, o estável e o precário, o literal e o ideal não são categorias excludentes, encontram-se em contínuo intercâmbio. Por isso, vejo certa impropriedade nas leituras da obra de Mira que insistem em definir seus procedimentos como trabalho entre oposições. Ora, é evidente que o transparente e o opaco, o denso e o rarefeito, o rigor e o aleatório, assim como tantas outras "oposições" nada mais são do que medidas possíveis do visível, legítimos índices constituidores do espaço. Suspensas as dicotomias, o desafio é apreender sem restrições ou exclusões todos os graus do aparecer.

De fato, a artista parece muito pouco interessada em qualquer espécie de distinções conceituais que antecedam a experiência da obra, na medida mesmo que sua interrogação se endereça ao que é básico e anterior: o momento em que as coisas aparecem e ganham existência. Daí, este aspecto irresolvido, esta oscilação ininterrupta entre coisas que não encontram a estabilidade do conceito. Evidentemente, para que a tensão se mantenha sempre atual não pode haver cristalização das formas, sob o risco de perpetuar algum tipo de dualismo tão caro à nossa tradição ocidental.

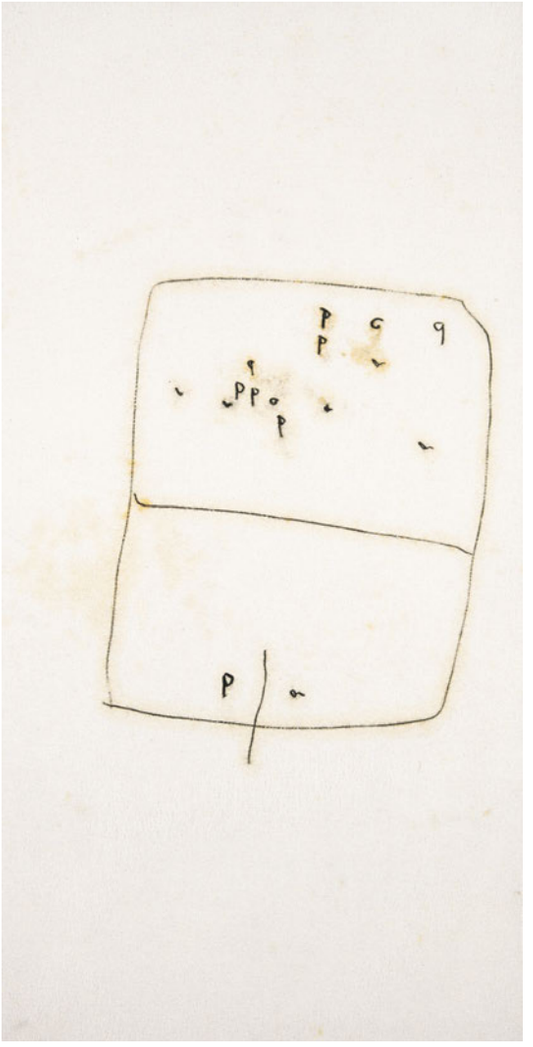
Em Mira Schendel, portanto, a linha, a forma e o plano geométricos não surgem como puras entidades ideais — figuras desencarnadas e exteriores ao mundo —, são, ao contrário, espessos fenômenos sensíveis contaminados de corpo e matéria. Nas telas materiológicas do início da década de 1960, vemos como uma das mais clássicas distinções da história da arte — a diferença entre continente e conteúdo — é suspensa por efeito justamente dessa contaminação expressiva. Ali, cor, figura e matéria surgem simultâneos, pois cada instância insiste em fazer ressoar suas especificidades. O resultado é um todo compacto, um bloco opaco, denso e áspero.

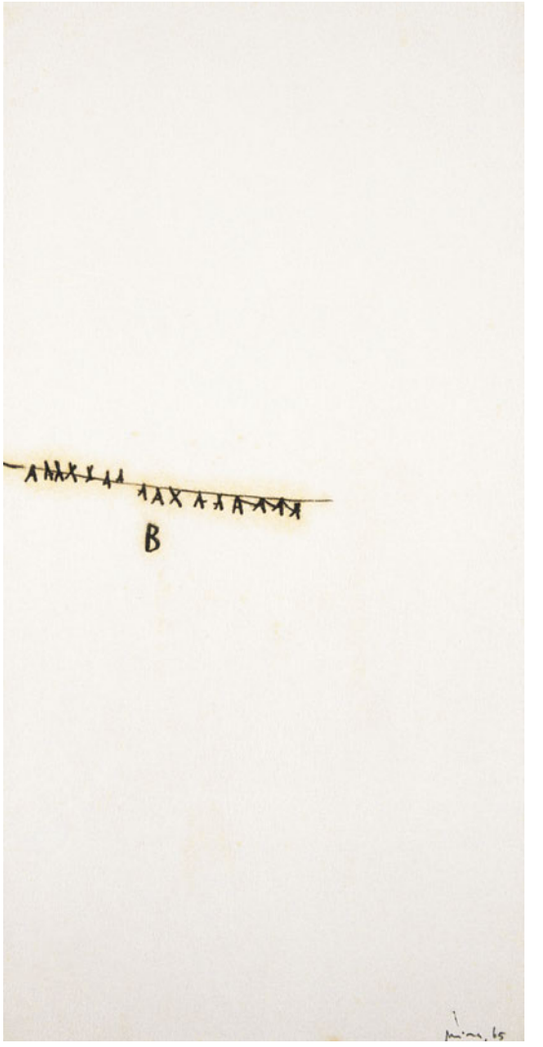
A divisa é claramente fenomenológica: viver o fenômeno integral, deixando-o fluir em sua plenitude, sem que qualquer obstáculo a ele se interponha. É nesse sentido que podemos entender a dimensão corpórea da obra de Mira como essa continuidade fundamental entre o eu e o mundo.

Essa visada topológica nos permite extrair, dentre a grande diversidade de materiais, suportes e formatos das séries, um certo modo comum de visá-las: considerando-as como espécies de planos topográficos, em que os marcos destacados e os acidentes mínimos têm igual valor. Seguindo esse raciocínio, seria finalmente legítimo afirmar que nas monotipias, na realidade, são as fibras do papel japonês que "aspiram" a tinta, e não o inverso (o processo de impressão era sobrepor o papel sobre uma matriz embebida previamente de tinta e riscar o verso). Nessa mesma linha, nas telas de formato maior, como nas têmperas com ouro ou nos *Sarrafos*, aquelas grandes extensões de cor opaca ou branca, que pareciam uniformes e inertes quando apreciadas de perto, revelam uma fatura singular, camadas granuladas de têmpera, que fazem ressoar, por contraste, uma superfície que de nenhuma maneira admite um campo neutro e secundário.

Esse sentido pleno de atualidade visual deixa claro como Mira Schendel compreendeu perfeitamente um dos fundamentos da arte moderna — o raciocínio planar cubista, em especial, a operação da colagem. No entanto, dispor-se a reatualizar o plano pictórico moderno após tantas manobras empenhadas — afinal é disso que ainda se trata — é o que confere tensão contemporânea à obra. Voltar-se ao modo de constituição das coisas implica mover-se neste intervalo em que não há pontos fixos, seja uma origem ou um fim marcados. É expor-se ao risco de interrogar, duvidar produtivamente de sua própria formação.

João Masao Kamita, doutor em arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo/FAU-USP, é professor do programa de pós-graduação em história social da cultura na PUC-Rio.





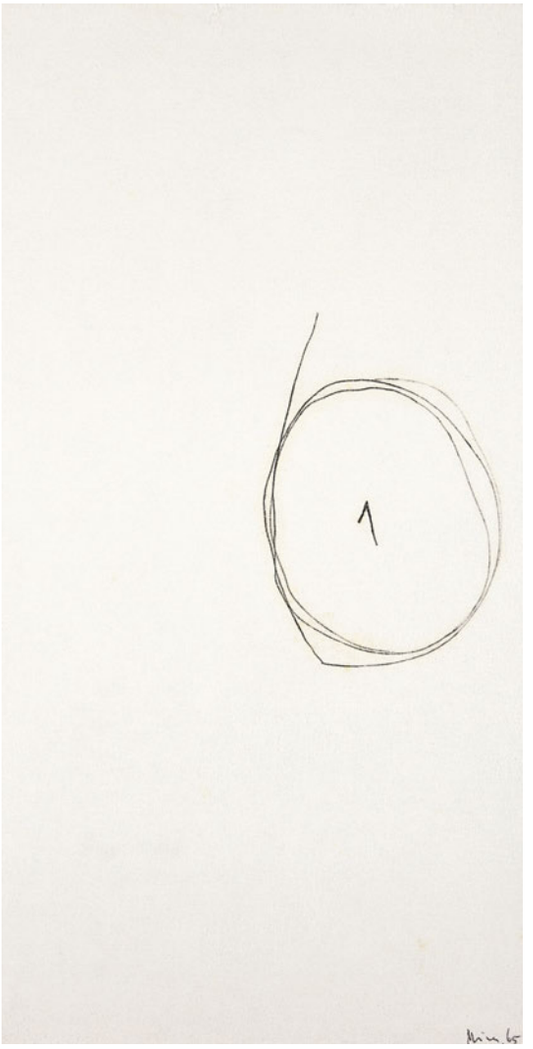
2 e 3
sem título (monotipias) / *untitled (monotypes)*, 1961-1965
óleo sobre papel de arroz
oil on rice paper
46 x 23cm

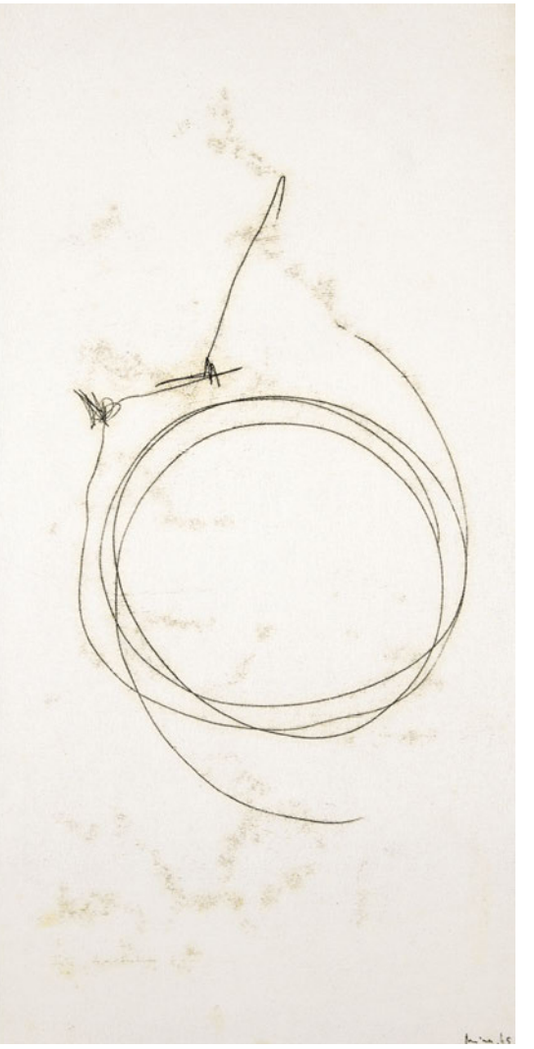
4
Trenzinho, meados da década
de 1960 / *mid-sixties*
folhas de papel de arroz e fio de *nylon*
sheets of rice paper and nylon line
45,5 x 23cm cada/*each*

5
sem título / *untitled*,1964
técnica mista sobre tela
mixed media on canvas
114 x 146cm

6
sem título / *untitled*, meados
da década de 1960 / *mid sixties*
técnica mista sobre madeira
mixed media on wood
50 x 45cm

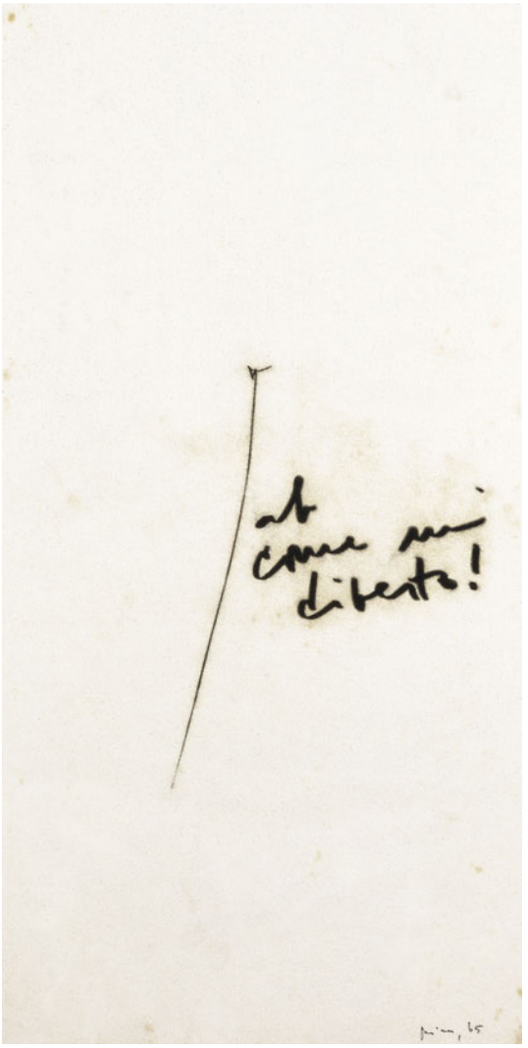
7
sem título / *untitled,* 1986
têmpera acrílica, gesso
e bastão oleoso sobre madeira
acrylic tempera, gesso
and oil stick on wood
90 x 180cm


1

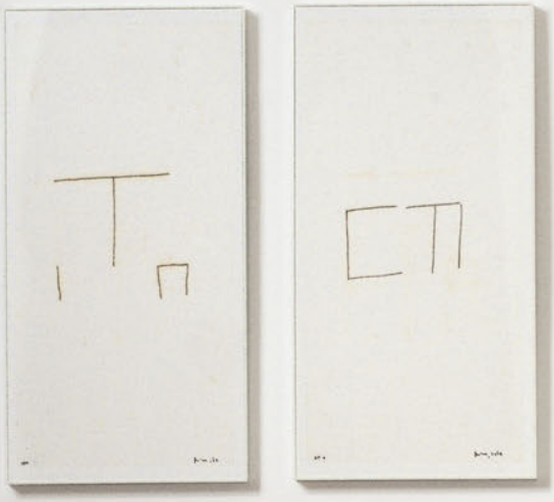


8, 9, 10 e 11
sem título (monotipias) / *untitled (monotypes)*, 1961-1965
óleo sobre papel de arroz
oil on rice paper
46 x 23cm

12 e 13
Sarrafo, 1987
têmpera acrílica e gesso sobre madeira
acrylic tempera and gesso on wood
96 x 180 x 47,5cm



14
sem título (monotipias) / *untitled (monotypes)*, 1965
óleo sobre papel de arroz
oil on rice paper
46 x 23cm



sergio camargo

No início foram as mulheres gordas ensimesmadas, figuras pós-cubistas que aliciavam a atmosfera envolvente e recolhiam todas as atenções do espaço. Acanhadas ou vaidosas, não percebiam que o artista delas se aproveitava para estimar volumes e conduzir a massa que as supunha. Estes eram os verdadeiros temas de Sergio Camargo: massas e volumes.

Convocado para uma avaliação contemporânea, o volume exigiu o plano para exibir-se liberto das sugestões ilusionistas. Assim, o artista o seccionou em um sem-número de elementos cilíndricos que serviram ao exercício de uma lógica singular porquanto derivada de sua interpretação particular de concretismo — os célebres relevos. De fato, Camargo atravessou os anos 60 com obras que atestaram um especial talento para experiências táteis: de posse da racionalidade construtiva aliada a uma expressividade quantitativa, tais objetos promoveram superfícies crespas espetaculares, apinhadas de sutis modulações de sombras e texturas. Sempre alvos, os relevos deixam à luz o encargo de nos desvendar o programa sintático que os governa. Então, dedicam-se também aos olhos: a multidão geométrica propaga-se em ondas, circula sem rumo, obedece a forças centrípetas ou dilui-se em outros fluxos — vertigem e hipnose. Resultam, ao fim e ao cabo, em estampas volumétricas que se esgueiram para fora do quadro definindo orlas irrequietas — no fundo, almejam ganhar o mundo. Ora, sejamos também barrocos: afinal, trata-se ou não de uma rebelião estética?

Nascem como as cracas, mostra o artista. Os pequenos entes cilíndricos brotam com especial regularidade irregular nas superfícies terrestres. Iniciam a empresa agitando modestas áreas planas ou as entranhas de troncos partidos, mas não escondem que aventam uma proliferação metastática. Como erupções cutâneas, são capazes de se alastrarem *ad aeternum:* respondem a uma compulsão. Apesar de aprontadas ao mesmo tempo que os planos inteiramente corrugados, estas peças sugerem antes argumentar sobre o princípio lógico que os rege. Desavisados, diríamos mesmo, que foram seus prenúncios. E, uma vez conquistado o espaço li-

teral, tais objetos comportam-se como todas as coisas da vida: alcançam uma especial unidade decidida na construção e no caos, na ordem e no distúrbio. As pequenas células não respeitam qualquer administração — conduzidas apenas pela realidade empírica, que a tudo atende e ordena transformações permanentes, nos iscam para uma deliciosa disponibilidade dialética. Ávidas pelo espaço, as partículas apostam em todas as direções, jogam o jogo da verdade com o observador: agora é a sua vez.

E temos ainda as capciosas *trombas*. Estas criações de Camargo propõem-se deliberar de modo curioso sobre os proveitos da mesma experiência. Despojadas e atrevidas, as *trombas* ignoram quaisquer insinuações que possam arquivá-las junto aos produtos do devaneio figura-fundo. Muito pelo contrário, são acontecimentos tridimensionais que arrastam para esta mesma condição aquilo que antes servia, bem ou mal, de suporte para os relevos. Inchadas de certezas, as *trombas* furam o espaço com decisão fálica e asseveram com veemência a sua presença entre nós. Aparentemente inesperadas, assustam a atmosfera e, funcionando como sondas, acabam por estabelecer campos de interesse: nos surpreendem com a manifestação enfática de existências matéricas que subsistiram a épocas metafísicas, enfim. A verdade é que são peças bizarras mas, sejam o que forem, as chamadas *trombas* assentaram o ponto de exclamação necessário para Sergio Camargo em sua vitoriosa reconquista do espaço tridimensional.

Com efeito, a deixa para o artista seguir além da franqueza formal de Brancusi estava pronunciada. O discreto desenvolvimento volumétrico que Camargo há muito vinha estudando resultou na pesquisa de uma serena cubagem. Realizada em mármore, a série de obras estritamente escultórica produzida a partir do início dos anos 70 exibe uma engenharia só aparentemente simples. Pouco das insinuações orgânicas dos relevos ou do escândalo formal das *trombas* continuou a ecoar, porém, o método combinatório de um e a desenvoltura espacial do outro permaneceram. Não era para menos: o artista Sergio Camargo nasceu escultor. Sua trajetória, ve-

remos, cumpre um coerente sentido estético — as bundas e as coxas das mulheres enroscadas dos anos 50 logo estariam de volta. Esta nova etapa de trabalho foi orientada exclusivamente pelo raciocínio estrutural definido por um sistema modulatório. De tal processo resultaram entes poliédricos de cortes rasos, curvas suaves, pequenos deslocamentos ou brandas torções que vão ofertar uma calma dinâmica aliviada das vertigens ou os agenciamentos súbitos das obras anteriores. Mas, reafirmo, é a inteligência plástica averiguada naquelas mulheres o verdadeiro esqueleto que sustenta o espesso tecido destas estruturas — desde o início era possível diagnosticar a rejeição do artista em confinar a forma em termos puramente ótico-perceptivos.

Este grupo de obras menciona, sem dúvida, tanto os ensinamentos construtivos germânicos quanto as clássicas heranças latinas — uma vez mais o artista contata bases históricas. Indiferente aos ditames dos concretismos nacionais, Sergio Camargo testa, então, os limites estéticos entre o Báltico e o Mediterrâneo. Manobrando uns e outros, aqui e lá, ele compila a sua própria versão para tais vivências artísticas e, lógico, ambas são facilmente recrutáveis para sua linhagem estética. Porém, por conta de uma especial independência, sua obra nos livrou de tolas caricaturas formais. Assim, dentre outras coisas, Camargo foi capaz de esclarecer a econômica sensualidade das obras de Brancusi. O escultor brasileiro ofereceu ao mestre romeno uma contrapartida igualmente elegante e investida de contradições: nada indicando acerca do corpo humano, contratou uma epiderme a um só tempo lúcida e voluptuosa.

Como Brancusi, Camargo perseguiu o acabamento industrial, em uma operação que visava anular a historicidade do mármore — afinal, a natureza da matéria acaba onde começa o seu processamento maquinal. Com efeito, as peças são induzidas a mascarar a natureza da substância que as manifesta e a famosa pedra condenada a existir apenas como presença matérica subsumida a interpretações particulares. Tratava-se de uma necessidade, dizia o artista, visto que a madeira que sagrava os antigos

16
Mulher, 1954-1958
bronze / *bronze*
26 x 46 x 38cm

17
relevo / *relief*, 1970
madeira pintada
painted wood
85 x 51cm

relevos de parede o deixava comprometido com incômodas alusões extra-artísticas. Também os materiais contemporâneos não escapariam de leituras, no mínimo, histórico-políticas. Além do mais, quantas coisas mais inscrevem-se no mundo com a densidade do carrara? No entanto, e por isso mesmo, creio, o mármore acolhido pelo brasileiro não consegue esquivar-se dos muitos adjetivos que acumulara desde priscas eras. Inteiramente branca, sem veios ou polimento, a pedra nos chama ao tato, como a seda fria e macia. Mas isso, dizia, é problema nosso, já que a ele não interessavam os efeitos da matéria: *o mármore é apenas uma pele.* Mas, que pele! Assim, mesmo relegado a condições subalternas, o carrara insistirá em nos lembrar a sua intimidade com Michelangelo. Ora, uma comoção sensual tão indeterminada é da alçada dos desejos inconscientes, que o digam as dobras gordas que começaram a surgir em suas obras.

Já a pedra preta — *negro-belga* — carecia de polimento: o branco é expansivo, o preto recolhe a luz, lembrava o artista. Ora, o que o fascinava realmente? Vencer os desafios de desfazer as estreitas relações entre Arte e matéria ou deixá-las em dúvida? Talvez apenas o próprio exercício em si. Fato é que a pedra negra trouxe novos elementos de reflexão. Camargo a administrou de maneira inusitada — aviando unidades esguias e 'deitadas' no chão: são aforismos, diz Ronaldo Brito. Caso fossem expostas 'de pé', como as brancas, certamente demarcariam um espaço metafórico, triste e fúnebre — um marco da morte. Tamanha ousadia só veio somar pontos à sua já conhecida autonomia artística. Desprovido tanto do otimismo neoconcretista quanto dos humores existencialistas, e mesmo dos comprometimentos político-sociais tão em voga desde dos anos 50, Camargo beirava a insolência. Mas é justamente isto o que lhe conferiu a pontualidade com as justas exigências da época — sem paixões, sem barbáries. Nem brasileiro cordial, nem homem europeu. A especial vocação de suas obras, brancas ou negras, para conquistar o espaço prescreve um prudente *pathos*, uma sutil consulta acerca de territórios sensíveis.

18
escultura / *sculpture*, 1988-1990
pedra negro-belga
Belgian-black stone
26 x 40 x 25,5cm

19
escultura / *sculpture*, 1988-1990
pedra negro-belga
Belgian-black stone
26 x 38 x 27cm

20
ateliê de Sergio Camargo
em Jacarepaguá, Rio de Janeiro
Camargo's studio in Jacarepaguá, Rio de Janeiro

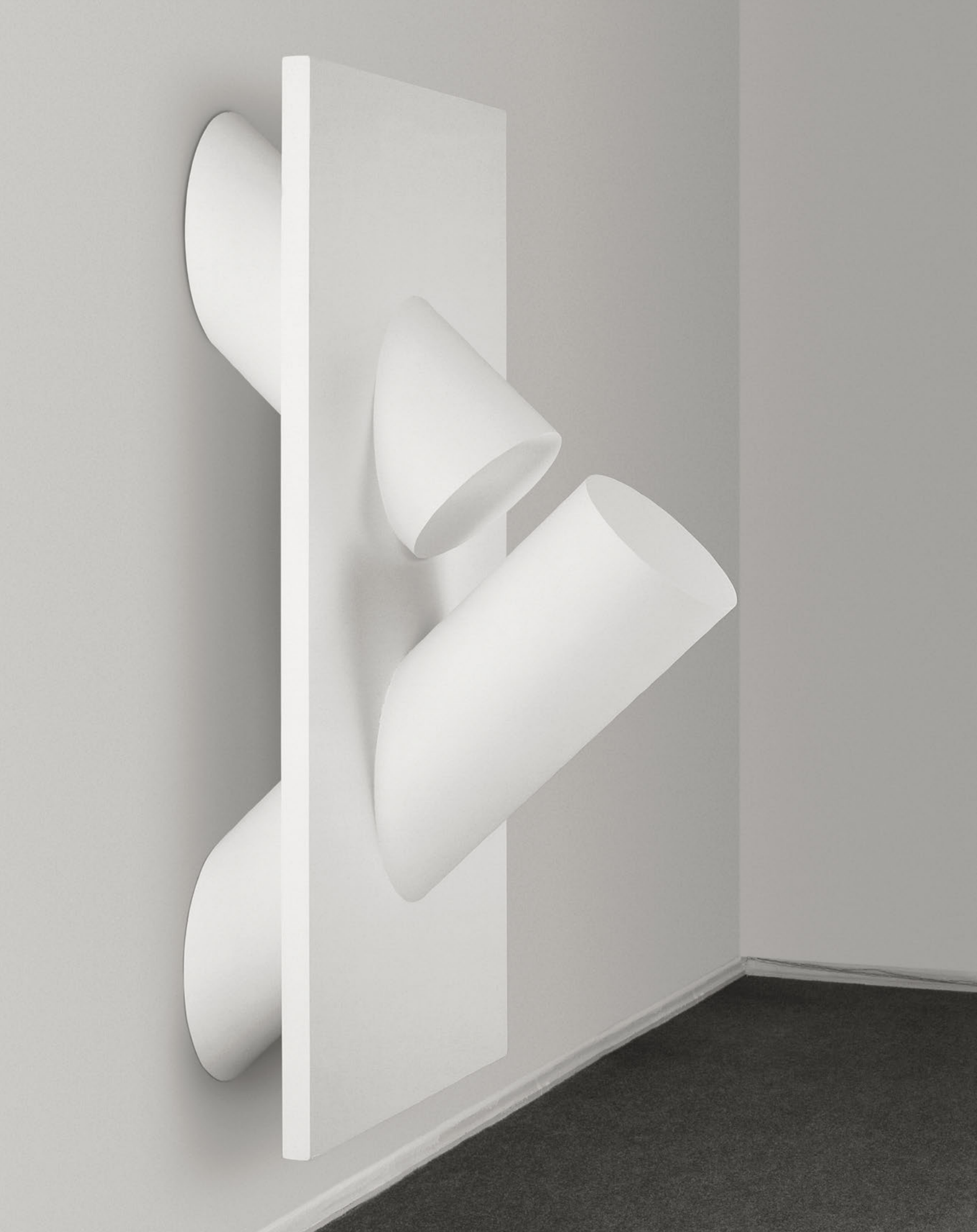
São também da safra do período as enormes paredes efetivadas em concreto. Constituídos por camadas estruturantes e sobriamente ritmados, os longos muros do artista cadenciam, por mais absurdo que pareça, seqüências de prismas quase diáfanos, de regiões subtonadas tão suaves, que para nós torna-se impossível desconfiar da brutalidade do material que os externaliza. A responsabilidade por esses efeitos recai, uma vez mais, sobre uma poética de luz alocada sobre uma superfície cuja potencial aridez é freada por um inteligente lirismo. Estas extensões trazem imediatamente à memória as fachadas dos edifícios cariocas dos anos 50 — solares e ufanistas, as angulosas janelas, abertas ou fechadas, altercam-se com regular irregularidade, como os relevos. Decerto que é detectável uma certa empatia com as construções mais ousadas das metrópoles daqueles tempos, a cujas estruturas prismáticas tais paredes aparentavam-se com a impessoalidade necessária: os muros de Camargo comutam, desejam transmutar, outra vez como os relevos, quantidades em qualidades. Os poliedros erguidos solenes das conclusões tecno-científicas do século XX definiram, ainda que por vias tortas, um progresso digno para o homem, fato que sensibilizou o artista até a admiração melancólica de uma sina inescapável. Concordamos, a ele atrelados, com a beleza desta aceitação. Se, por um lado, o senso de materialidade não mais será banido dos corpos, até porque, noves fora, jamais participa-se verdadeiramente do que não seja ao menos tateável; por outro, sem dúvida, nos ocorre, com todas estas sensações embaralhadas, uma forte emoção frente ao irreversível destino belo-trágico de uma determinada etapa.

Compactas, imperiosas e enigmáticas são alguns dos adjetivos amealhados pelos efeitos dos poucos e exatos cortes, pela densidade matérica simultaneamente concreta e abstrata das esculturas de Camargo. De agora em diante, quem se movimenta é o espectador. Estaremos convivendo com fatos tridimensionais que, uma vez dispensados da obrigação honorífica da frontalidade, vão cobrar uma percepção circunstante — incitam o aparecimento do espaço real e computam uma extensão até então estéril. Não nos iludamos: estas obras parecem formalmente nítidas mas,

veremos, não se entregam de bandeja — o mármore é quieto e enfático. Navegando por seus arredores, as esculturas atiçam a nossa curiosidade sobre o método empregado, sobre o modo de produção em *démarche*, sobre os vetores que as determinam e, enfim, o principal, sobre o grau de Arte que senta nesta berlinda. Sergio Camargo nos arranca de um repouso letárgico e nos credencia a um trânsito fluido: a um só tempo, somos estimulados a decifrar o que foi convidado para tema e confundidos por algo próximo ao *endless loop* da fita de Moebius. Seus objetos exigem mais que um raciocínio visual, requisitam um pensamento ativo sobre coisas que teremos obrigatoriamente que resolver a sós: está aberto um campo hermenêutico. De novo, é a sua vez de jogar.

Christina Bach, formada pela Escola de Belas Artes da UFRJ, é mestre e doutoranda em história social da cultura pela PUC-Rio.

21
escultura / *sculpture*, 1988-1990
pedra negro-belga
Belgian-black stone
22 x 32 x 22cm



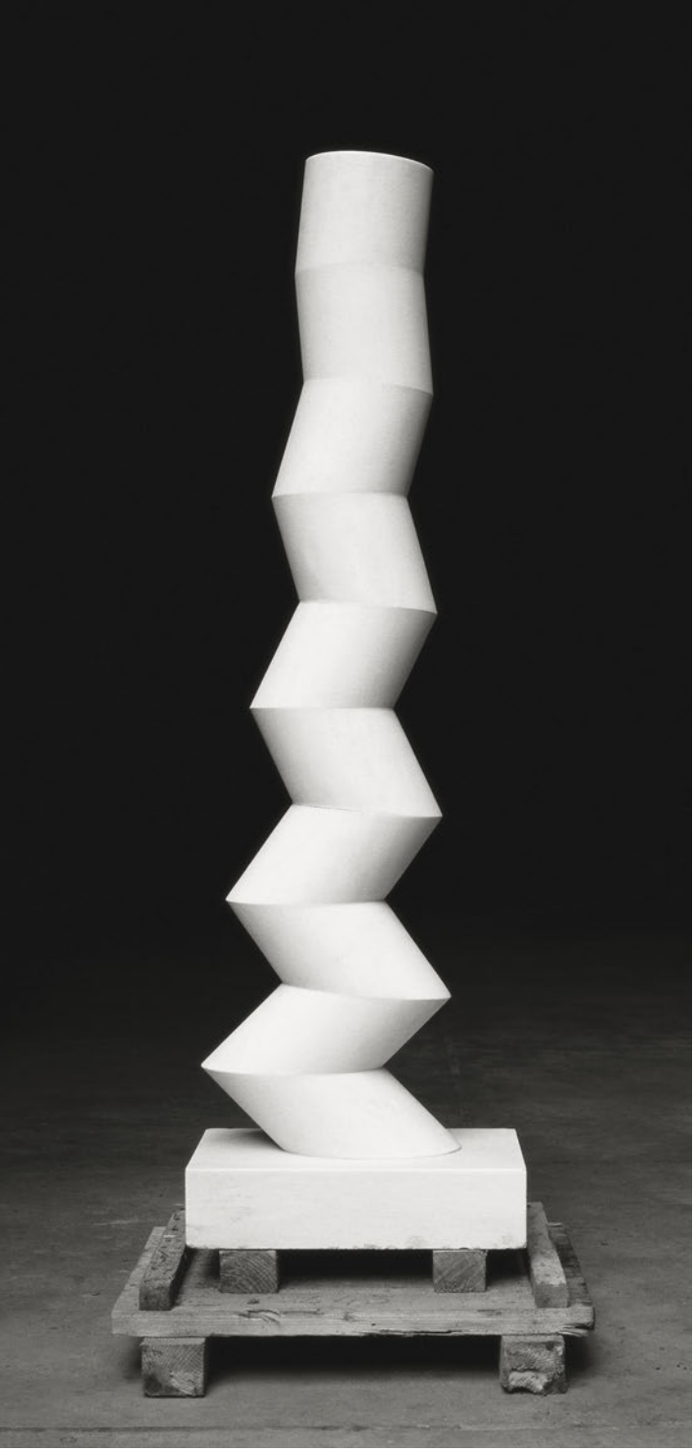
22
relevo / *relief*, 1970
madeira pintada
painted wood
172 x 72 x 95cm

23
Homenagem a Bernini
(Homage to Bernini), 1985
mármore de Carrara
Carrara marble
24 x 58 x 21cm

Camargo

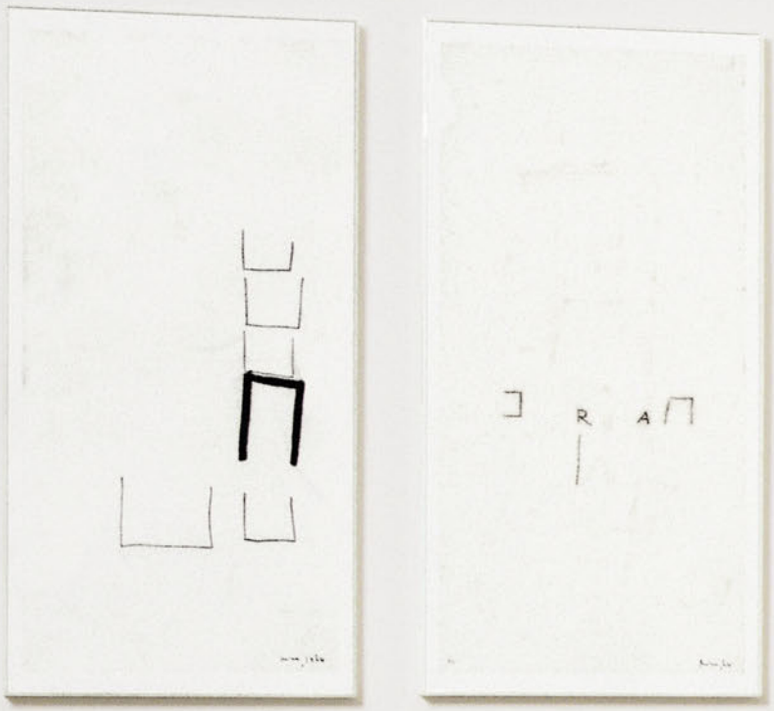
24
escultura / *sculpture*, 1980-1983
pedra negro-belga
Belgian-black stone
21 x 23 x 23cm

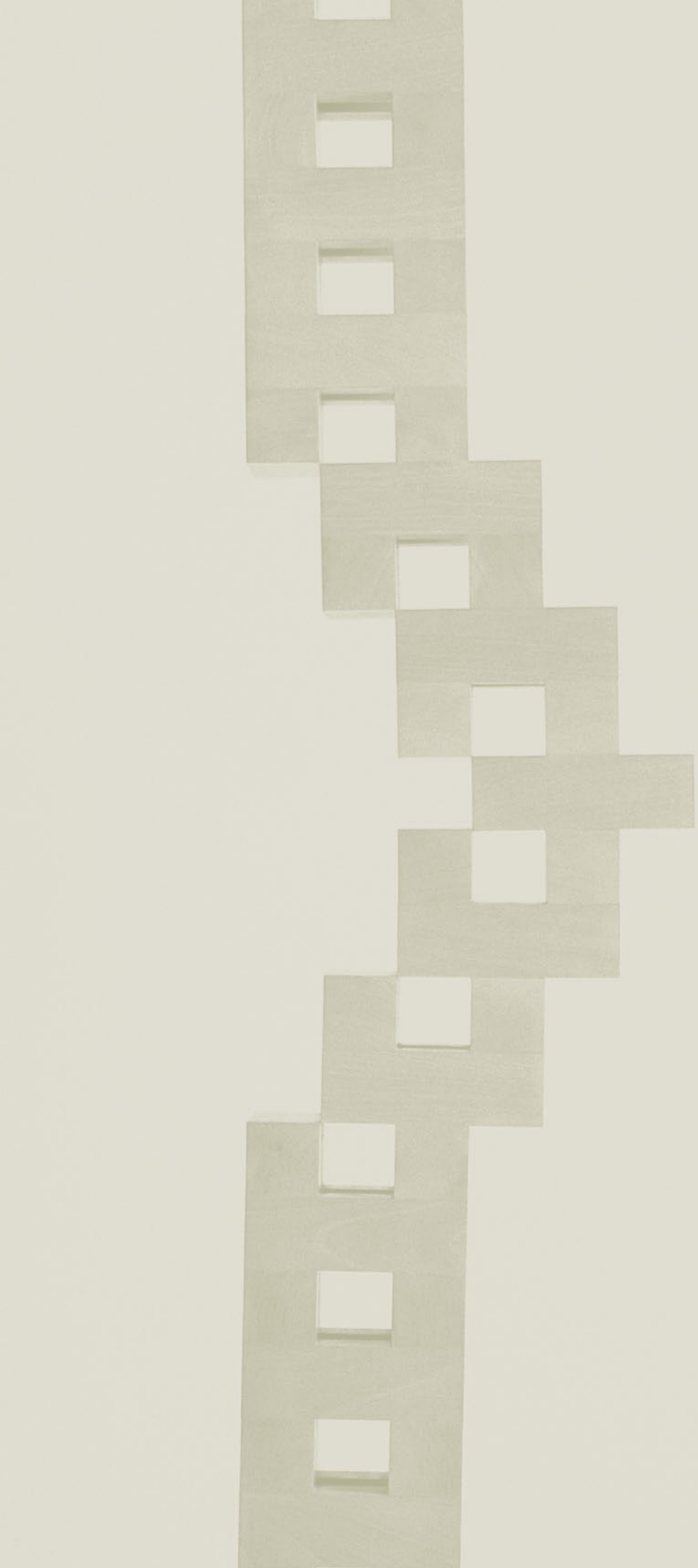
25
escultura / *sculpture*, 1973
mármore de Carrara
Carrara marble
12 x 30 x 12cm, ø 12cm



26
Homenagem a Brancusi
(Homage to Brancusi), 1968
mármore de Carrara
Carrara marble
100 x 27 x 13cm

27
escultura / *sculpture*, 1978-1980
mármore de Carrara
Carrara marble
30 x 60 x 60cm


R
A



willys de castro

A menor, em números, a obra de Willys de Castro está entre as maiores da arte no Brasil; a originalidade e a coerência na trajetória e nas realizações configuram uma notável singularidade.

Iniciando-se na pintura no final da década de 1940, com geometrizações figurativas, logo chegou à abstração geométrica e, em seguida, à arte concreta, visando à autonomia da arte com uma linguagem plástica racional e universal coordenada às esferas produtivas da sociedade. Manteve distância das patrulhas burocráticas então existentes no meio artístico paulistano com uma postura independente de grupos e uma experimentação, ao mesmo tempo, rigorosa e aberta, refinada e desinibida. Sua pesquisa seguia as linhas de investigação do concretismo — as possibilidades plásticas e semânticas do plano pictórico e da geometria euclidiana renovados, respectivamente, como estrutura espacial autônoma e léxico visual emancipado —, mas diferenciava-se por um método de produção racional e inventivo operado por sua subjetividade crítica.

A integração orgânica das vertentes de sua pesquisa culminou na série *Objetos ativos*, produzida entre 1959 e 1962, com a conquista do plano e do volume como elementos plásticos liberados da tradição e aptos a uma modalidade de formação espacializante descontínua capaz de intervir criticamente no mundo, enfatizando o traço reflexivo de seu otimismo construtivo. Situados no campo tridimensional aberto entre os domínios da pintura e da escultura, os *Objetos ativos* foram desenvolvidos em paralelo à participação do artista no neoconcretismo, em diálogo intenso com outras experiências emancipadoras com o plano no espaço: os *Bichos* de Lygia Clark, os *Relevos* de Hélio Oiticica, os *Livros* de Lygia Pape e as esculturas de Amilcar de Castro e Franz Weissmann.

Nesse período, acreditando na potência transformadora da arte e na força emancipatória da estrutura plástica moderna, Willys de Castro atuou como pintor e escultor, cenógrafo e projetista gráfico, professor e crítico de arte, poeta e músico. A intervenção pontual em domínios diversos in-

dica seu talento múltiplo, mas também sua reserva quanto à possibilidade de alteração radical do sistema produtivo e de dissolução da arte no real. Sustentava, assim, o estatuto da obra de arte como paradigma crítico dos demais objetos, a condição excepcional do fato estético na cultura.

Vivendo a crise do projeto construtivo brasileiro na arte, a partir dos anos 60, o artista atravessou duas décadas trabalhando em mudez quase total. Concentrando-se na criação artística, desdobrou os *Objetos ativos* nos *Pluriobjetos*: reafirmou a plena autonomia do plano e do volume em sua atuação plástica descontínua e múltipla, eliminando alguns resquícios de virtualidade e acentuando a dimensão crítica do trabalho de arte. As séries de *Pluriobjetos* dos anos 80 ocupam decididamente o campo da escultura, conversando discreta, mas enfaticamente com outras experimentações tridimensionais liberadoras: tanto com seus companheiros de geração — Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Sergio Camargo e Mira Schendel —, quanto com artistas para os quais seu trabalho é uma referência importante — Waltércio Caldas, José Resende e Iole de Freitas.

Em seu decurso, o trabalho de Willys de Castro revela-se uma obra do silêncio. Com notas breves e intensas, leva ao limite a capacidade de somar subtraindo. Algumas poucas séries compostas de poucos e exíguos trabalhos, vindo à luz em grandes intervalos de tempo, se desdobraram por aprofundamentos e rupturas tão sutis quanto radicais, conformando um conjunto íntegro sem faltas ou excessos. É também uma obra no silêncio. Vive a injustiça do sistema de arte: o desinteresse historiográfico, a indiferença institucional. Apesar de ser um verdadeiro acontecimento para quem se dispõe a experimentá-la, enfrenta a ojeriza da cultura brasileira a ver e pensar, estando ainda à espera de um pleno acontecer público.

Longe de ser uma reação tímida, seu modo esquivo mas inquisitivo de estar no mundo é uma crítica decidida ao obscurantismo. *Objetos ativos* e *Pluriobjetos* guardam a exemplaridade cara ao construtivismo; são belas

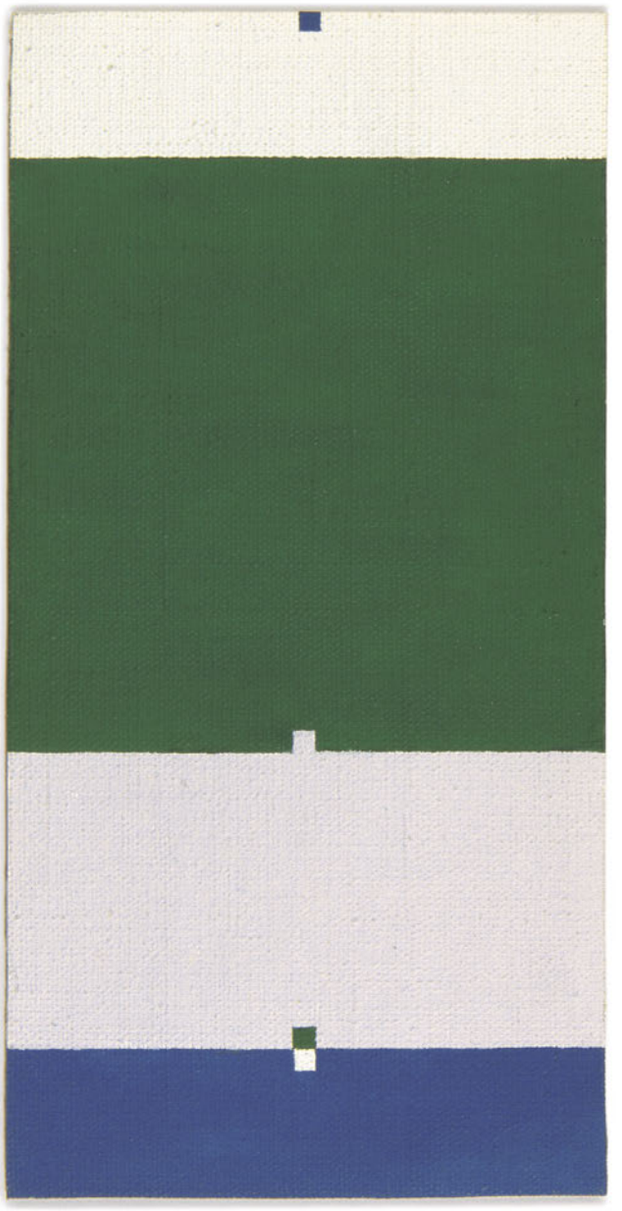
lições de projeto e construção — o método descontínuo de subdividir a totalidade em partes para reuni-las em uma nova unidade é um modo de repotencializar cada coisa, uma a uma, e o todo, instituindo um novo sentido de unidade. Contudo, são irredutíveis a meros protótipos, pois insistem no poder particular às obras de arte de desestabilizar a situação preexistente: a natureza do espaço, a condição dos objetos e o senso comum da percepção. Afirmando, interrogam; perturbam a visão e mobilizam o corpo, pondo em xeque a razão cotidiana. Demandam assim um espectador ativo e reflexivo, sujeito aberto a múltiplos questionamentos, que refaça o vir a ser da obra e seu entorno, reinterpretando objetos, espaços e sujeitos.

Lampejos de certeza e dúvida, *Objetos ativos* e *Pluriobjetos* instigam, provocam e também encantam. No embate com a tradição escultórica é quase impossível reprimir evocações antropomórficas. As formas, dimensões e escalas dessas peças incentivam alusões corpóreas; mas corpos em nada representativos ou substancialistas. Nessa escultura do menos, são corpos sem carnes ou gorduras, corpos só pele e osso, nervo e músculo. Feixes fálicos de plano e volume que obrigam o espectador a entrar no jogo, a enfrentar o corpo-a-corpo do rito da arte. Atraído por um desafio sedutor, o sujeito tem os sentidos aguçados por esses corpos e pode tocar suas saliências e cavidades (virtuais ou não), sentir o calor e a textura de suas epidermes de cor ou metal, envolver-se com seus membros no movimento de deslizar, avançar, dobrar, conectar, furar e interpenetrar, cindindo-se e reintegrando-se, sem cessar. Construções em harmonia tensa, as obras de Willys de Castro exigem um esforço perceptivo para logo oferecerem um prazer estético permanentemente renovado. Deflagram assim a pulsão erótica do belo.

Roberto Conduru, doutorando em história social na UFF, é professor de história da arte e da arquitetura na UERJ e na PUC-Rio.

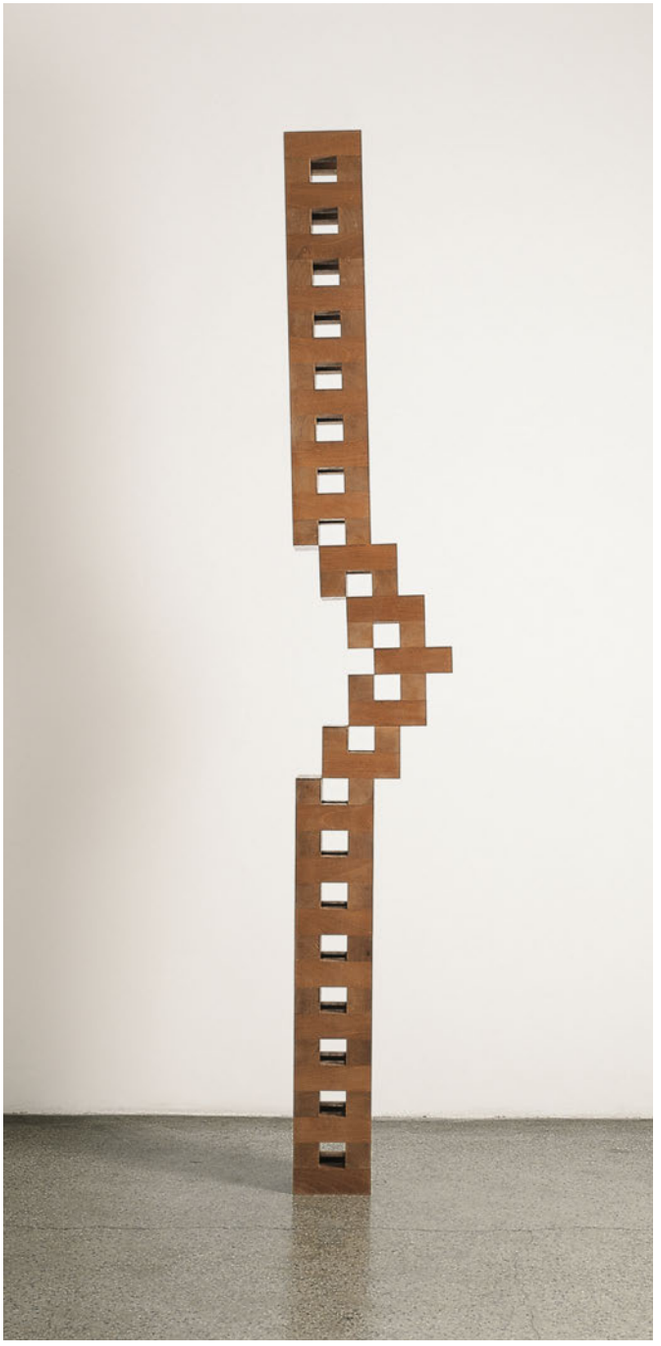
29
Willys de Castro e Hércules Barsotti
marcas para / l*ogos for* Galeria Seta (1963)
e / *and* Mobília Contemporânea (1964)

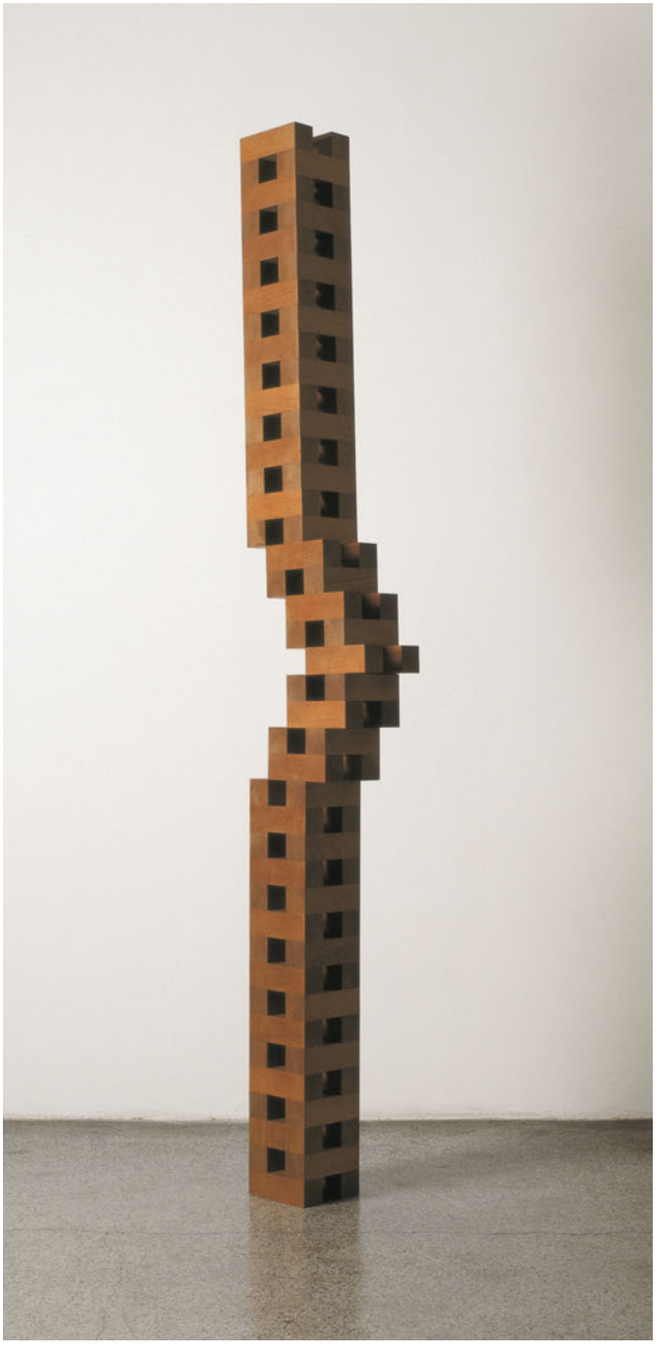
30
objeto / *object*, 1988
cobre / *copper*
200 x 15 x 15cm



31
projeto / *project*, 1958-1959
guache sobre tela
gouache on canvas
17 x 9cm

32
Objeto ativo, 1959-1960
óleo sobre tecido sobre madeira
oil on fabric on wood
39 x 1,5 x 6cm





33
Pluriobjeto A6,1988
acrílica sobre madeira de cedro polido
acrylic on polished cedar
225 x 15 x 5cm

34 e 35
Pluriobjeto A6, 1988
acrílica sobre madeira de cedro polido
acrylic on polished cedar
205 x 15 x 30cm

36
Pluriobjeto A6,1988
acrílica sobre madeira de cedro polido
acrylic on polished cedar
125 x 10 x 15cm

37
Pluriobjeto A6, 1988
acrílica sobre madeira de cedro polido
acrylic on polished cedar
205 x 15 x 15cm

38
objeto / *object*, 1988
latão e cobre
brass and copper
100 x 7 x 12,5cm

39
objeto / *object*, 1988
aço inox
stainless steel
202 x 26 x 5cm

Present for future

Ronaldo Brito

Together, Mira Schendel, Sergio Camargo and Willys de Castro make up a considerable quantum of aesthetic energy. The idea of bringing them together for an exhibition at the Centro Cultural Banco do Brasil was conceived with a view to setting free this energy to the public. Actually, it is the first achievement of the newly founded Instituto de Arte Contemporânea, which intends to display, preserve and make known three of the most important works to the establishment of Brazilian aesthetic modernity.

For this purpose, the first step taken by the board of curators (with the precious help of Maria Eduarda Marques) was to collect a significant number of works by each of the artists, which is capable of measuring accordingly their respective poetics and summarising the structure of their languages. To tell the story of their careers, stages of development and styles would be of little avail when it comes to artists whose production processes are so complex and unpredictable. Thus, it is a challenge inducing the public to experience these processes in an effective way.

If there is no special concern over the extension of their oeuvres, the issue of wholly evaluating their intentions remains, however, a crucial one. In the case of the economic art of Willys de Castro, produced under the aegis of the utmost rigour and lucidity, extension and intention practically coincide. Whereas the radial work of Mira Schendel seems to allow only partial and approximate views. The body of Sergio Camargo's work shows, in turn, an infallible sense of proportion, occupying an intermediate position. At any rate, when it comes to art, quantity and quality may become paradoxical issues — no one would dare estimating the value of an oeuvre by the number of its pieces. On the other hand, who would disdain discovering a new Cézanne or a cubist Picasso specimen?

Bringing together Mira Schendel, Sergio Camargo and Willys de Castro is not a result from any school assignment, since they have never constituted a group. Nor is their reunion one of those inevitable artistic gatherings, almost fatal. Hence, it is neither arbitrary nor capricious. The three of them belong to a specially rich moment of the Brazilian cultural modernity — more than chronological, they make historical sense. They reveal affinities, differences and contrasts amongst themselves, but never antagonisms or contradictions.

The public proximity between de Castro's strictly constructivist discipline, Camargo's liberal constructive method and Schendel's uneasy lyricism, always breaking stable formal rules or rediscovering them amidst shapelessness, shall be rather an encouragement to exercising our formal imagination. It is useless to say that the present exhibition at CCBB is only one among so many possible and legitimate imaginative readings of works that seem particularly open to the future. Thanks to its unmistakable characteristic of visual thought, contrary to ideological rhetoric and cultural dictates. Being so different, these works induce the practice of an emancipated visual intelligence, which redefines in its own terms the relations of art with the world and life in general.

Just because of its fluid coherence and not very orthodox variable order, the institutional approach between Schendel's, Camargo's and de Castro's art promotes a vigorous and uncertain poetical field, which relates much more with the historical experience of our modernity, since the late 1950's up to the present, than a conventional regular charting of groups, movements, tendencies, dates and names.

Mira Schendel, a young immigrant who started her artistic career in Brazil, kept much of the availability that, besides the difficulties inherent to her position, marks the condition of the outsider. If there is a constant marking the extraordinary mobility of her work, mixing up genres, styles, techniques and many different supports, it would be for sure her ascetic availability — all her struggle and charm lies in living up to the next moment, mindful of what is still to-be. Probably the greatest aesthete in Brazilian art, Sergio Camargo's reliefs and sculptures are moved by an urgency of another sort. Obeying a nimble, anonymous and eminently modern geometrical combination, the whole body of his work is processed in series — the final triumph belongs, however, to the absolute aesthetic evidence of each piece in itself. His more classical approach, trusting in the social action of the form on a way of long historical continuance, can only refine itself, however, through the conquest of tension, vertigo and opposites, challenging permanently its own balance. Maybe the long horizontal pieces in Belgian-black coal cut at the limit of matter resistance are those that can best display his *Borgian* characteristics, that enigmatic evidence so peculiar to his strange Apollonian vocation.

Among the three of them, the less known by the public is Willys de Castro, a consummate visual thinker, who do not need any excuse to be side by side with Schendel and Camargo. Very few artists belonging to that generation, and even to subsequent ones, can dispense with such justifications. Willys de Castro embodies the figure of the "Brazilian constructive man" — no one amongst us identified himself so sincerely and spontaneously with the aesthetic, social and humanist ideals originated with Bauhaus; no one fulfilled them better in the authorial form of the work of art, without caricature, academicism or transgression. A concretist and neoconcretist since the beginning, Willys was not a school artist, as attested by the progressive aesthetic force that his highly elaborated works — and maybe that is why they are so few — have been gathering with the passing of time, since his already famous *Objetos ativos* (Active Objects) from the 1960's to the latest *Pluriobjetos* (Pluriobjects) in the 1980's.

A project such as that carried out by the Instituto de Arte Contemporânea, with a view to making the works of Mira Schendel, Sergio Camargo and Willys de Castro available to the public, is directed towards the future in the expectation of new readings that will come up for certain. For the purpose of promoting at once this process of renovation, we asked three critics of a younger generation to write short essays on the artists in question. Thus, João Masao Kamita approaches Mira Schendel's work, while Christina Bach and Roberto Conduru deal with Sergio Camargo's and Willys de Castro's respectively. Great works are always new and need new words.

The visible in brackets

João Masao Kamita

A faint line, a fleeting glitter, a quick trepidation, almost nothing, after all. Ascetic and silent, the works of Mira Schendel have a peculiar way: unlike what could be expected, here is a form that calls attention just because of its economy, instead of a profusion of visual stimuli. This intentional conciseness would explain somehow the silence that surrounds an oeuvre that begun in the mid 1950's, and that only recently met with some public appraisal, specially as from the 1980's. We could venture saying that only now, amidst the exaggeration and loudness of our disperse and mass-communication oriented day-to-day lives, this reticent work, which makes of contention its own virtue, has become more intelligible.

However, to limit its worth to a mere rebellion against the decorative superficiality of image is to restrain the poetical and critical range of her works. Mira Schendel's series expose the obvious but always surprising fact: the more we rely on our eyes, the more we have to see. This is exactly the pact they want to make. Once the challenge of what is visible is accepted, the adventure begins.

The lonely line that seemed at first to float *against* the bright background of the paper in her 1964's monotypes turns out to be a line that arises *with* the paper, for soon we can see it is a fibrous mesh that may split by the strength of an abrupt gesture. Yet the movement that is inscribed on it takes place, with its speed and precision, according to this specific surface quality. Just like the line, in spite of its determination, retains something of the Japanese paper frailty, this, in turn, possesses in its own delicacy a power of resistance against a rough and violent gesture. In her final series — *Os sarrafos* (The Slats) — made in the 1980's, the proceeding seems symmetrically opposite: black wooden rafts jut abruptly out the rectangular support. Nevertheless, since there is neither weight nor volume and the saturation caused by the sharp contrast with the canvas' white light, for a few moments, we have the exact sensation that they are pure graphic signs, like lines escaping the surface and entering the real space. Once again, it is our attentive look that sets in motion this tight game between the literality of the media employed and the ideal order of geometry.

Soon one can see that, for the artist, the frail and the dense, the stable and the precarious, the literal and the ideal are not exclusive categories; they are continually interchanging. Thus, I see something improper in the readings of Mira's work, which insist in defining her proceedings as a play between opposites. Well, it is evident that the transparent and the opaque, the dense and the rarefied, the rigourous and the fortuitous, as well as so many other "oppositions", are nothing more than possible measures of the visible, legitimate indicators that constitute the space. Once the dichotomies are suspended, the challenge is to understand without restrictions or exclusions all the degrees of emergence.

As a matter of fact, Schendel does not seem to show much interest in any kind of conceptual distinctions prior to the experience of the work itself, as her curiosity is directed towards that which is basic and previous: the moment things appear and start existing. Hence this irresolute perspective, this unbroken oscillation amongst things that can not find out the stability of the concept. Evidently, for maintaining the tension at a current level there cannot be a crystallisation of the forms, at the risk of perpetuating some kind of dualism so precious to our Western tradition.

Therefore, for Mira Schendel, the geometrical line, plane and form are not ideal pure entities — disembodied figures and out of this world — instead they are sensitive thick phenomena contaminated by body and matter. In her materialogic pictures of the early 1960's, we can see how one of the most classical distinctions in art history — the difference between continent and content — is suspended by an effect of this expressive contamination. There, colour, figure and matter come to sight simultaneously, since each instance insists in echoing their own specificity. The result is a compact totality, an opaque block, dense and rough.

Her motto is clearly phenomenological: to live the whole phenomenon, letting it flow in its plenitude, allowing no obstacle to interpose. It is in this sense that we can realise the corporeal dimension of Schendel's work, as this fundamental continuity between the self and the world.

This topological look allows us to extract, among the large variety of materials, supports and formats of her series, a certain general way of looking at them: seeing them as examples of topographical surfaces in which the landmarks and the smallest features have the same value. According to this reasoning, it would be legitimate, after all, to assert that, in the monotypes, the fibres of the Japanese paper actually "breathe in" the ink and not the opposite (the printing process was carried out by putting the paper on a mould previously filled with ink and drawing on its reverse). Following the same pattern, in her larger pictures, such as the golden temperas or the *Sarrafos*, those large opaque or white-coloured extensions, which seemed uniform and inert on closer inspection, reveal a singular workmanship with their tempera granulated layers that echo, by contrast, a surface that by no means allow of a neutral and secondary field.

This full sense of visual actuality makes clear how perfectly did Mira Schendel understand a basic principle of modern art — the cubist plane reasoning, specially the collage operation. However, determining to re-update the modern pictorial plane after so many earnest manoeuvres — that is what we are talking about — is what confers contemporary tension to the work. Turning back to the fundamentals implies moving along an interval in which there are no fixed points, be it a beginning or an end; it means running the risk of asking questions and productively doubting one's own background.

João Masao Kamita is a Doctor of Architecture from Universidade de São Paulo's Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU-USP). He is post-graduation professor of Cultural Social History, at Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

A game of truths

Christina Bach

At the beginning, there were the thoughtful fat women, post-cubist figures that allured the captivating atmosphere and were the focus of attention in space. Shy or vain, they did not realise that the artist used them to estimate volumes and to lead the mass that supposed them. These were the true themes of Sergio Camargo: mass and volume.

Called for a contemporary evaluation, volume required the flat surface to show itself free from illusionist suggestions. Thus, the artist divided it into countless cylindrical elements that served the purpose of a singular logic as derived from his own particular interpretation of concretism — the famous reliefs. As a matter of fact, Camargo sailed through the 1960's producing works that revealed a special talent for tactile experiences: as they showed both constructive rationality and quantitative expressiveness, these objects promoted spectacular uneven surfaces, crowded with subtle modulations of shadows and textures. Always white, his reliefs leave to light the task of showing us the syntactic program that rules them. Then, they are also dedicated to the eyes: the geometrical crowd spread itself in waves, circulating without direction, either obeying centripetal forces or diluting itself into other flows — vertigo and hypnosis. They result eventually in volumetric patterns that sneak out of the frame, defining uneasy shores — actually, they crave the world. Well, let us be a baroque: after all, is it an aesthetic rebellion or not?

They appear like barnacle, the artist reveals. The small cylindrical entities sprout up with special irregular regularity on terrestrial surfaces. They start disturbing modest flat areas or the bowels of broken trunks, but they do not hide their purpose of effecting a metastatic proliferation. Like eruptions of the skin, they can spread out *ad aeternum*, obeying a compulsion. Although they are prepared at the same time of the corrugated surfaces, these pieces suggest rather arguing about the logical principle that rules them. Unaware, we could even say that the barnacles were there prior to the corrugated plans. And, once they conquest the literal space, these objects behave like all things in life: they reach a special decided unity in construction and chaos, in order and disturbance. The tiny cells do not respect any administration — led only by empirical reality, which helps everything and orders permanent transformations, they take us to a delicious dialectical availability. Eager for space, the particles bet in every direction as they play a game of truths with the spectator: now it is your turn.

And we still have Camargo's crafty *trombas* (trunks). These creations are meant to deliberate in a curious way on the profits of the same experience. Both bare and bold, the *trombas* ignore any hints that may lead them to be filed together with the products of a background-figure reverie. On the contrary, they are tridimensional events that draw to this same condition that which formerly served, by hook or by crook, as a support for the reliefs. Swollen by certainties, the *trombas* prick the space with phallic decision and assert vehemently their presence amongst us. Apparently unexpected, they frighten the atmosphere and, acting as probes, they ended up establishing fields of interest: they surprise us with the emphatic manifestation of material existences that endured metaphysical eras, after all. The truth is that they are bizarre pieces, but be that as it may the so-called *trombas* put the necessary exclamation mark for Sergio Camargo in his victorious reconquest of tridimensional space.

Effectively, the cue for the artist go beyond the formal frankness of Brancusi was given. The discreet volumetric development that Camargo had long been studying resulted in the research of a serene cubage. Carried out in marble, the strictly sculptural series of works produced as from the early 1970's shows an engineering only apparently simple. Little of the organic hints of the reliefs or the formal outrage of the *trombas* could be seen, but the combinative method of the former and the spatial agility of the latter remained. One should not be surprised: Sergio Camargo was born a sculptor. His career, as we shall see, fulfils a coherent aesthetic sense — the intertwined female buttocks and thighs of the 1950's would soon be back. This new stage of his work was guided exclusively by structural reasoning defined through a modulating system. From this process there resulted polyhedral beings of shallow cuts, gentle curves, slight shifts or smooth torsions that offer a dynamic calm relieved of the vertigo or the sudden arrangement of his former works. I insist though that it is the plastic cleverness ascertained in those women the true frame that supports the thick fabric of these structures — since the beginning it was possible to diagnose the loath of the artist to confine forms in sheer perceptive optical terms.

This set of works mentions, no doubt, both the German constructive teachings and the Latin classical heritage — once again the artist contacts historical bases. Regardless of the tenets of national concretism, Sergio Camargo then probes the aesthetic limits between the Baltic and the Mediterranean. Working on both, here and there, he puts together his own version for these artistic experiences and, of course, both are easily drafted to his aesthetic stock. Nevertheless, owing to a special independence, his work spared us of silly formal caricatures. Thus, among other things, Camargo was able to clear the economic sensuality of Brancusi's work. The Brazilian sculptor offered the Romanian master an equally elegant counterpart vested with contradictions: without a single indication of the human body, he framed an epidermis both lucid and voluptuous.

Like Brancusi, Camargo pursued industrial finish in an operation that aimed at annulling the historicity of marble — after all, the nature of the matter ends when its mechanical process begins. In fact, the pieces are induced to disguise the nature of the substance that manifest them, and the famous stone is condemned to exist only as a material presence at the mercy of particular interpretations. It was a necessity, said the artist, since the wood that hallowed the old wall reliefs made him feel committed to awkward extra-artistic allusions. Contemporary materials would not escape from political historical readings, to say the least. Besides, what other things can inscribe themselves in the world with the same density as the Carrara? Never-

theless, and for that reason, the marble welcomed by the Brazilian artist cannot escape from the many adjectives it had been accumulating since long. Completely white, without veins or polish, this stone compels us to touch it as if it were cold and soft silk. Yet this is our business, he would say, since he was not interested in the effects of the matter: *marble is only a skin*. But what a skin! Thus even being consigned to inferior conditions, the Carrara shall insist in reminding us of its intimacy with Michelangelo. Well, such a vague sensual commotion belongs to the sphere of unconscious desires, and the fat folds that began to appear in his works tell enough.

The black stone in turn — Belgian-black — lacked polish: white marble is expansive, the black one absorbs light, reminisced the artist. What was that which really fascinated him? To accept the challenge of undoing the close relations between art and matter or to doubt them? Maybe it was only the exercise in itself. The fact is that the black stone brought along new elements of reflection. Camargo administered it in an unusual way — arranging slender and "laid down" units on the floor: they are aphorisms, says Ronaldo Brito. If they were displayed "standing", like the white ones, they would certainly define a metaphoric space, sad and funereal — a sign of death. Such boldness only added to his already known artistic autonomy. Deprived both of the neo-concretist optimism and the existentialist moods, and even of the social and political commitments so fashionable since the 1950's, Camargo was on the verge of insolence. But it was exactly that which gave him punctuality with the just demands of that time — without passion and without barbarism. He was neither the cordial Brazilian nor the European man. The special vocation of his works, either white or black, to conquest space prescribes a prudent pathos, a subtle consultation about sensitive territories.

Also a product of his output at that time are the huge concrete walls. Made up of structuring layers and soberly cadenced, his long walls give rhythm, not without an absurd touch, to sequences of prisms almost diaphanous, belonging to regions as bland as a subtone, making impossible for us to suspect the brutality of the material that externalise them. The responsibility for these effects falls, once again, upon a poetics of light laid on a surface whose potential barrenness is curbed by a clever lyricism. These extensions bring to memory at once the façades of buildings in Rio de Janeiro in the 1950's — sunny and jingoist, the angular windows, either open or closed, dispute with regular irregularity, like the reliefs. It is true that one can detect a certain empathy with those bolder specimens of buildings characteristic of big cities at that time. Such walls bore a necessary non-personal similarity with the prismatic structures seen in those buildings: Camargo's walls commute as they want to transmute, once again like the reliefs, quantities into qualities. The polyhedrons solemnly derived from the techno-scientific conclusions of the twentieth-century defined, even if by devious means, a dignified progress for men, a fact that moved the artist to a melancholy admiration for an inevitable fate. We agree, in accordance with him, on the beauty of this acceptance. If, on the one hand, the sense of materiality shall not be banished from the bodies anymore, since, all in all, there is no real participation when things are not touchable; on the other hand, no doubt, we experience, with all these mixed sensations, a strong emotion in the presence of the irrevocable beautiful tragic destiny of a certain stage.

Compact, imperious and enigmatic are some of the adjectives applicable to the effects of the few and precise cuts and of the material density both concrete and abstract seen in Camargo's sculptures. From now on, those who move are the spectators. We shall be dealing with tridimensional facts that, once they are free from the honorific obligation of front position, are going to demand a circumstantial perception — they urge the appearance of the real space and compute an extension that had been barren so far. We cannot allow ourselves to be deceived: these works seem formally clear-cut but, as we shall see, they do not reveal themselves at once — marble is quiet and emphatic. Sailing up their own neighbourhood, his sculptures arouse our curiosity about the method employed, the *démarche* way they were produced, the vectors that determine them and, above all, about the degree of artistry that is the focus of general attention. Sergio Camargo takes us off a lethargic slumber and enables us to a flowing traffic: at one time, we are incited to decipher what was invited for a theme and confused by something near the endless loop of Moebius's strip. His objects require more than visual reasoning, they demand active thoughts of things we shall have obligatory to deal with by ourselves: a hermeneutic field is open. Once again, it is your turn to play.

Christina Bach graduated at Universidade Federal do Rio de Janeiro's Fine Arts School. She took a Master's degree in Cultural Social History and is now studying for her doctorate.

Defiance and seduction

Roberto Conduru

Although few in numbers, the works of Willys de Castro are amongst the greatest in Brazilian art; the originality and coherence of his career and achievements grant him an extraordinary singularity.

He started painting in the late 1940's, showing a partiality to figurative geometric forms. Soon he was taking up geometrical abstraction and later concrete art, seeking artistic autonomy with a rational and universal aesthetic language, always keeping pace with the productive spheres in society. He kept a distance from the bureaucratic censorial criticism that prevailed in São Paulo's artistic circles then, regardless of cliques and, at the same time, experimenting with rigour and openness, refinement and boldness. His research was closely linked with concretism — he renewed the aesthetic and semantic possibilities of both the pictorial plane and the Euclidean geometry, respectively, as an autonomous spatial structure and an emancipated visual lexicon — but what made it so special was his rational and inventive production method, operated by his own critical subjectivity.

The organic integration seen in the many aspects of his artistic research reached its climax in the series called *Objetos ativos* (Active Objects), produced between 1959 and 1962, with his singular use of flat surfaces and volume as aesthetic elements freed from tradition. He employed a discontinuous spatialising modality of formation, capable of critically interfering in the world, as it emphasised the reflective feature of his constructive optimism. Located in the tridimensional field opened between the domains of painting and sculpture, *Objetos ativos* were developed in parallel with his participation in neoconcretism. It was an intense dialogue with other emancipating experiences with flat surfaces in space, like Lygia Clark's *Bichos* (Animals), Hélio Oiticica's *Relevos* (Reliefs), Lygia Pape's *Livros* (Books) and Amilcar de Castro's and Franz Weissmann's sculptures.

At that time, believing in the transforming power of art and in the emancipating force of the modern aesthetic structure, Willys de Castro worked as a painter and sculptor, a set decorator and graphic artist, a teacher and art critic, as a poet and musician. His punctual intervention in different areas is an indication of his multifaceted talent, but also of his reserve as to the possibility of radically altering the productive system and of art's dissolution into reality. Thus, he maintained the statute of the work of art as a critical paradigm of other objects, and the exceptional condition of the aesthetic fact in culture.

Experiencing the crisis of the Brazilian constructive project in the arts that began in the 1960's, Castro spent two decades working in almost dead silence. As he concentrated on artistic creation, he developed *Objetos ativos* into *Pluriobjetos* (Pluriobjects). He reasserted the full autonomy of flat surfaces and volume in his discontinuous and multiple aesthetic actuation, eliminating some traces of virtuality and emphasising the critical dimension of works of art. The *Pluriobjetos* series of the 1980's is a definite commitment to the field of sculpture, dialoguing emphatically though with discretion with other liberating tridimensional experimentations, both with fellow contemporary artists like Amilcar de Castro, Franz Weissmann, Sergio Camargo and Mira Schendel, and with other artists to whom his work is an important reference such as Waltércio Caldas, José Resende e Iole de Freitas.

In his continuation, Willys de Castro's work turned out to be an oeuvre of silence. With brief and intense notes, it takes to the limit the capacity to add while subtracting. Some few series made of few and exiguous works, surfacing at long intervals, developed through subtle and radical deepening and disrupting, forming an integral set without shortages or excesses. It is also an oeuvre in the silence. It feels the injustice of the art system: historiographic disinterest and institutional indifference. In spite of being such a momentous event to those willing to experience it, Castro's work has to deal with the abhorrence of Brazilian culture when it comes to seeing and thinking, and it is still waiting for a fully public recognition.

Far from being a shy response, his sullen but inquisitive way of being is an overt criticism to obscurantism. *Objetos ativos* and *Pluriobjetos* keep the exemplarity so precious to constructivism; they are fine lessons of project and construction — the discontinuous method of subdividing totality into parts to reassemble them in a new unity is a way of potentialising each thing, one by one, and the whole, establishing a new sense of unity. Nevertheless, they are not reducible to mere prototypes, since they insist in the peculiar power inherent to works of art as they unsettle the pre-existent situation: the nature of space, the condition of objects and the general sense of perception. At the same time that they assert, they also inquire; they disturb the vision and mobilise the body, questioning day-to-day reasoning. Thus, they require an active and reflective spectator, one capable of being variously questioned, who can make over again the genesis of the work and its environment, reinterpreting objects, spaces and subjects.

Like flashes of certainty and doubt, *Objetos ativos* and *Pluriobjetos* urge, prompt and charm as well. In his clash with sculptural tradition it is almost impossible for him to refrain from anthropomorphic evocations. The shape, dimension and scale of these works lead to bodily allusions; but not representative or substantialist bodies. In these economical sculptures, the bodies have no flesh or fat; they are only skin and bones, nerves and muscles. Like phallic sheaves of flat surfaces and volumes, they incite the spectator to be part of the game and break into a clinch in the ritual of art. Captivated by a seductive defiance, one has the senses sharpened by these bodies and can touch their saliences and cavities (either virtual or not), feel the warmth and texture of their coloured or metallic epidermis. The spectator can also involve his own limbs in the act of sliding, moving forward, folding, linking, pricking and interpenetrating, splitting and reintegrating himself ceaselessly. Like tensely harmonious frames, Willys de Castro's works demand a perceptive effort before allowing a permanently renewed aesthetic pleasure. Thus, they prompt the erotic impulsion of beauty.

Roberto Conduru is studying for his doctorate in Social History at Universidade Federal Fluminense (UFF). He is professor of Art and Architecture at Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ) and at Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC-Rio).

The exhibition of the works by Mira Schendel, Sergio Camargo and Willys de Castro is the launching of the 2000 programme of visual arts at the Centro Cultural Banco do Brasil, rescuing the core of the works produced by these artists.

This exhibition has a singular appeal: it is the first one carried out by the newly created Instituto de Arte Contemporânea–IAC, whose collection includes a nucleus of selected works handed over to this institution by family members and heirs of the respective artists.

To the public in Rio de Janeiro it was given the privilege of becoming acquainted with the creative careers of these artists, who exerted a decisive influence on the context of Brazilian contemporary art, but who did not have their works displayed often in museums as they remained restricted either to the care of their families or as part of private collections both in Brazil and abroad.

More than a mere collection of works, this exhibition aims at revealing a possible dialogue between the poetics of Mira Schendel, Sergio Camargo and Willys de Castro, becoming a testimony of a significant part of the Brazilian artistic environment from the 1960's to the 1980's.

The position adopted by the curators is that of carrying out a markedly visual exhibition, which may prompt an educational experience for the eyes and make possible a reflection on the fundamentals of Brazilian modern art history.

The Centro Cultural Banco do Brasil reaffirms, thus, its institutional commitment to contribute effectively to the diffusion, democratisation and development of the Brazilian cultural heritage.

Walter Nunes de Vasconcelos Junior
Director, Centro Cultural Banco do Brasil

Having art critic Ronaldo Brito as curator, the Centro Cultural Banco do Brasil displays for the first time the core of the collection belonging to the Instituto de Arte Contemporânea.

Initially, it was set up an institution called Centro de Arte Contemporânea Sergio Camargo, soon after the demise of the famous sculptor, with a view to preserve and make known his valuable and vast oeuvre. He was an exemplary artist who lived many years in Paris and owned an atelier in Massa-Carrara, Italy.

In order to preserve this artistic patrimony and grant its permanency in Brazil, many institutional mechanisms were set in motion. It included the closing of his Italian atelier in 1991 (monitored by art critics Ronaldo Brito and Guy Brett) and the subsequent reorganisation of this collection, enlarged by works gathered through many European cities. An international itinerant exhibition of his works took place between 1994 and 1997.

Being Camargo's agent for 18 years and legally responsible for his works, it was possible for me to promote the preservation and dissemination of his work. Realising the need of playing a strong role in the Brazilian artistic circles, making use of solid institutional structures that could also include the works of other important Brazilian artists, there aroused the idea of creating the Instituto de Arte Contemporânea, a cultural entity without profits. Taking into account the fact that I was in charge both of Mira Schendel's and Willys de Castro's works in the last two decades, it became a pertinent issue to include these two collections in the scope of the activities carried out by the new institution.

The Instituto de Arte Contemporânea aims at organising, listing and receiving these works in loan system so as they can be preserved and sometimes restored, but above all to make them available to the public and, specially, to art critics, curators, theorists and other enthusiasts for national and international art. This new institution shall add a segment of Brazilian art that expresses aesthetic reflections and investigations belonging to the same generation, mirroring their language affinities and filling at long last an important cultural gap.

Entrusted and handed over by their respective families to the Instituto de Arte Contemporânea, these works shall remain constantly displayed and permanently activated by the diffusion mechanisms of the Institute, promoting cultural interchanges with international museums.

I dedicate this moment to all my colleagues at the Instituto de Arte Contemporânea and to our devoted collaborators, who have always believed and trusted in the success of our project.

Raquel Arnaud
President, Instituto de Arte Contemporânea

Mira Schendel

Zurique (Suíça) 1919 – São Paulo (SP) 1988
Zurich (Switzerland) 1919 – São Paulo (SP Brazil) 1988

Ainda criança vai para Milão, onde cursa escola de arte e, mais tarde, inicia a faculdade de filosofia. Em 1941, interrompe seus estudos em função da guerra e, fugindo do cerco nazista, passa a viver em Roma (1946) até conseguir, em 1949, permissão para emigrar para o Brasil. Aqui, fixa-se em Porto Alegre, inicia a sua atividade artística e já, em 1951, é selecionada para participar da I Bienal de São Paulo. Em 1953, muda-se para São Paulo, onde, no ano seguinte realiza sua primeira exposição individual, no Museu de Arte Moderna. Participa da III Bienal de São Paulo (1955). Com o nascimento de sua filha, sua produção artística é interrompida.

No período de 1964 a 1974, realiza as séries de caráter experimental: *monotipias, droguinhas* e *trenzinhos*. Conhece o crítico Guy Brett em 1965 e, por seu intermédio, apresenta seu trabalho na Signals Gallery, em Londres, na coletiva "Soundings two". Nessa época, participa da mostra "Propostas 65", em São Paulo e, em 1966, expõe individualmente na Signals Gallery e no MAM-RJ. A partir dessa data passa a interessar-se por psicologia e psicanálise. Em 1967, ganha o Prêmio Aquisição na IX Bienal de São Paulo. Participa da XXXIV Bienal de Veneza com seus *objetos gráficos*, expondo também em Oslo e na mostra de poesia concreta da Lisson Gallery, em Londres. Recebe Menção Honrosa na X Bienal de São Paulo com a obra *Ondas paradas de probabilidade*. Entre 1970 e 1971, faz cerca de 150 cadernos, utilizando letras, palavras e outros símbolos gráficos, e os apresenta, pela primeira vez, no MAC-USP (1971). No período de 1975 e 1980, apresenta-se esporadicamente. Na década de 1980 volta a produzir com intensidade e suas obras integram diversas mostras coletivas, tais como "Tradição e ruptura", São Paulo (1984); "Modernidade: art brésilien du 20ª siécle", Paris (1987) e São Paulo (1988), Sala Especial, na XX Bienal (1989) e "Bienal Brasil século XX", São Paulo (1994). Em 1987, realiza sua última série completa: *Os sarrafos*, que são apresentados no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Importantes mostras de sua obra são realizadas em retrospectivas em São Paulo, Rio de Janeiro e Nova York.

As a child she went to Milan, where she studied art and, later, read philosophy at the university. In 1941, she had to interrupt her studies because of the war. She started living in Rome in 1946, until she was given permission to migrate to Brazil. Here, she settled down in Porto Alegre, where she began her artistic pursuits. In 1951, she was invited to participate in the I São Paulo Biennial. In 1953, she moved to São Paulo, where she had her first solo exhibition at Museu de Arte Moderna the following year. In 1955, she participated in the III São Paulo Biennial. Her artistic production was interrupted as she gave birth to a daughter.

In the years between 1964 and 1974, she produced some experimental series called *monotipias* (monotypes), *droguinhas* (little stuffs) and *trenzinhos* (little trains). In 1965, she met art critic Guy Brett and, through him, she presented her works at Signals Gallery, in London, at a group show called "Soundings Two". In 1965, she participated in an exhibition called "Propostas 65", in São Paulo, and, in 1966, she had two solo shows at Signal Gallery and at Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. From then on, she developed an interest in psychology and psychoanalysis. In 1967, she won the Acquisition Prize at the IX São Paulo Biennial. She participated in the Venice Biennial with her *graphic objects*, and she also presented her works both in Oslo and London, at a Lisson Gallery concrete poetry exhibition. She received honourable mention at the X São Paulo Biennial with her *Ondas paradas de probabilidade* (Stilled Waves of Probability). Along 1970 and 1971 she produced about 150 notebooks, using letters, words and other graphic symbols. She showed them for the first time at Museu de Arte Contemporânea, in São Paulo. Between 1975 and 1980, she exhibited her work sporadically. In the 1980's, her production was at a peak period again. She made her presence felt at exhibitions such as "Tradição e ruptura" (Tradition and Rupture), in São Paulo (1984); "Modernidade: art brésilien du 20ª siécle", in Paris (1987); XX São Paulo Biennial (1989); and "Biennial Brasil século XX", in São Paulo (1994). In 1987, she produced her last complete series: *Os sarrafos* (The Slats), displayed at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, in São Paulo. Exhibits of her work are periodically carried out in São Paulo, Rio de Janeiro and New York.

Sergio Camargo

Rio de Janeiro (RJ) 1930-1990
Rio de Janeiro (RJ Brazil) 1930-1990

Em 1946, ingressa na Academia Altamira em Buenos Aires, onde estuda com Pettoruti e Lucio Fontana, interessando-se pelo construtivismo argentino. Dois anos depois, viaja a Paris, estuda filosofia na Sorbonne com Gaston Bachelard e conhece, então, a obra de Brancusi, Vantongerloo, Arp e Laurens — artistas que mais tarde teriam influência em seu trabalho. De volta ao Brasil em 1953, faz pequenas peças figurativas, torsos de mulheres em bronze. Participa da III (1955) e da IV (1957) Bienal de São Paulo e realiza sua primeira exposição individual, na Galeria GEA, Rio de Janeiro e também na Galeria de Arte da Folha, em São Paulo (1958). Volta a morar em Paris entre 1961 e 1974, e lá freqüenta o curso de sociologia da arte, ministrado por Pierre Francastel, na Ecole Pratique des Hautes Etudes. A partir de 1960, já se distanciando da figuração, apresenta os primeiros relevos monocromáticos: módulos cilíndricos de madeira dispostos sobre superfície plana. Esses trabalhos, a princípio compostos de pequenas unidades acumuladas cobrindo quase toda uma superfície, são associados à *op art*. Ganha, em 1963, o Prêmio Internacional de Escultura na Bienal de Paris e, em 1965, é também premiado como o melhor escultor nacional na VIII Bienal de São Paulo. Nesse mesmo ano, executa painel para o auditório do Palácio Itamaraty em Brasília. Trabalha alternadamente em seus ateliês de Malakoff, em Paris, e no de Massa, na Itália, junto com mestres artesãos em mármore. Durante essa década realiza exposições individuais em Londres, Milão, Roma, Zurique e Nova York; participa, em sala especial, da XXXIII Bienal de Veneza (1966) e da IV Documenta, Kassel (1968) e integra várias coletivas. No início da década de 1970, a escultura, agora já liberada do plano, passa a ser executada somente em mármore de Carrara e mais tarde, nos anos 80, também em pedra negro-belga. Retorna ao Brasil definitivamente em 1974 e prossegue sua carreira de participações e realizações de mostras coletivas e individuais, no Brasil e no exterior. É autor de numerosas obras em espaços públicos, como o *Tríptico* para o Banco do Brasil em Nova York (1968), a *Coluna monumental* para a Faculté de Médecine de Bordeaux (1972-1973) e a escultura da praça da Sé, em São Paulo (1978) entre outras.

In 1946, Camargo entered Academia Altamira in Buenos Aires, where he studied with Pettoruti and Lucio Fontana and became interested in Argentinean constructivism. Two years later, he goes to Paris to study Philosophy at Sorbonne with Gaston Bachelard. There he became acquainted with the artistic production of Brancusi, Vantongerloo, Arp and Laurens, who would later become such an influence on his work. Back in Brazil, in 1953, he produces small figurative pieces, women's torsos in bronze. He participated in the III (1955) and the IV (1957) São Paulo Biennial and had his first one-man exhibition at Galeria GEA, Rio de Janeiro, and also at Galeria de Arte da Folha, São Paulo (1958). He returned then to Paris, where he lived between 1961 and 1974, attending a sociology of art course given by Pierre Francastel at Ecole Pratique des Hautes Etudes. As from 1960, distancing himself from figuration, he showed his first monochromatic reliefs: cylindrical modules arranged on a flat surface. These works, made up at first of small units covering almost the whole of a surface, are associated with pop art. In 1963, he won the International Sculpture Award at the Paris Biennial and, in 1965, he was also awarded at the VIII São Paulo Biennial as the best national sculptor. In this same year, he created a panel for the auditorium of Palácio Itamaraty in Brasilia. He worked alternately in his ateliers of Malakoff, in Paris, and Massa, in Italy, together with marble master craftsmen. During that decade, he had solo exhibitions in London, Milan, Rome, Zurich and New York. He also participated, occupying a special room, in both the XXXIII Venice Biennial (1966), and the IV Kassel Documenta (1968), besides presenting his works at many group exhibitions. At the beginning of the 1970's, his sculptures, by then freed of the surfaces, were made only in Carrara marble and later, in the 1980's, also in Belgian-black stone. In 1974, he returned to Brazil permanently, where he showed both in group and one-man exhibitions, here and abroad. He was the author of many artistic works in public spaces, such as *Tríptico* (Triptych) for Banco do Brasil branch in New York (1968), *Coluna monumental* (Monumental Column) for Faculté de Médecine in Bordeaux (1972-1973), and a sculpture at Praça da Sé in São Paulo (1978) among many other works.

Willys de Castro

Uberlândia (MG) 1926 – São Paulo (SP) 1988
Uberlândia (MG Brazil) 1926 – São Paulo (SP Brazil) 1988

Em 1941, muda-se para São Paulo, onde estuda desenho com André Fort. Entre 1944 e 1945, trabalha como desenhista técnico, formando-se químico em 1948, quando realiza suas primeiras pinturas. Faz estágio em estúdios de arte e em gráficas e inicia os seus trabalhos de desenhos abstrato-geométricos (1950). Três anos depois, expõe no Salão de Agosto, na Casa do Povo, São Paulo. Junto com Hércules Barsotti funda, em 1954, o Estúdio de Projetos Gráficos, onde fica até 1964. É também um dos fundadores do movimento Ars Nova, onde atua como barítono de 1954 a 1957. Nesse período realiza as primeiras "partituras de oralização" para poemas concretos visuais. Participa da criação da revista *Teatro Brasileiro*, atuando como diretor e diagramador. Nessa época faz cenários e figurinos para muitas peças do Teatro de Arena e Teatro Cultura Artística. Participa da IV (1957) e da VI (1961) Bienal de São Paulo e apesar de não integrar formalmente a I Exposição Nacional de Arte Concreta, sua produção entre 1953 e 1959 é, sem dúvida, concreta. Em 1958, faz uma viagem de estudos à Europa. No ano seguinte, junta-se ao Grupo Neoconcreto do Rio de Janeiro e integra a mostra "Livro poema", do *Jornal do Brasil*, além de apresentar-se individualmente na Galeria de Arte da Folha, São Paulo e de expor seus trabalhos em Assunção. A partir de 1959 inicia sua série *Objetos ativos*, considerada a maior contribuição do artista para a arte construtiva brasileira. Parte para a construção de esculturas feitas em aço escovado ou cobre, que serão expostas em individual no Gabinete de Arte Raquel Arnaud (1983). Integra diversas exposições no Brasil e no exterior, como a II Bienal de Paris (1961); "Brazilian Art Today", Londres (1965); Projeto Construtivo Brasileiro na Arte, São Paulo e Rio de Janeiro (1977); "Em busca da essência", São Paulo (1983); "Tradição e ruptura", São Paulo (1984); "Modernidade: art brésilien du 20ᵉ siécle", Paris (1987) e São Paulo (1988); "Aventuras da ordem", com Hércules Barsotti, apresentando, além de esculturas em aço e cobre, os *Pluriobjetos* em madeira (1988). Em 1994, acontece a retrospectiva "Willys de Castro: obras de 1954-1961", na Galeria Sylvio Nery da Fonseca.

In 1941, he moved to São Paulo, where he studied drawing with André Fort. Between 1944 and 1945, he worked as a draughtsman. In 1948, he graduated in Chemistry as he first started painting. He worked as an apprentice at many studios and graphics ateliers, starting his geometrical abstract drawings (1950). Three years later, he exhibited his works at Salão de Agosto, in Casa do Povo, São Paulo. Together with Hércules Barsotti, he set up, in 1954, Graphic Projects Studio, where he worked until 1964. He was one of the founder-members of the Ars Nova movement, in which he took part as a baritone from 1954 to 1957. At that time, he wrote the first "oral scores", for visual concrete poems. He participated in the creation of a magazine, *Teatro Brasileiro*, as a director and printer. He also worked as a set decorator and costume designer at Teatro de Arena and Teatro Cultura Artística. He took part at the IV (1957) and the VI (1961) São Paulo Biennial. In spite of not being an official participant in the Concrete Art National Exhibition, his production between 1953 and 1959 had, no doubt, a concrete character. In 1958, he travelled to Europe to study. One year later, he joined Neoconcretist Group in Rio de Janeiro and participated in "Livro Poema" (Poem Book), an exhibition sponsored by *Jornal do Brasil*. He had his solo exhibition at Galeria de Arte da Folha, in São Paulo, and also presented his works in Asunción. From 1959 onwards, he begun working on *Objetos ativos* (Active Objects), a series considered his major contribution to Brazilian constructive art. He started to sculpt out of polished steel and copper. These works were presented in a solo show at Gabinete de Arte Raquel Arnaud (1983). He participated in many exhibitions both in Brazil and abroad, such as the II Paris Biennial (1961); "Brazilian Art Today", in London (1965); Brazilian Constructive Project in Art, in São Paulo and Rio de Janeiro (1977); "Em busca da essência" (In Quest of the Essence), in São Paulo (1983); "Tradição e ruptura" (Tradition and Rupture), in São Paulo (1984); "Modernidade: art brésilien du 20ᵉ siécle", in Paris (1987) and São Paulo (1988); "Aventuras da ordem" (Adventures of the Order), with Hércules Barsotti, displaying his *Pluriobjetos* (Pluriobjects) in wood, besides his polished steel sculptures. In 1994, a retrospective exhibition of his works took place at Galeria Sylvio Nery da Fonseca.

Capa

Mira Schendel
Droguinha, 1966
folhas de papel de arroz retorcidas e trançadas
twisted and braided sheets of rice paper
dimensões variáveis / *variable sizes*

Sergio Camargo
relevo / *relief*, 1970
madeira pintada / *painted wood*
47 x 46cm

Willys de Castro
Objeto ativo, 1962
óleo sobre tela sobre madeira
oil on canvas on wood
35,5 x 35,5 x 25cm

1 (p. 6)

Mira Schendel
sem título / *untitled*, 1984
têmpera sobre tela
tempera on canvas
90 x 120cm

Sergio Camargo
escultura / *sculpture*, 1988
pedra negro-belga
Belgian-black stone
15,5 x 63 x 63cm

Willys de Castro
Objeto ativo, 1959
óleo sobre tela sobre madeira
oil on canvas on wood
92 x 2 x 7cm

15 (p. 25)

Mira Schendel
sem título (monotipias) / *untitled (monotypes)*,
1961-1965
óleo sobre papel de arroz
oil on rice paper
47 x 23cm

Sergio Camargo
Castelinho, 1975-1978
mármore de Carrara
Carrara marble
56 x 21 x 20cm

Willys de Castro
Pluriobjeto A6, 1988
tinta acrílica sobre madeira de cedro polido
acrylic on polished cedar
125 x 20 x 15cm

28 (pp. 42-43)

Mira Schendel
sem título (monotipias) / *untitled (monotypes)*,
1961-1965
óleo sobre papel de arroz
oil on rice paper
47 x 23cm

Sergio Camargo
relevo / *relief*, 1970
madeira pintada
painted wood
60 x 60cm

Willys de Castro
Objeto ativo, 1961
óleo sobre tela sobre madeira
oil on canvas on wood
69 x 2 x 11cm

40 (p. 58)

Mira Schendel
Sarrafo, 1987
têmpera acrílica e gesso sobre madeira
acrylic tempera and gesso on wood
96 x 180 x 17cm

Sergio Camargo
escultura / *sculpture*, 1979
mármore de Carrara
Carrara marble
30 x40 x 40cm

Willys de Castro
Pluriobjeto A6, 1988
tinta acrílica sobre madeira de cedro polido
acrylic on polished cedar
200 x 15 x 15cm

Centro Cultural Banco do Brasil
Rua 1ª de Março 66, 2º andar
20010-000 Rio de Janeiro RJ Brasil
tel (21) 808-2020 fax (21) 808-2304

Patrocínio

Realização