

The image features a complex, abstract geometric pattern. It consists of multiple layers of nested squares, each slightly offset from the one below it, creating a sense of depth and movement. The squares are formed by thin, light-colored lines. Additionally, there are numerous parallel diagonal lines that intersect with the squares, creating a grid-like structure. The overall effect is a dynamic, three-dimensional architectural or mathematical design.

Ascânio MMM

Ascânio MMM

**SIMÕES
DE ASSIS**
GALERIA
DE ARTE

Alameda D. Pedro II, 155
80420-060 - Curitiba - PR - Brasil
Tel: (55 41) 3232-2315
galeria@simoesdeassis.com.br
www.simoesdeassis.com.br

Ascânio MMM

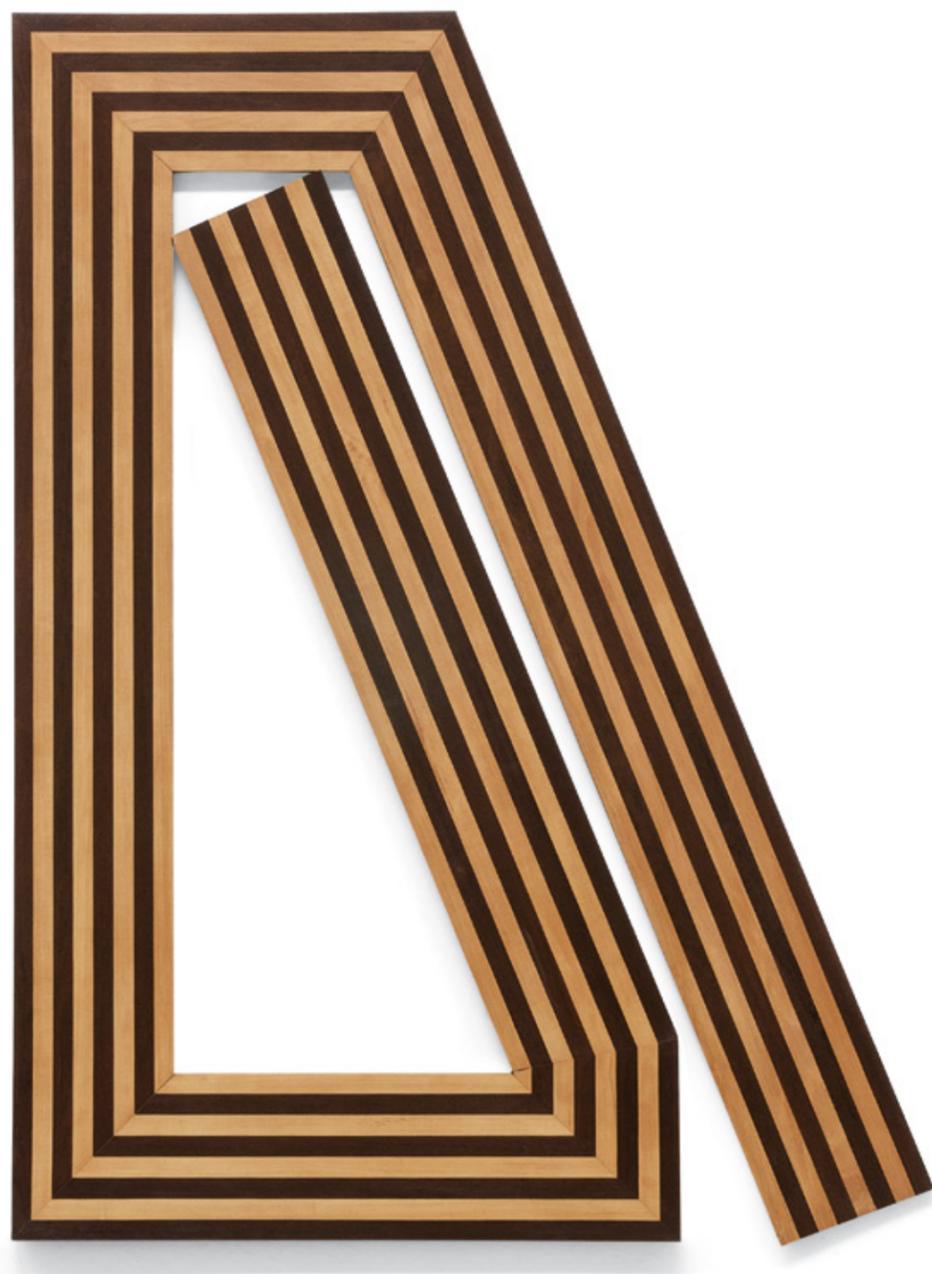
abertura: 16 de junho, quinta-feira às 20h
opening: 16 june, thursday 8p.m

exposição: 17 de junho à 30 de julho de 2016
exhibition: 17 june to 30 july, 2016

curadoria/*curated by*: Felipe Scovino

**SIMÕES
DE ASSIS**
GALERIA
DE ARTE

Alameda D. Pedro II, 155
80420-060 - Curitiba - PR - Brasil
Tel: (55 41) 3232-2315
galeria@simoedeassis.com.br
www.simoedeassis.com.br



Guataia 2, 1986, 149 x 111 x 2 cm, madeira/wood, (1/5)

As invenções de Ascânio

Esta é a primeira exposição individual de Ascânio MMM em Curitiba e, por isso, o caráter retrospectivo da mostra. Percebam, contudo, que a expressão “retrospectiva” é utilizada aqui não simplesmente como uma revisão histórica ou uma experiência quase que arqueológica, mas como a possibilidade real e imediata do público tomar contato com os mais distintos aspectos, interesses e pesquisas que o artista realiza. Num percurso coerente, Ascânio, que começou seu trabalho em meados dos anos 1960, aponta novas possibilidades de compreensão e ativação das linguagens construtivas, experiência e compromisso estético que marcou a transição do moderno ao contemporâneo nas artes visuais brasileiras.

É importante ressaltar as referências de Ascânio e seu lugar na prática escultórica brasileira. Impactado, em um primeiro momento, pelo neoconcretismo e em especial pelos trabalhos de Lygia Pape – percebam o diálogo de suas obras iniciais, que se detinham na pesquisa sobre volumetria e o espaço gráfico, com os *Relevos* e os *Tecelares* da artista, com destaque para a cor que resulta numa experiência espacial –, Lygia Clark – a quebra da moldura e o salto para o espaço que suas *Superfícies moduladas* produziram e, de maneira mais radical, a relação entre volume, arquitetura e participação nos *Bichos* – e Franz Weissmann. Na *Torre neoconcreta* (1958), um referencial importante para Ascânio, Weissmann explora um novo modelo para a escultura, abdicando do pedestal e concentrando a sustentação da obra por meio de poucos pontos de fixação. A repetição dos módulos vazados permite que vislumbremos o seu interior, transmitindo um certo caráter de leveza à obra. Essa nova apreensão da escultura também se reflete no uso de materiais, ferro e alumínio, que eram praticamente desconhecidos por esse suporte no Brasil. Lembro que o MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e a Enba - Escola Nacional de Belas Artes, dois lugares frequentados por Ascânio, eram lugares de trocas, oficinas e mostras em que distintas gerações de artistas se encontravam. Ademais, o livro *Candilis, Josic, Woods: uma década de arquitetura y urbanismo*, de Jürgen Joedicke, com o qual travou contato em 1968, foi fundamental para o então estudante de arquitetura e também artista que começava sua trajetória. Planos urbanísticos, plantas de fachadas, maquetes e outras invenções arquitetônicas “mediadas pela programação visual” do livro foram absorvidas por seu trabalho plástico. Paulo Herkenhoff acentua, por exemplo, que “a curiosidade política de Ascânio sobre o Conjunto do Pedregulho, de Reidy [em especial, o seu projeto de habitações populares], e as representações dos projetos de Candilis, Josic e Woods deve necessariamente ultrapassar as correlações formalistas, pois Ascânio também está interessado no viés de programa social alternativo neles existentes”¹. Percebe-se que o interesse do artista é investir também no espaço público e na experiência do espectador com sua obra. Quando suas obras pousam sobre o espaço da cidade, não há uma lógica do monumento, isto é, de vangloriar atos ou fatos históricos que se consolidaram através de bustos ou marcos sentados sob pedestais ou bases; pelo contrário, as obras de Ascânio buscam o envolvimento máximo com o espectador. São obras que o convidam para seu interior, para uma investigação mais plena de seus atributos. Não se constituem como sólidos ou obstáculos ao olhar ou ao caminhar do cidadão, mas são formas sensíveis e abertas à experiência.

Ascânio se firmou como um artista-chave na relação entre a produção escultórica e o legado neoconcreto, porque ele não foi um artista que seguiu modismos ou se baseou em modelos repetitivos e acéfalos, tendo o construtivismo como base. Pelo contrário, estabeleceu novos parâmetros para a pesquisa sobre a arte abstrato geométrica no país. E aqui se faz a minha seleção curatorial. Privilegiei três aspectos em sua obra: o primeiro é o quanto luz e cor se fundem em sua obra, fazendo com que a pesquisa monocromática de seus trabalhos em madeira, por exemplo, expanda a nossa capacidade perceptiva. Passamos, dependendo da incidência de luz e da posição que adotamos em relação a obra, a ter uma experiência ótica

de vislumbrar uma quantidade variada de brancos. Há um interesse cada vez maior em explorar a luz como forma de dinamizar o espaço. É essa capacidade de aliar delicadeza, silêncio e amplitude de tons sobre o que era entendido como finito que faz o trabalho de Ascânio ter um lugar especial na história da arte. Percebamos que rigor e delicadeza não são antagônicos em seu trabalho, pelo contrário, pois fluem com igual constância e equilíbrio. Colocados lado a lado, *Individual 1/11* (1969), página 29, e *Escultura 13* (1972/2003), página 35, expõem pontos exponenciais de sua pesquisa – os volumes virtuais, zonas sombreadas que são ativadas pela incidência da luz e que logo originam diferentes tons de branco em superfícies monocromáticas –, assim como assinalam a passagem dinâmica do plano em direção ao espaço. Se, em *Individual 1/11*, a bidimensionalidade é evidente numa primeira investida do olhar, apesar de parte da estrutura se deslocar em direção ao espaço como um desfolhamento, na segunda obra, percebemos claramente que a pesquisa de Ascânio sempre teve como intenção habitar o espaço tridimensional, seja o da cidade, seja mais claramente o do comprometimento com o público/espectador/transeunte².

Essa diversidade de tons cria um efeito ainda mais especial quando a técnica da obra é a madeira não pintada. Sua formação como arquiteto o auxiliou enormemente nessa constituição de espaços dinâmicos e numa “construção harmoniosa” em que o recurso à matemática e à precisão das medidas se apoia na ‘construção segundo os princípios do contraste’.³ Aproveitando a materialidade dos veios, nós e outras marcas naturais internas, nosso olho percorre uma estrutura de topografias e gestos que demarcam um corpo vivo e dinâmico naquele suporte orgânico. Suas obras em madeira conclamam a uma variação de movimento das formas pela

pura incidência da luz, ao criar sombras e espaços virtuais que aumentam a sua volumetria ou fabricam novos núcleos para as esculturas. Esse processo, aliás, pode ser observado já nos estudos (chamados de Paralelas) para o cartaz do II Salão de Artes da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, realizados pelo artista em 1968. Nos três estudos exibidos (I, II, III), nesta página ao lado, percebemos que as linhas que compõem as obras estabelecem um ritmo próprio: figuras que ficam no limite, portanto, pelo conflito entre a linha que estrutura e o intervalo que extrai e revela. O resultado é um desenho que pulsa, que revela uma matéria que tende a vibrar e a se expandir. As linhas querem se soltar e almejam ter uma volumetria, mas são retidas e obrigadas a compor um todo. Assim como suas esculturas, ele é um ato em acontecimento, sempre em expansão ou contração, dependendo do nosso desejo.

É importante perceber também a proximidade material e conceitual – a pesquisa sobre o cinetismo e sua particularidade no Brasil ao fazer uso de materiais muito próximos da nossa cultura e viáveis também pelo ponto de vista econômico – com a série *Progressões* (1965-70) de Abraham Palatnik que utiliza o jacarandá como suporte para a sua pesquisa com a vibração e expansão da matéria no espaço.

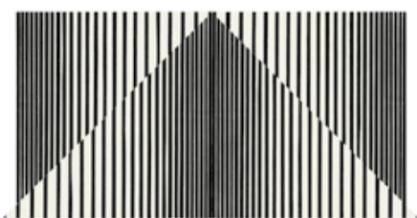
Neste momento, o segundo aspecto da minha escolha se faz presente. O artista transmite à escultura um caráter fenomenológico. Apesar de usar suportes distintos daqueles das experiências sensoriais de Hélio Oiticica, Lygia Clark e Lygia Pape, Ascânio também redimensiona a questão do espectador, porque o corpo é um meio importante para a apreensão de sua obra. Atingir os sentidos do outro é ativar

sua percepção. Em grande parte de suas esculturas, o artista explora, antes de tudo, uma possibilidade de transparência da obra. Percebemos o interior vazado ou o “esqueleto” daquela estrutura. As torções, também próprias de sua obra, transmitem um caráter de elasticidade a esse “corpo” que se molda ao mundo e ao nosso olhar, especialmente quando o percorremos por completo. Essa escultura/corpo é vista na mesma medida em que ela nos observa.

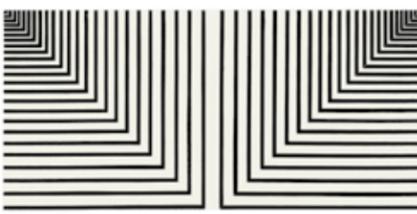
O terceiro aspecto é a característica sonora e lúdica de seu trabalho. A série *Caixas* (1968-69), páginas 25, 26, 27, intensifica o aspecto de ilusão que a incidência da luz provoca sobre o tom monocromático da obra, fazendo com que diversas e sutis tonalidades de branco se façam presente. Além disso, essa série torna aparente o caráter participativo da pesquisa do artista, já que o topo das caixas em madeira é formado por figuras triangulares ou quadrangulares, vazadas, que, colocadas em uma escala em progressão, permitem que o espectador possa manipulá-las, construindo um jogo geométrico que alia ordem, acaso e matemática. Outro ponto que torna mais explícito o caráter expansivo de sua obra é o som produzido pela movimentação das peças, fazendo também com que a escultura desbrave um novo território. É o som que demarca essa experiência de encantamento que os objetos produzem no espectador e, ao mesmo tempo, delimita a fronteira cada vez mais fluída entre o tempo mecânico e o tempo duração.⁴ É a condição da potencialização de um corpo-lúdico em detrimento de um corpo-máquina, do gozo em detrimento da função. Os aspectos sonoro e do jogo, que convertem a experiência artística em um ato do inesperado e do aleatório, também estão presentes nas obras da série *Quasos* (2014), páginas 47, 48, 49, 51. Os parafusos, que propositadamente se encontram relativamente frouxos, promovem uma torção em sua própria estrutura, tornando a obra mole, suscetível ao toque e, por sua vez, ao som provocado pelo encontro das peças. Sua aproximação com os *Farfalhantes* (c. 1967), de Aluísio Carvão, não pode ser negada, mas existem diferenças bem evidentes. Por exemplo, curioso é o fato de que, apesar de poder estar fixado à parede, de seu peso e de sua transparência, *Quasos* não perde a simbologia de ser um manto ou uma vestimenta. É um objeto de ordem eminente tátil.

Fecho o ensaio com essa analogia – do corpo, do tátil, do toque –, porque essa é uma das mais importantes contribuições de Ascânio à pesquisa sobre as linguagens construtivas nas artes. Conseguimos perceber e identificar através de sua obra as medidas do tempo e do espaço. Como objetos em trânsito, sua obra esgarça, diminui, desacelera e molda essas medidas.

Felipe Scovino



I.



II.



III.

I. Paralelas - Estudo 16, 20,5 x 41,5 cm, 1968
 II. Paralelas - Estudo 14, 20 x 42 cm, 1968
 III. Paralelas - Estudo 8, 20 x 40 cm, 1968
 Papel impresso montado / Assembled printed paper

¹ HERKENHOFF, Paulo. *Ascânio MMM: poética da razão*. São Paulo: Bei Comunicação, 2012, p. 52.

² Aqui faço menção às inúmeras obras públicas do artista, localizadas em países como Brasil, Portugal, Japão, dentre outros.

³ KANDINSKY apud HERKENHOFF, Paulo. *Ascânio MMM: poética da razão*, op. cit., p. 209.

⁴ O tempo em suas obras não será mais o tempo mecânico – usual, marcado pelo relógio –, mas o tempo-duração, em que “pensar é ensaiar, operar, transformar, sob a única reserva de um controle experimental onde só intervêm fenômenos altamente ‘trabalhados’, e que os nossos aparelhos produzem, em vez de registrá-los” (MERLEAU-PONTY, Maurice. O olho e o espírito. In: CHAUI, Marilena de Souza; LOPARIC, Zeljko (org.). *Husserl e Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 275).



Guataia 3, 1986, madeira/*wood*, 68 x 100 x 2 cm
Doação do artista para o/*artist donation for* MON - Museu Oscar Niemeyer, Curitiba



Fitangular Ipê/ Um, 1985, madeira/wood, 87 x 220 x 2 cm

Gramixinga 1, 1986, madeira/*wood*, 173 x 60 x 21 cm

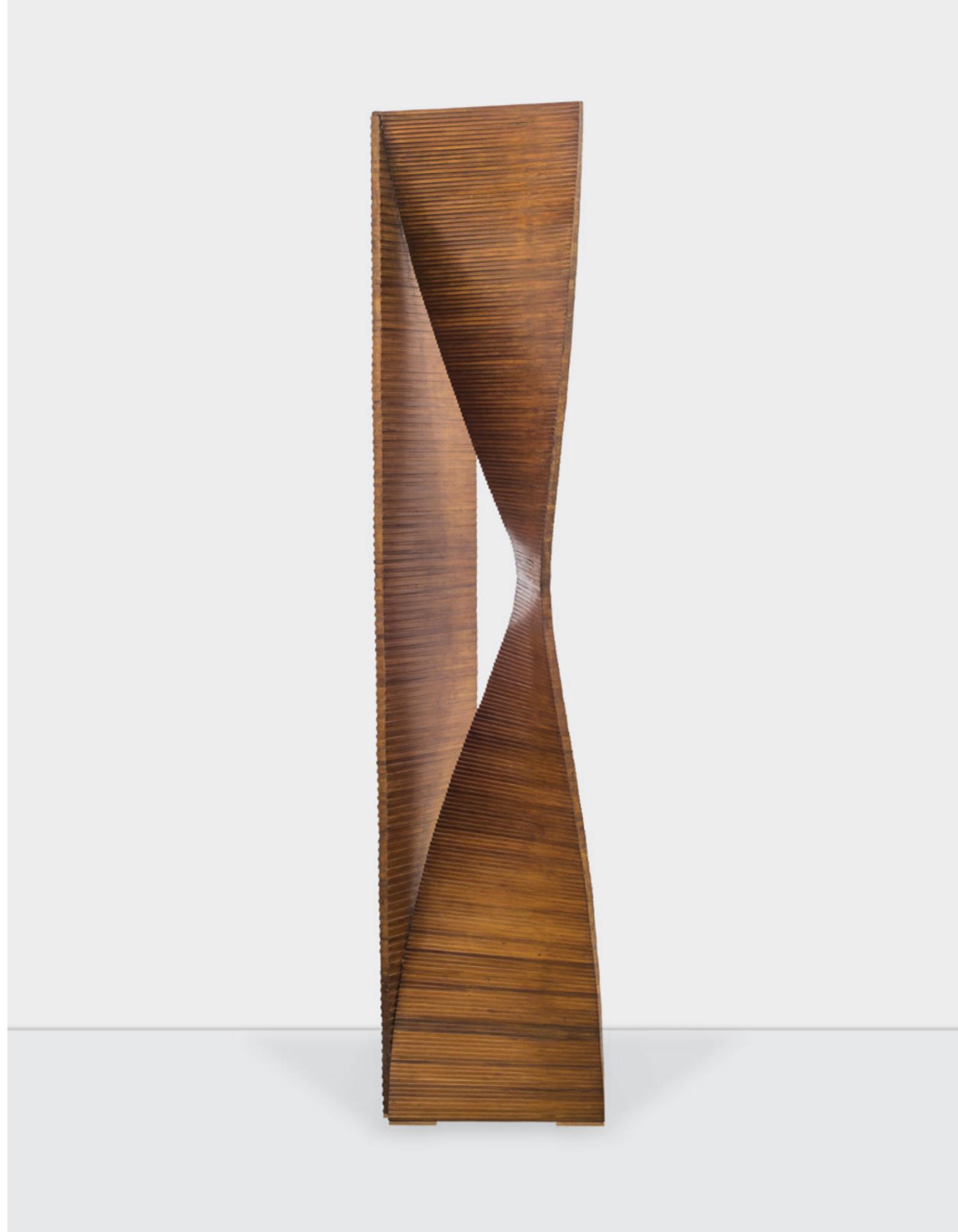
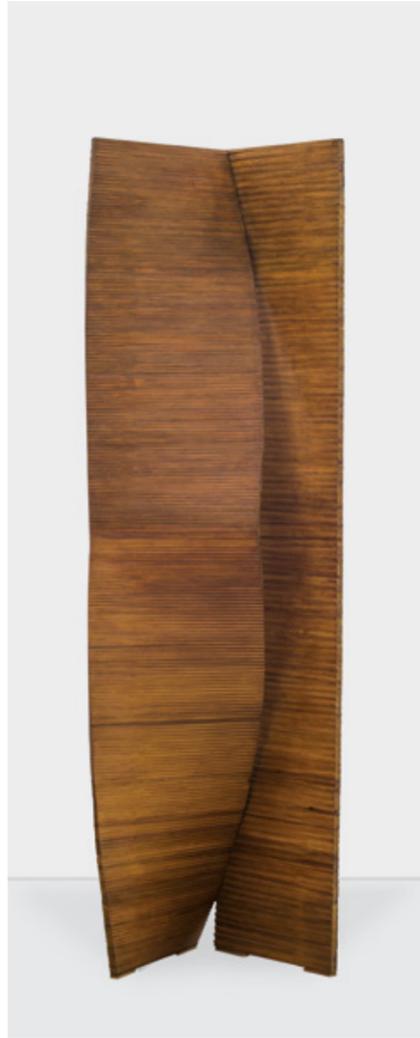
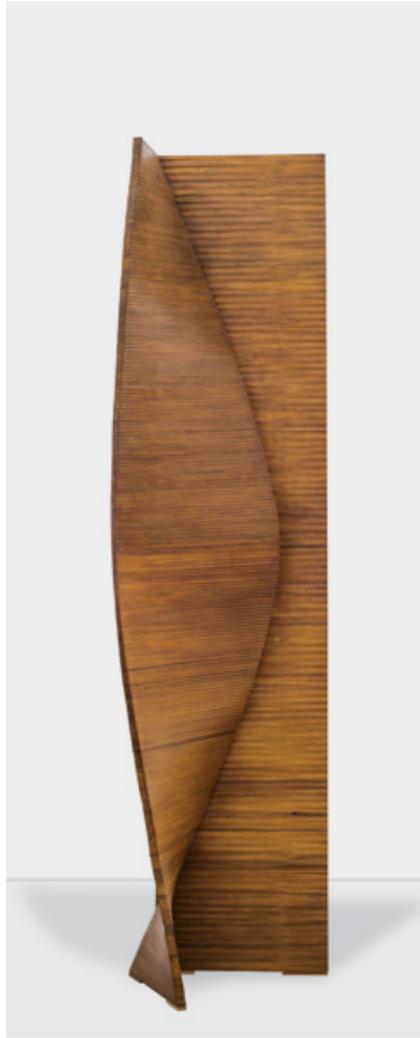
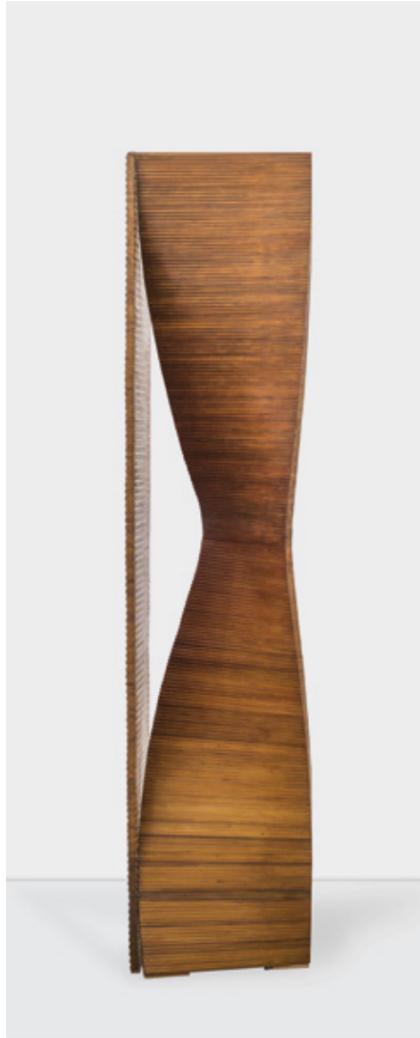




Piramidal 24, 1995, madeira/*wood*, 87 x 19 x 19 cm



Piramidal 22, 1994, madeira/*wood*, 101 x 17 x 21 cm



Formação Quatro, 1978, madeira/wood, 236 x 50 x 57 cm, (1/5)

The inventions of Ascânio

This is the first solo exhibition of Ascânio MMM in Curitiba, and that explains it being a retrospective exhibition. Notice, however, that the term “retrospective” is used here not merely as a historical review or an almost archaeological experience, but as a real and immediate possibility of the public to make contact with the most distinctive aspects, interests and research that the artist performs. In a coherent way, Ascânio, who began his work in the mid-1960s, points out new possibilities of understanding and activation of constructive languages, experience and aesthetic commitment that marked the transition from modern to contemporary in Brazilian visual arts.

It is important to note the references of Ascânio and their place in Brazilian sculptural practice. Impacted, at first, by Neoconcretism and especially by the work of Lygia Pape - understand the dialogue of his early works, which have focused on the research on volume and the graphic space, with the artist's Relevos and Tecelares, especially the color that results in a spatial experience -, Lygia Clark - the breaking of the frame and the jump to the space that her Superfícies moduladas have produced and, more radically, the relationship between volume, architecture and participation in Bichos - and Franz Weissmann. In Torre neoconcreta (1958), an important mark for Ascânio, Weissmann explores a new model for the sculpture, leaving the pedestal behind and centering the support of the work through a few attachment points. The repetition of the leaked modules allows us to look at the interior, conveying a certain character of lightness to the work. This new apprehension of the sculpture is also reflected in the use of materials, iron and aluminum, which were virtually unknown for this support in Brazil. I remember that MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro and Enba - Escola Nacional de Belas Artes, two places frequented by Ascânio, were places of exchanges, workshops and exhibitions where different generations of artists were. In addition, the book Candilís, Josic, Woods: una década de arquitectura y urbanismo, by Jürgen Joedicke, with whom he met in 1968, was essential for him as a student of architecture and also an artist who have just started his career. Urban plans, plant facades, models and other architectural inventions “mediated by visual programming” of the book were absorbed by his plastic work. Paulo Herkenhoff stresses, for example, that “Ascânio’s political curiosity about Reidy’s Conjunto do Pedregulho, [in particular its project of social housing] and representations of projects of Candilís, Josic and Woodsmust necessarily go beyond the formalist correlations, as Ascânio is also interested in the bias of alternative social program in them.”¹ We notice that the artist’s interest is also investing in public space and the viewer’s experience with his work. When his works aim the space of the city, there is no logic of monument, that is, of boasting acts or historical facts that have been consolidated by busts or sitting milestones under pedestals or bases; on the contrary, the works of Ascânio seek maximum involvement with the viewer. They are works that invite to their interior for a fuller investigation of their attributes. They are not solid or obstacles to look or to walk as a regular citizen, but they are sensitive forms open to experience.

Ascânio has established himself as a key artist in the relationship between the sculptural production and the neoconcrete legacy because he was not an artist who followed fads or relied on repetitive and mindless models, having constructivism as a base. On the contrary, he has established new parameters for the research on the geometric abstract art in the country. And that is the reason of my curatorial selection. I have emphasized three aspects of his work: the first one is how light and color merge into his work, allowing the monochrome research of his works on wood, for example, to expand our perceptual capacity. We start, depending on the incidence of light and the position adopted in relation to work, to have an optical experience to envision a varied amount of white. There is a growing interest in exploring the light as a way to boost space. This ability to combine gentleness, silence and range of tones of what was seen as finite turn Ascânio’s work into a special place in art history. Notice that accuracy and sensitivity are not antagonistic in his work, on the contrary, they flows with the same constancy and balance. Placed side by side, Individual 1/11 (1969), page 29, and Escultura 13 (1972/2003), page 35, show exponential points of his research - virtual volumes, shaded

areas that are activated by the incidence of light and then create different shades of white on monochrome surfaces -, as well as they mark the dynamic passage of the plan into space. If in Individual 1/11 the two-dimensionality is evident in a first look, although part of the structure moves into space as a defoliation, we see clearly in the second work that Ascânio’s research have always intended to dwell three-dimensional space, whether the city space or more clearly the commitment to public/spectator/walker.²

This diversity of tones creates an even more special effect when the work technique is unpainted wood. His training as an architect has enormously helped in this constitution of dynamic spaces and a “harmonious construction” in which the use of mathematics and of the accuracy of measurements is based on the ‘construction according to the contrast principles’.³ Taking advantage of the materiality of the shafts and other internal natural brands, our eyes stare at a structure of topographies and gestures that establish a living body and dynamic on that organic support. His works in wood call upon a range of motion of the ways in pure incidence of light, creating shadows and virtual spaces that increase their volumes or create new cores for the sculptures. This process, moreover, can be seen already in the drafts (called Paralelas) for the Poster Art Hall II of the Faculty of Architecture and Urbanism, made by the artist in 1968. In the three drafts (I, II, III), page 6, we see that the lines that make up the works establish their own pace: figures that are at the limit, due to the conflict between the line structure and the interval that extracts and shows. The result is a drawing that pulses, which discloses a material which tends to vibrate and to expand. The lines want to drop and aim to have volumetry, but are retained and required to compose a whole. Like his sculptures, it is an act in process, always in expansion or contraction, depending on our desire.

It is also important to notice the material and conceptual proximity - research on the kinetics and its particularity in Brazil to make use of materials very close to our culture and viable also by the economic point of view - with the Progressões series (1965-70), by Abraham Palatnik, which uses the jacaranda as support for his research on the vibration and expansion of materials in space.

At this moment, the second aspect of my choice is present. The artist gives to the sculpture a phenomenological character. Despite using different supports if compared to the sensory experiences of Hélio Oiticica, Lygia Clark and Lygia Pape, Ascânio also reformulates the question of the viewer, because the body is an important means for the understanding of his work. Reaching the senses of others is activating their perception. In many of his sculptures, the artist explores, first of all, a possibility of work transparency. We can see some ways to the inside or the “skeleton” of that structure. Twists, also present in his work, transmit an elastic character by this “body” that molds to the world and to our eyes, especially when we explore it completely. This sculpture/body is seen the same way it sees us.

The third aspect is the sound and playful characteristic of his work. The Caixas series (1968-69), pages 25, 26, 27, intensifies the illusion aspect that the incidence of light causes on the monochrome tone of the work, making present all the diverse and subtle shades of white. In addition, this series makes apparent the participatory nature of the artist’s research, since the top of the wooden boxes consists of triangular or quadrangular figures, which, placed on a scale progression, allow the viewer to manipulate them, creating a geometric game that combines order, chance and mathematics. Another aspect that makes more explicit the expansive nature of his work is the sound produced by the movement of parts, creating a new territory for the sculpture. The sound establishes this spell experience that the objects produce to the viewer, and, at the same time, it demarcates the increasingly fluid boundary between the mechanical time and duration time.⁴ It is the condition of the potentiation of a playful body rather than a body-machine, enjoyment at the expense of function. The sound and aspects of the game, that turn the artistic experience into an unexpected and random

act, are also present in the works of the *Quasos series* (2014), pages 47, 48, 49, 51. The screws, that are relatively loose on purpose, promote a twist in its own structure, making the work softer, susceptible to the touch and to the sound caused by the meeting of the pieces. His approach to *Farfalbantes* (c. 1967), by Aluísio Coal, cannot be denied, but there are very clear differences. For example, curious is the fact that, though it may be fixed to the wall, considering its weight and its transparency, *Quasos* does not lose the symbology of being a cloak or garment. It is an object of eminent tactile order.

I end this essay with this analogy – of the body, the touch, of the touchable – because that is one of the most important of Ascânio's contributions for the research on the constructive language in the arts. We were able to see and identify through his work the measurements of time and space. As transit objects, his work tears apart, decreases, slows and shapes such measures.

Felipe Scovino



¹ HERKENHOFF, Paulo. *Ascânio MMM: poética da razão*. São Paulo: Bei Comunicação, 2012, p. 52.

² Here I mention numerous public works of the artist, placed in countries like Brazil, Portugal, Japan, among others.

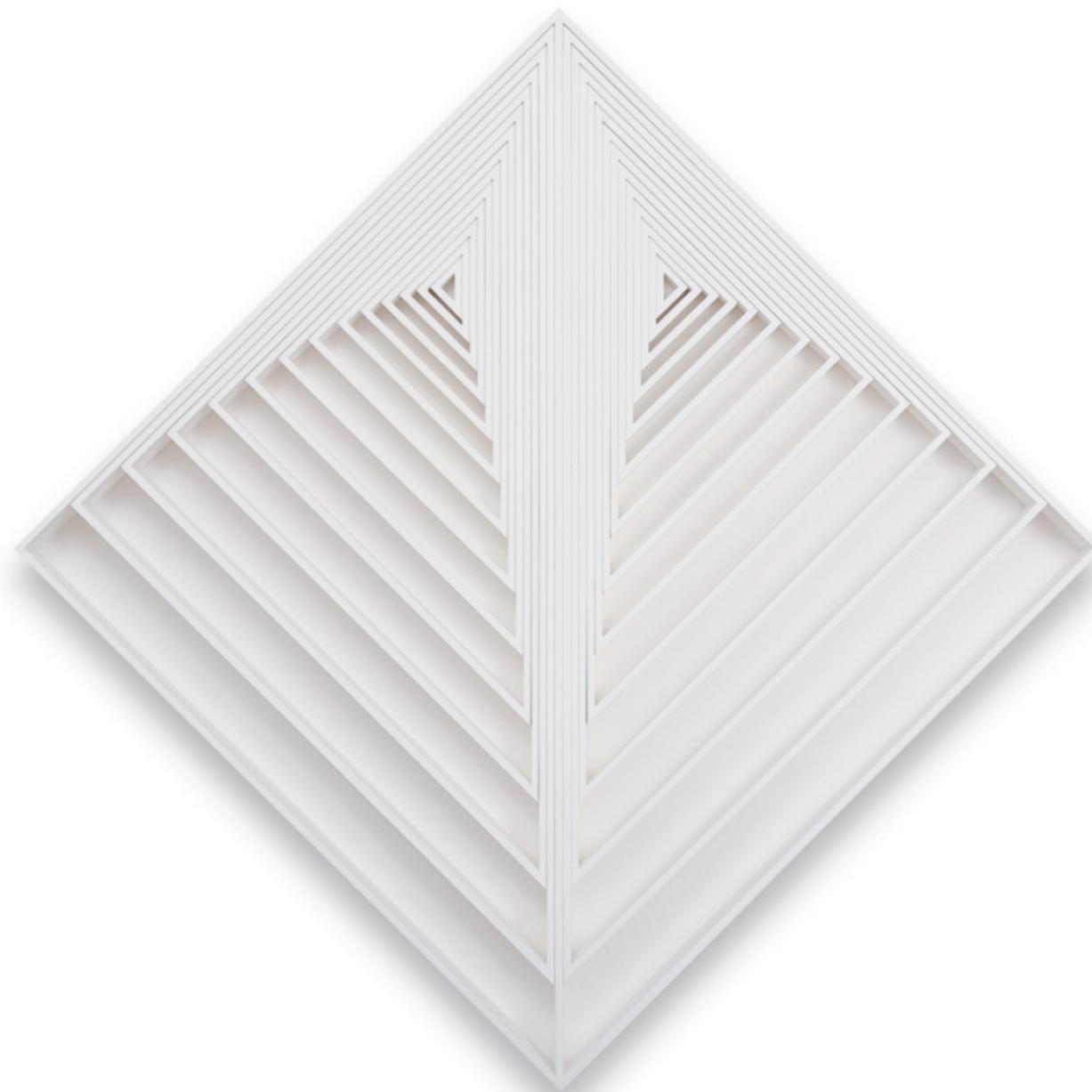
³ KANDINSKY apud HERKENHOFF, Paulo. *Ascânio MMM: poética da razão*, op. cit., p. 209.

⁴ Time in his works will no longer be the mechanical time - usual, marked by the clock - but the duration time, in which "thinking is rehearsing, operate, transform, subject only to an experimental control where only intervene phenomena highly 'worked', and that our devices produce, instead of writing them". (MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. In: CHAUÍ, Marilena de Souza; LOPARIC, Zeljko (org.). *Husserl e Merleau-Ponty*. São Paulo: Abril Cultural, 1975, p. 275).

Relevo 8, 1970-2001, madeira pintada/painted wood, 51 x 116 x 12 cm, (1/15)



Quadrados 15, 1968-2006, madeira pintada/*painted wood*, 118 x 118 x 8 cm, (1/3)



Triângulos 3, 1969-2009, madeira pintada/*painted wood*, 100 x 100 x 14 cm

Caixa 3, 1969, madeira pintada/*Painted wood*, 57 x 57 x 57 cm





Caixa 1, 1968, madeira pintada/*painted wood*, 47 x 47 x 47 cm



Caixa 2, 1969, madeira pintada/*painted wood*, 63 x 63 x 63 cm



Individual 1/11, 1969, madeira pintada/*Painted wood*, 120 x 70 x 10 cm



Placas Retangulares Iguais, 1981, madeira pintada/*Painted wood*, 120 x 120 x 3 cm, (1/5)



Relevo Um, 1978, madeira pintada/*Painted wood*, 109 x 120 x 7 cm, (1/3)



Losangular 2, 2001, madeira pintada/*Painted wood*, 48 x 240 x 10 cm, (2/3)

Escultura 13, 1972-2003, madeira pintada/*Painted wood*, 229 x 59 x 54 cm, (2/5)





Losangular 14, 2001
Madeira pintada/*Painted wood*
160 x 164 x 6,5 cm
Políptico de 5 peças/*polyptych with 5 pieces, (1/3)*



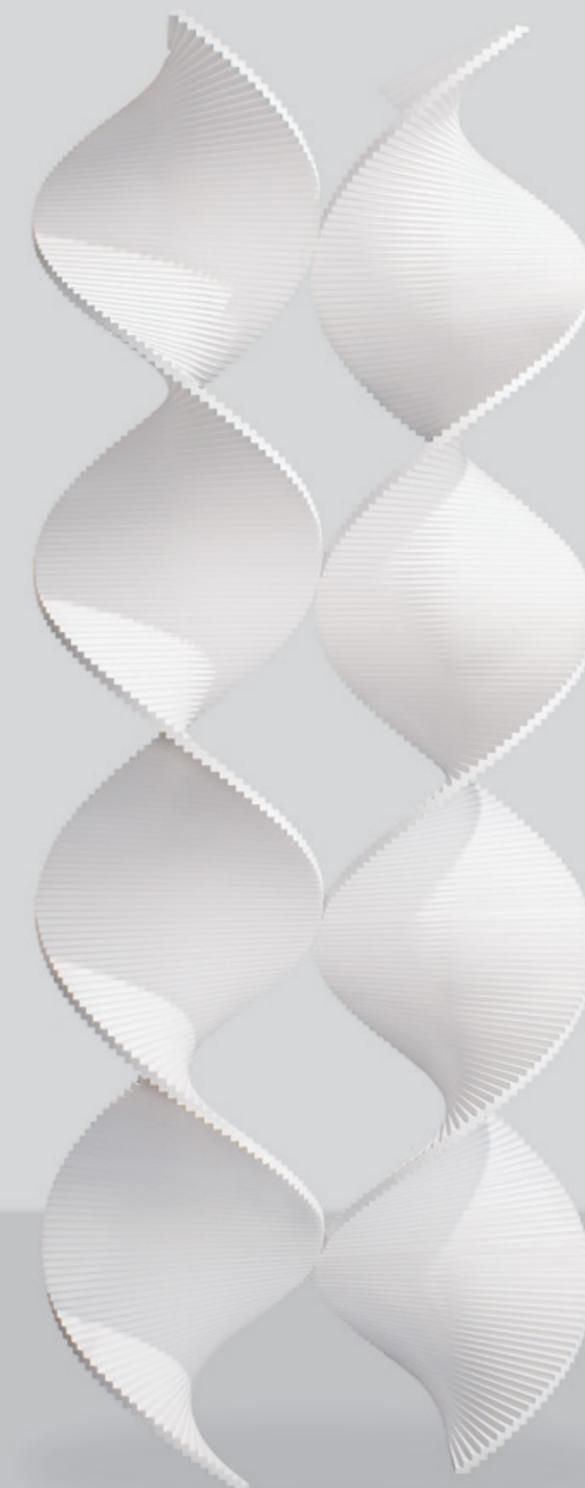
Losangular 8, 2001, madeira pintada/*Painted wood*, 47,5 x 201 x 10 cm, (2/5)



Módulo 8, 1971-1977
madeira pintada/*painted wood*, 100 x 51 x 89 cm,
(Múltiplo 10 (12/15), edição de 1977)



Escultura 11, 1978-2001, madeira pintada/*Painted wood*, 220 x 40 x 95 cm

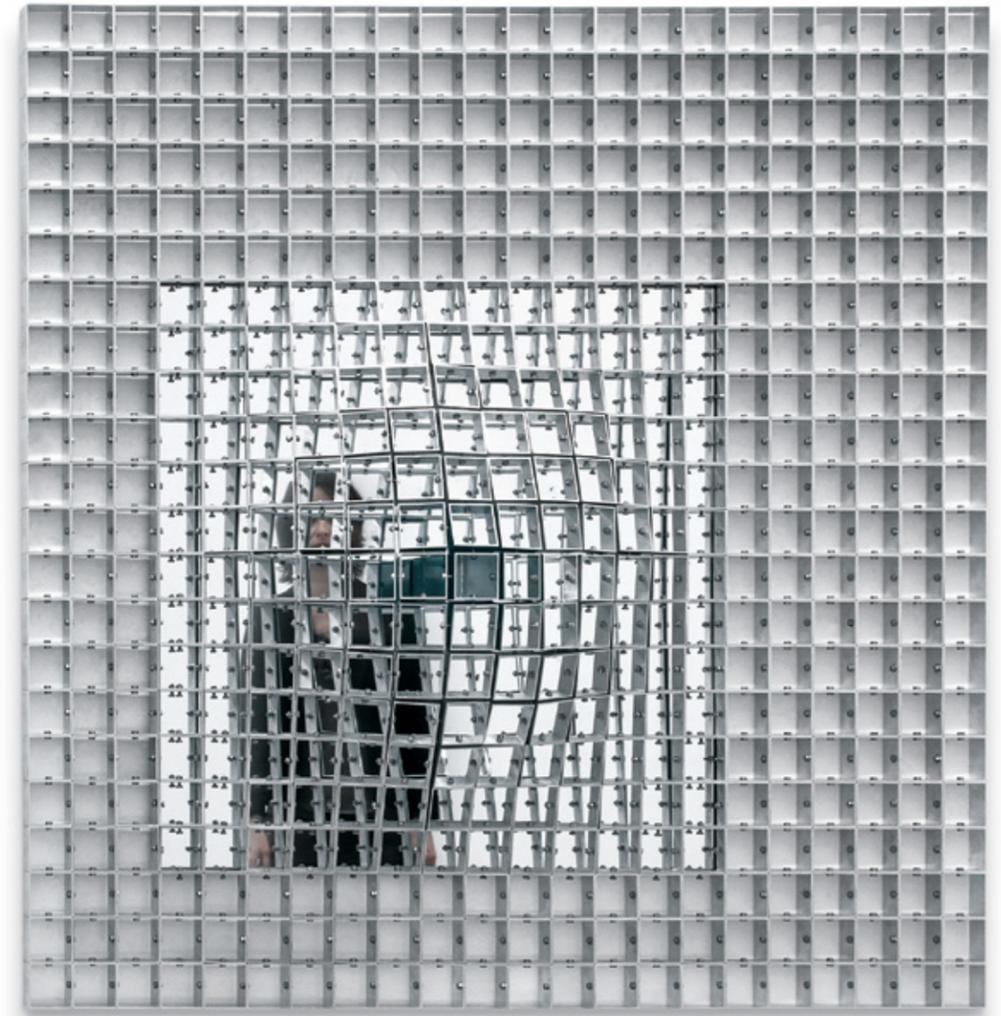




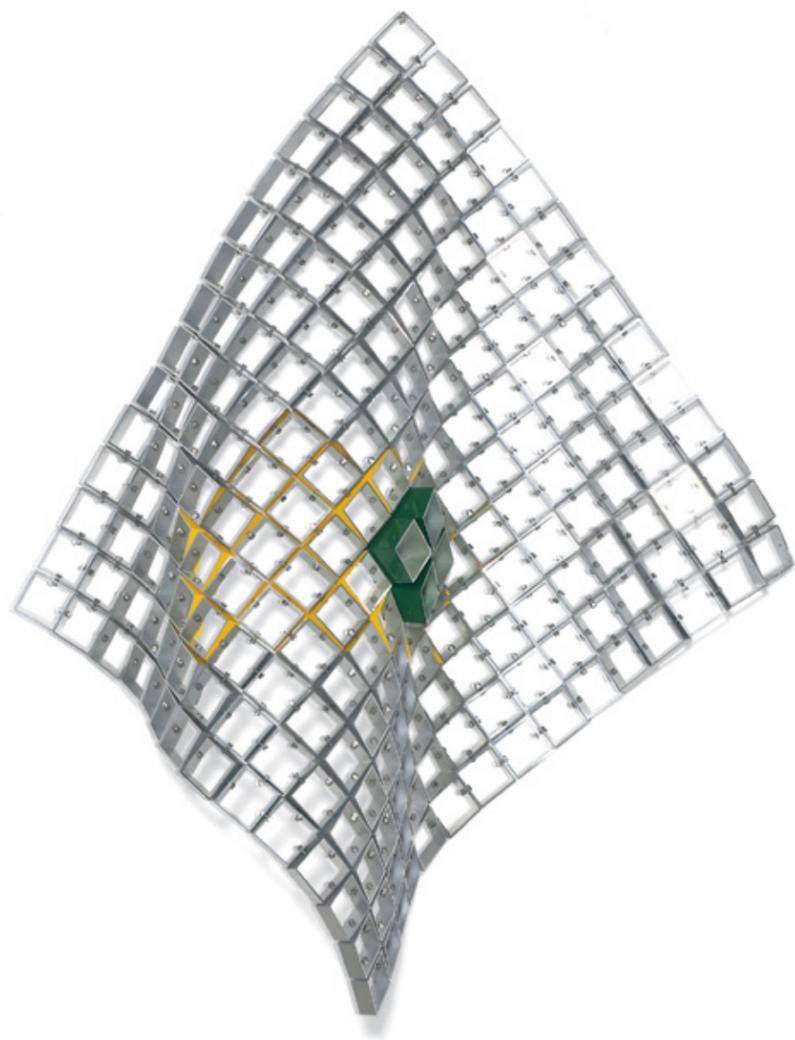
Escultura 5, 1974, madeira pintada/*painted wood*, 41 x 79 x 50 cm, (Múltiplo 35 (15/40), edição de 2006)



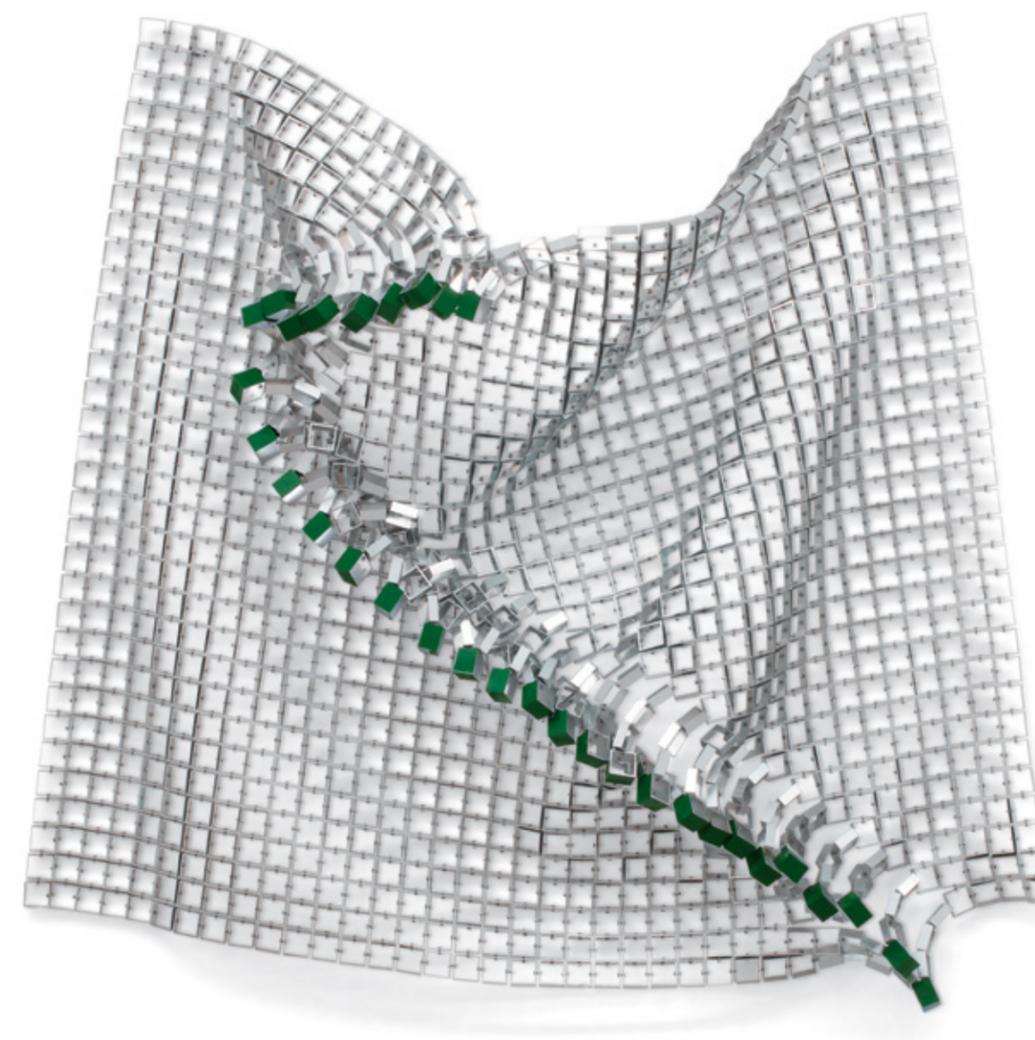
Escultura 16, 1978-2003, madeira pintada/*painted wood*, 218 x 90 x 45 cm



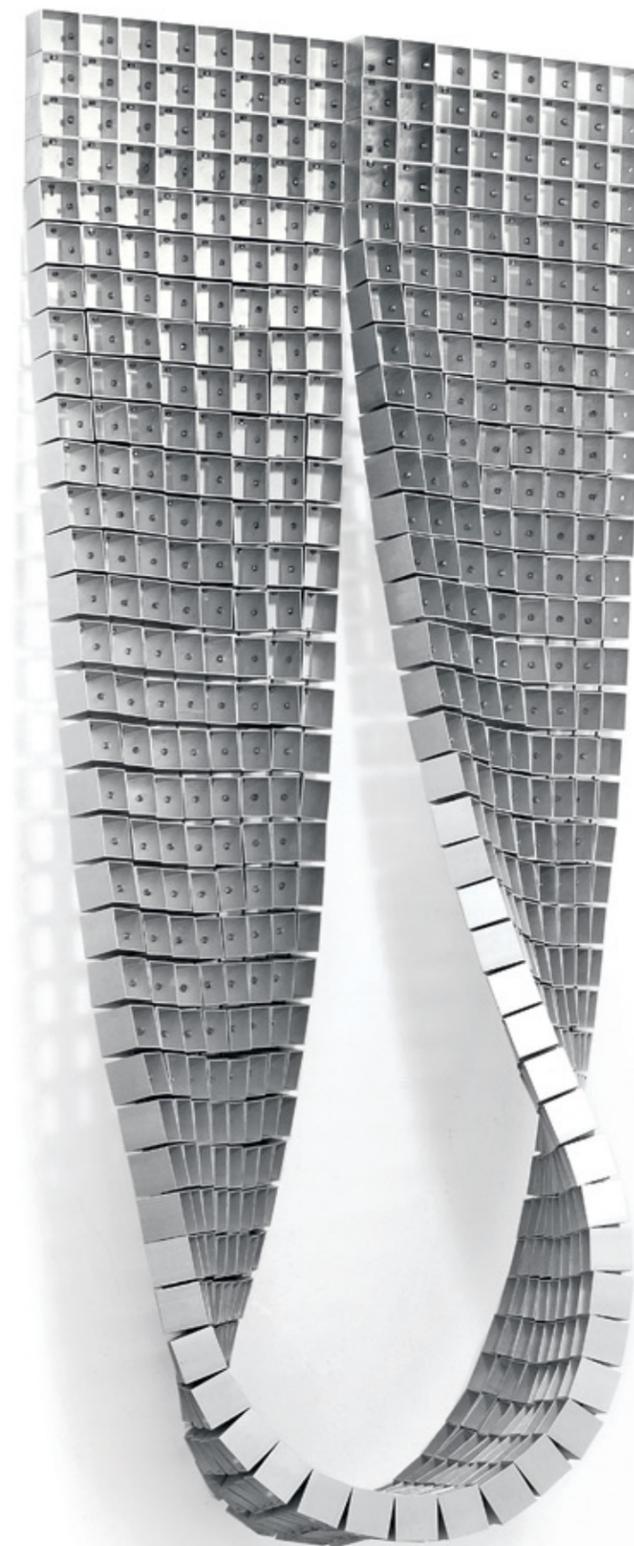
Quasos 8, 2014, alumínio, parafusos e espelhos/*aluminum, screws and mirrors*, 112 x 112 x 15,5 cm, (3/5)



Quasos 1, 2014, alumínio e parafusos/*aluminum and screws*, 114 x 86 (variável) x 24 (variável) cm, (17/20)



Quasos 10, 2015, alumínio e parafusos/*aluminum and screws*, 192 x 205 x 45 cm



Quasos 5, 2014, alumínio e parafusos/*aluminum and screws*, 185 x 83 x 51 cm, (1/3)



Ascânio MMM nasceu em 1941 na Vila de Fão, província do Minho, Portugal. Reside e trabalha no Rio de Janeiro desde 1959. Estudou na Escola Nacional de Belas Artes da Universidade do Brasil em 1963 e 1964. Formou-se em arquitetura em 1970 pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRJ. Trabalhou como arquiteto até 1977, quando passou a dedicar-se exclusivamente à escultura.

Como escultor, sua primeira participação foi em 1966, no I Salão de Abril do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. A partir de então, participou de salões no Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Salvador, Belo Horizonte e Brasília.

Participou das Bienais Internacionais de São Paulo de 1969 e 1979. Entre as premiações recebidas, destacam-se, em 1972, o Grande Prêmio para Escultura no IV Panorama da Arte Atual Brasileira, do Museu de Arte Moderna de São Paulo, e, em 1979, o Prêmio Viagem ao Exterior no I Salão Nacional de Artes Plásticas do Ministério da Cultura, além de vários prêmios de aquisição nos salões nacionais de artes plásticas.

A partir da sua primeira exposição individual, realizada em 1969, na galeria Celina, no Rio de Janeiro, tem exposto com frequência em destacadas galerias brasileiras e do exterior. Realizou diversas exposições individuais em museus, tais como o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1976, 1984, 1994 e 1999), o Paço Imperial do Rio de Janeiro (1997), o Museu de Arte de São Paulo – MASP (1996), o Palácio das Artes, em Belo Horizonte (1997), a Galeria 111, na cidade do Porto (1989), e Lisboa (1990).

Construiu diversas esculturas de grandes dimensões para espaços públicos, entre eles a Praça da Sé em São Paulo, o Centro Administrativo da Prefeitura do Rio de Janeiro, o Centro Empresarial do Rio de Janeiro, o Edifício Sede da GlaxoSmithKline, Rio de Janeiro, o Edifício Nissin, Tóquio, Japão, o Largo do Cortinhal, na Vila de Fão, Portugal, o Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa.

Em 2005, foi publicado o livro *Ascânio MMM*, Editora Andrea Jakobsson, abrangendo sua produção, com textos dos críticos Paulo Sérgio Duarte, Márcio Doctors, Lauro Cavalcanti e Fernando Cocchiarale.

Em 2012, foi publicado o livro *Ascânio MMM: Poética da Razão*, um estudo analítico completo de toda sua obra, com os textos e coordenação editorial de Paulo Herkenhoff, impresso em 420 páginas pela Bei Comunicação.

Ascânio MMM

Was born in 1941 in Vila de Fão, province of Minho, Portugal. He has lived and worked in Rio de Janeiro since 1959. He studied at the National School of Fine Arts of the University of Brazil in 1963 and 1964. He graduated in Architecture in 1970 at the Faculty of Architecture and Urbanism at UFRJ. He worked as an architect until 1977, when he decided to dedicate himself exclusively to sculpting.

As a sculptor, his first appearance was in 1966, at the 1st Salão de Abril at the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro. Since then he has taken part in salons in Rio de Janeiro, São Paulo, Curitiba, Salvador, Belo Horizonte and Brasília.

He participated in the International Biennials of São Paulo in 1969 and 1979. Among the awards he received, we highlight the Grand Prize for Sculpture at the IV Panorama of Current Brazilian Art, offered by the Museum of Modern Art of São Paulo in 1972, and the Overseas Travel Award at the First National Hall of Plastic Arts, offered by the Ministry of Culture in 1979, as well as many awards in other national art salons.

Since his first solo exhibition, held in 1969 in Celina Gallery, in Rio de Janeiro, he has exhibited frequently in prominent Brazilian galleries and abroad. He held several solo exhibitions in museums such as the Museum of Modern Art, in Rio de Janeiro (1976, 1984, 1994 and 1999), the Imperial Palace, in Rio de Janeiro (1997), the Art Museum of São Paulo - MASP (1996), the Palace of Arts, in Belo Horizonte (1997), 111 Gallery, in Porto (1989) and Lisbon (1990).

He has built several sculptures of large size for public spaces, including Praça da Sé, in São Paulo, the Administrative Center of the Rio de Janeiro City Hall, the Business Center of Rio de Janeiro, the Headquarters of GlaxoSmithKline, in Rio de Janeiro, the Nissin Building, in Tokyo, Japan, the Largo do Cortinhal in Vila de Fão, Portugal, and the Headquarters of the Caixa Geral de Depósitos, Lisbon.

*In 2005, he published the book *Ascânio MMM*, edited by Andrea Jakobsson, with all his production and texts by the critics Paulo Sérgio Duarte, Márcio Doctors, Lauro Cavalcanti and Fernando Cocchiarale.*

*In 2012, he published the book *Ascânio MMM: Poetics of Reason*, a complete analytical study of all his work, with texts and editorial coordination by Paulo Herkenhoff, printed on 420 pages by Bei Comunicação.*



Uma das salas do ateliê do artista, Rio de Janeiro / one room of the artist studio in Rio de Janeiro

Principais Individuais/Main Solo Exhibitions

- 2016 Simões de Assis Galeria de Arte, Curitiba
 2015 Flexos e Quasos, AM Galeria, Belo Horizonte
 2014 Quasos, Galeria Márcia Barrozo do Amaral, Rio de Janeiro
 2008 Flexos e Qualas, Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 2005 Dan Galeria, São Paulo
 1999 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Galeria Coletânea, Rio de Janeiro
 1997 Atelier Finep, Paço Imperial, Rio de Janeiro
 1996 MASP- Museu de Arte de São Paulo, São Paulo
 1995 Galeria 111, Lisboa, Portugal
 1994 Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro Palácio das Artes, Belo Horizonte, Minas Gerais Galeria AM, Belo Horizonte, Minas Gerais
 1991 Subdistrito Comercial de Arte, São Paulo
 1990 Galeria Zen, Porto, Portugal
 1989 Galeria 111, Lisboa, Portugal Instituto de Arquitetos do Brasil, Rio de Janeiro
 1986 Petite Galerie, Rio de Janeiro
 1981 Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro
 1976 Galeria Arte Global, São Paulo MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
 1972 Galeria Grupo B, Rio de Janeiro
 1969 Galeria Celina, Rio de Janeiro

Principais Coletivas/Main Group Exhibitions

- 2015 10a Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul Sotro Voce, Dominique Lévy Gallery, Londres, Reino Unido Museu Dançante, MAM - Museu de Arte Moderna, São Paulo
 2014 Cromofobia, Museo de Arte Contemporâneo de Buenos Aires, Argentina Abstrações na Coleção Fundação Edson Queiroz e Coleção Roberto Marinho, Fortaleza Vontade Construtiva na Coleção Fadel, Museu de Arte Moderna, São Paulo Encontro dos Mundos, MAR - Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro 50 Anos da Galeria 111, Lisboa, Portugal
 2013 Vontade Construtiva na Coleção Fadel, MAR - Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro O Abrigo e o Terreno: Arte e Sociedade no Brasil I, MAR - Museu de Arte do Rio, Rio de Janeiro Mitologias por Procuração, MAM - Museu de Arte Moderna, São Paulo
 2012 Geometria da Transformação – Arte Construtiva Brasileira na Coleção Fadel, Museu Nacional da Esplanada dos Ministérios, Brasília From the Margin to the Edge, Somerset House, Londres, Inglaterra Cor e Forma III, Simões de Assis Galeria de Arte, Curitiba, Paraná
 2011 Vieira da Silva/Arpad Szenes e a ruptura do espaço na arte brasileira, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo Gigante por la própria natureza, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valência, Espanha

- 2010 Cor e Forma II, Simões de Assis Galeria de Arte, Curitiba, Paraná
 2008 Arte Contemporânea e Patrimônio, Paço Imperial, Rio de Janeiro
 2008 Lá Fora, Museu da Presidência da República, Viana do Castelo, Portugal Cor e Forma, Simões de Assis Galeria de Arte, Curitiba Panorama dos Panoramas, MAM - Museu de Arte Moderna, São Paulo MAM 60 Anos, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 2007 Arte como Questão - Anos 70, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo Poética da Percepção, Espaço Cultural Vivo, São Paulo
 2006 Homo Ludens, Do Faz de Conta à Vertigem, Instituto Itaú Cultural, São Paulo Arte Concreta e Neoconcreta, da Construção à Desconstrução, Dan Galeria, São Paulo
 2005 Rio Concreto, Galeria Theodor Lindner, Rio de Janeiro Chroma, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 2002 Caminhos do Contemporâneo: 1952/2002, Paço Imperial, Rio de Janeiro.
 2000 Novas aquisições / Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro IBEU / Sessenta Anos de Arte, Galeria do IBEU, Rio de Janeiro Situações: Arte Brasileira – Anos 70, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro
 1997 I Bienal do Mercosul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX, Instituto Cultural Itaú, São Paulo
 1996 Projeto Eventos Especiais - 3 Dimensões, Galeria Sérgio Millet, Rio de Janeiro Arte e Espaço Urbano – Quinze Propostas, Palácio Itamaraty, Brasília
 1994 1ª Exposição Comemorativa dos 30 Anos da Galeria, Galeria 111, Lisboa, Portugal
 1992 Arte Brasileira na Coleção: Anos 70/90, MAC - Museu de Arte Contemporânea, São Paulo Escultura Só, MAM - Museu de Arte Moderna, São Paulo
 1989 I Fórum de Arte Contemporânea, Fórum Picoas, Lisboa, Portugal Geometria Sem Manifesto, Cleide Wanderley Gabinete de Arte, Rio de Janeiro
 1988 Uma Escultura para o Mar de Angra, Escola de Artes Visuais, Rio de Janeiro
 1987 Ao Colecionador, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 1986 Depoimento de Uma Geração 1969/1970, Galeria Banerj, Rio de Janeiro 1ª Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, Fundação Demócrito Rocha, Fortaleza
 1985 Uma Questão de Ordem, Galeria da UFF, Niterói Panorama da Arte Atual Brasileira – Formas Tridimensionais, MAM - Museu de Arte Moderna, São Paulo
 1984 Madeira Matéria de Arte, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

- 1984 Retrato e Autorretrato da Arte Brasileira - Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM - Museu de Arte Moderna, São Paulo Portrait of Country - Brazilian Modern Art From Gilberto Chateaubriand Collection, Barbican Center, Londres, Inglaterra
 1982 100 Anos de Escultura no Brasil, MASP - Museu de Arte de São Paulo, São Paulo Brasil - 60 anos de Arte Moderna - Coleção Gilberto Chateaubriand, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal
 1981 Do Moderno ao Contemporâneo - Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 1979 XV Bienal de São Paulo
 1978 I Salão Nacional de Artes Plásticas, MEC, Rio de Janeiro O Objeto na Arte: Brasil Anos 60, Museu da FAAP, São Paulo
 1977 Encontro Nacional de Escultores, Secretaria de Cultura, Ouro Preto, Minas Gerais
 1975 VII Panorama de Arte Atual Brasileira, MAM - Museu de Arte Moderna, São Paulo
 1973 XXII Salão Nacional de Arte Moderna, MEC, Rio de Janeiro IV Salão de Arte Contemporânea, Belo Horizonte O Rosto e a Obra, Galeria Grupo B, Rio de Janeiro
 1972 Protótipos & Múltiplos, Petite Galerie, Rio de Janeiro IV Panorama da Arte Atual Brasileira, MAM - Museu de Arte Moderna, São Paulo Exposição de Múltiplos, Múltipla Galeria, São Paulo Arte/Brasil/Hoje: 50 anos, Galeria Collectio, São Paulo
 1971 XX Salão Nacional de Arte Moderna, MEC, Rio de Janeiro I Salão Eletrobrás, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 1970 XIX Salão Nacional de Arte Moderna, MEC, Rio de Janeiro VIII Resumo JB, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro II Salão Nacional de Arte Contemporânea, Belo Horizonte II Panorama de Arte Atual Brasileira, MAM - Museu de Arte Moderna, São Paulo
 1969 XVII Salão Nacional de Arte Moderna, MEC, Rio de Janeiro Pré-Bienal de Paris, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro Salão da Bússola, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 1968 II Salão ESSO, MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro XVII Salão Nacional de Arte Moderna, MEC, Rio de Janeiro II Bienal da Bahia, Salvador, Bahia XV Salão Paranaense, Curitiba, Paraná
 1967 XVI Salão Nacional de Arte Moderna, MEC, Rio de Janeiro IX Bienal de São Paulo
 1966 I Salão Abril, MAM - Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro XV Salão Nacional de Arte Moderna, MEC, Rio de Janeiro

- 1966 III Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Brasília

Principais Prêmios/Main Awards

- 1978 Prêmio Viagem ao exterior, I Salão Nacional de Artes Plásticas, MEC, Rio de Janeiro
 1972 Grande Prêmio para Escultura, IV Panorama da Arte Atual Brasileira, MAM - Museu de Arte Moderna, São Paulo
 1971 Prêmio de Aquisição, I Salão da Eletrobrás, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 1970 Prêmio de Aquisição, XIX Salão Nacional de Arte Moderna, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 1969 Prêmio de Aquisição, Salão da Bússola, MAM - Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Obras em museus e instituições/ Works in museums and institutions

- Museu de Arte Contemporânea de São Paulo - MAC, São Paulo
 Museu de Arte Moderna, MAM, São Paulo
 Pinacoteca do Estado de São Paulo
 Itaú Cultural, São Paulo
 Museu de Arte do Rio - MAR, Rio de Janeiro
 Museu de Arte Moderna - MAM, Rio de Janeiro
 Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro
 Fundação Cesgranrio, Rio de Janeiro
 Instituto São Fernando - Coleção Ronaldo César Coelho, Rio de Janeiro
 Museu de Arte do Rio Grande do Sul - MARGS, Porto Alegre
 Museu Oscar Niemeyer - MON, Curitiba
 Fundação Edson Queiroz, Fortaleza, Brasil
 Museo de Arte Contemporâneo de Buenos Aires, Argentina

Principais Esculturas Públicas/Main Public Sculptures

- Centro Empresarial Rio, Praia de Botafogo, Rio de Janeiro
 Edifício Sede da GlaxoSmithKline, Rio de Janeiro
 Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, Cidade Nova Praça da Sé, São Paulo
 Jardim da Luz, Pinacoteca do Estado de São Paulo
 Nissin Corporation Building, Tóquio, Japão
 Edifício Sede da Caixa Geral de Depósitos, Lisboa, Portugal
 Largo do Cortinhal, Fão, Portugal

Coleções Privadas/Private Collections

- Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro
 Sérgio Fadel, Rio de Janeiro
 Manuel de Brito, Lisboa, Portugal
 Norman Foster, Londres, Reino Unido
 Ron Dennis, Londres, Reino Unido
 Peter Klimt, Londres, Reino Unido

Copyright © 2016

Simões de Assis Galeria de Arte

Todos os direitos reservados. Nenhuma parte desta publicação poderá ser reproduzida por qualquer processo sem a prévia autorização por escrito do editor.

All rights reserved. No part of this publication may be reproduced by any process without prior written permission of the publisher.

Exposição/*Exhibition:*

Ascânio MMM

Texto e curadoria/*Text and curating:*

Felipe Scovino

Coordenação/*Coordination:*

Waldir Simões de Assis Filho

Supervisão/*Supervision:*

Flávia Simões de Assis

Colaboração/*Collaboration:*

Laura Monteiro

Laura Simões de Assis

Guilherme Simões de Assis

Projeto Gráfico/*Graphic Design:*

Dayanna Salles

Revisão de texto e tradução para o inglês

Text revision and english version:

Daniel Falkemback

Fotografia das obras/*Photo of works:*

Julio Stotz

Rafael Dabul

Sergio Guerini

Capa/*Coverture:*

Detalhe da obra/*detail of the work:* Triângulos 3, 100 x 100 x 14 cm, madeira pintada/*painted wood*, 1969-2009

**SIMÕES
DE ASSIS**
GALERIA
DE ARTE

Alameda D. Pedro II, 155
80420-060 - Curitiba - PR - Brasil
Tel: (55 41) 3232-2315
galeria@simoedeassis.com.br
www.simoedeassis.com.br



**SIMÕES
DE ASSIS**
GALERIA
DE ARTE