

WALTERCIO CALDAS O AR MAIS PRÓXIMO



WALTERCIO CALDAS

O AR MAIS PRÓXIMO E OUTRAS MATÉRIAS

O Ministério da Cultura apresenta

WALTERCIO CALDAS O AR MAIS PRÓXIMO E OUTRAS MATÉRIAS

Este catálogo foi produzido por ocasião da exposição coorganizada pela Fundação Iberê Camargo e pelo Blanton Museum of Art / The University of Texas, Austin, com curadoria conjunta de Gabriel Pérez-Barreiro, curador convidado da FIC, e de Ursula Davila-Villa, curadora adjunta (2005 - 2012) do Blanton Museum of Art.

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil
1º de setembro a 18 de novembro de 2012

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brasil
2 de fevereiro a 7 de abril de 2013

*Blanton Museum of Art at The University of Texas at Austin,
Texas, Austin, EUA*
27 de outubro de 2013 a 19 de janeiro de 2014

WALTERCIO CALDAS THE NEAREST AIR AND OTHER MATTERS

This catalogue was produced on the occasion of the exhibition co-organized by Fundação Iberê Camargo and by Blanton Museum of Art at The University of Texas at Austin and co-curated by Gabriel Pérez-Barreiro, guest curator for Fundação Iberê Camargo; and Ursula Davila-Villa, associate curator (2005 - 2012) at the Blanton Museum of Art.

Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brazil
September 1st to November 18th, 2012

Pinacoteca do Estado de São Paulo, São Paulo, Brazil
February 2nd to April 7th, 2013

*Blanton Museum of Art at The University of Texas at Austin,
Texas, Austin, EUA*
October 27th, 2013 to January 19th, 2014

Curadoria
Gabriel Pérez-Barreiro
Ursula Davila-Villa

WALTERCIO CALDAS

O AR MAIS PRÓXIMO E OUTRAS MATÉRIAS

Patrocínio



Apoio



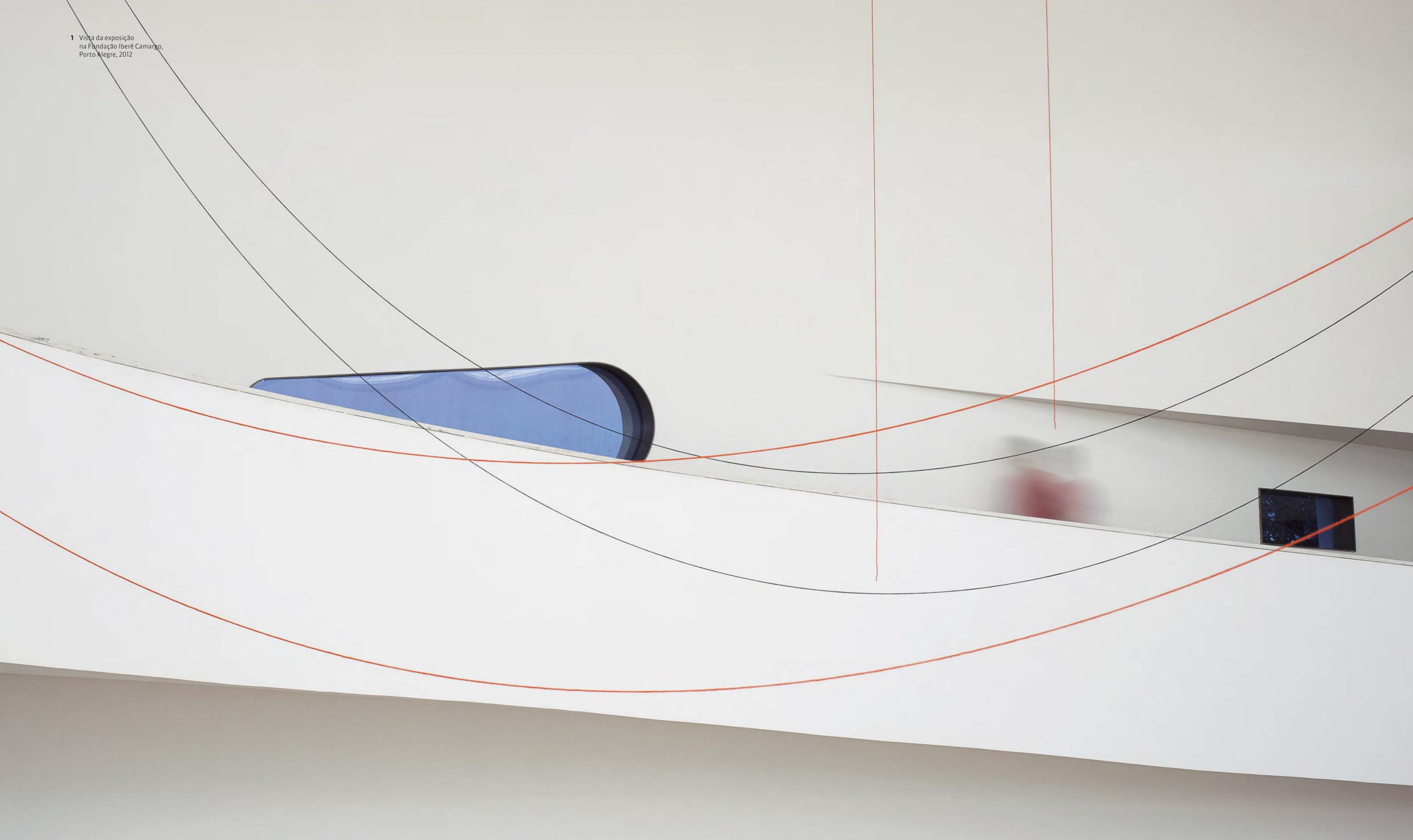
Realização



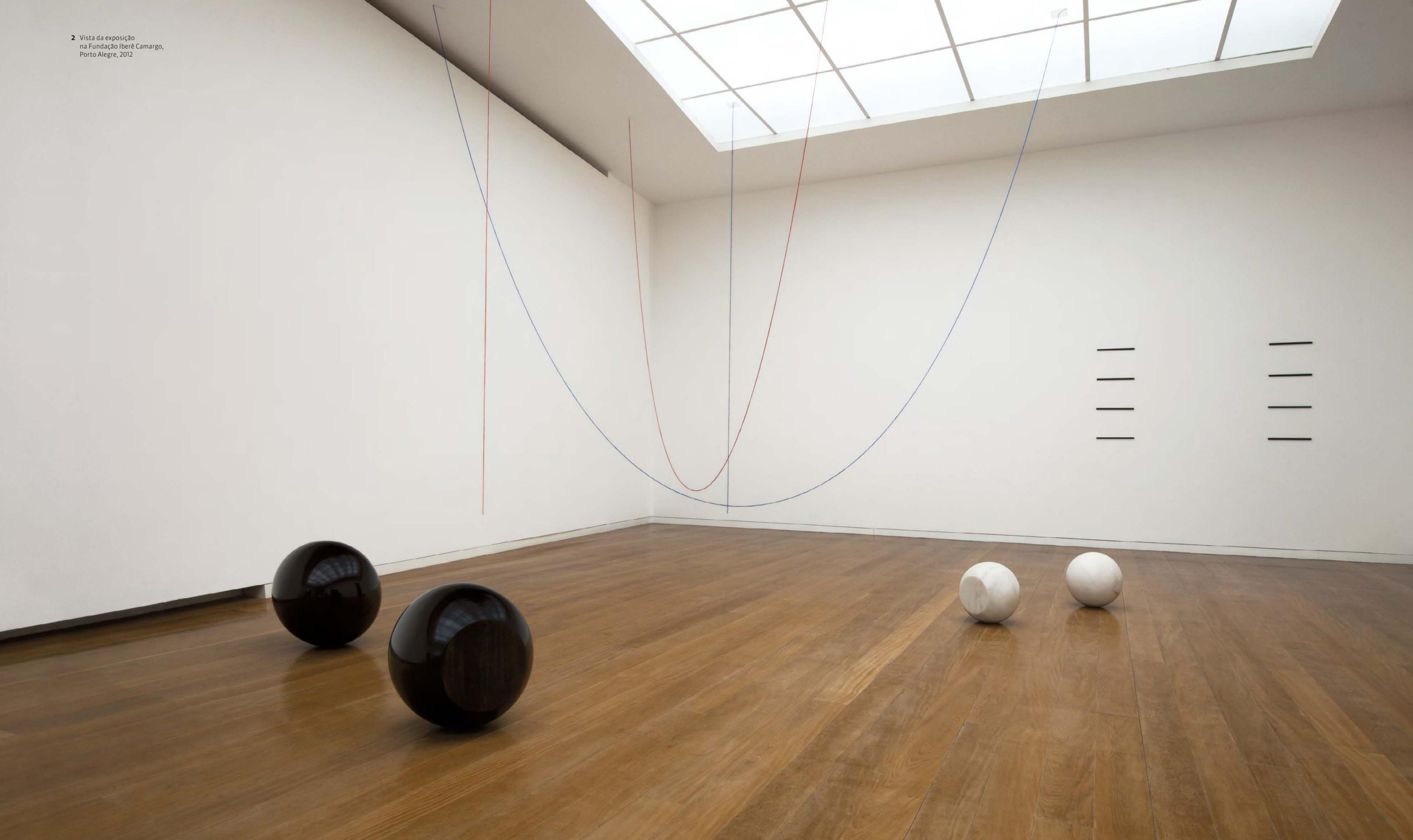
Acesse via smartphone



1 Vista da exposição
na Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre, 2012



2 Vista da exposição
na Fundação Iberê Camargo,
Porto Alegre, 2012



3 Longínqua [Far], 1986
vidro e fios de náilon [glass and nylon]
100 x 120 cm altura variável [variable height]
col. do artista [artist coll.]



Apresentação

Fundação
Iberê Camargo

Pinacoteca do Estado
de São Paulo

É com satisfação que a Fundação Iberê Camargo apresenta o resultado da colaboração com o Blanton Museum of Art at the University of Texas at Austin em torno da exposição “Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias”, que conta com o apoio da Pinacoteca do Estado de São Paulo em sua itinerância brasileira.

Com cocuradoria de Gabriel Pérez-Barreiro e Ursula Davila-Villa, a exposição levanta questões centrais sobre o trabalho de Waltercio Caldas e suscita reflexões que permearam sua produção ao longo dos anos. A coerência de sua trajetória permite o diálogo entre trabalhos do início da carreira e da década atual, consolidando a sintonia desse percurso. Este projeto exhibe uma visão panorâmica da produção do artista, um dos mais prolíficos da arte brasileira. São exibidas ao público cerca de 80 obras entre desenhos, esculturas, objetos e instalações.

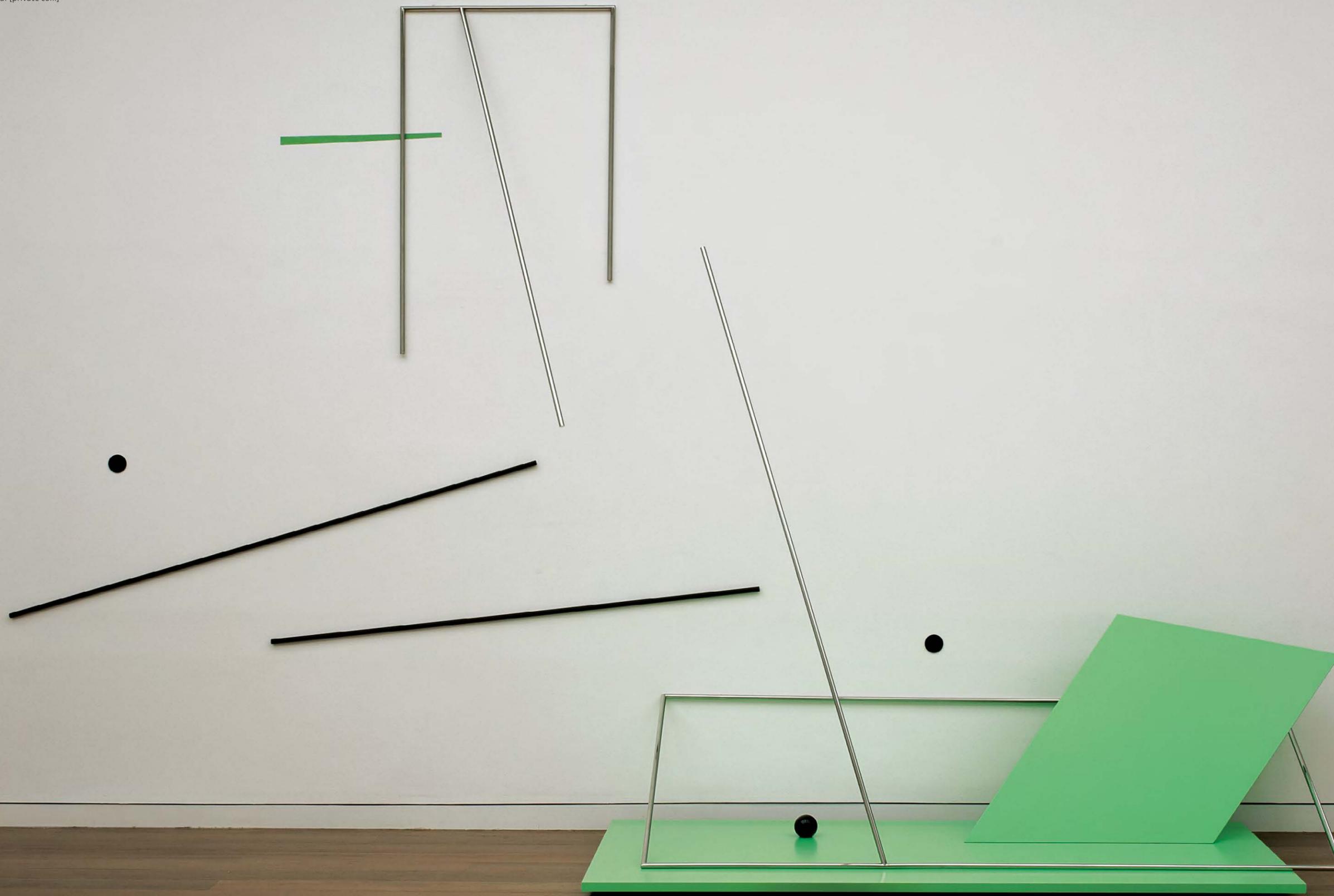
Uma das principais questões levantadas na exposição é a capacidade de as obras testarem nossa percepção acerca daquilo que visualizamos. O trabalho do artista apresenta um desafio permanente para nossa cognição e para o modo como encaramos e reconhecemos determinado conjunto de materiais e geometrias. A escolha de elementos simples e familiares permite a aproximação com a composição, mas qualquer reconhecimento superficial sobre a obra logo se desenvolve em outras possibilidades de interpretação do trabalho e, por consequência, da arte.

Ocupando um papel importante no cenário artístico brasileiro na segunda metade do século XX, Waltercio iniciou seus estudos com Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Foi nos anos de 1960 que ele passou a constituir uma linguagem singular, que se consolidou nas décadas seguintes sem amarrar-se a enquadramentos estéticos. Fora da categorização minimalista, formalista ou conceitual, ele tangencia vertentes criativas e referências nacionais e internacionais para construir seu discurso artístico através de um espaço de experimentação e criatividade, sempre proporcionando desafios ao observador.

Esta parceria com o Blanton Museum na organização do projeto — e com a Pinacoteca do Estado de São Paulo na produção da itinerância brasileira da exposição — marca o compromisso da Fundação Iberê Camargo com sua visão de excelência em programas culturais, educacionais e de pesquisa em arte moderna e contemporânea e em Iberê Camargo. Parte dessa excelência está fundamentada na convicção de que a promoção e a ampliação das relações entre instituições devem acontecer não apenas em nível local, mas regional e internacional com o objetivo de incentivar o intercâmbio de informações, conhecimentos e experiências no campo das artes visuais.

A Fundação Iberê Camargo agradece a Waltercio Caldas e aos cocuradores Gabriel Pérez-Barreiro, diretor da Colección Patricia Phelps de Cisneros, e Ursula Davila-Villa, curadora adjunta de arte latino-americana (2005-2012) no Blanton, pelo tempo e pela atenção dedicados ao projeto; a toda equipe que se empenhou intensamente para concretizar a exposição; à equipe do Blanton Museum of Art at the University of Texas at Austin pelo trabalho e por aderir a esta parceria para trazer a produção deste importante artista a novos públicos. Agradecemos também à Pinacoteca do Estado de São Paulo pelo apoio na execução da exposição no Brasil, aos patrocinadores e a todos que estiveram envolvidos na transformação deste projeto em um sucesso.

4 Verde por dentro [Green Inside], 2008
aço inoxidável, granito, madeira e alumínio pintados
[stainless steel, granite, wood and aluminum painted]
350 x 180 cm área aproximada [approximate area]
col. particular [private coll.]



Apresentação

Blanton Museum of Art
The University
of Texas at Austin

A exposição “Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias” foi organizada através de uma parceria entre o Blanton Museum of Art, University of Texas, Austin, e a Fundação Iberê Camargo. Um empreendimento ambicioso, o projeto examina pela primeira vez toda a produção artística de uma figura central entre os artistas brasileiros. A mostra apresenta aproximadamente 80 obras de arte em vários meios — de desenhos a esculturas, passando por objetos e instalações. Este catálogo, assim como o produzido em separado pelo Blanton Museum, documenta de maneira completa a trajetória artística de Waltercio Caldas, suas influências e seu impacto.

A investigação da carreira deste artista importante e influente exemplifica o modelo que o museu está comprometido em buscar para o estudo de artistas de origem latino-americana e seu papel em contextos mais amplos que se estendem além da geografia. Fundamental para esse modelo é o desenvolvimento de colaborações bilaterais com instituições na região que são mutuamente benéficas. Outros exemplos recentes incluem a exposição vencedora de prêmios, “The geometry of hope: latin american abstract art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection” (2007), produzida em parceria com a Colección Patricia Phelps de Cisneros. Esse evento acompanhou o desenvolvimento da arte geométrica abstrata em cinco grandes cidades da América do Sul e em Paris, e desafiou a visão da arte latino-americana como um fenômeno único, isolado. No mesmo ano, o Blanton Museum firmou uma parceria com a Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul para produzir “Jorge Macchi: the anatomy of melancholy” para a 6ª Bienal do Mercosul, e outra para apresentar “Francisco Matto: the modern and the mythic” (2009) — ambos estudos de carreiras inovadoras.

O trabalho de Waltercio expressa uma voz única que reverberou internacionalmente, mas segue menos reconhecida do que deveria nos Estados Unidos. A apresentação desta exposição tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos articula uma ampla gama de públicos novos para o seu trabalho e acrescenta mais um capítulo à história do Blanton Museum de produzir projetos inovadores que atraem uma atenção acadêmica e internacional para artistas da América Latina, muitos dos quais pouco conhecidos fora da América Latina. Dentre as mais de 100 exposições concentradas na arte latino-americana, organizadas pelo Blanton Museum desde o início dos anos de 1960, destacam-se: “The School of the South: el taller Torres García and its legacy” (1991), a primeira tentativa de reconstruir a história e a filosofia do que é considerada uma das mais significativas comunidades artísticas do seu tempo na América do Sul; “Realigning vision: alternative currents in south american drawings” (1997), a primeira exposição a explorar a ascendência do desenho como um modo alternativo de produção artística na América do Sul de 1960 a 1996; e “Cantos paralelos: visual parody in contemporary argentinean art” (1999) que investigou, pela primeira vez em um contexto curatorial mais amplo, o uso da paródia que conecta o trabalho de nove artistas argentinos notáveis produzido entre 1960 e 1997.

Esses projetos, incluindo “O ar mais próximo”, tomam emprestado da coleção de arte latino-americana contemporânea e moderna do Blanton Museum, que chega a mais de 1.800 trabalhos e é reconhecida como uma das coleções mais antigas, maiores e mais abrangentes do seu gênero nos Estados Unidos. Waltercio Caldas está entre os mais de 600 artistas do México, Américas Central e do Sul, assim como do Caribe, representados na coleção. O Blanton Museum foi a primeira instituição pública nos Estados Unidos a colecionar e exibir os trabalhos de muitos desses artistas, inclusive um do artista Iberê Camargo, comprado em 1978. Essa coleção é a base sobre a qual o Blanton Museum se engaja no estudo, na pesquisa e na apresentação de arte dessa região grande e diversa.

O programa de arte latino-americana do Blanton também retira sua força dos férteis recursos no campo de estudos latino-americanos disponíveis na University of Texas, em Austin, incluindo o Lozano Long Institute de Estudos Latino-Americanos, a Benson Latin American Collection e o College of Fine Arts, que em o mais antigo programa de história da arte latino-americana em atividade nos Estados Unidos.

Além desses, o Blanton Museum trabalha com outros recursos na universidade para organizar exposições e catálogos pioneiros, simpósios internacionais, seminários de pesquisas e estágios acadêmicos. O museu tem também uma longa história de programas de residência de artistas, um dos quais em 2007, intitulado Mapping Exchange, marcou a parceria inicial do Blanton Museum com a Fundação Iberê Camargo. Todas essas atividades são projetadas para fomentar um diálogo aberto e bilateral entre as Américas do Norte e do Sul. Um dos exemplos mais significativos é nossa instalação da coleção permanente, *America/Americas*, que integrou nosso acervo de arte latino-americana e norte-americana contemporânea e moderna em uma exploração da produção artística do século 20 em um contexto hemisférico mais amplo. Tendo em vista que o Blanton Museum foi criado nos anos 60, buscamos consistentemente esta área que segue uma parte fundamental da identidade do museu hoje em dia.

O Blanton Museum orgulha-se da sua tradição de colaborar com instituições na América Latina através de sua parceria com a Fundação Iberê Camargo, e somos profundamente gratos a todos que tornaram este projeto possível. Foi um privilégio trabalhar com Waltercio Caldas que doou de maneira tão generosa o seu tempo e a sua energia para o projeto. Agradecemos Fábio Coutinho, superintendente cultural da Fundação Iberê Camargo, por seu entusiasmo visionário e dedicação. Também agradecemos os curadores de “O ar mais próximo” — Gabriel Pérez-Barreiro, diretor da Colección Patricia Phelps de Cisneros e ex-curador de arte latino-americana do Blanton Museum, e Ursula Davila-Villa, curadora adjunta de arte latino-americana (2005-2012) no Blanton Museum. Estendemos nossos agradecimentos à equipe da Fundação Iberê Camargo, incluindo Pedro Mendes, gestor cultural, e Carina Dias, coordenadora de produção. Além disso, agradecemos Amethyst Beaver, assistente de pesquisa no Blanton Museum, e as muitas pessoas dedicadas e fundamentais para planejar, desenvolver e executar um projeto ambicioso e excepcional desta natureza.

5 Aquário completamente cheio, 1981
[Fully-Filled Aquarium]
vidro e água [glass and water]
Ø 35 x 30 cm
col. particular [private coll.]



O POLVO E UM AQUÁRIO COMPLETAMENTE CHEIO: WALTERCIO CALDAS

Gabriel Pérez-Barreiro

A arte diz respeito a algo que não pode ser explicado por palavras ou descrição literal [...] a arte é revelação em vez de informação [...] A arte diz respeito ao COMO não ao O QUÊ, não ao conteúdo literal, mas ao desempenho do conteúdo factual. O desempenho — como ela é feita — este é o conteúdo da arte. JOSEPH ALBERS¹

Aparentemente, um polvo vivo é 90% água. De certa maneira — não me pergunte como —, esse fato ao acaso apareceu em uma conversa com Waltercio Caldas que após um instante retrucou com “ou em outras palavras, toda água é 10% polvo”. Como é frequentemente o caso com esse artista, um comentário aparentemente sem importância abre uma porta para sua lógica e processo intelectual singulares, para não dizer seu humor legendário. A troca entre positivo e negativo, entre o que contém e o que é contido, é uma constante nos trabalhos esculturais de Caldas. Daí o polvo. É claro, toda escultura lida com isso no nível mais básico, mas Caldas toma essa mudança de perspectiva e a coloca no centro da sua visão artística, criando um tipo de filosofia visual que é tão estimulante de vivenciar quanto difícil de descrever. Os desafios de descrever ou discutir o trabalho de Caldas em palavras são lendários. É difícil pensar em um artista contemporâneo cujo trabalho eluda de maneira tão obstinada e hábil o verbal, o narrativo e o descritivo. Essa característica, com certeza, criou suas dificuldades em um sistema de arte que demanda produtos facilmente digeríveis e comercializáveis. Embora o trabalho de Caldas seja sempre identificável como seu, é impossível prever qual forma, material, escala ou aparência sua próxima exposição terá. Também é difícil traçar seu desenvolvimento artístico em termos cronológicos; determinados trabalhos da década de 1970 vivem confortavelmente ao lado de outros deste ano, criando uma rede complexa de influências e diálogos através do conjunto do seu trabalho, que não pode ser classificado com facilidade em “primeiros trabalhos” e “trabalhos recentes” como uma progressão linear.

O trabalho de Caldas foi muito ignorado ou mal interpretado no (mais ou menos) recente *boom* e revisão da arte brasileira fora do Brasil. Enquanto muitos artistas da sua geração alcançaram um reconhecimento internacional tardio, Caldas segue sendo, de certa

maneira, um *insider*: bastante importante e respeitado localmente, mas, salvo poucas exceções notáveis, menos conhecido fora. É interessante perguntar por que isso aconteceu dessa maneira. Por um lado, é verdade que o seu trabalho não satisfaz — na realidade resiste agressivamente — muitos dos estereótipos que continuam, apesar de tudo, a assombrar o campo da arte latino-americana, a saber, um foco sobre o “político” (qualquer que seja a definição dada ao termo) ou o tropical. Para muitos observadores há a suspeita culpada de que seu trabalho talvez seja desconfortavelmente “internacional”, refinado ou, Deus me perdoe, belo. A recepção do trabalho de Waltercio no sistema de arte internacional encontra-se em uma linha divisória entre uma crescente compreensão da tremenda sofisticação da arte e cultura brasileiras, e uma necessidade de que ela ainda seja “diferente” o suficiente. Embora todos nós, curadores, críticos e colecionadores, acreditemos que os dias da exotização da América Latina estão felizmente no passado distante, um rápido olhar para a lista de “estrelas” brasileiras no mercado e circuito das bienais nos mostra que muitos trabalhos, apesar de certamente mais refinados e preocupados em ser cosmopolitas do que o realismo mágico de décadas atrás, ainda contêm uma referência obrigatória aos estereótipos do Brasil tropical, apesar de matizados por uma linguagem “internacional”. Waltercio encontra-se do lado absolutamente oposto do espectro, com um trabalho que é muito brasileiro de muitas maneiras, e realmente não poderia ter sido feito em nenhum outro lugar senão no Rio de Janeiro na segunda metade do século 20, mas sua identidade não fica óbvia.

Agora, desconsiderando a geopolítica cultural da recepção ao trabalho de Caldas, que no fim das contas talvez não seja tão importante, vale a pena olhar para o trabalho em si para ver como ele, implicitamente, rejeita categorização. As primeiras impressões podem ser enganosas, até aí sabemos. E nesse caso a elegância extrema

das esculturas, seus materiais refinados e caros e montagem impecável, todos dão sinais que convidam certa leitura equivocada. Para o olhar não familiarizado, elas podem parecer frias, calculistas, ou mesmo corporativas. No entanto, aqueles que passam um tempo com a obra falam com convicção precisamente das qualidades opostas: calor, humor, sedução. Essa grande disparidade coloca a questão se a primeira impressão é um despiste, parte de uma estratégia de atrair o observador e intencionalmente enganá-lo. A questão do estilo e sua relação com o significado é antiga na história da arte, mas suas implicações contemporâneas são particularmente complexas. Na era pós-moderna, a desconfiança em relação à visualidade alcançou um patamar insustentável à medida que nos tornamos mais e mais acostumados a processar imagens rapidamente, e à medida que a arte contemporânea, em grande parte, adotou o literal, ou discursivo, sobre o visual como o campo de batalha para ideias. O uso que Caldas faz da beleza em seus materiais e composições não é tanto um fim em si mesmo, mas uma estratégia para criar um espaço no qual um determinado tipo de experiência pode ocorrer, uma forma de resistência à lógica cultural dominante. A experiência do seu trabalho em última análise tem a ver com um questionamento agudo e preciso da relação entre visualidade e significado: a maneira que nossos olhos se conectam com nossa mente.

Qualquer estímulo visual leva à opinião: nós vemos e então processamos. Na pedagogia, um dos indicadores do pensamento crítico é a medida do lapso entre um estímulo e uma opinião; quanto mais longo o tempo entre o ato de ver e o de formar uma opinião mais rica e matizada a resposta. Em outras palavras, o tempo é um fator essencial na percepção, e a duração é uma determinante da qualidade da experiência. O desafio para o artista visual crítico é como desacelerar esse processo a fim de torná-lo mais rico e produtivo em vez de reductivo e previsível. Para con-

seguir isso, o artista tem de inevitavelmente lutar contra o reconhecimento. O reconhecimento é a rápida correspondência de um estímulo novo com um existente, um jogo de combinação do que já conhecemos. Em nosso ambiente superestimulado, essa operação pode tornar-se quase uma forma de sobrevivência, a única maneira de processar o tanto que temos de ver e com que temos de lidar diariamente. O trabalho de Waltercio faz uma tentativa de realizar o oposto: reivindicar um lugar no qual esse tempo é desacelerado o suficiente para permitir a dúvida, o estranhamento, o questionamento e, em última análise, a criação de um novo significado. Essa ideia da arte como algo gerador e complexo, em vez de transacional e eficiente, é fundamental para compreender a posição do artista, e também ajuda a explicar a dificuldade em resumir seu trabalho em termos de o eficiente ou o transacional.

Esse “novo” no cerne do projeto de Waltercio é transitório e contingente, uma forma de mediação entre um estímulo e uma conclusão e, portanto, tem o potencial de ser renovado a cada vez que reencontramos o trabalho. O risco implícito para todos que fazem imagens é o de que assim que uma assinatura de estilo passar a existir, o trabalho caia em redundância, criando um círculo vicioso no qual as expectativas do observador são confirmadas sempre de novo. Isso conta para a popularidade e o sucesso comercial do artista, mas não necessariamente para uma boa arte (a história está repleta de exemplos: Dali, Chagall, Dine, etc.). A questão é como tornar a experiência um círculo virtuoso, no qual cada encontro torna a experiência mais rica? Uma das expressões favoritas de Waltercio é a de que ele não cria objetos, mas os espaços entre eles, e isso é verdade não somente em termos de uma descrição formal dos trabalhos (que realmente contém muito espaço “vazio”), mas de forma mais importante como um indicador para a maneira na qual o conteúdo e o significado são gerados não somente pelo trabalho ou o observador, mas pela interação entre eles.

O conteúdo invisível é o que você “sente” em uma exposição dos trabalhos de Waltercio Caldas, uma sensação que é simultaneamente corpórea, etérea e intelectual, e na qual a interação dessas três conspira para criar algo que é difícil de imaginar em qualquer outra forma de arte ou experiência.

•

Seria um equívoco categorizar o trabalho de Caldas como formalista ou tautológico. É verdade que os elementos de cada obra de arte são classicamente formais: geometria, equilíbrio, pureza, mas o que as separa da tradição da arte concreta a qual elas podem ser vinculadas é tanto ideológico, quanto contingente. Por ideológico, quero dizer que há uma posição consciente de complicar as descobertas das décadas de 1950 e 1960, a era do modernismo heroico do Brasil, e atualizá-las para questões de percepção precisamente contemporâneas. Por contingente, quero dizer que Waltercio entende que um *revival* de soluções formais não é somente indesejável, mas, de fato, impossível no nosso estado atual de contemporaneidade. O que está em jogo hoje em dia é diferente, e as soluções de Waltercio, embora citando do passado, não buscam revivê-lo ou ironicamente “comentar” sobre ele. Em termos concretos, podemos ver esse problema através de diversos dispositivos formais. A incorporação de palavras (geralmente nomes de artistas ou músicos) nos trabalhos é com frequência usada para desestabilizar qualquer leitura formal “desinteressada”, como o uso ocasional de uma cor inesperada em um trabalho. Esses elementos criam um “extra” ou “excedente” que serve mais uma vez para evitar que o trabalho seja lido em termos puramente formais, impulsionando-os na direção do domínio de algo específico, mas não permitindo inteiramente que você chegue lá. Encontrar o nome “Thelonius Monk”, “Braque” ou “Giotto” escrito

em um dos seus trabalhos fornece uma pista, mas uma pista que aponta para uma referência indireta, um ligeiro esbarrão com um determinado tipo de sensibilidade, mas não há nada na referência que vai “ajudá-lo” a “decifrar” o trabalho para chegar a uma conclusão. A palavra “significa” exatamente tanto quanto os outros materiais, espaço, cor, ou qualquer um dos elementos que constituem o trabalho, nem mais e nem menos. Suas citações frequentes da história da arte não têm a intenção de serem uma crítica, mas sim um cumprimento brincalhão, uma provocação e um encontro entre iguais.

Vale a pena discutir a diferença fundamental entre Waltercio e o minimalismo, com o qual ele é frequentemente comparado fora do Brasil. O famoso gracejo de Frank Stella — “O que você vê é o que você vê” — deixa implícito certo fastio com a arte, e propõe uma factualidade, uma qualidade “o que quer que seja” para a arte. Essa redução quase calvinista foi, de muitas maneiras, um fenômeno unicamente norte-americano, embora suas raízes possam ser rastreadas até Paris em 1930 e o manifesto da arte concreta, assinado por Van Doesburg e outros, e no qual eles declararam: “Um elemento pictórico não tem outro significado além dele mesmo e consequentemente a pintura não possui outro significado além dela mesma.”² Entretanto, não é uma coincidência que a arte concreta não tenha florescido na Europa e seu legado tenha sido rico nas Américas, do concretismo argentino e brasileiro nas décadas de 1940 e 1950, ao minimalismo norte-americano na década de 1960. As ideias de Van Doesburg renasceram no Brasil nas décadas de 1950 e 1960, apesar de que com um ligeiro interesse na psicologia visual que eventualmente levaria a uma forma radical de desmaterialização nos trabalhos de Hélio Oiticica e Lygia Clark. Esse distanciamento de um materialismo redutivo foi muitíssimo importante para o desenvolvimento da arte brasileira ao longo das décadas seguintes, e o trabalho de Caldas é inconcebível

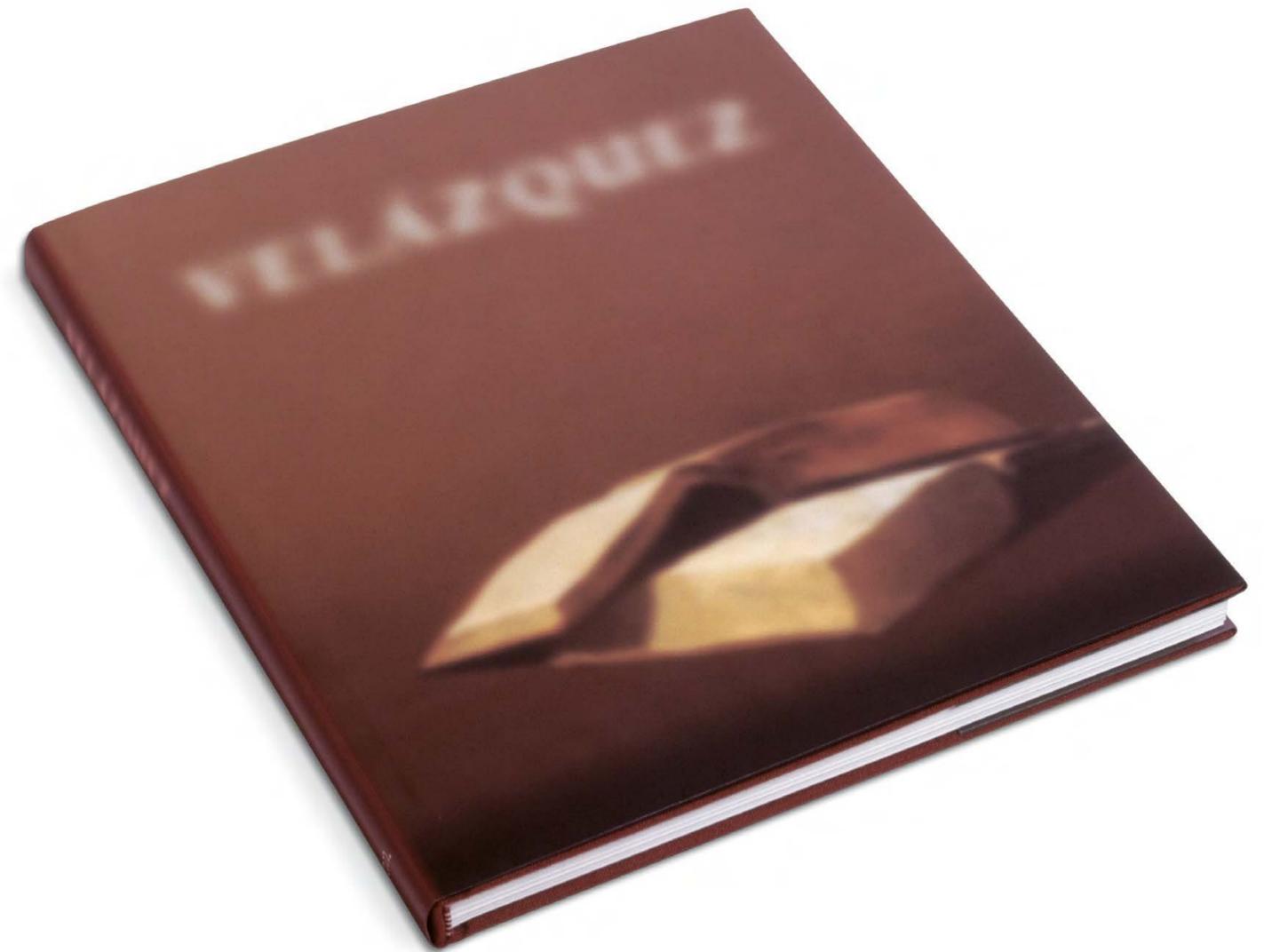
sem essa virada. A combinação da geometria euclidiana com outros interesses — o orgânico, o social, o corpo — permitiu que os artistas brasileiros evitassem o jogo de soma zero da geometria redutiva por si só, e criassem um campo de possibilidades que continua a ser rico e produtivo.

•

Pode ser instrutivo pensar na história da arte abstrata em termos do espaço vazio. Quando uma forma tridimensional encerra e contém um espaço vazio, a definição ideológica daquele espaço torna-se extremamente relevante. Embora muitos tenham concordado sobre o que a “forma” é em termos de uma história de reducionismo (ela “significa” ela mesma), o espaço por ela delimitado significa alguma coisa? As respostas são variadas, dos campos dinâmicos de Gabo e Pevner, aos módulos equivalentes de Sol Lewitt, ao corpo humano implícito de Oiticica. Essa definição de nada é talvez o lugar mais instrutivo para se procurar as diferenças ideológicas entre artistas que compartilham uma linguagem em comum, mas talvez não as mesmas intenções ou crenças. É aí que Caldas é profundamente diferente do minimalismo, na sua rejeição da factualidade do espaço. A questão resume-se a isso: o espaço vazio é nada, ou ele é alguma coisa? E se ele é alguma coisa, que tipo de alguma coisa ele é?

Aquário completamente cheio é um trabalho que resume muitos dos interesses de Waltercio da maneira mais eloquente possível. A descrição técnica do trabalho não poderia ser mais simples: um aquário e água. Mas para explicar esse trabalho de maneira adequada, precisamos acrescentar alguns elementos mais. Em primeiro lugar, o espaço em volta, à medida que o objeto torna-se simultaneamente um espelho e uma lente através da qual podemos compreender tudo que o cerca. O próximo elemento na ordem seria a dúvida, nossa

6-8 O livro Velázquez, 1996
[The Velázquez Book]
Editora Anônima, São Paulo
30,8 x 27 x 2,1 cm fechado [closed]
col. do artista [artist coll.]



incapacidade de decidir exatamente o que estamos vendo, mesmo quando interagimos com ambos materiais — vidro e água — cotidianamente. De repente estamos conscientes de algo diferente, um comportamento que nos faz parar e questionar. Não há truque algum aqui, mesmo o título do trabalho anuncia o que se apresenta de uma maneira óbvia quase gozadora: um aquário completamente cheio. Ao enchê-lo de água até em cima, a questão do que está no aquário torna-se central: lemos como se fosse ar, mesmo quando esperamos que seja água, e então confirmamos que este é o caso no fim das contas. Embora tudo isso quando escrito soe simples e banal, a beleza e o prazer desse trabalho são difíceis de descrever. A obra cria um re-encantamento com o dia a dia que tem pouco a ver com teoria de arte, e muito a ver com poesia. Tanto quanto um objeto escultural, o trabalho torna-se — física e metaforicamente — uma lente através da qual vemos o mundo, um outro olho no espaço. Embora *Aquário completamente cheio* seja no seu nível mais básico um exercício em redundância (ele realmente é o que ele diz ser), a obra de arte resultante não poderia estar mais distante da lógica esmagadora da tautologia.

Da simplicidade de um aquário cotidiano aos trabalhos completos de Diego Velázquez, Caldas aplica a mesma visão oblíqua e investigativa. Seu livro *Velázquez* também apresenta a questão da presença e ausência, realidade e ilusão, e a aplica à consagrada história da arte. Simplesmente ao manipular as imagens de um livro didático de história da arte, borrando a definição e removendo as figuras, ele cria um ensaio ampliado em representação e significado, questionando assim nossa relação com a imagem reproduzida e noções de verdade. Velázquez há muito tem sido um favorito dos artistas modernos e pós-modernos, assim como dos filósofos, mas o que torna a leitura de Waltercio tão única é a sua ênfase em *como* conhecemos Velázquez, através da gramática de sempre

do livro didático de arte com suas imagens e textos, em vez de encontros físicos com as próprias pinturas. As páginas borradas do livro subitamente o levam para outro domínio, como se ele fosse um objeto representado na distância de uma pintura, no entanto ele é real e está na nossa frente, da mesma maneira que as imagens que parecem tão reais são ficções *devido* à sua semelhança. As complicadas idas e vindas entre a realidade, ficção, representação, presente e passado criam uma rede complexa de significados em torno do livro, de maneira similar a um conto de Borges, em que a elaboração de um quebra-cabeça lógico torna-se tanto intelectualmente emocionante, quanto divertido. Seria um erro enquadrar um trabalho como *Velázquez* na crítica institucional comum na década de 1990, quando ele foi feito. Waltercio Caldas é diferente em não se propor somente a criticar o passado a partir de uma posição de relatividade e desconstrução, mas em vez disso faz uma homenagem à história da arte, e às maneiras nas quais artistas como Velázquez podem continuar a apresentar problemas interessantes para o mundo contemporâneo. O trabalho é uma conversa com o passado, em vez de um simples comentário sobre ele, e é isso que lhe concede tanto poder. Ele é também, incidentalmente, talvez um dos poucos trabalhos daquele período que usam o Photoshop de uma maneira produtiva, não como uma forma de criar uma ilusão passável para competir com a realidade mas, parafraseando Picasso, para contar uma mentira que conta a verdade.

Outro trabalho (na realidade uma série de trabalhos), paradigmático na produção do artista, é *O ar mais próximo*. Esses trabalhos consistem de pouco mais do que fios coloridos, entretanto estão entre seus maiores e mais impressionantes trabalhos. O fio traça uma série de formas no espaço, dividindo o ar e criando uma série de perspectivas que se alteram para o público à medida que ele se desloca no espaço. Apesar de em um primeiro olhar eles lembrarem as composições de Fred Sandback,



há uma diferença importante em que os trabalhos de Waltercio são sempre presos apenas ao teto, e o resto é a gravidade, enquanto que os trabalhos de Sandback são, com frequência, ancorados também ao chão ou às paredes. Essa diferença pode parecer pequena, mas o efeito que ela cria é muito diferente: enquanto os trabalhos de Sandback cortam e criam tensão entre o chão, teto e espaço circundante, criando uma análise escultural rígida do espaço, os trabalhos de Waltercio parecem flunar pelo espaço com o mais ligeiro toque. As ondulações orgânicas de *O ar mais próximo* evocam um relaxamento e leveza quase bossa-nova no espaço, uma contrapartida melódica para o ritmo rigorosamente geométrico de Sandback. Diferentemente de Sandback, o fio no trabalho de Waltercio é uma estratégia temporária, uma estratégia que entra e retorna ao seu trabalho em momentos específicos, mas que está longe de ser uma “assinatura”. Como elemento formal, o fio colorido corta o espaço de uma maneira muito particular, lembrando talvez a definição de Marcel Duchamp do infrafino como o espaço entre o cheiro da fumaça de cigarro e o hálito do fumante. Ao olhar para o trabalho, não há dúvida de que o ar de um lado do fio é fundamentalmente diferente daquele do outro lado, mas não sabemos explicar onde ou como, no entanto ele está ali, tangível.

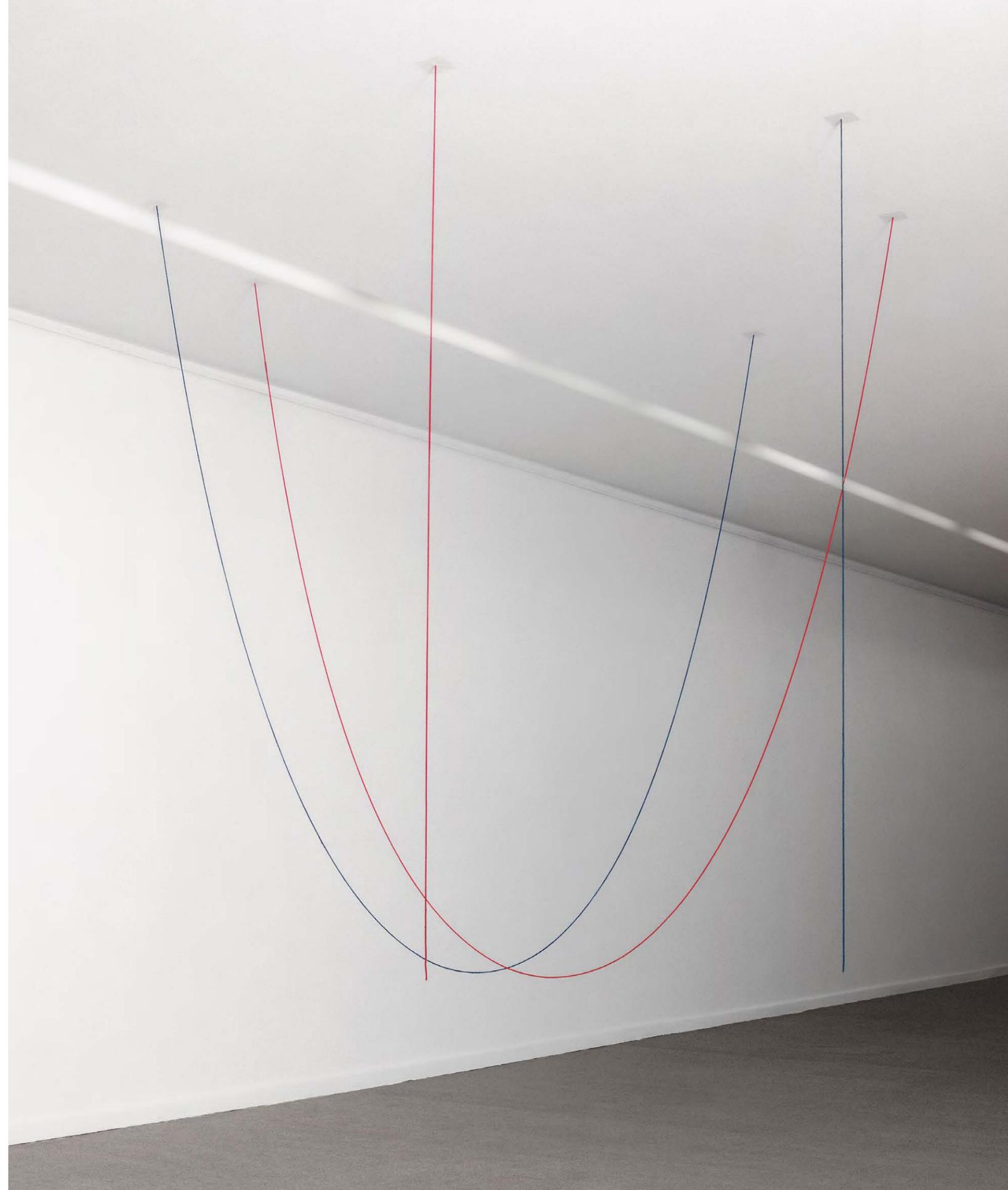
Olhar através das muitas décadas da produção do artista apresenta um grande paradoxo. Por um lado o trabalho é imediatamente reconhecível como sendo seu, mas por outro lado, ele resiste a uma categorização na linguagem da história da arte. Nem minimalista, tampouco conceitual, nem instalação, tampouco formalista, ele constrói o próprio espaço e os próprios termos de engajamento. Literário sem ser literal, musical sem usar música e intelectual sem ser discursivo, Waltercio Caldas é um mestre do espaço como um ato de resistência, um lugar para se pensar, vivenciar e, mais importante talvez, para mudar nossa maneira de ver as coisas.

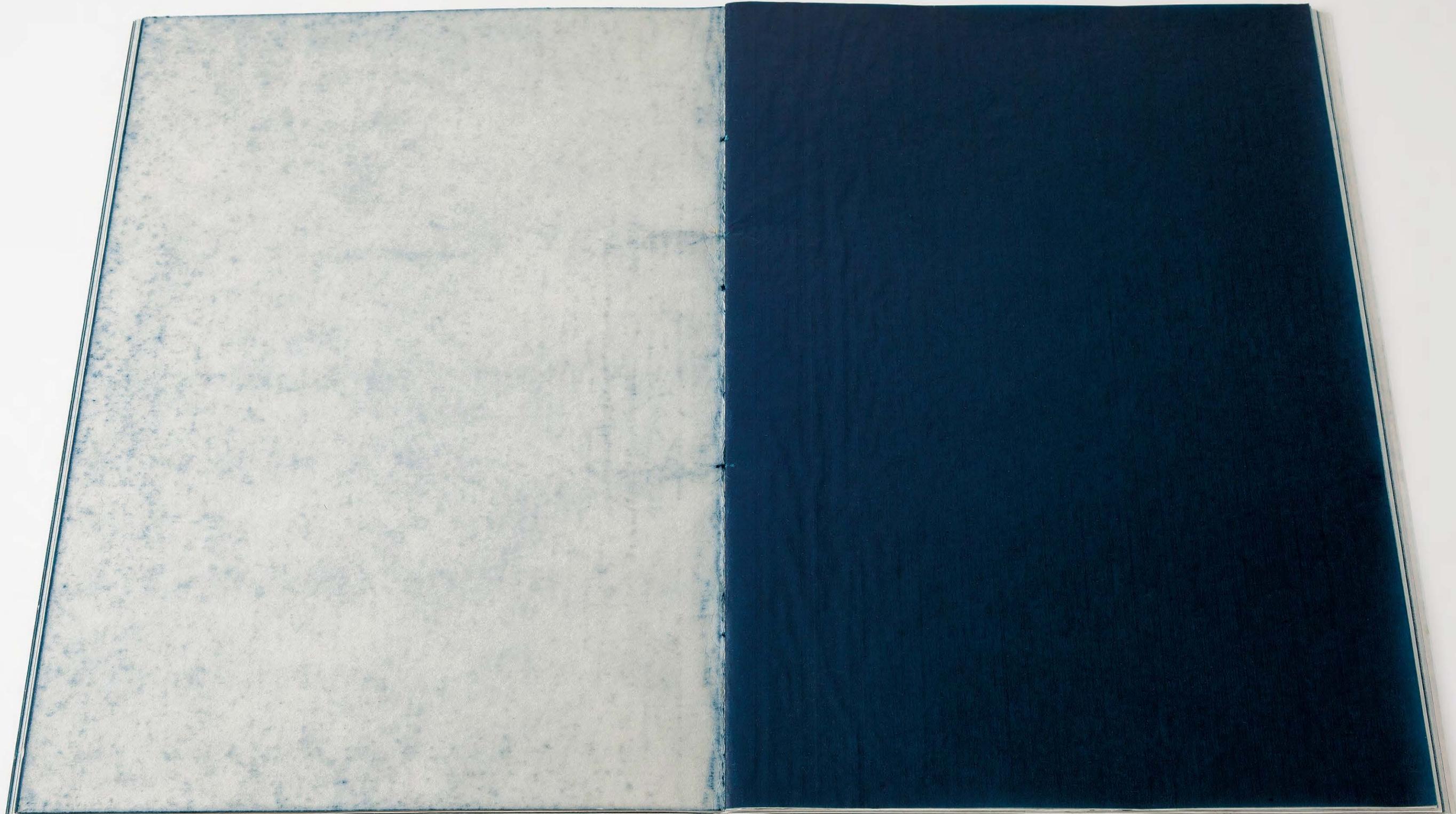
9 O ar mais próximo, 1991
[The Nearest Air]
fios de lã [woolen yarns]
dimensões variáveis
[variable dimensions]
col. do artista [artist coll.]

10 O livro Carbono, 1980
[The Carbon Book]
papel mata-borrão e carbono
[blotting paper and carbon]
43,2 x 30,2 x 0,7 cm fechado [closed]
col. particular [private coll.]
PÁGINA SEGUINTE [NEXT PAGE]

¹ Citado em DUBERMAN, Martin. *Black Mountain: an exploration in community*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972, p. 47.

² Citado em FABRE, Gladys e HÖTTE, Doris Wintgens (eds.). *Van Doesburg and the international avant-garde: constructing a new world*. Londres: Tate Publishing, 2009, p. 187.





11 Escultura em granito, 1986
[Granite Sculpture]
granito preto polido
[polished black granite]
10 x 50 x 40 cm
col. particular [private coll.]



HORIZONTE NO PISCAR DOS CEGOS: O TRABALHO DE WALTERCIO CALDAS

Ursula Davila-Villa

Eram seis homens do Indostão
Que ao saber tinham apego,
E foram ver o elefante
(Apesar de serem cegos),
Para que cada um, tatilmente
Pudesse saciar sua mente¹

A citação introdutória para este ensaio faz uma alusão à velha parábola hindu “Homens cegos e o elefante”.² A fábula conta a história de seis homens cegos que tocam e descrevem um elefante. Apesar de todos os homens sentirem o mesmo animal, cada um explora uma parte diferente do corpo e chega a versões contrastantes de como eles acreditavam que fosse a forma do animal. Eles discutem e desafiam as opiniões uns dos outros sem concordar a respeito de uma descrição física para o elefante. A história ilustra como nossa compreensão do mundo é limitada por nossas percepções individuais da realidade. Aponta também para o fato de diferentes interpretações do mundo poderem resultar em asserções conflitantes, ainda que verdadeiras, do objeto em questão. A parábola adverte o leitor de que quando consideramos somente o que podemos ver individualmente, ou neste caso tocar, nós restringimos nosso imaginário e restringimos nossa experiência a um campo preexistente de conhecimento definido por experiências passadas.

Poderíamos argumentar que a limitação dos homens encontra-se não na sua falta de visão, mas, em vez disso, em sua incapacidade de reconhecer experiências táteis diferentes como genuínas. Se tivessem concedido que cada um asseverava uma interpretação precisa da forma do elefante, em vez de discutir em um labirinto, eles poderiam ter somado suas opiniões e concluído uma versão mais completa e informada da realidade física que não podiam ver. Quando, ao considerar o convite da parábola para ver além do que acreditamos ser verdade no contexto da arte de Waltercio Caldas, compreendemos como o seu trabalho gera realidades mais ricas que existem somente quando nos permitimos perceber o que em geral não reconhecemos. A sua arte fala diretamente para o nosso sentido de consciência, testando nossas habilidades de observação para além da função fisiológica da visão. Além disso, ela nos desafia a nos atentarmos ao nosso próprio processo cognitivo:

do momento quando vemos os seus objetos, para o segundo quando compreendemos a sua lógica, e por fim, quando percebemos e reconhecemos uma realidade alterada.

A obra de Waltercio centra-se enfaticamente sobre as condições perceptivas da matéria no espaço e no tempo. Sua expressão estética é desvinculada de qualquer narrativa ou historicidade e repudia quaisquer referências culturalmente específicas. Podemos dizer que suas esculturas, instalações e desenhos apresentam-se como objetos autônomos.³ Entretanto, essa asserção não é inteiramente precisa, pois a sua arte sempre responde ao seu ambiente espacial e existe em relação à imaginação do observador. Além disso, é através do seu trabalho que a inter-relação entre os sentidos e a mente torna-se evidente para o observador. A temporalidade dos seus objetos sintetiza o momento quando a razão falha e nossa imaginação proporciona as condições para experimentar uma realidade mais rica.⁴ Em outras palavras, um único trabalho do artista apresenta-se como uma sinédoque das questões filosóficas que consideram e desafiam modos de percepção sensoriais e cognitivos. Vamos considerar a sua escultura em granito retangular *Escultura em granito* (1986) como exemplo de sua capacidade única de mergulhar na relação complexa e às vezes conflitante entre nossos domínios sensorial e cognitivo. A simplicidade de *Escultura em granito* exige que o observador se entregue a um ato imaginativo de atenção, a fim de perceber o que se encontra além do aspecto físico do trabalho. Embora as qualidades inerentes ao granito — sua densidade, cor e peso — indiquem naturalmente um peso esmagador, suas superfícies curvas superiores e inferiores e sua postura ereta, sustentada apenas por seus quatro vértices inferiores alteram, de forma dramática, nossa noção de como um volume sólido e mineral se comportaria naturalmente. A anatomia da escultura desafia as leis da física ao criar a ilusão de

que um material pesado, como um granito sólido, pode levitar sem esforço algum. Nossos sentidos normalmente funcionam em série com nossa lógica para nos proporcionar uma interpretação informada do mundo. Entretanto, sempre que o *input* sensorial entra em conflito com nossas observações racionais, nossa imaginação se solta, satisfazendo nossa curiosidade inquisitiva. Nesse sentido, *Escultura em granito* desperta no observador um olhar tátil estimulando essa dimensão da visão. Embora o granito negro brilhante convide ao toque, a proibição inerente de segurar a pedra reprime qualquer tentativa de compreendê-la através da razão, desse modo dirigindo nossa experiência para o mundo da imaginação. É então onde podemos transgredir nossa compreensão presumida da gravidade e fazer sentido um granito leve. Este trabalho na realidade exemplifica a compreensão excepcional de Waltercio quanto a materiais e ao espaço. Através de um simples objeto volumétrico ele demonstra de forma clara como um conceito tão entranhado em nossa experiência humana, ordem gravitacional, pode mudar rapidamente em uma questão de minutos se ativarmos nossa percepção ao nos engajarmos profundamente com a inteireza dos seus objetos.

Sua arte é, em essência, uma jornada fenomenológica de percepção em multicamadas que desafia, altera e amplia nossa compreensão de elementos familiares despidendo-nos de quaisquer noções preconcebidas que limitem nossa imaginação. Duas manifestações, comuns a todos nós, conectam intrinsecamente com o etos da obra do artista: espaço e música. Ambas transpiram grande presença e absoluta ausência. Além disso, nossa resposta pessoal à sua existência libera significados multifacetados que completam e enriquecem mesmo a mais modesta das expressões. Um exame do mundo de Waltercio assume dimensões sensoriais e espaciais similares, que eu aprofundarei neste ensaio.

12 Meio espelho suspenso, 2007
[Half Mirror Sharp]
aço inoxidável, vidro, vinil, fio de lã e pedra
[stainless steel, glass, vinyl, wool yarn, and stone]
700 x 400 cm área aproximada [approximate area]
col. do artista [artist coll.]



UM HORIZONTE DE MARÉS

Thought was born blind,
but Thought knows what is seeing.

FERNANDO PESSOA⁵

Waltercio Caldas usa a tática da negatividade espacial com muitas inflexões e variações a fim de liberar nossa força criativa.⁶ De certa maneira, seu trabalho nos permite navegar o espaço através dos nossos sentidos, assim como nossa mente consciente e inconsciente. Considere por exemplo o trabalho *É = (o espelho) um véu* (1998), um objeto-livro na forma de uma caixa preta aberta que denota certa economia formal mas que se aprofunda em questões filosóficas complexas. A página à direita exibe, no topo à esquerda, uma fotografia em preto e branco do filme de terror *The crawling eye* mostrando um *close-up* de um homem gritando; na parte de baixo à direita pode-se observar uma pequena bola de aço cuidadosamente colocada dentro de um orifício. A página oposta acompanha a perfuração da página à direita, sugerindo que ao fechar o livro, a bola de aço pode se acomodar confortavelmente no espaço esférico criado pelas duas incisões. A relação posicional entre a bola de aço e a fotografia do filme enfatiza a qualidade refletiva do material da bola, transformando a esfera em um espelho diante do homem gritando. Esse trabalho é desvinculado de qualquer especificidade contextual. O trabalho não faz alusão ao contexto cinemático de ficção científica de *The crawling eye*; em vez disso, *É = (o espelho) um véu* fala do *olhar* da maneira mais profunda ao considerar seu estado metafísico. O crítico de arte Adolpho Montejo Navas joga luz sobre esse conceito e trabalho através da voz do poeta espanhol Antonio Machado, citando seu poema: “O olho que você vê não é um olho porque você o vê; ele é um olho porque ele vê você.”⁷ Embora Caldas tenha concebido *É = (o espelho) um véu* como um livro, ironicamente esse

objeto não funciona como um documento a ser manuseado, lido ou tocado a fim de experimentá-lo. O objeto-livro, sempre exibido na sua posição aberta, pede por um impulso tátil que convida o observador a abrir e fechar suas capas apenas através da visão, enquanto considera as bases de observação como autorreflexão. Dessa maneira, Waltercio nos leva através de um objeto tão familiar quanto um livro para o domínio de questões metafísicas complexas que de outra maneira eludem nossas tentativas de expressá-las em palavras.

Apesar de podermos dissecar as particularidades de cada elemento no vocabulário artístico de Caldas, o seu etos existe somente na soma de todas as partes. O significado surge das qualidades físicas de cada componente, a relação espacial estabelecida através da anatomia do objeto, do jogo de palavras do seu título e da intenção filosófica por trás do todo. Se analisarmos qualquer poema poderoso, podemos compreendê-lo inteiramente apenas quando consideramos a soma de todas as partes individuais. William Blake demonstra isso no seu poema “Spring”:

Sound the flute! | Now it's mute!
Birds delight, | Day and night,
Nightingale, | In the dale,
Lark in the sky, | — Merrily,
Merrily, merrily to welcome the year⁸

A maestria por trás do poema de Blake encontra-se na sua capacidade de descrever vividamente uma estação do ano alegre combinando palavras simples e comuns para criar um novo significado linguístico com o poder de representar cheiros, sons e cores em nossa mente. De uma maneira similar, Waltercio busca materiais familiares e despretensiosos que compartilham sinceridade e densidade para gerar campos visuais ricos. Além disso, a *gestalt* estética do trabalho de Blake e Caldas

partilha o mesmo princípio: coesão. Embora pudéssemos atribuir condições de verdade a cada componente no poema de Blake ou designar um valor semântico a cada palavra, nós poderíamos perder a intenção holística implícita *naquelas* palavras, arranjadas exatamente *daquela* forma. De maneira similar, a compreensão de Waltercio do objeto de arte é definida pela orquestração lírica de diferentes elementos. Nas suas palavras: *Não há uma questão secundária em um objeto de arte. Tudo é importante [...] a arte é a conjunção poética de todas [suas] partes de maneira que nenhuma [única] parte seja melhor do que a outra. Eu vejo tudo como um todo.*⁹ Suas palavras ilustram seu desejo de criar objetos que transpirem uma relação equilibrada entre valor, coerência e lógica. Além disso, seu comentário também revela um traço importante que distingue sua metodologia: não há acidentes no seu trabalho; toda decisão estética tem uma *raison d'être*. Tome a instalação *Meio espelho sustentido* (2007). Todo elemento físico no seu trabalho foi destilado para sua essência irreduzível e cuidadosamente arranjado no espaço. O ambiente contém materiais comuns como esculturas tubulares de aço fixadas na parede, retângulos e círculos solidamente pintados de cor preta nas paredes, fios coloridos pendurados, vidraças fixadas nas paredes nos perímetros, pedras pesadas colocadas no chão e uma iluminação de cima que infunde o espaço com uma pátina de luz do dia. Essa instalação gera uma experiência estética poderosa que é definida pelo leiaute perfeitamente equilibrado de elementos não decorados. Como uma composição musical magistral, a *gestalt* de *Meio espelho sustentido* é condensada na complexidade de um arranjo fino entre partes que são modestas em essência. Discutir coerência e lógica em relação a esse trabalho é importante a fim de compreender de maneira mais aprofundada o raciocínio criativo do artista. Nas palavras do compositor e pintor austríaco Arnold Schoenberg qualquer *gestalt* é o resultado da

produção de componentes grandes e pequenos que se tornam *coesos* através de um motivo e são reunidos de maneira que a *lógica* do todo seja tão aparente quanto a de suas partes.¹⁰ A proposição de Schoenberg fala da importância subjacente entre dois princípios que são normalmente invisíveis ao olho do receptor mas preeminentes a qualquer criador artístico, seja um compositor, escritor ou artista visual. Isso nos leva a uma das fundações mais importantes para Waltercio: a essência das coisas se revela somente quando uma realidade tridimensional atende a uma precisão matemática e raciocínio poético para formar associações reveladoras entre o conspícuo e o inconspícuo.

Criar horizontes imaginários é um dos fios condutores mais importantes através da prática de Waltercio. Para ele, os limites físicos da sua arte não são linhas fixas, nem tampouco são sujeitos ao volume e massa. Caldas redesenha as fronteiras dos seus objetos em cada instalação. Esse exercício normalmente responde às condições espaciais e de luz nas quais o seu trabalho é exibido. A sua compreensão holística dos limites físicos de um objeto de arte informa dessa maneira sua definição de planos, incluindo o mais básico: o horizonte. Naturalmente, essa condição define, de forma considerável, a experiência do observador em relação ao seu trabalho. De certa maneira, nós compreendemos o espaço e o tempo no momento em que “vemos” o horizonte ao longo da paisagem e interconectamos sua existência com a passagem do tempo à medida que a Terra orbita o Sol. Caldas usa estrategicamente nosso impulso natural de buscar pelo ponto de encontro entre o céu e a Terra para alterar nossa percepção. Através do seu trabalho ele desloca a linha do horizonte preexistente para gerar novos planos que situam nossa visão “à solta” e em horizontes expandidos. Esse efeito poderia nos desorientar e nos desprender do que nos cerca, gerando uma sensação física estranha e talvez desconfortável. Entretanto, o que resulta são novos

13 - 14 É = (o espelho) um véu?, 1998
[Is = (the mirror) a veil?]
aço inoxidável e impressão em papel
[stainless steel and printing on paper]
7,5 x 39 x 32 cm
col. particular [private coll.]



campos que nos permitem experimentar o espaço nas suas manifestações tangíveis e intangíveis. A instalação *Meio espelho suspenso* concretiza, desse modo, a capacidade de Caldas de reunir materiais simples a fim de conceber ambientes ricos e complexos que deslocam e desafiam essa percepção. Eu uso a palavra *ambiente* porque ao entrar nessa instalação nossa noção de espaço em todas as formas muda completamente. Como mencionei antes, esse trabalho integra aço, tinta preta, fios coloridos, vidro e pedras. Todos esses elementos são distribuídos estrategicamente através de um espaço de quatro paredes que é coberto por um teto baixo e tem duas entradas, quase invisíveis, em extremidades opostas da sala. Caldas pensou cuidadosamente na luz como um fator-chave nesse trabalho e, portanto, projetou uma iluminação extraordinária que não projeta sombras. A falta de sombras nesse espaço produz uma sensação estranha: a ausência do tempo. Como resultado, o significado que naturalmente atribuíamos ao horizonte se altera e captura uma indicação do progresso de um dia. Em vez disso, nós nos tornamos os agentes da mudança no *Meio espelho suspenso*. Caminhando pela sala você pode ver vidraças transparentes que não refletem e perceber volumes intangíveis combinando as bordas das estruturas tubulares fixadas na parede e os fios pendurados. A ilusão ótica busca ser ficcional e torna-se real.

Em suma, quando a razão fracassa, a arte de Waltercio torna-se uma bússola levando nossa imaginação através de um território inexplorado expandindo ambos ou autoimpondo limites físicos e mentais. O seu trabalho nos desprende do passado e do futuro, colocando em primeiro plano nossa experiência no presente em um *continuum* de múltiplas camadas. O momento culminante no mundo de Caldas se desenrola no próprio instante em que vemos o que se encontra por trás do que reconhecemos e descobrimos realidades diversas que estimulam nossas capacidades cognitivas e expandem nosso espectro criativo.

A PRESENÇA CRESCENTE DA AUSÊNCIA

Não existe algo como um espaço vazio
ou um tempo vazio. Sempre há algo para se ver,
algo para se ouvir. JOHN CAGE¹¹

Ao examinar o trabalho de Waltercio, um aspecto se eleva acima de tudo — o de que as suas esculturas, instalações, objetos e desenhos não se comportam como arte visual. Seus objetos-livro não podem ser discutidos em termos puramente literários ou formais. Tampouco suas esculturas podem ser analisadas como estátuas barrocas nas quais a soma de perspectivas proporciona um corpo em movimento. Na realidade, é difícil considerar os seus trabalhos em termos de definições históricas de arte tradicionais e estritas vinculadas a movimentos estilísticos no tempo. Uma linguagem mais adequada para descrever a arte de Caldas seria aquela do domínio musical. Enquanto que na música a sua organização é o resultado de uma relação equilibrada entre o ritmo, melodia e harmonia,¹² na arte de Waltercio ela é o resultado da orquestração entre volume, escala e densidade de materiais no espaço.

Realmente, a sua arte atua no espaço da mesma forma que a música: ela exhibe uma grande presença etérea e uma quase absoluta ausência física. O artista fala desse paradoxo em termos simples: “Eu gostaria de produzir objetos com o *máximo* de presença e o *máximo* de ausência.”¹³ Na música podemos discutir esse oxímoro considerando a formação das camadas da composição, natureza temporal e aura ilimitada de qualquer arranjo.¹⁴ Não precisamos conhecer notação musical para entrar inteiramente e reconhecer a grande expansibilidade de uma peça como *4'33"* de John Cage (1952). A famosa composição silenciosa de Cage personifica extraordinariamente a presença da ausência. Em *4'33"* nada ocorre exceto sons: aqueles que são notados e aqueles que não são.¹⁵ Ao descrever essa composição,

Cage observa como foi colocado no início dessa parte que o espaço vazio é uma falácia, “sempre há algo para se ver, algo para ouvir”. Sua arte musical nos apresenta um silêncio como uma presença expansiva, que é somente resultado dos sons gerados no local da apresentação quando a peça é interpretada. Similarmente, a instalação-escultura *O ar mais próximo* de Waltercio (1991) opera como um corpo invisível e visível que se altera e remodela em resposta ao contexto no qual ele é visto. Esse trabalho consiste de dois fios coloridos pendurados nas duas extremidades do teto criando arcos invertidos que se tocam apenas em um único vértice. O ponto de interseção varia toda vez que o trabalho é instalado, à medida que Caldas normalmente redesenha o arranjo geométrico respondendo às paredes que o cercam, janelas, luz e escala da sala como um todo. Esse trabalho personifica inteiramente a sua capacidade de refinar elementos da composição para o seu estado mínimo a fim de criar objetos com a máxima *presença* e a *ausência*. O historiador de arte britânico Guy Brett definiu a presença e a ausência no trabalho de Caldas situando a primeira como a concentração de nossos sentidos e pensamento, e a segunda como a condição na qual o espaço é vasto e ilimitado.¹⁶ Vamos considerar as palavras de Brett em contexto com *Poetics of space* do filósofo francês Gaston Bachelard. No seu tratado, Bachelard discute a presença e a ausência em termos de “fora” e “dentro” e examina a problemática embutida em perceber esses dois conceitos como forças em oposição. Nas suas palavras:

Fora e dentro formam uma dialética de divisão, a geometria óbvia que nos cega tão logo a trazemos para atuar em campos metafóricos [...] Tornar dentro concreto e fora vasto é a primeira tarefa, o primeiro problema, seria esta a impressão, de uma antropologia da imaginação [...] Dentro e fora não recebem da mesma maneira os

epítetos qualificadores que são a medida da nossa adesão. Tudo, mesmo o tamanho, é um valor humano [...] Ele é vasto da sua maneira.¹⁷

As palavras de Bachelard sintetizam o estado visual e fenomenológico de *O ar mais próximo*. Para compreender completamente esse trabalho não se pode experienciá-lo ou entendê-lo como a dualidade entre o espaço negativo e positivo. Na realidade, essa instalação-escultura existe apenas nas nossas mentes à medida que reconstruímos continuamente sua corporalidade caminhando através e ao longo dos fios pendurados. A falta de um ponto de percepção fixo, aludido por Bachelard, de *O ar mais próximo* é território que se expressa na imaginação e, assim, como a música, ele se expande mais e mais na mente individual.

Explorar a arte de Waltercio Caldas é, então, uma experiência no campo de possibilidades que convida para o exercício da escolha. Onde deveríamos posicionar o nosso corpo em relação às suas esculturas e objetos? Qual valor deveríamos designar para seus materiais? Deveríamos concentrar nossos sentidos e atenção em tempos iguais sobre as presenças e ausências criadas pelo seu trabalho?

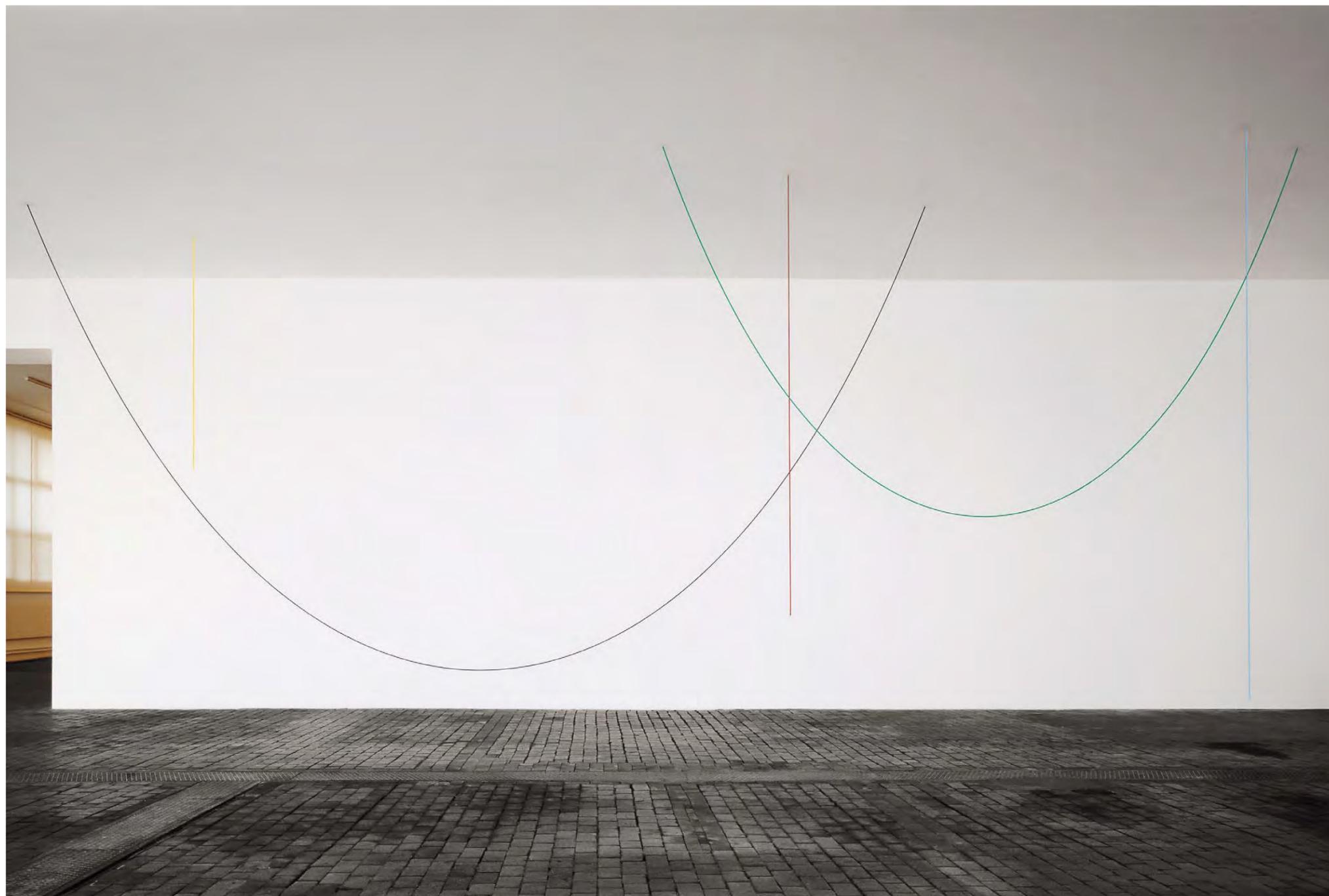
A escolha na arte tornou-se uma questão de interesse para o ensaísta e filósofo Umberto Eco. No seu ensaio de 1962, “The open work”, ele argumentou que a arte pode comportar-se como um campo de significado e deve ser compreendida como aberta; em outras palavras, existem qualidades implícitas que podem, na realidade, engajar o observador ou leitor em uma experiência dinâmica e psicológica.¹⁸ Nas suas palavras, “O destinatário é obrigado a entrar em uma interação de estímulo e resposta, que depende da sua capacidade singular para recepção sensorial da peça [visual ou musical].”¹⁹ A proposição que Eco nos oferece é, sem dúvida, essencial para o mundo de Caldas. Se tomarmos o objeto

Aquário completamente cheio (1981), um grande aquário de vidro cheio de água até o ponto de formar um menisco, imediatamente observamos que o aquário repele qualquer valor utilitário para tornar-se um corpo ilimitado no espaço. O título do trabalho é mais uma descrição do que vemos do que uma metáfora do que deveríamos reconhecer. Sua qualidade transparente convida um olhar penetrante para “ver” através do objeto e desse modo visualizar o volume ao colorir sua corporalidade arredondada com tons e sombras circundantes. Se percebermos esse trabalho como uma manifestação de abstração formal ou um comentário sobre como forças aparentemente contrárias estão interconectadas dando origem umas às outras fica aberto à interpretação e sujeito às fantasias individuais. Repercutindo as palavras de Eco, *Aquário completamente cheio* ganha sua validade estética em proporção direta às diferentes perspectivas das quais ele pode ser visto e compreendido. A natureza do trabalho tem uma forte semelhança com o romance *Hopscotch* do escritor argentino Julio Cortázar. Seu romance não começa e nem termina em capítulos predeterminados, e suas interpretações dependem das escolhas e decisões do leitor. Da mesma maneira, *Aquário completamente cheio* de Waltercio torna-se um mar de possibilidades que se estende até onde nossa imaginação nos deixar levar. Um “horizonte” simplesmente nos é oferecido para firmarmos a visão, mas onde quer que levemos nossa imaginação depende de nossa capacidade de desafiar noções preconcebidas e se aprofundar em territórios desconhecidos.

•

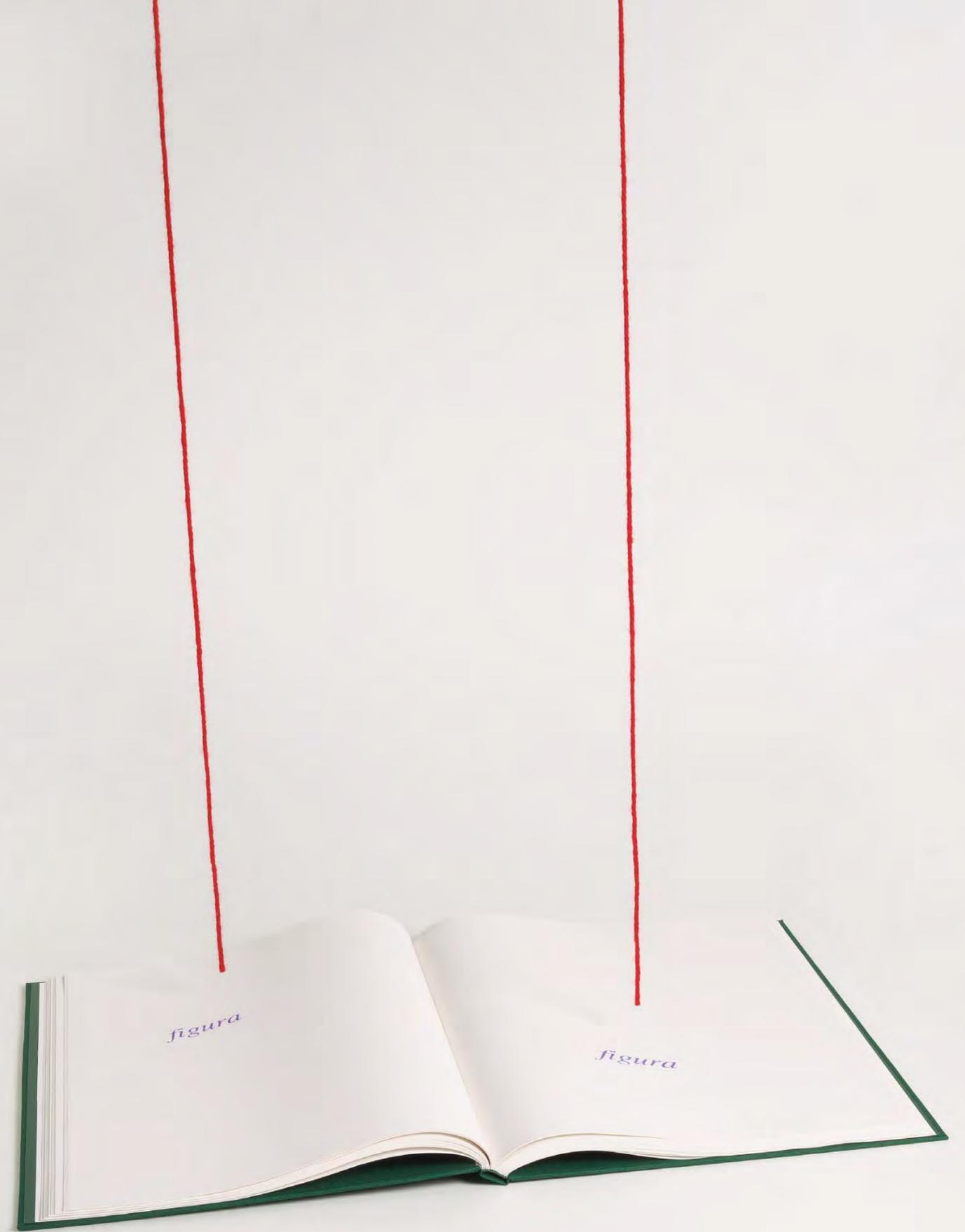
A primeira vez que visitei a casa-ateliê de Waltercio Caldas no Rio de Janeiro, eu sabia imediatamente que a experiência seria diferente de qualquer outra visita anterior a um ateliê. À medida que caminhava por sua casa, senti como se estivesse entrando no mais privado e íntimo dos espaços. A composição clássica que estava tocando ao fundo dizia mais a respeito do seu trabalho do que mil palavras. Daquele momento em diante Waltercio e eu começamos o que seria uma longa conversa sobre música clássica e jazz. Às vezes, parecia que estávamos discutindo o seu trabalho em vez de, digamos, *Take 5* de David Brubeck. Toda vez que empreendi uma conversa com o artista o tempo desacelerou. Essa condição normalmente escapa à vida cotidiana, à medida que o tempo desliza por entre nossos dedos. Entretanto, ao se engajar completamente com a arte do artista podemos despertar o olhar e a mente, e desafiar a passagem do tempo.

Antes de concluir, gostaria de retornar à parábola dos seis homens cegos e lembrar que o que definia o seu encontro com o elefante era seu sentido agudo de toque. O instante em que suas mãos entraram em contato com a aspereza da pele do animal ou a suavidade da sua presa impregnou sua experiência como única a ponto de acreditarem somente na sua aproximação tátil individual da forma do animal. No caso da arte de Waltercio Caldas, não precisamos tocá-la para chegar a um estado similar de cumplicidade. O seu trabalho leva nossos sentidos para um domínio de estímulo visual e intelectual explosivo que solta nossa imaginação. Assim como uma peça de música clássica rica que muda à medida que a ouvimos repetidas vezes com o passar do tempo, o trabalho de Waltercio oferece uma experiência igualmente inspiradora, enriquecendo a nossa percepção de diferentes maneiras toda vez que entramos em contato próximo com ele.



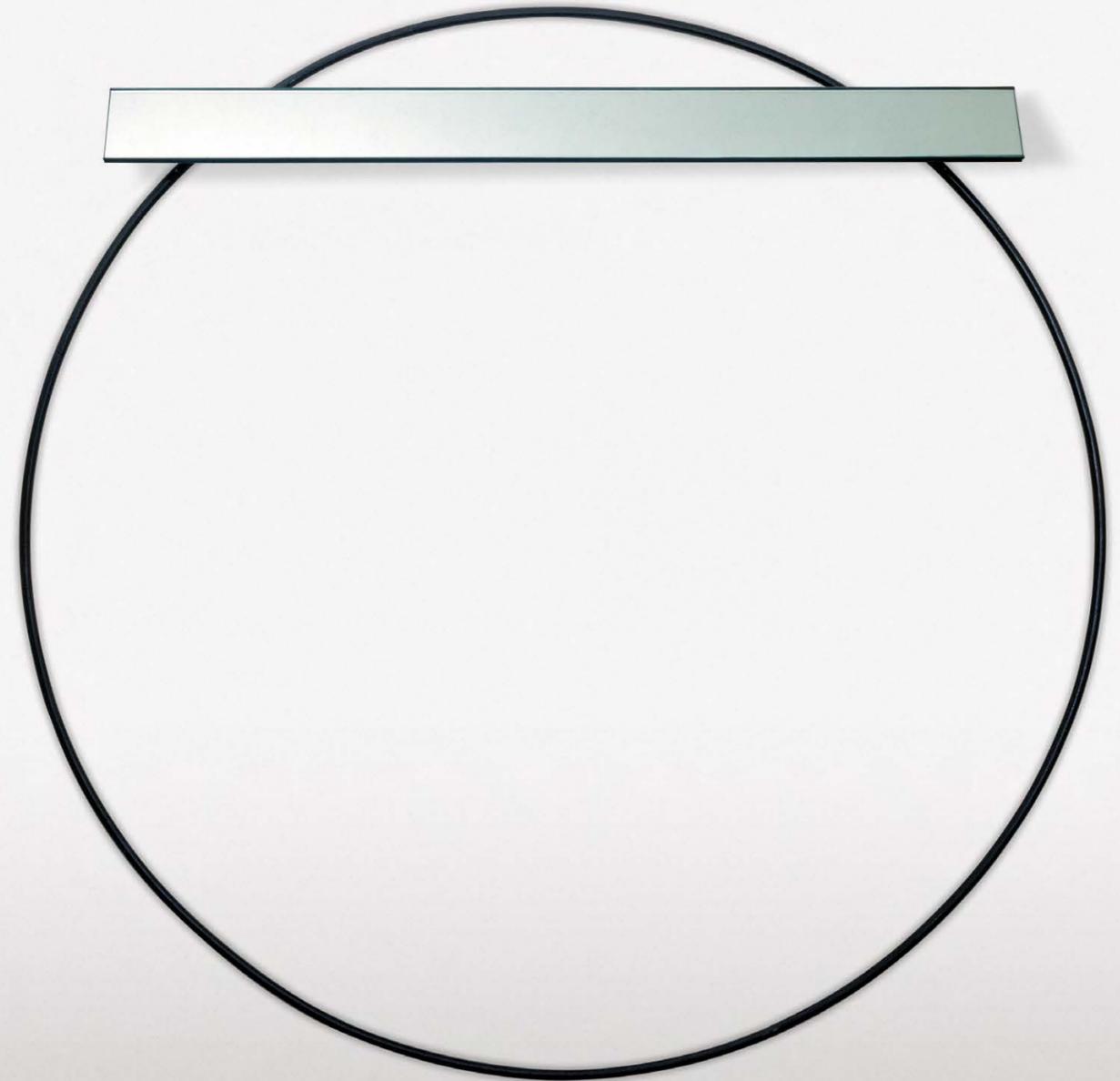
- ¹ SAXE, John Godfrey. The blind men and the elephant. Em *Clever stories of many nations*. Boston: Ticknor and Fields, 1865, p. 50.
- ² A parábola de “Os homens cegos e o elefante” é amplamente considerada como sendo parte do cânone budista. A versão mais antiga dessa parábola é encontrada presumivelmente na escritura budista Udāna, e é atribuída ao Buda. Ver PRASAD Brahmachari Sital. *A comparative study of jainism and buddhism*: Brahmachari Sital Prashad. Delhi: Sri Satguru Publications, 1982 (distribuído pelo Indian Books Centre, 1982). Em 1865 o escritor britânico John Godfrey Saxe traduziu a história para o inglês como um poema.
- ³ BRETT, Guy. *Transcontinental: an investigation of reality*. London-New York: Verso, 1990, p. 70.
- ⁴ Nesta asserção eu faço uma referência especificamente ao conceito de Kant de imaginação transcendental, que ele descreve na primeira edição de *Crítica da razão pura*. Ver Kant, IMMANUEL. *Crítica da razão pura*. Garden City: Doubleday & Co., 1966, p. 118.
- ⁵ PESSOA, Fernando. *35 sonetos*. Lisboa: Monteiro, 1918, p. 12. [*Pensar cego nasceu, mas sabe o que ver é*. Trad. de Jorge de Sena. Disponível em seer.fclar.unesp.br/alfa/article/download/3280/3007].
- ⁶ BRETT, Guy. *Transcontinental: an investigation of reality*. Op. cit., p. 71.
- ⁷ NAVAS, Adolfo Montejó. Reseña de la exposición *Libros de Waltercio Caldas en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro*. *Lápiz*, n. 156 (October 1999): 66-67. MACHADO, Antonio. *Alone: selected poems of Antonio Machado*. Trad. Robert Bly. Middletown: Wesleyan University Press, 1983, p. 121.
- ⁸ BLAKE, William. “Spring”. *Collected poems*. Hoboken: Routledge, 2002, p. 57.
- ⁹ Waltercio Caldas em entrevista a Katie Geha, *glasstire.com*. Disponível em <http://glasstire.com/2012/05/12/interview-with-waltercio-caldas>. Acessado em 12 de maio de 2012.
- ¹⁰ BERNSTEIN, David W. John Cage, Arnold Schoenberg, and the Musical Idea. Em PATTERSON, David W. (ed.), *John Cage: music, philosophy, and intention, 1933-1950*. New York: Routledge Publishing, Inc., 2002, p. 21.
- ¹¹ CAGE, John. “Experimental Music”. Em *Silence*. Middletown: Wesleyan University Press, 1967, p. 7-8.
- ¹² SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. Oxford: Clarendon Press, 1997, p. 326.
- ¹³ Waltercio Caldas citado em BRETT, Guy. *Transcontinental: an investigation of reality*. Op. cit., p. 70.
- ¹⁴ SCRUTON, Roger. *The aesthetics of music*. Op. cit., p. 327.
- ¹⁵ John Cage citado em JOSEPH, Branden W. John Cage and the architecture of silence. *John Cage, october files* 12. Cambridge: The MIT Press, 2011, p. 78.
- ¹⁶ BRETT, Guy. *Transcontinental: an investigation of reality*. Op. cit., p. 71.
- ¹⁷ BACHELARD, Gaston. *The poetics of space: the classic look at how we experience intimate places*. Trad. Maria Jolas. New York: Orion Press, 1964, p. 211, 215.
- ¹⁸ ECO, Umberto. *The open work*. Trad. Anna Cancogni. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 2.
- ¹⁹ ECO, Umberto. *The open work*. Op. cit., p. 3.

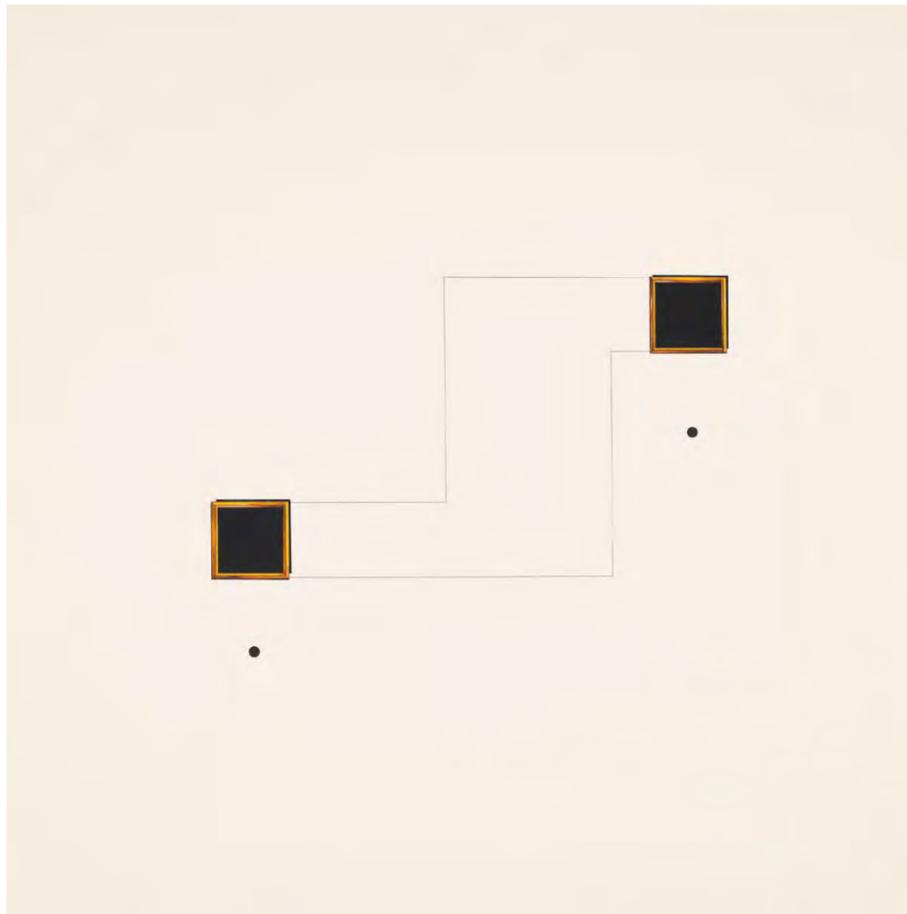
16 *Figura figura* [Figure Figure], 1998
carimbo sobre livro encadernado e fio de lã
[stamp on the bound book, and wool yarn]
90 x 90 x 70 cm
col. particular [private coll.]



17 Condutores de percepção, 1969
[Perception Conductors]
cristal e prata em estojo
[crystal and silver on case]
6 x 40 x 15 cm
col. particular [private coll.]

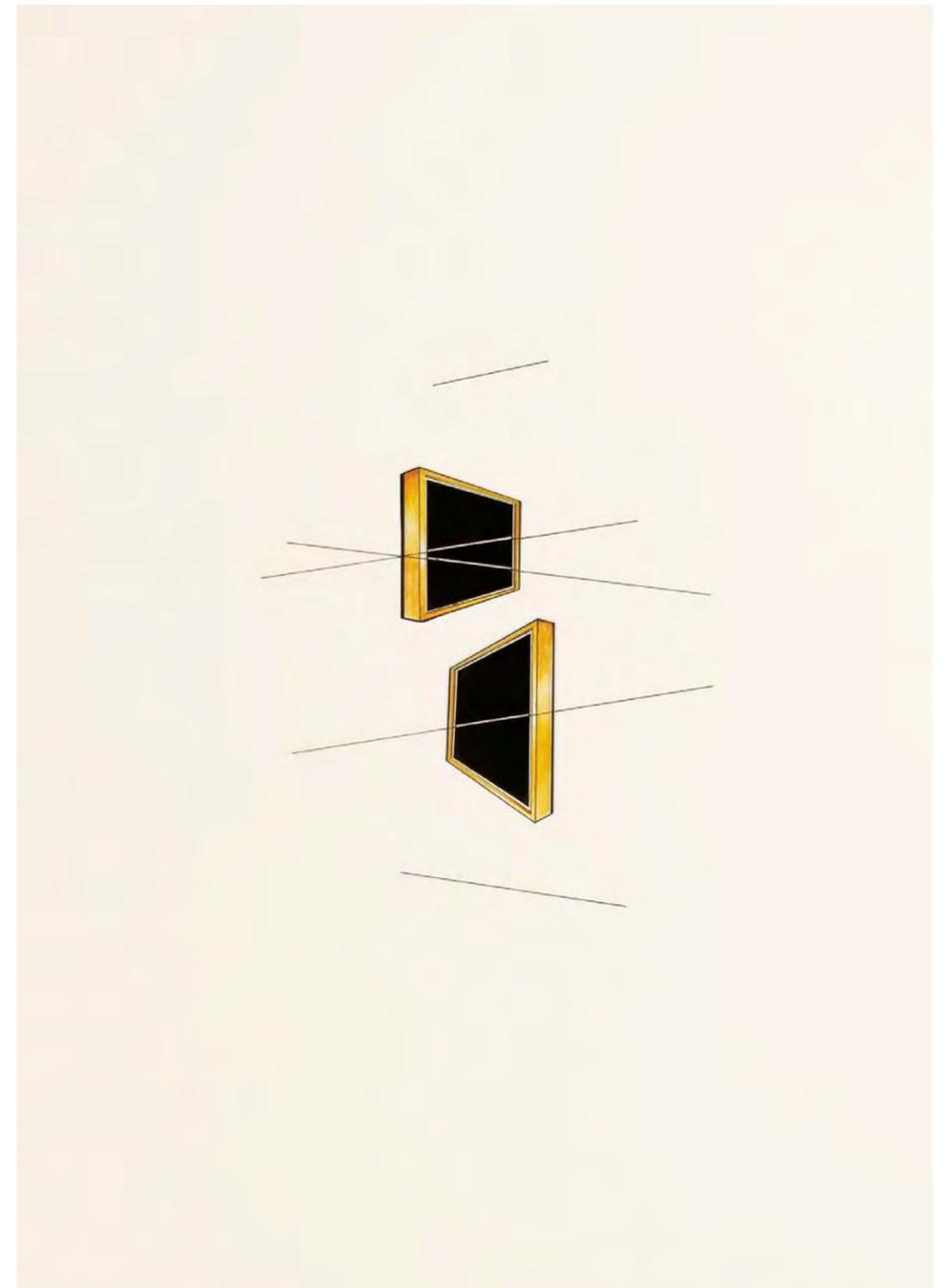
18 Circunferência com espelho a 30°, 1976
[Circle With Mirror at 30°]
ferro pintado e espelho
[painted iron and mirror]
120 x 120 x 8 cm
col. Ricardo Rego

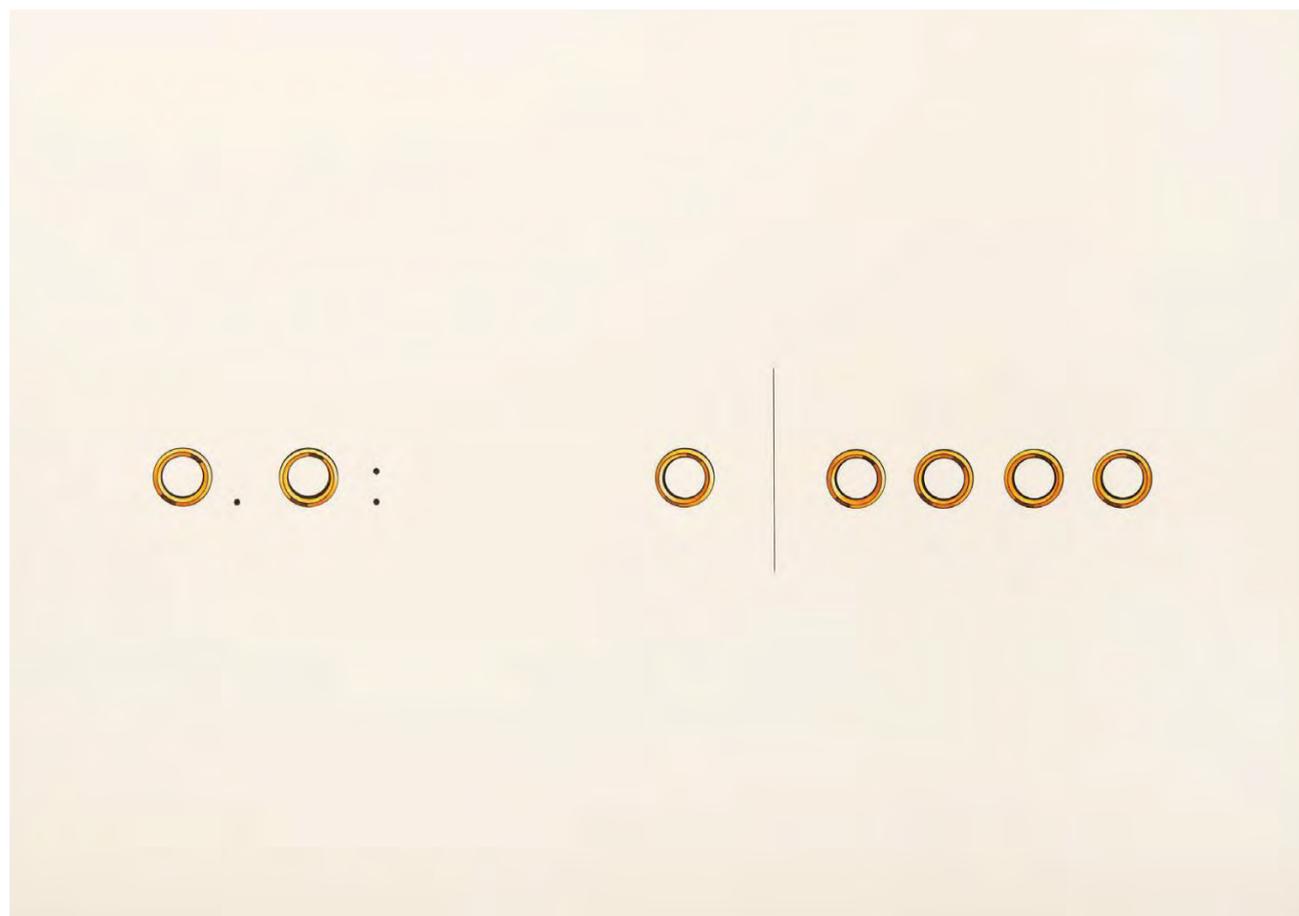




19 Desenho Cronometria, 1974
[Drawing Chronometry]
nanquim e aquarela sobre cartão
[ink and watercolor on cardboard]
43 x 42 cm
col. do artista [artist coll.]

20 Desenho [Drawing], 1975
nanquim e aquarela sobre cartão
[ink and watercolor on cardboard]
50,3 x 36,2 cm
col. do artista [artist coll.]





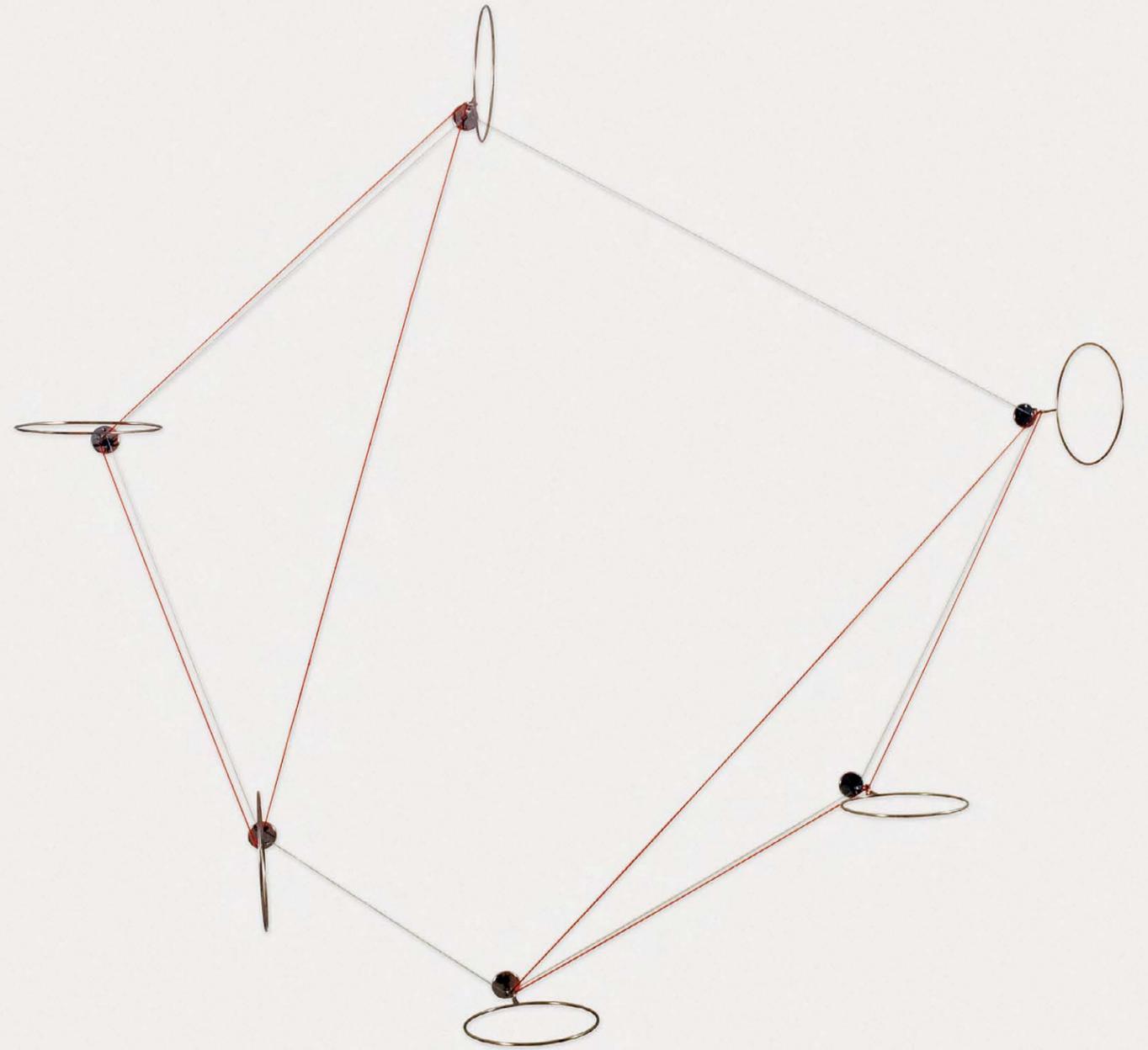
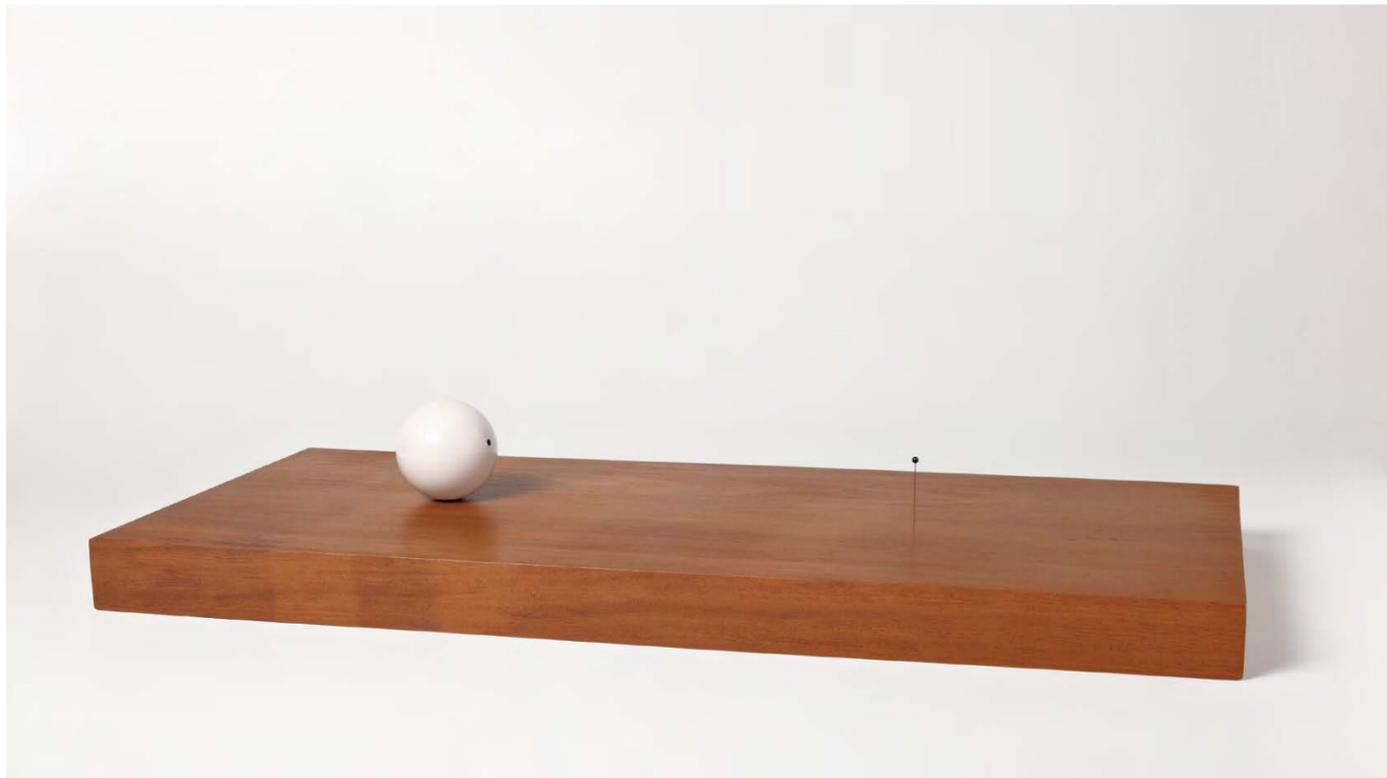
21 Desenho [Drawing], 2010
nanquim e aquarela sobre cartão
[ink and watercolor on cardboard]
36 x 51 cm
col. do artista [artist coll.]

22 Ultramar [Overseas], 1983
madeira, vidro, metal e fio de algodão
[wood, glass, metal and cotton yarn]
12 x 120 x 25 cm
col. particular [private coll.]



23 Einstein, 1987
resina e madeira [resin and wood]
10,5 x 63 x 30 cm
col. particular [private coll.]

24 Asas [Wings], 2008
aço inoxidável e fio de lã
[stainless steel and wool yarn]
240 x 215 x 45 cm
col. particular [private coll.]





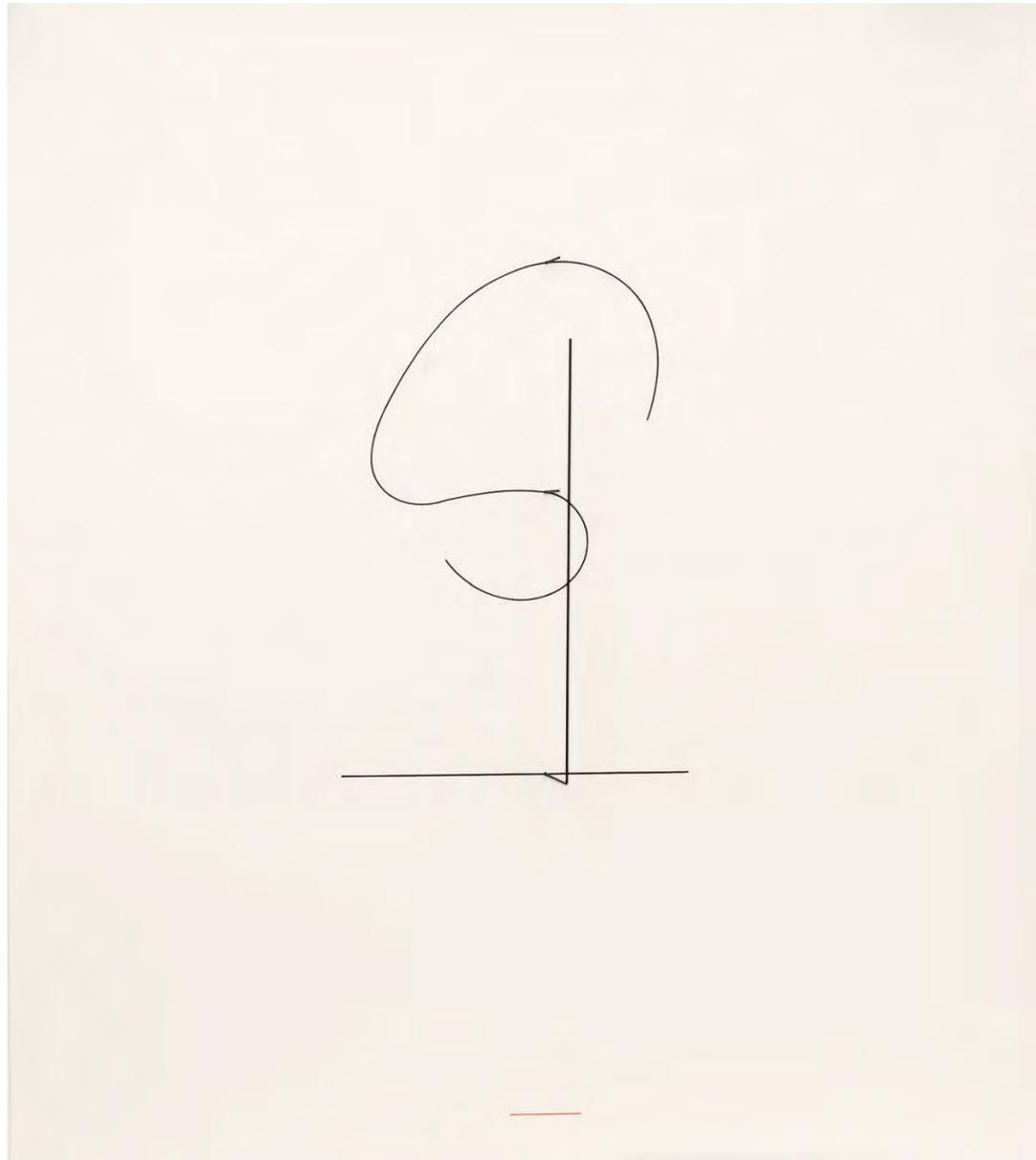
25 Desenho [Drawing], 2011
tinta acrílica, nanquim e resina sobre cartão
[acrylic paint, ink, and resin on cardboard]
73 x 51 x 8 cm
col. Joana e [and] Thiago Gomide

26 As sete estrelas do silêncio, 1970
[The Seven Stars of Silence]
agulhas de prata em estojo
[silver needles in case]
3,6 x 30 x 25 cm
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ



27 Série Negra, A paisagem, 2005
[The Black Series, The Landscape]
aço inoxidável, granito preto
polido e fio de lã [stainless steel, polished
black granite and wool yarn]
dimensões variáveis [variable dimensions]
col. Galeria Raquel Arnaud





28 Desenho [Drawing], 2011
aço inoxidável pintado e nanquim sobre cartão
[painted stainless steel and ink on card]
41 x 31,5 x 2 cm
col. do artista [artist coll.]

29 Objeto de aço [Steel Object], 1978
aço inoxidável [stainless steel]
120 x 10,5 x 10,5 cm
col. Andréa e [and] José Olympio Pereira

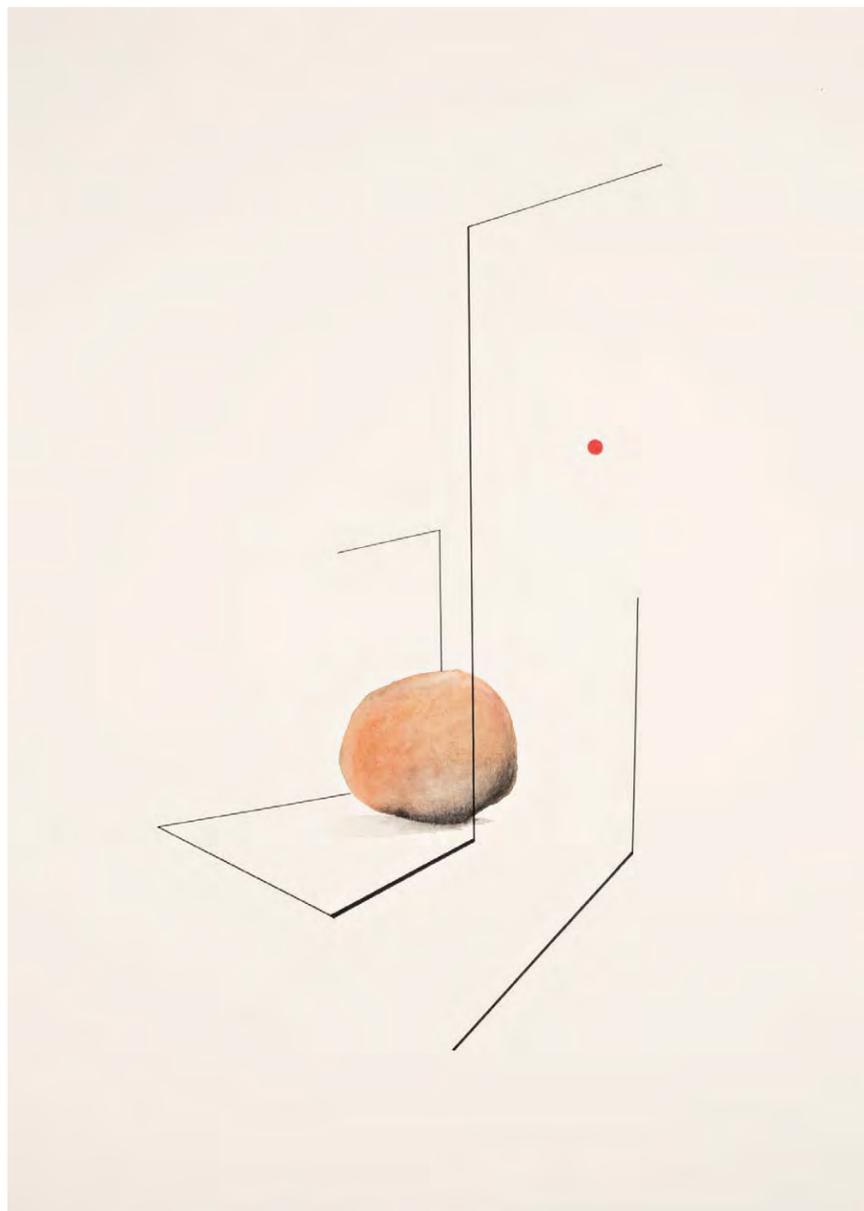




30 *Série Negra, A máquina, 2005*
[The Black Series, The Machine]
aço inoxidável, granito preto polido
e fios de lã [stainless steel,
polished black granite and wool yarn]
180 x 130 cm
col. BGA

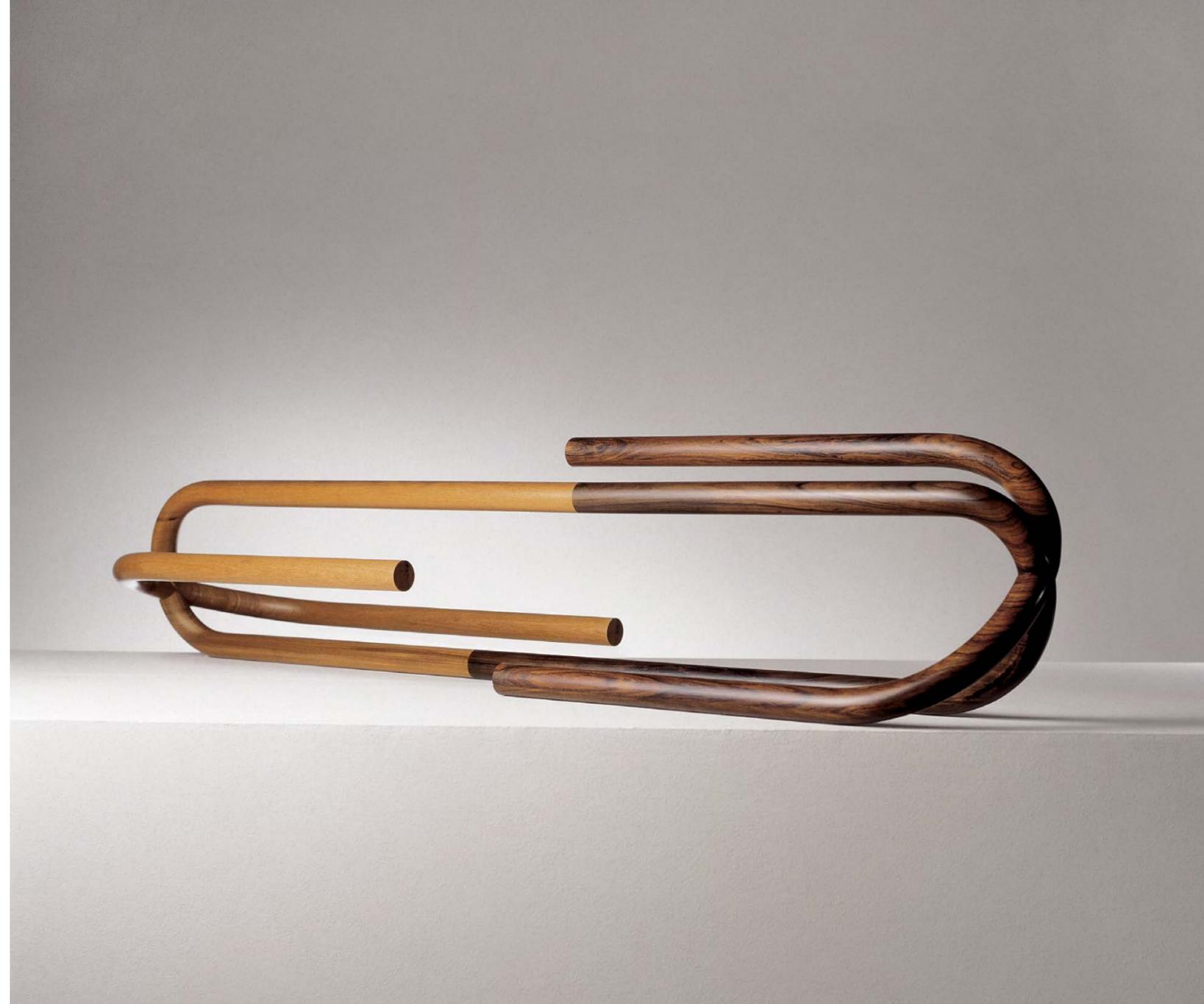
31 *Convite ao raciocínio, 1978*
[Invitation to Reasoning]
casco de tartaruga e tubo de ferro pintado
[tortoiseshell and painted iron tube]
15 x 45 x 20 cm
col. Leticia Monte e [and] Lula Buarque
de Hollanda





32 Desenho [Drawing], 2000
nanquim e aquarela sobre papel
[ink and watercolor on paper]
42 x 29,7 cm
col. do artista [artist coll.]

33 Trombone [Trombone], 1993
madeiras mogno e imbuia
[mahogany and walnut woods]
35 x 92 x 25 cm
col. Ricardo Rego





34 *Centro de razão primitiva*, 1970
 [Centre for Primitive Reason]
 agulhas de ouro em estojo
 [gold needles in case]
 33 x 10,5 x 10,5 cm
 col. particular [private coll.]

35 *Thelonious Monk*, 1998
 aço inoxidável, esmalte, acrílico,
 pele de coelho e granito
 [stainless steel, enamel, acrylic,
 rabbit skin and granite]
 57 x 70 x 60 cm
 col. particular [private coll.]





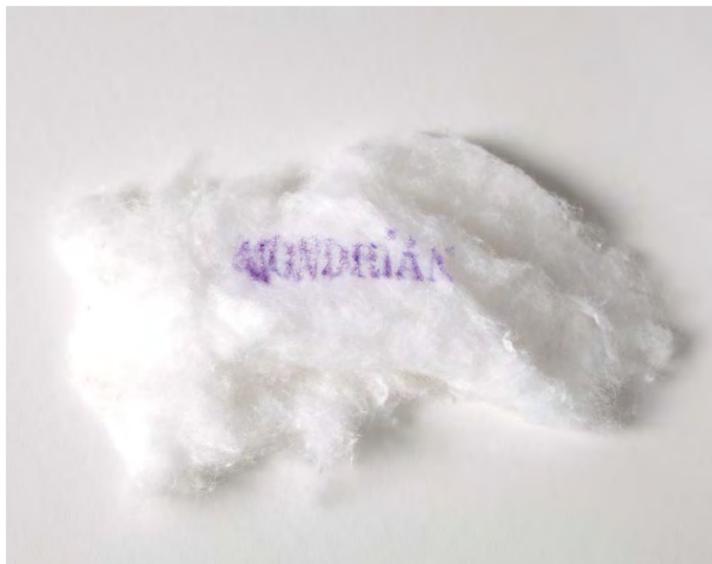
Platão (Plato), 1996
aço inoxidável polido e metal cromado
[polished stainless steel and chrome]
30 x 74 x 12 cm
col. Patrícia e [and] Washington Olivetto



36 Rodin, 1995
carimbo sobre algodão [stamp on cotton]
detalhe [detail]
col. do artista [artist coll.]



37 Braque, 1995
carimbo sobre algodão [stamp on cotton]
detalhe [detail]
col. do artista [artist coll.]



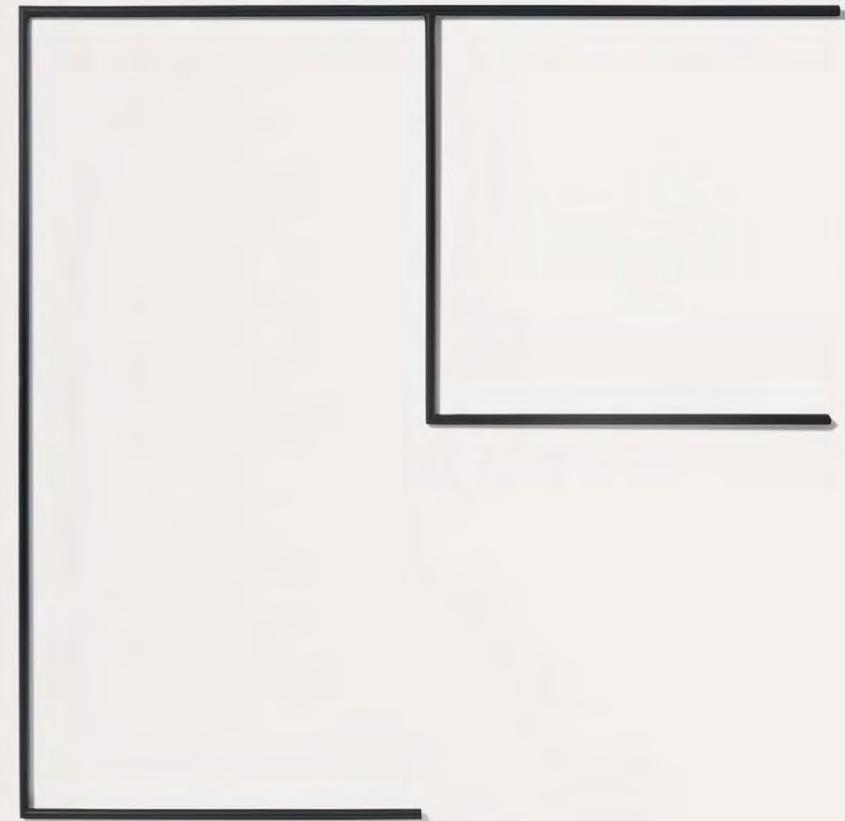
38 Mondrian, 1995
carimbo sobre algodão [stamp on cotton]
detalhe [detail]
col. do artista [artist coll.]

39 Picasso, 1995
carimbo sobre algodão [stamp on cotton]
5,3 x 29,5 x 25,5 cm caixa fechada [closed box]
col. do artista [artist coll.]



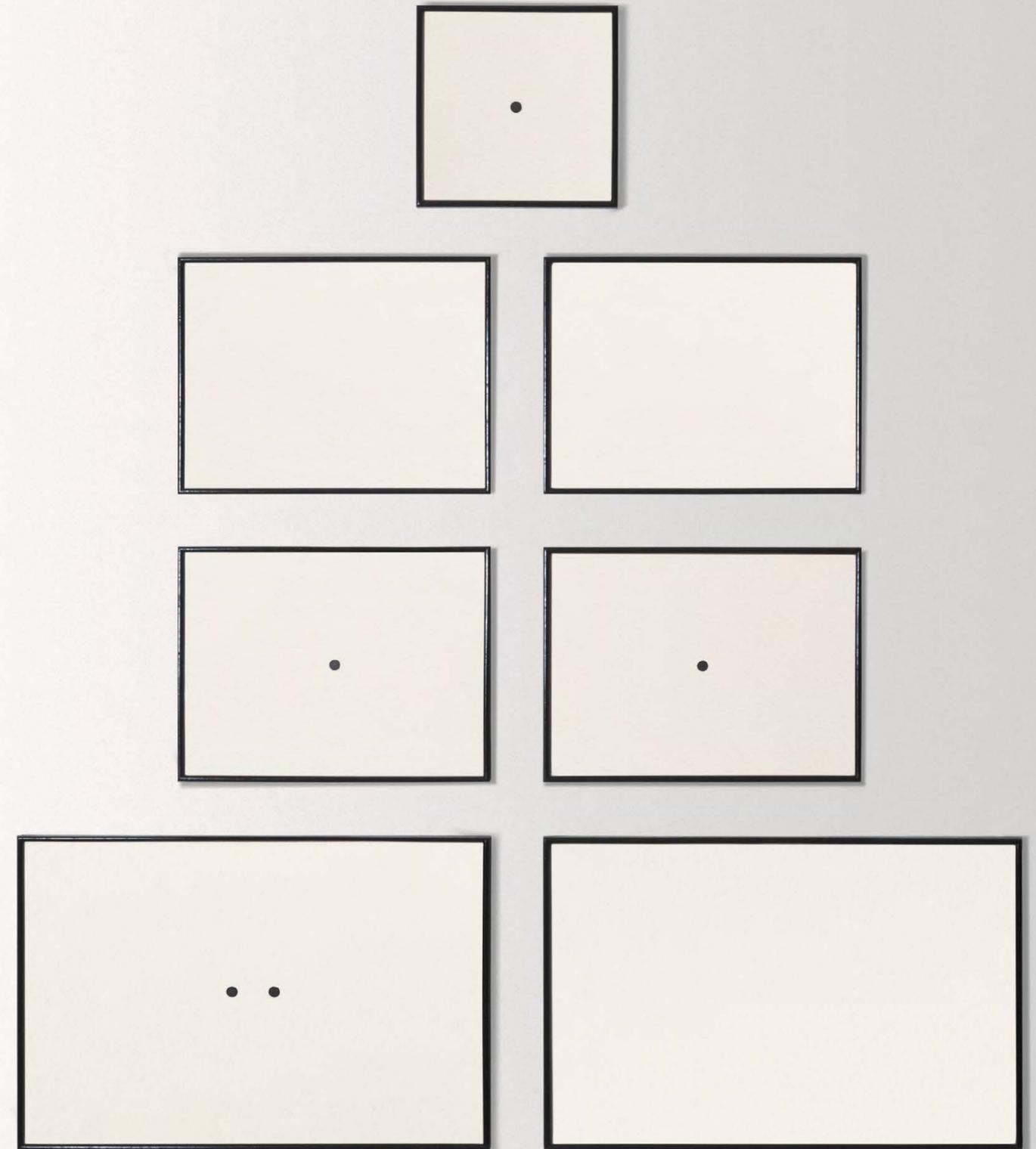
40 O louco [The Madman], 1971
figura de chumbo em estojo
[figure lead in case]
6 x 81 x 8 cm fechado [closed]
col. Gilberto Chateaubriand MAM RJ

41 Ferro pintado [Painted Iron], 1978
ferro pintado [painted iron]
120 x 120 cm
col. particular [private coll.]



42 Garrafas com rolha, 1975
[Bottles With Cork]
porcelana e rolhas
[porcelain and stoppers]
25 x 20 x 9 cm
col. Liba e [and] Ruben Knijnik

43 Pontos [Dots], 1976
nanquim sobre papel (7 elementos emoldurados)
[ink on paper (7 elements framed)]
155 x 130 cm
col. Liba e [and] Ruben Knijnik

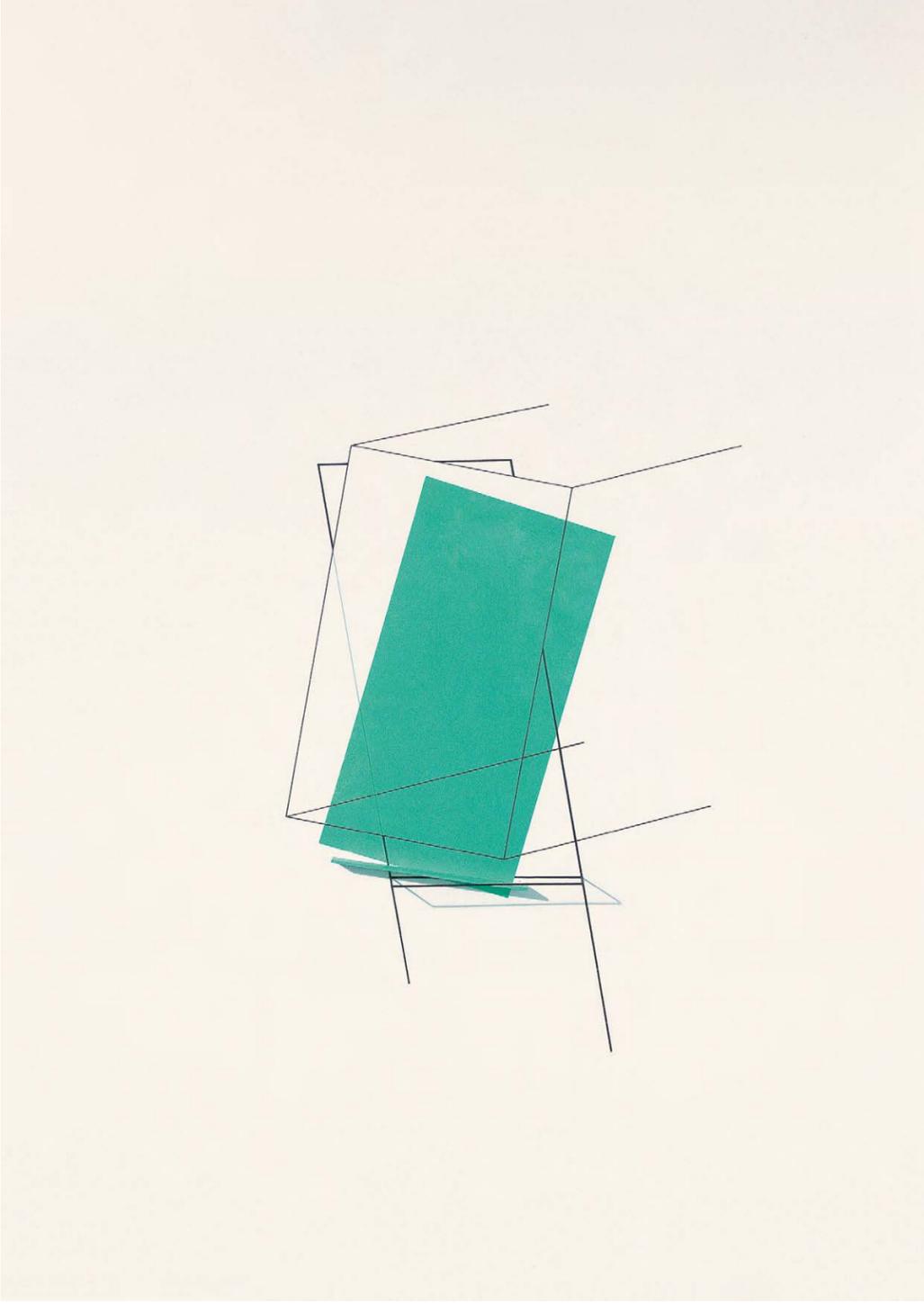
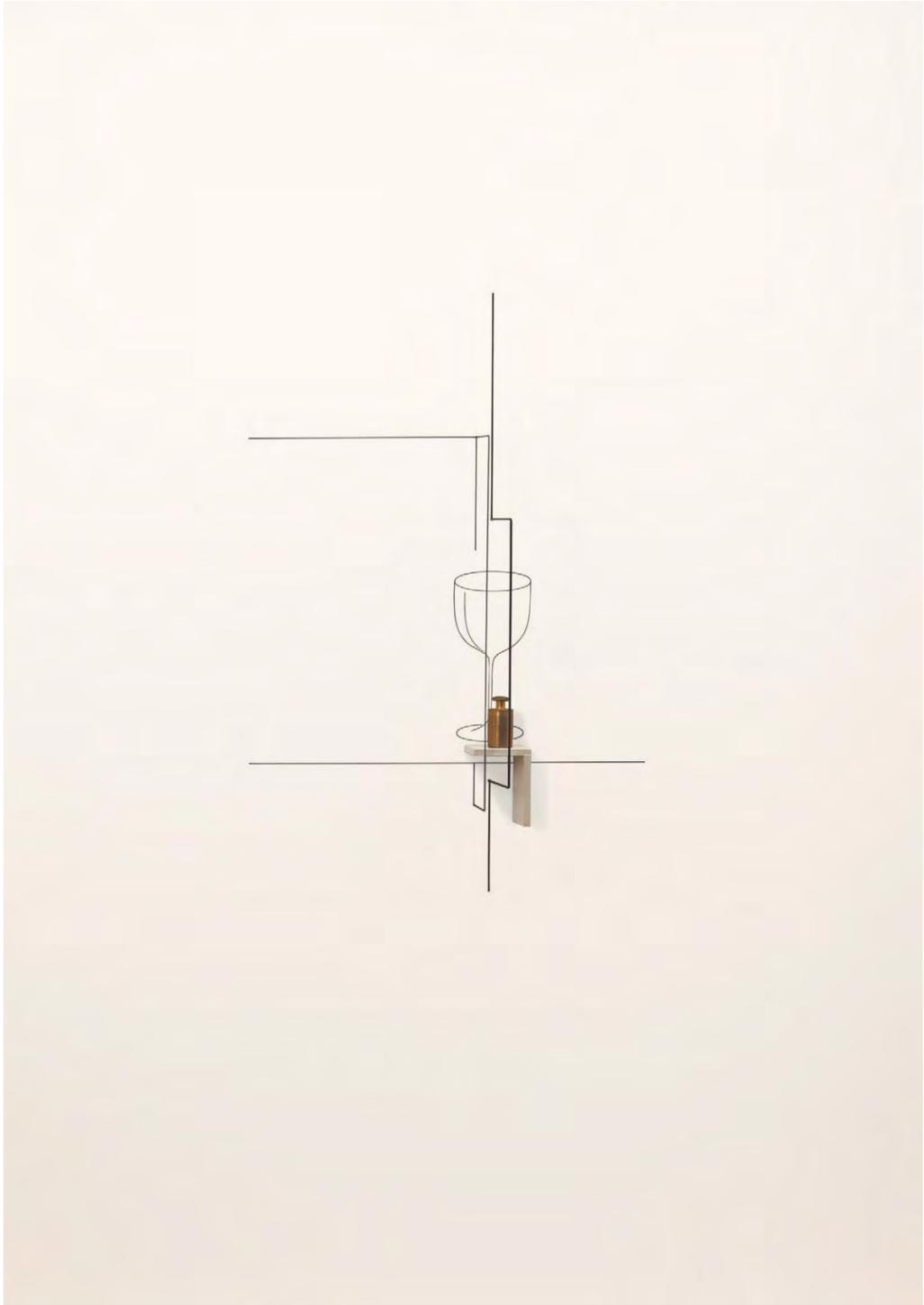




44 Vidro, álcool [Glass, Alcohol], 1994
vidro e álcool [glass and alcohol]
50 x 36 x 17 cm
col. Andréa e [and] José Olympio Pereira

45 Dado no gelo [Dice on Ice], 1976
fotografia
[photography]
75 x 70 x 10 cm
col. particular [private coll.]





46 Desenho [Drawing], 2007
nanquim, aquarela, metal e
colagem sobre papel
[ink, watercolor, metal and
collage on paper]
80 x 60 x 2 cm
col. do artista [artist coll.]
PÁGINA [PAGE] 74

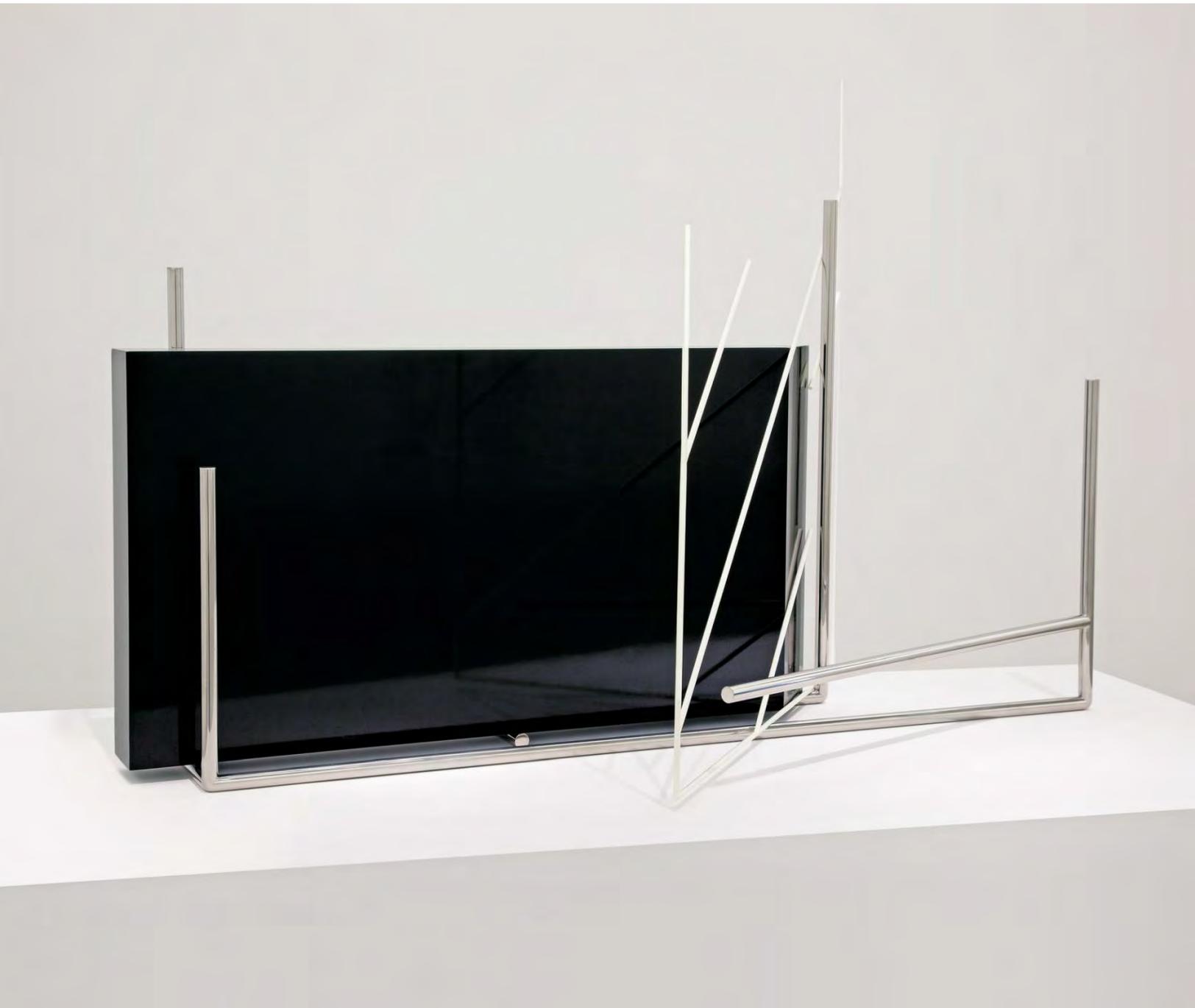
47 Desenho [Drawing], 2011
aço inoxidável pintado, tinta acrílica
e nanquim sobre cartão
[painted stainless steel, acrylic and ink
on cardboard]
73 x 51 x 2,5 cm
col. do artista [artist coll.]
PÁGINA [PAGE] 75



48 Meio espelho suspenso, 2007
[Half Mirror Sharp]
LII Bienal de Veneza
LII Venice Biennale
aço inoxidável, vidro, vinil, fio de lã e pedra
[stainless steel, glass, vinyl, wool yarn, and stone]
700 x 400 cm área aproximada
[approximate area]
col. do artista [artist coll.]

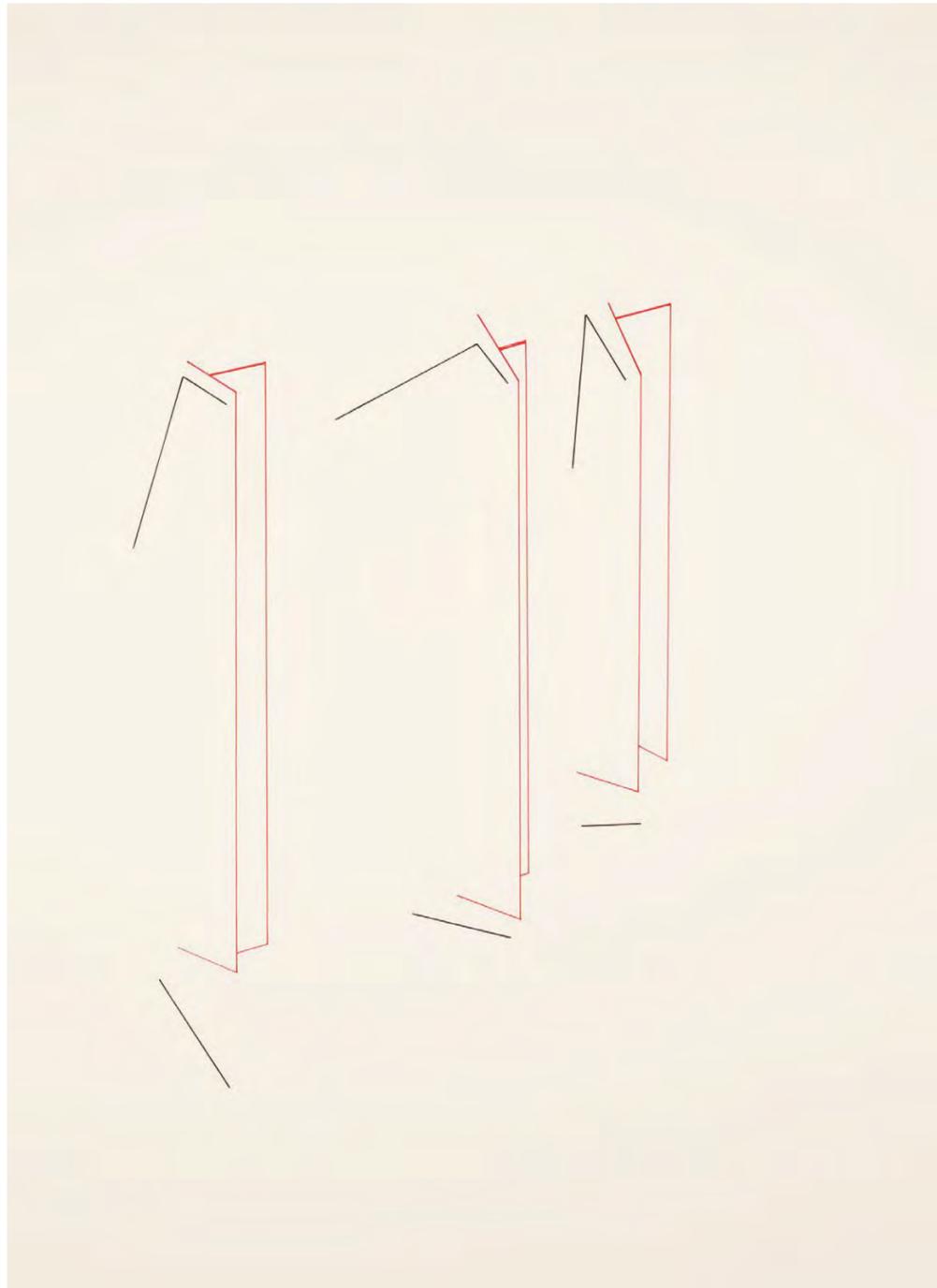
49 Piano (Piano), 2007
aço inoxidável polido e pintado
e madeira envernizada
[polished stainless steel, painted
stainless steel and varnished wood]
86 x 122 x 64 cm
col. particular [private coll.]

50 Desenho (Drawing), 2002
madeira, tinta acrílica
e nanquim sobre cartão
[wood, acrylic paint and ink on cardboard]
50 x 70 x 2 cm
col. do artista [artist coll.]



51 Eureka [Eureka], 2001
aço inoxidável polido, espelho e acrílico
[polished stainless steel, glass and acrylic]
150 x 50 x 60 cm
col. Profili





52 Desenho [Drawing], 2012
nanquim sobre papel
[ink on paper]
50,7 x 36,5 cm
col. do artista [artist coll.]

53 Giotto suspirando, 1998
[Whispering Giotto]
aço inoxidável e placa acrílica
[stainless steel and acrylic plate]
50 x 80 x 34 cm
col. Eduardo Boueiri

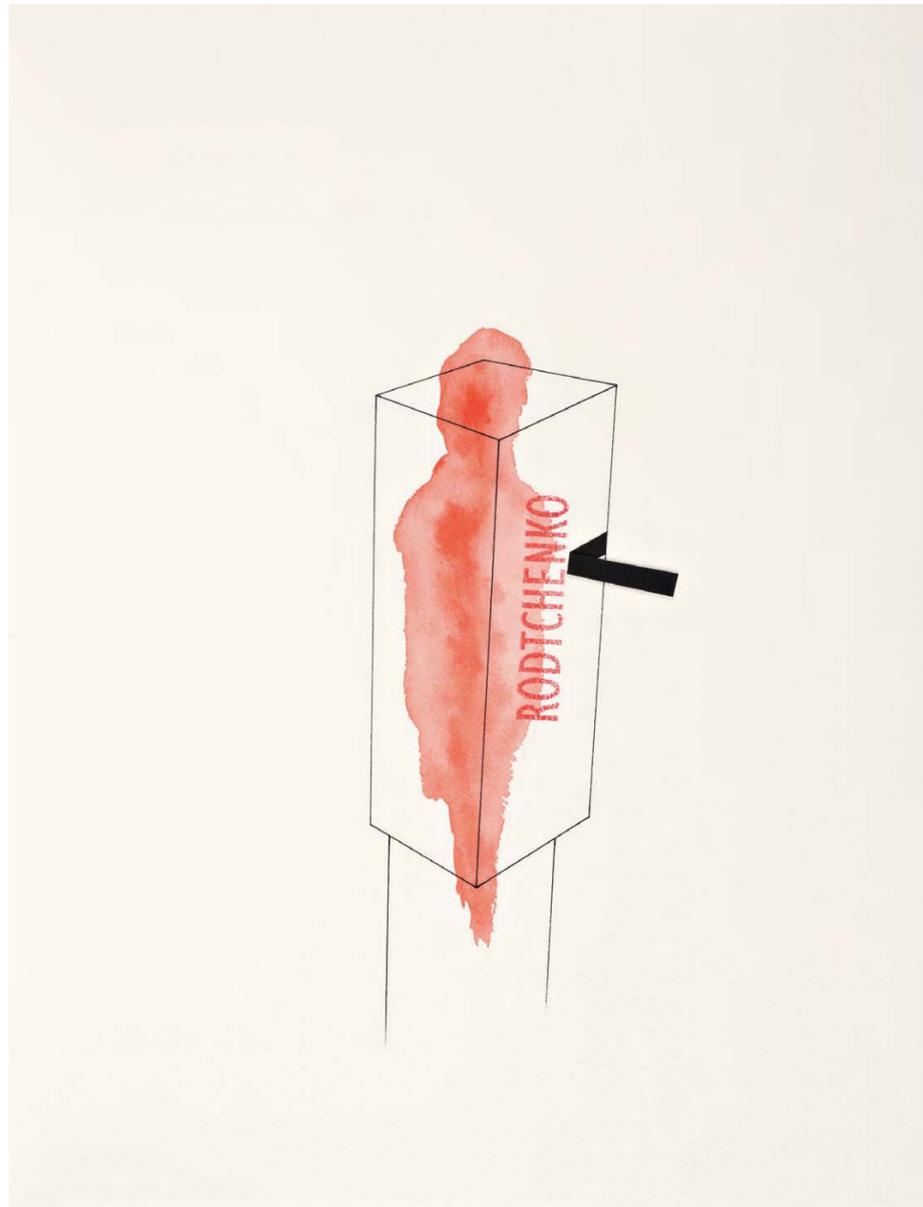




54 Talco [Talc], 2008
aço inoxidável, mármore e acrílico
[stainless steel, marble and acrylic]
12 x 61 x 38 cm
col. particular [private coll.]

55 Logo [At Once], 1982
ferro pintado [painted iron]
15 x Ø 70 cm
col. Andréa e [and] José Olympio Pereira



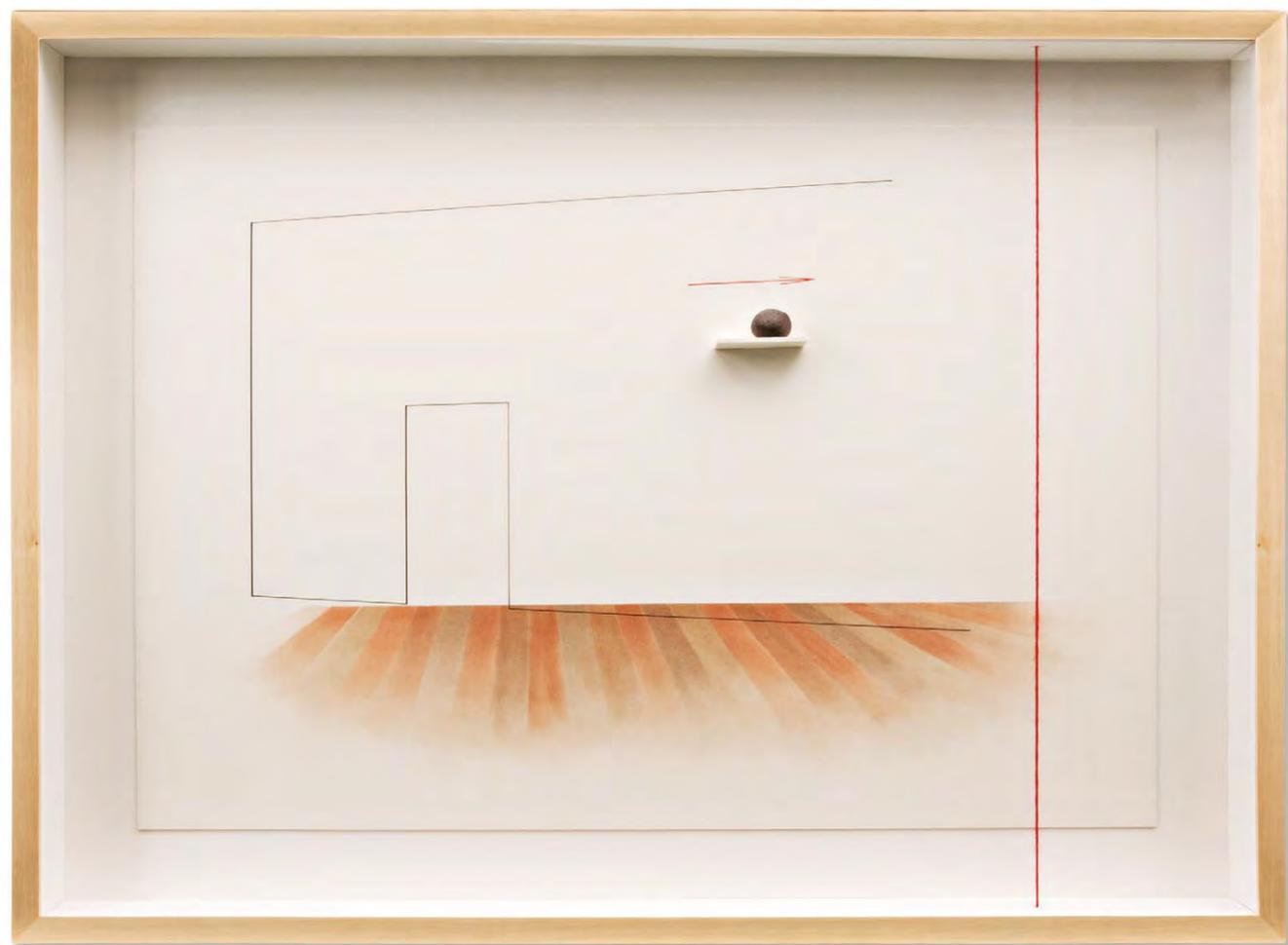


56 Desenho Rodtchenko, 2000
[Drawing Rodtchenko]
nanquim, aquarela e colagem
sobre papel [ink, watercolor
and collage on paper]
41 x 29,6 cm
col. do artista [artist coll.]

57 Frases sólidas — Homero imaginário, 2002
[Solid Sentences — Imaginary Homer]
carimbos e pedra sobre revista
[stamps and stone on magazine]
4 x 40 x 35 cm
col. do artista [artist coll.]

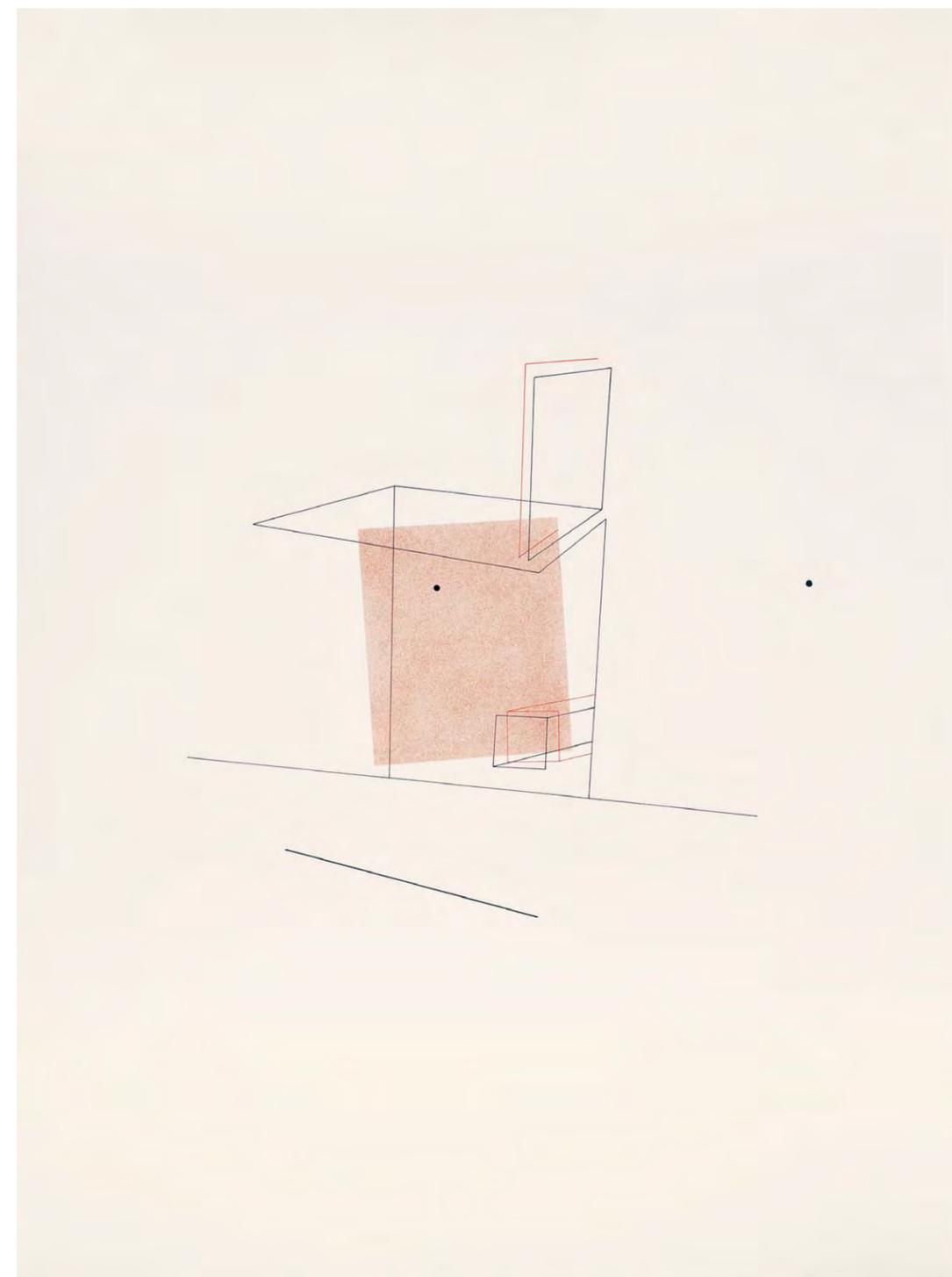


a menor operação é u que é.



58 Desenho [Drawing], 2011
 nanquim, pastel, pedra, colagem
 e fio de algodão sobre cartão
 [ink, pastel, stone and cotton yarn
 on cardboard]
 75 x 86,5 x 8,5 cm
 col. do artista [artist coll.]

59 Desenho [Drawing], 2008
 nanquim e pastel sobre papel
 [ink and pastel on paper]
 75,2 x 55 cm
 col. do artista [artist coll.]



60 Escultura para todos os materiais não transparentes, 1985
[Sculpture for All Non-Transparent Materials]
madeira encerada [polished wood]
Ø 50 cm cada [each]
col. Cacau e [and] Gugu Steiner

61 Escultura para todos os materiais não transparentes, 1985
[Sculpture for All Non-Transparent Materials]
mármore de carrara [Carrara marble]
Ø 32 cm cada [each]
col. do artista [artist coll.]

62 Escultura para todos os materiais não transparentes, 1985
[Sculpture for All Non-Transparent Materials]
Stedelijk Musée Schiedam, Holanda
dimensões variáveis [variable dimensions]
PÁGINA SEGUINTE [NEXT PAGE]





63 Como funciona a máquina fotográfica?, 1977
[How does the Camera Work?]
fotografia [photo]
95 x 71 x 6,5 cm
col. do artista [artist coll.]



64 Estudos sobre a vontade, 1975
[Studies on Will]
cinco fotografias [five photos]
58 x 38 cm cada [each]
col. particular [private coll.]



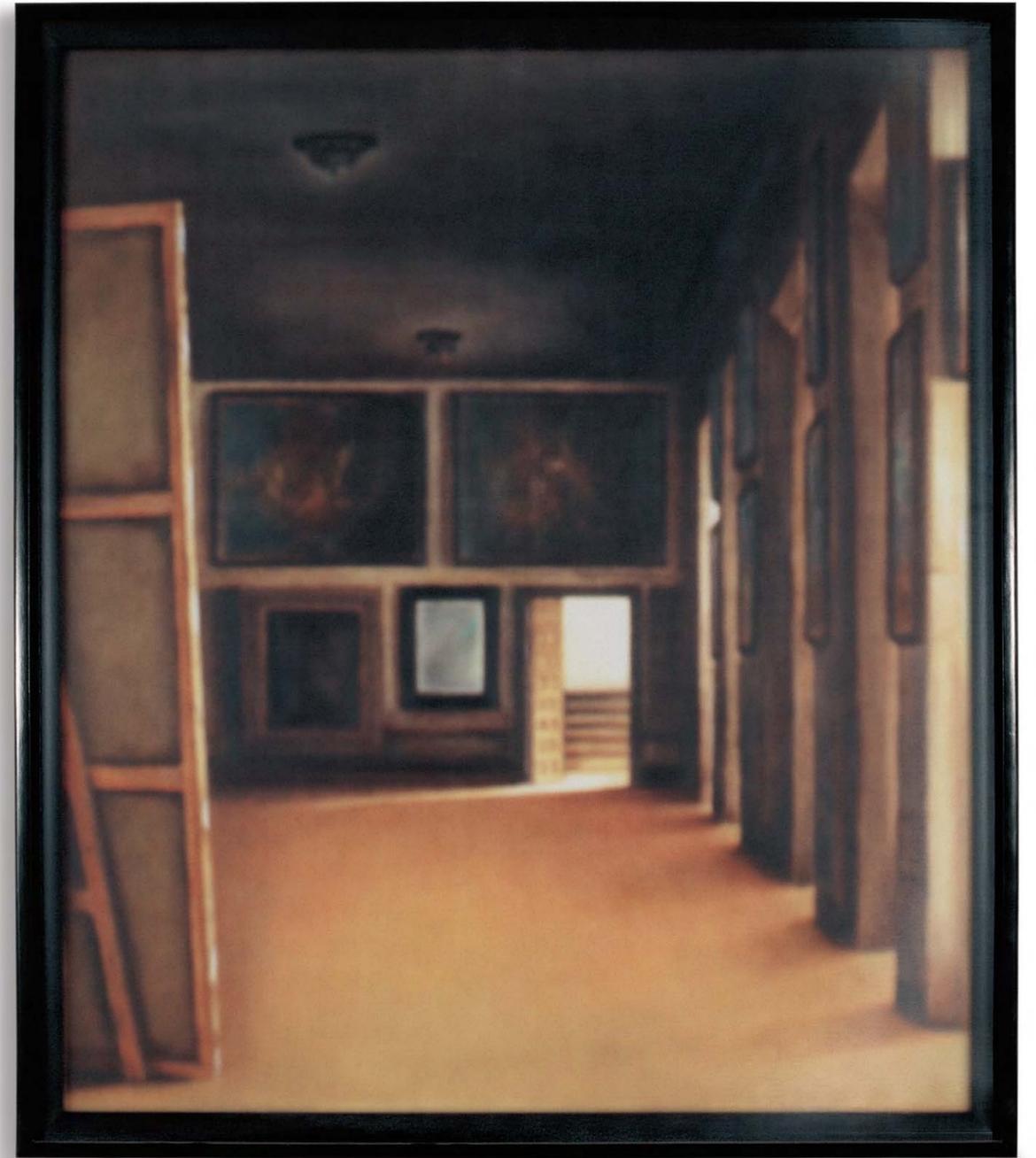
65 A emoção estética, 1977
[Aesthetic Emotion]
ferro pintado e sapatos sobre tapete
[painted iron and shoes on carpet]
20 x 205 x 195 cm
col. do artista [artist coll.]





66 *Tubo de ferro, copo de leite*, 1978
 [Iron Tube, Glass of Milk]
 ferro pintado e vidro
 [painted iron and glass]
 28 x 60 x 28 cm
 col. Andréa e [and] José Olympio Pereira

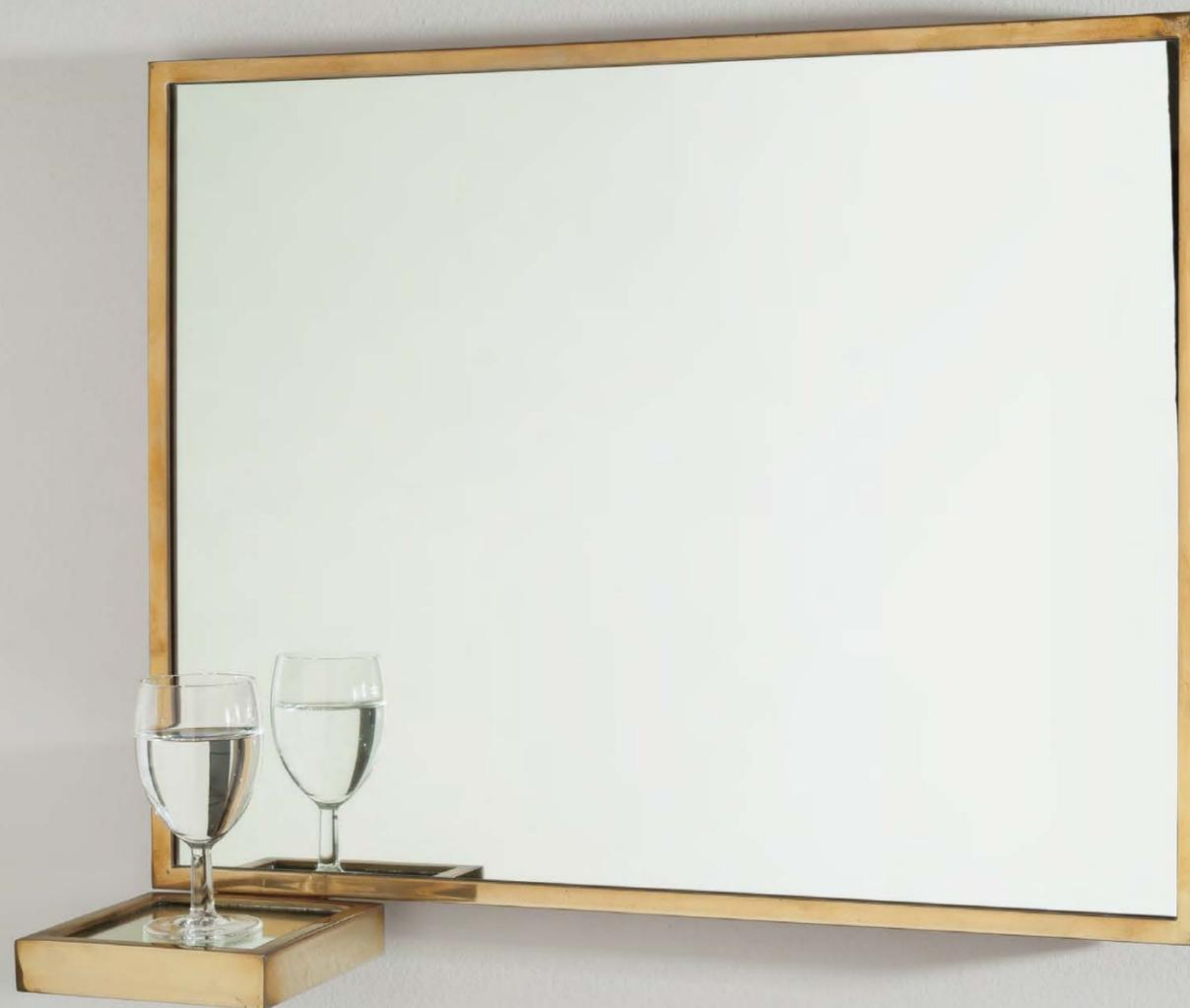
67 *Los Velázquez*, 1994
 [The Velázquez]
 imagem digital sobre papel,
 pastel oleoso e vidro translúcido
 [digital image on paper,
 oil bar and translucent glass]
 129,5 x 111,1 x 6,4 cm
 col. particular [private coll.]



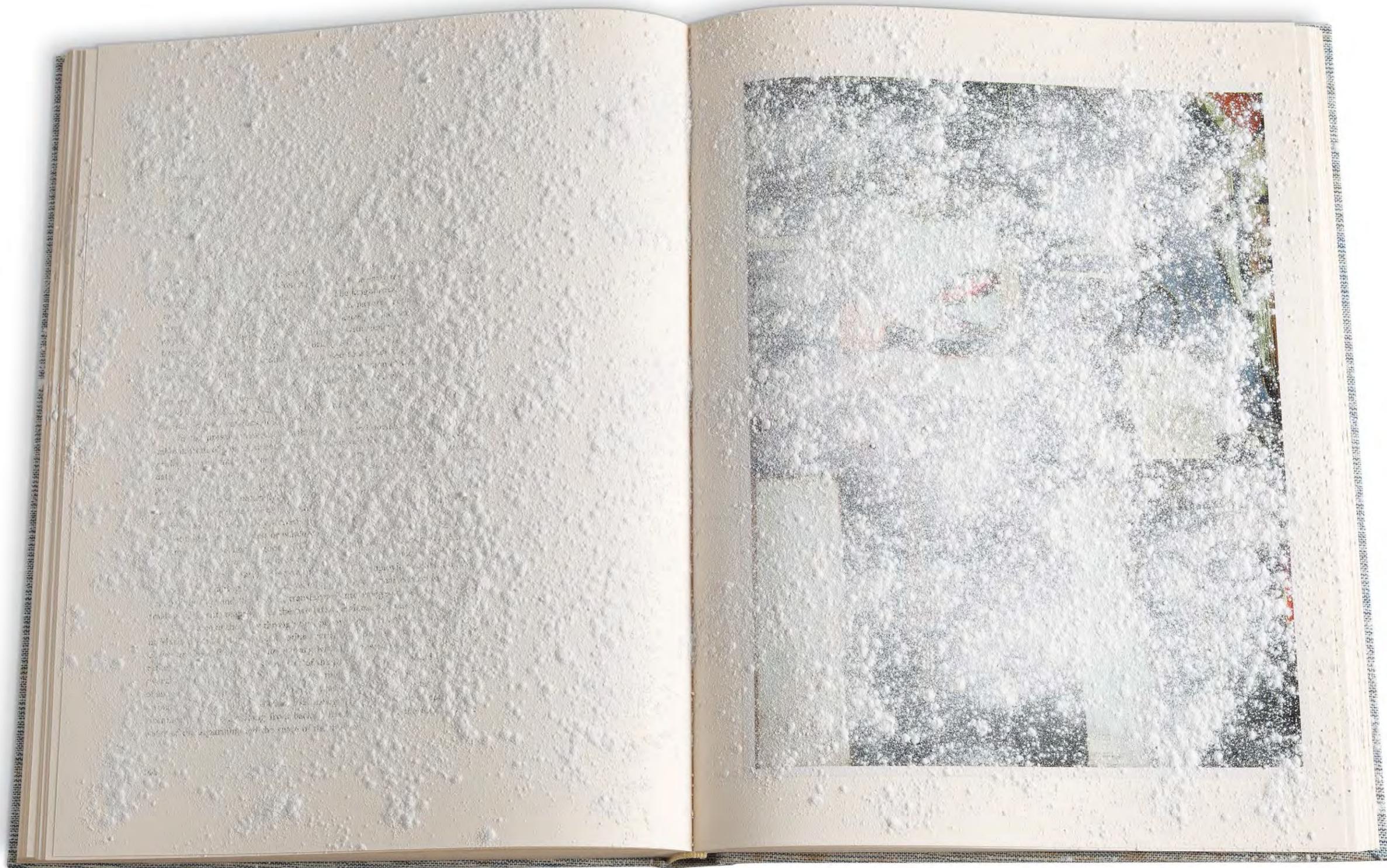


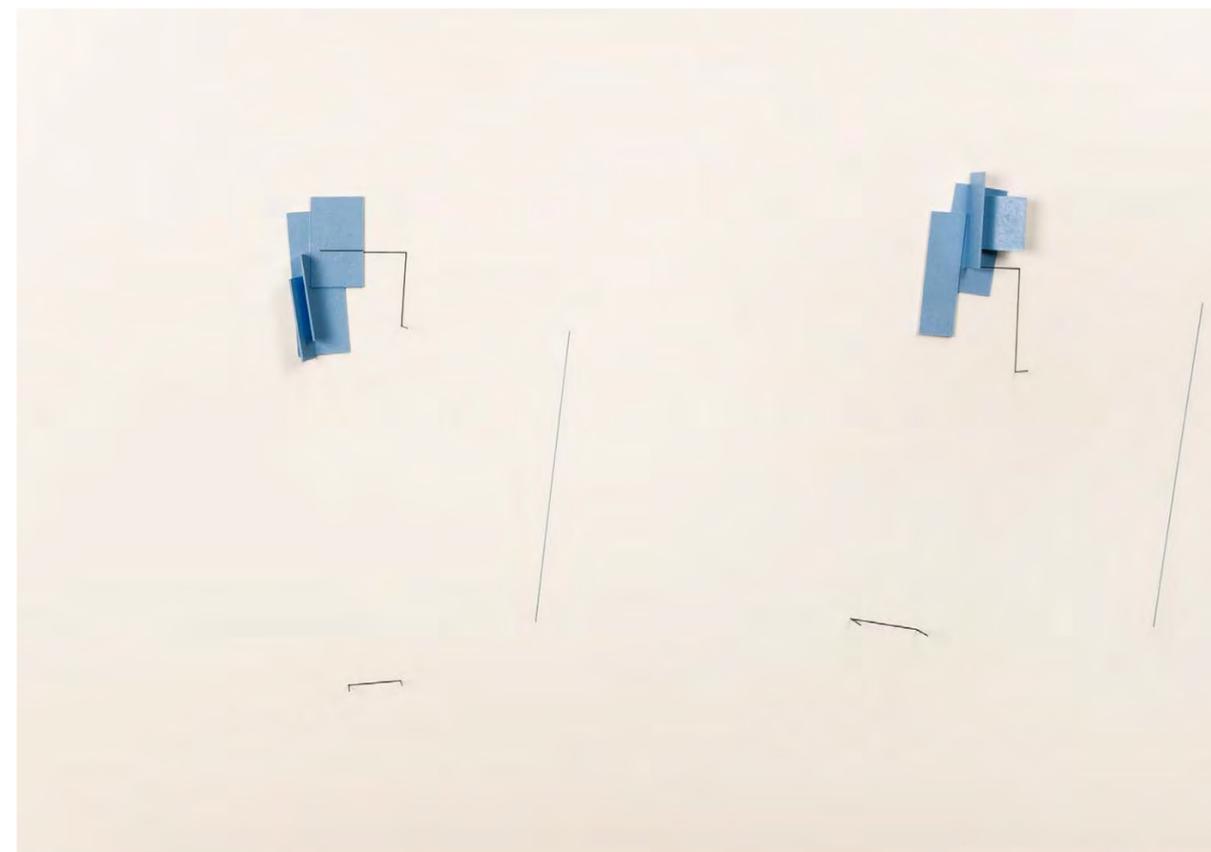
68 Desenho Relógio, 1975
[Drawing Clock]
nanquim e aquarela sobre papel
[ink and watercolor on paper]
31,9 x 32,2 cm
col. do artista [artist coll.]

69 Água/Cálice/Espelhos, 1975
[Water/Glass/Mirrors]
metal, espelho, vidro e água
[metal, mirror, glass and water]
42,8 x 50,5 x 14,8 cm
col. particular [private coll.]



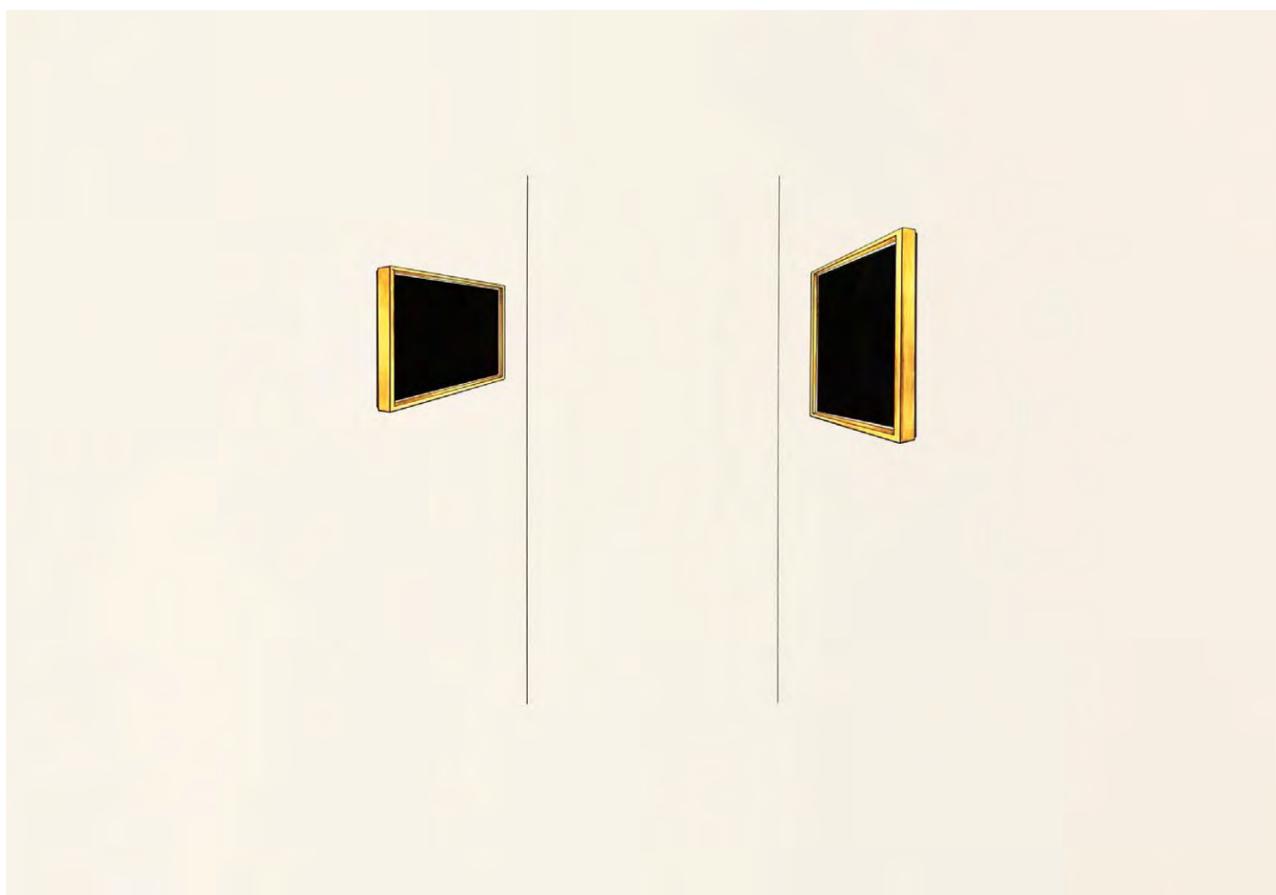
70 Matisse, talco [Matisse, Talcum], 1978
talco sobre livro ilustrado de Matisse
[talc over illustrated book on Matisse]
4 x 33 x 51 cm
col. particular [private coll.]





71 Espelho do jazz [Jazz Mirror], 2002
aço inoxidável, vinil e fio de lã
[stainless steel, vinyl, and wool yarn]
130 x 60 cm altura variável [variable height]
col. particular [private coll.]

72 Desenho [Drawing], 2011
nanquim, tinta acrílica, metal
e colagem sobre cartão
[ink, acrylic paint, metal
and collage on cardboard]
73 x 102 x 2,5 cm
col. Galeria Celma Albuquerque



73 Desenho [Drawing], 1975
nanquim e aquarela sobre cartão
[ink and watercolor on cardboard]
36,5 x 51,3 cm
col. do artista [artist coll.]

74 Próximos [The Next], 1991
escultura modular, montagens variadas
[modular sculpture varied arrangements]
aço inoxidável [stainless steel]
dimensões variáveis
[variable dimensions]
col. Acervo Athena Galeria de Arte



75 Aparelho de arte [Art Apparatus], 1978
ferro pintado e placas de vidro
[painted iron and glass plates]
200 x 90 x 90 cm
col. Andréa e [and] José Olympio Pereira



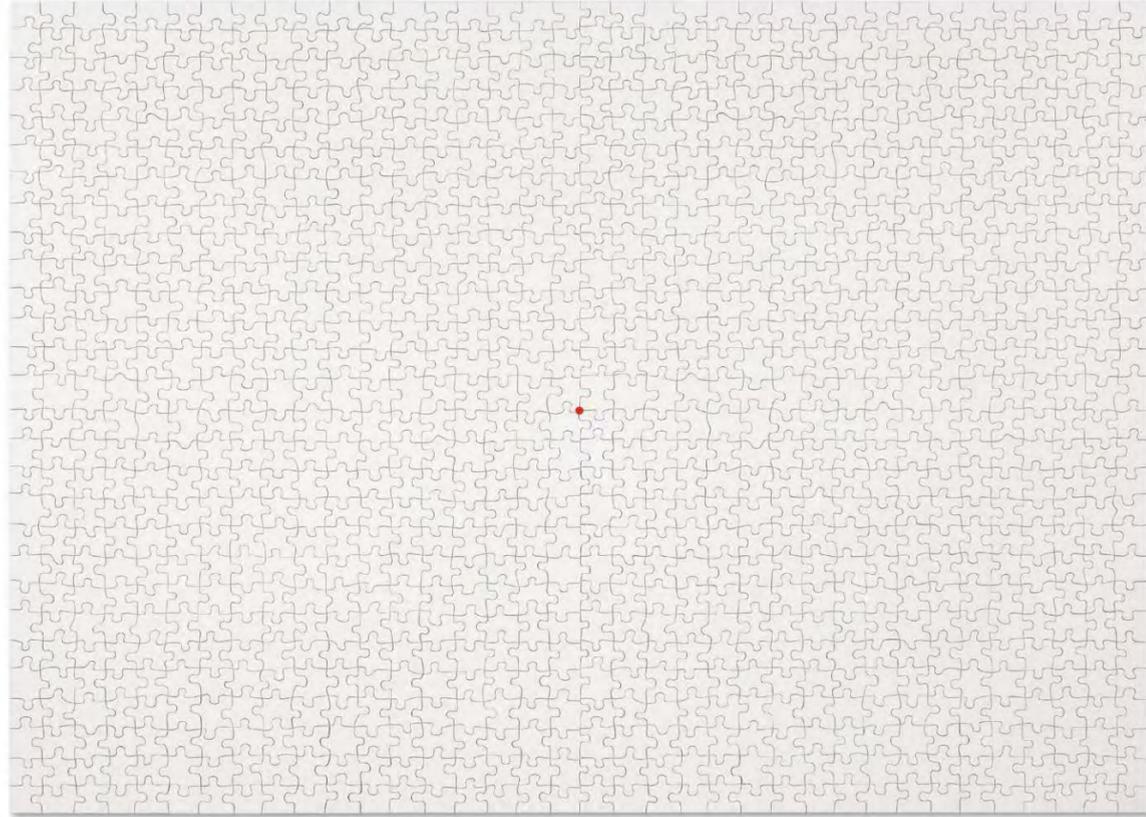
76 é= [is=], 1986
papel e aço inoxidável
[paper and stainless steel]
20 x 50 x 70 cm
col. MJME

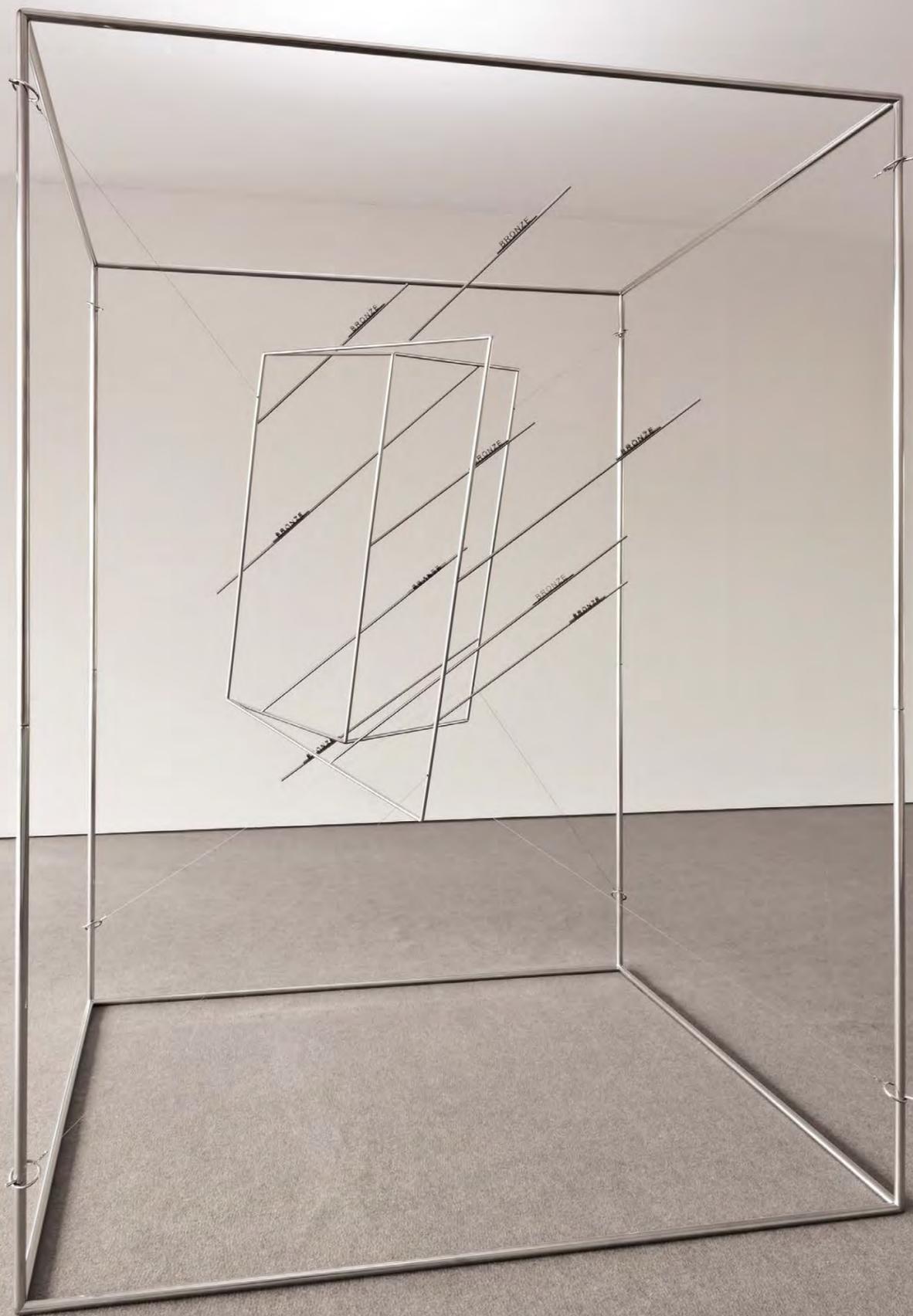
77 O recém-nascido, 1976
[The Newborn]
madeira pintada
[painted wood]
Ø 120 cm
col. Raquel Arnaud



78 Quebra-cabeças [Jigsaw], 1976
tinta esmalte sobre cartão
[enamel paint on cardboard]
50 x 70 cm
col. particular [private coll.]

79 Man Ray, 2004
papel camurça, tecido, cartão e alfinetes
[felt paper, fabric, cardboard and pins]
4,5 x 25,5 x 18 cm
col. particular [private coll.]



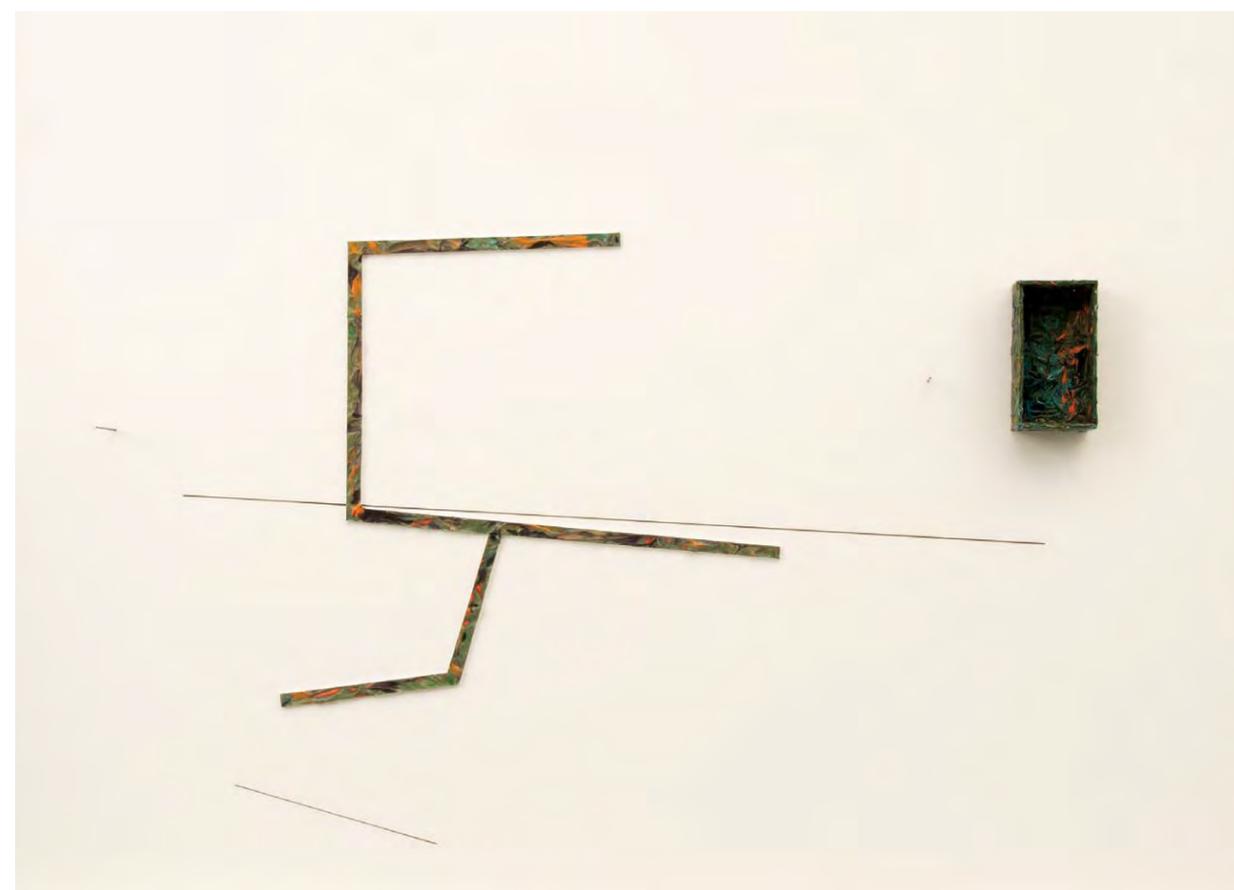


80 *Série Veneza, A matéria bronze, 1997*
[The Transparent from the Venice Series]
aço inoxidável e acrílico
[stainless steel and acrylic]
200 x 150 x 150 cm
col. Família Schwartz

81 *Ferro pintado # 5, 1978*
[Painted Tubes # 5]
ferro e pintura acrílica
[enamelled iron]
90 x 192 x 0,8 cm
col. do artista [artist coll.]

82 Ovo [Egg], 2011
aço inoxidável, tinta a óleo e mármore
[stainless steel, oil paint and marble]
20 x 159 x 36 cm
col. particular [private coll.]

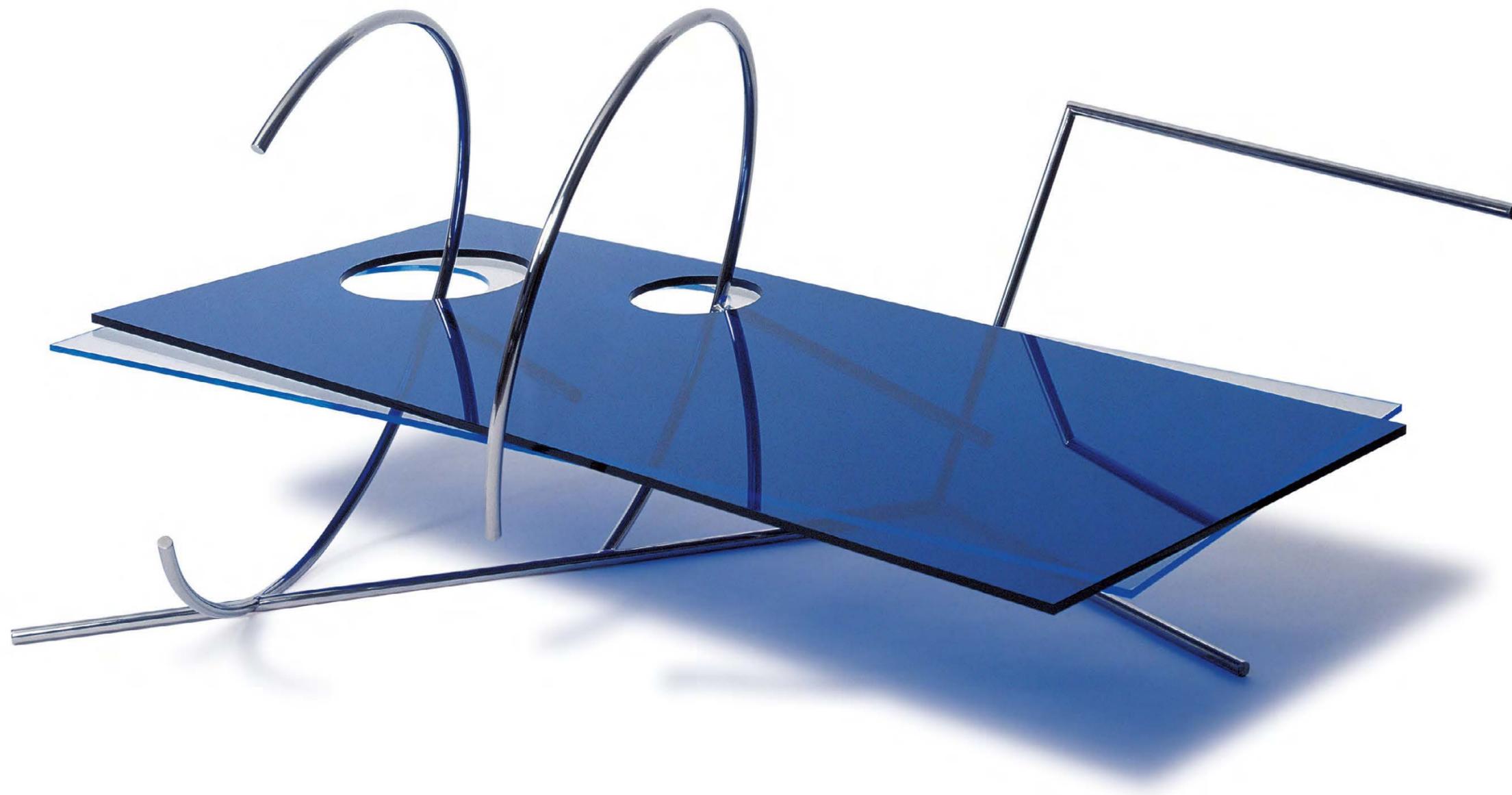




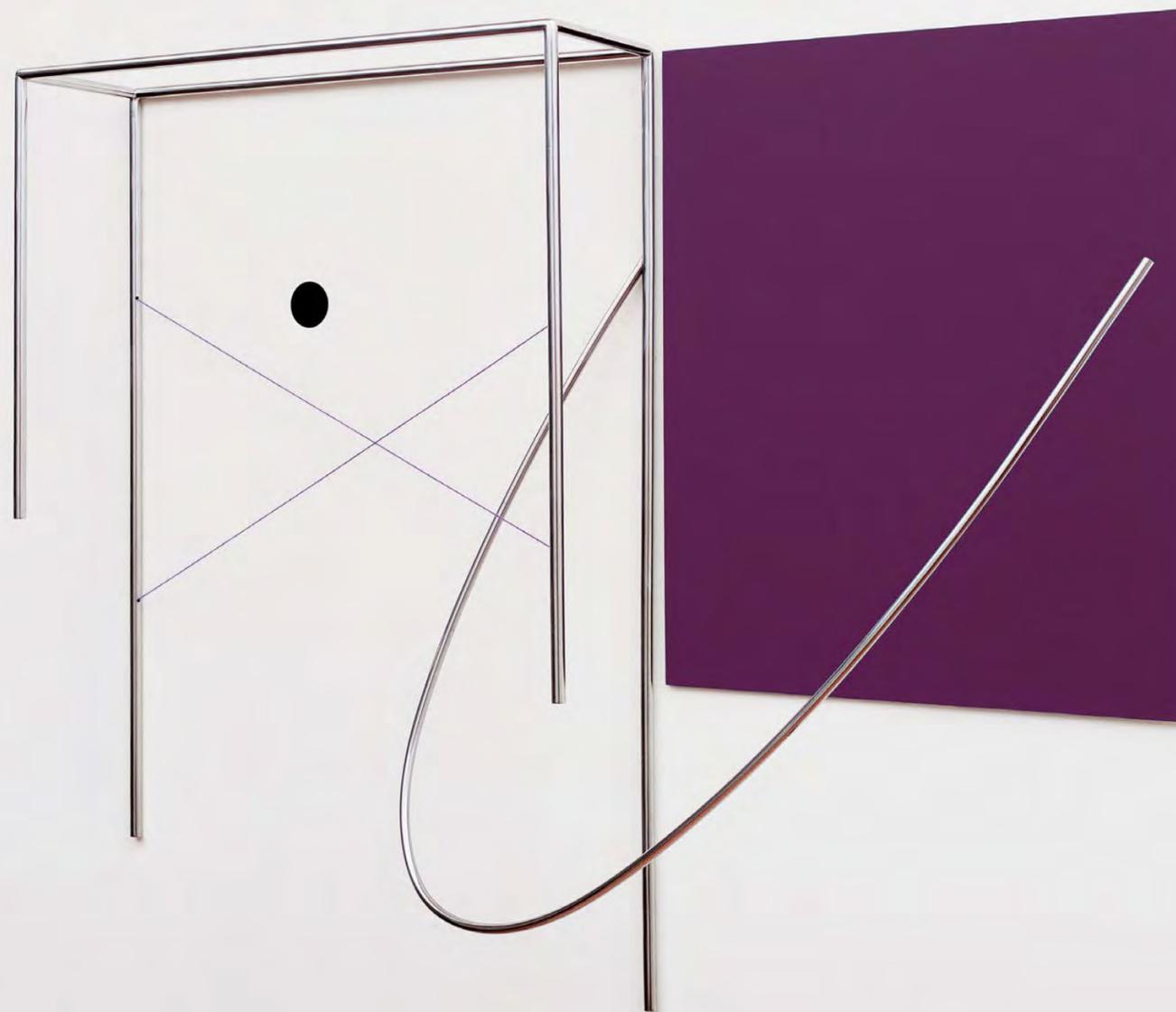
83 Desenho [Drawing], 2011
tinta acrílica e colagem sobre cartão
[acrylic paint and collage on cardboard]
51 x 73 x 4 cm
col. Galeria Raquel Arnaud

84 Desenho [Drawing], 2011
tinta acrílica e colagem sobre cartão
[acrylic paint and collage on cardboard]
51 x 73 x 4 cm
col. do artista [artist coll.]

85 Azul de superfície, 2005
[Surface in Blue]
aço inoxidável e acrílico
[stainless steel and acrylic]
52 x 130 x 120 cm
col. Andréa e [and] José Olympio Pereira

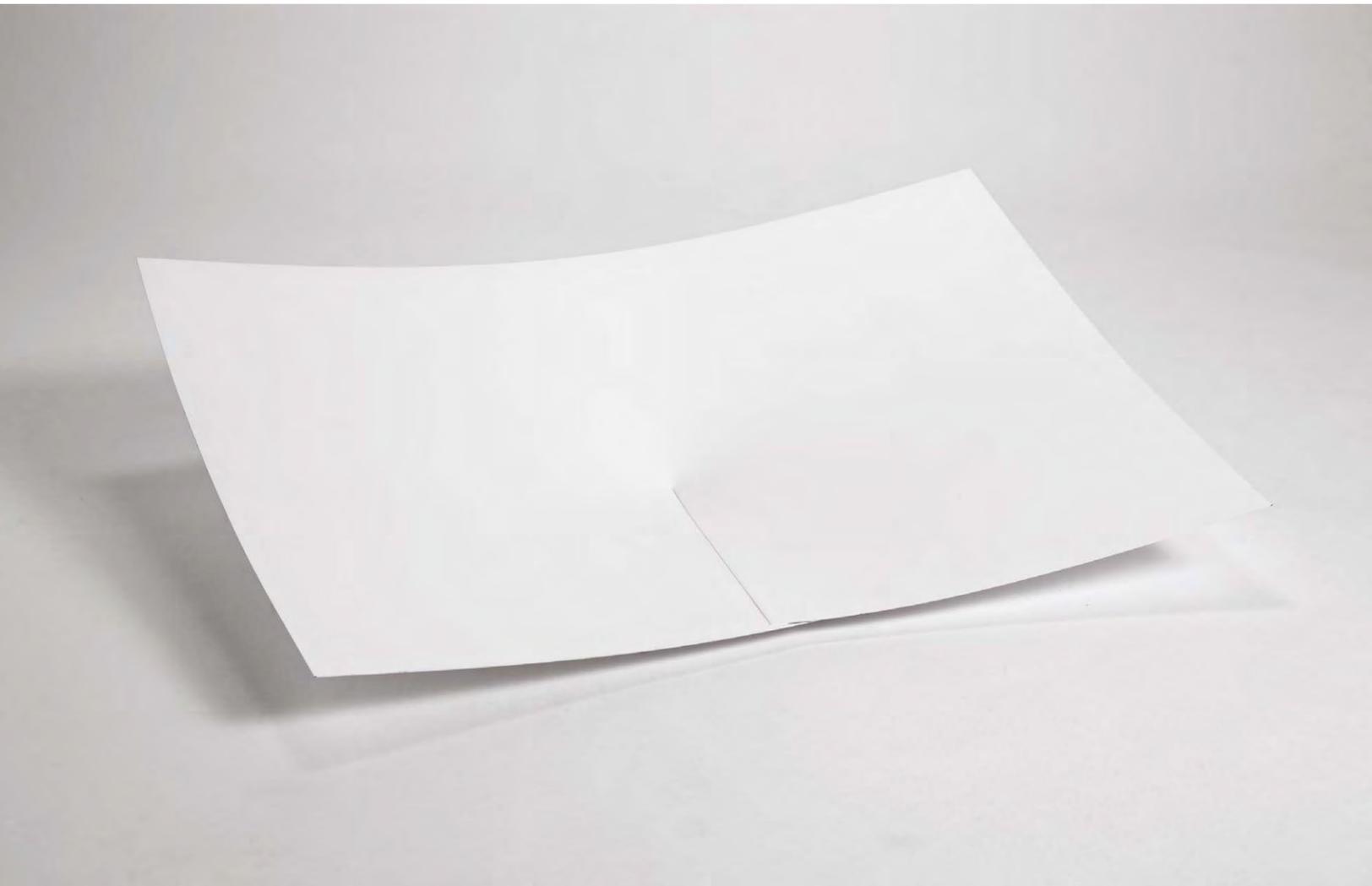


86 *Donde* [Hence], 2009
aço inoxidável, alumínio pintado
e fio de algodão
[stainless steel, painted
aluminum and cotton yarn]
92 x 120 x 18 cm
col. particular [private coll.]

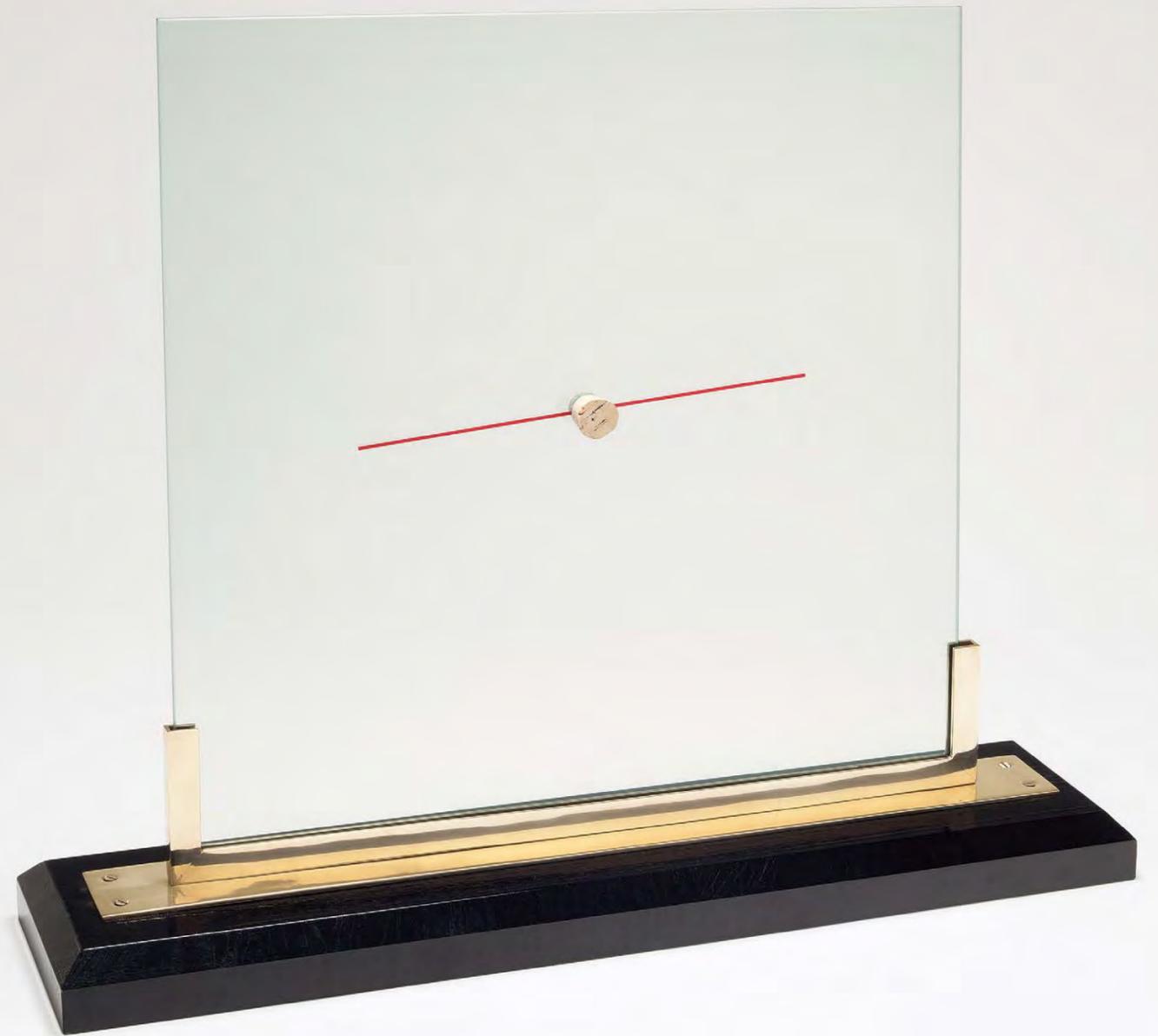


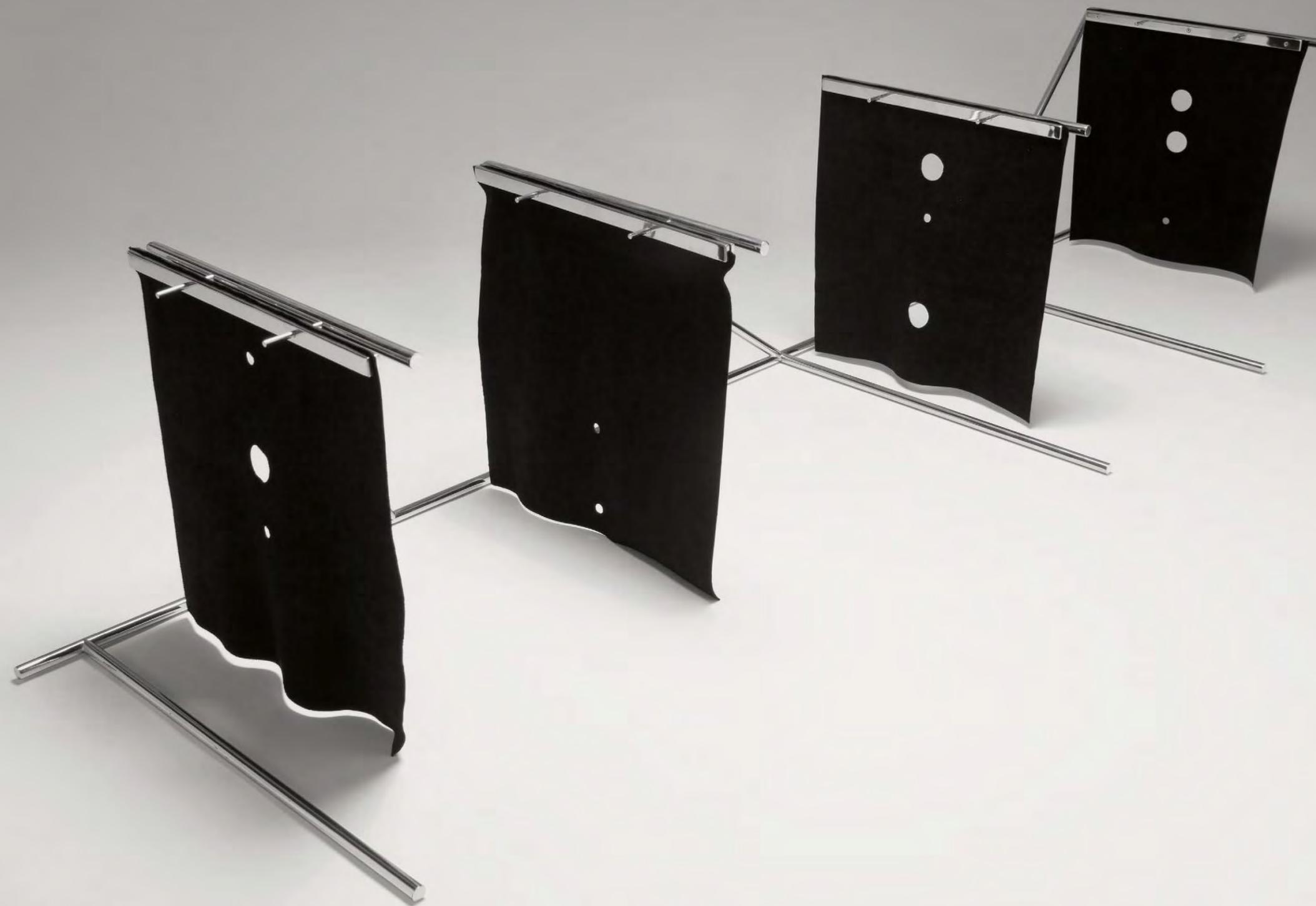
87 Cinema [Cinema], 1981
cobre pintado [copper painted]
15 x 70 x 50 cm
col. particular [private coll.]

88 Desenho [Drawing], 2000
metal, tinta acrílica,
colagem e carimbo sobre cartão
[metal, acrylic paint,
collage and stamp on cardboard]
73 x 50,5 x 2cm
col. do artista [artist coll.]



89 O limitógrafo [The Limitograph], 1975
madeira, metal, vidro, tinta acrílica e rolha
[wood, metal, glass, acrylic paint and cork]
55 x 67 x 13 cm
col. particular [private coll.]



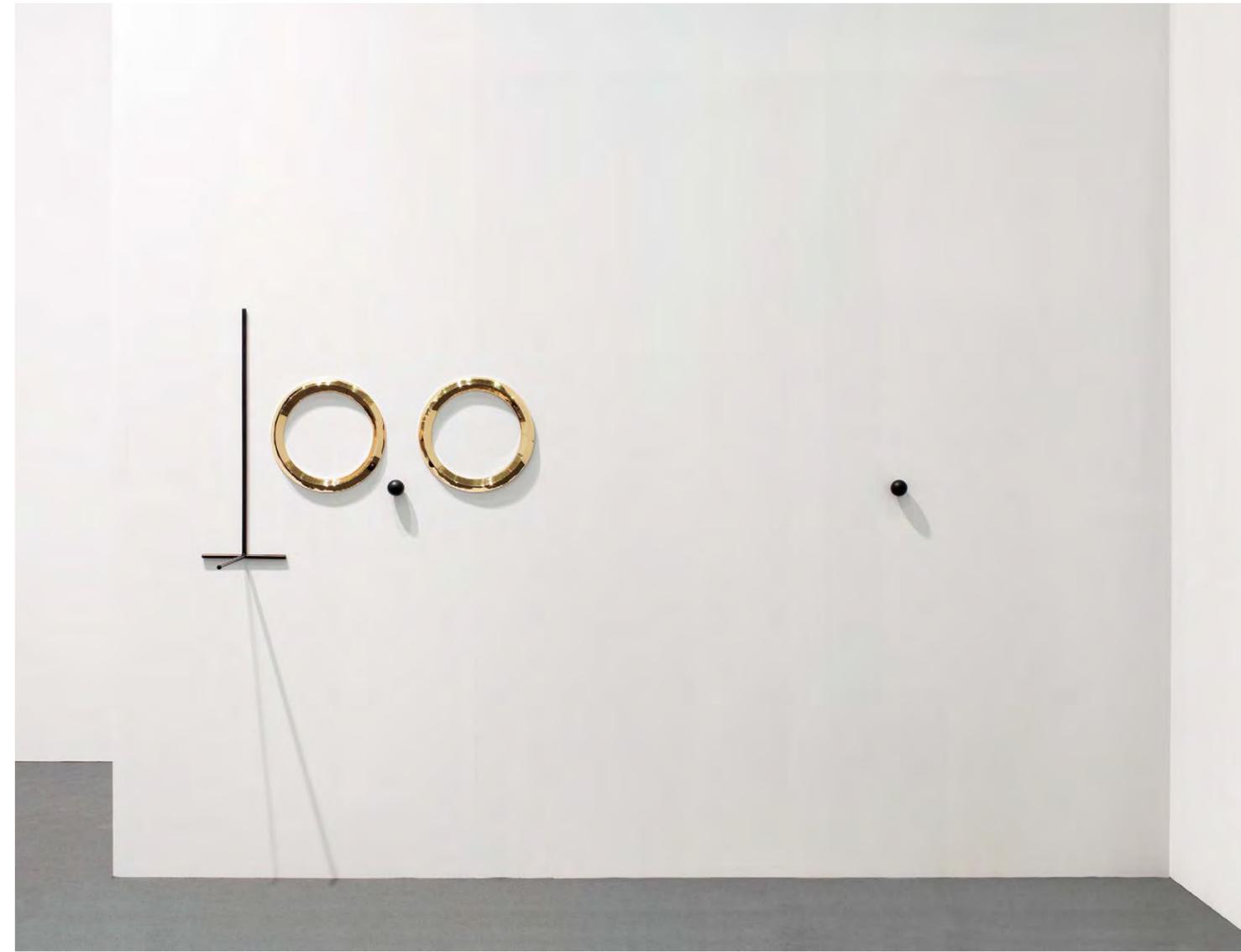
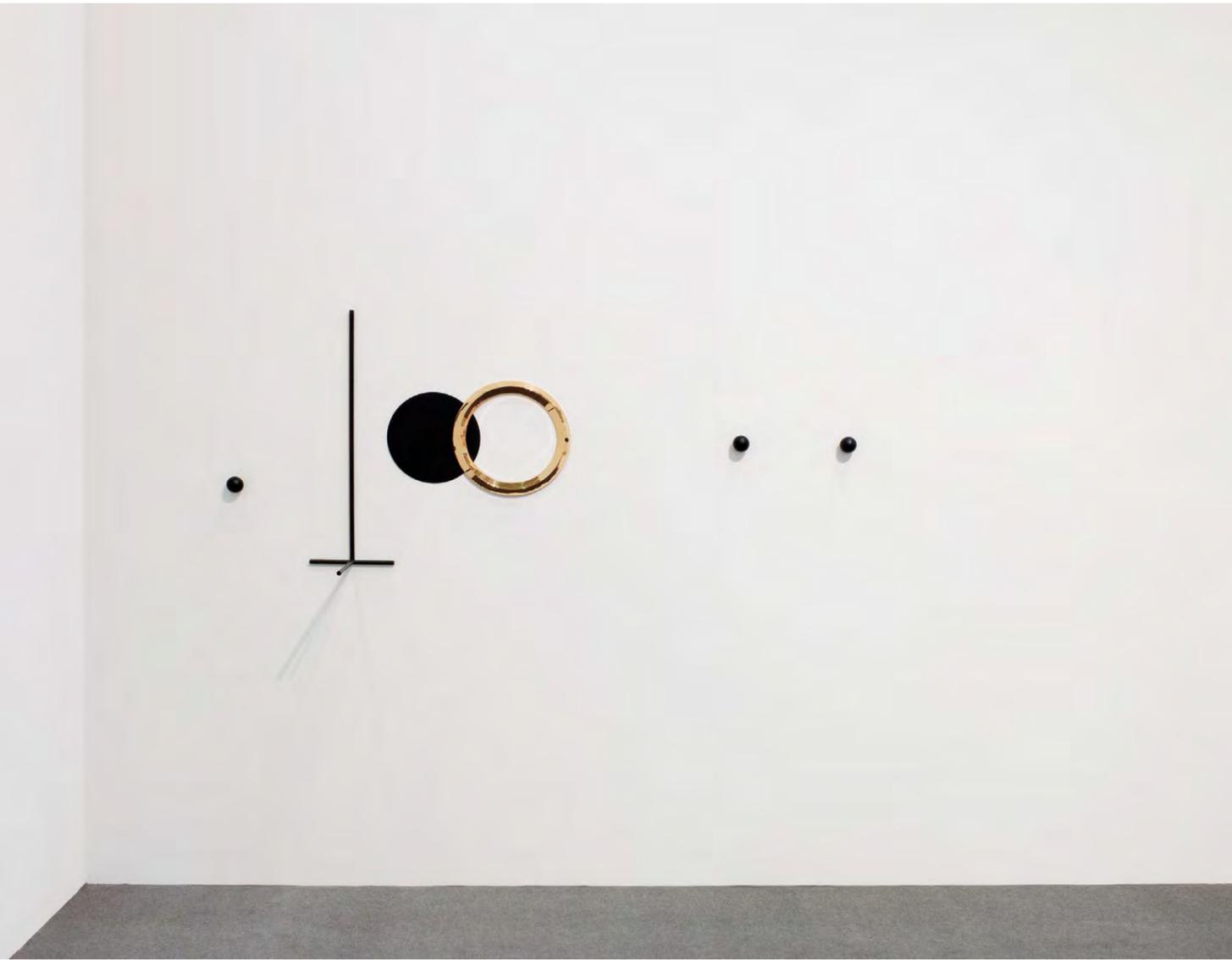


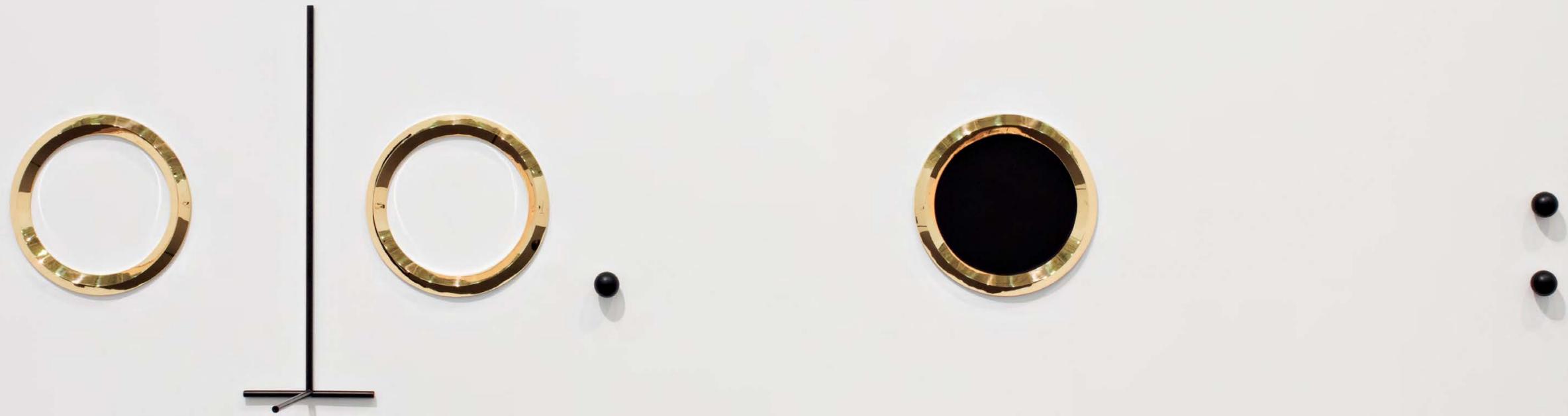
90 Planisfério [Planisphere], 2011
aço inoxidável e camurça
[stainless steel and suede]
35,5 x 181 x 47,5 cm
col. do artista [artist coll.]



91 Espelho para Velázquez, 2000
[Mirror for Velázquez]
espelho em moldura de madeira, metal,
cartão ilustrado e fio de algodão
[mirror in wooden frame, metal,
cardboard illustrated and cotton yarn]
62 x 225 x 15 cm
col. particular [private coll.]

93 - 95 O que é mundo. O que não é., 2011
[What Is 'World.' What Is Not],
bronze, aço inoxidável, alumínio
e madeira pintados
[painted bronze, stainless steel,
aluminum and wood]
dimensões variáveis [variable dimensions]
col. do artista [artist coll.]







TRANSCONTINENTAL: UMA INVESTIGAÇÃO DA REALIDADE

Guy Brett

POÉTICA MATERIAL

O momento atual parece exigir uma arte capaz de uma multiplicidade de significados. Arte que, em relação a uma noção “latino-americana”, desencorajasse respostas simplistas e desgastadas. Obras que apresentassem novas e complexas metáforas (no significado original do termo, em grego, *transportar*: “a transferência de aspectos de um objeto a outro objeto, de modo que se fale do segundo objeto com se este fosse o primeiro”);¹ intensas não somente nelas mesmas, mas nas centelhas que lançariam por contato e comparação com aquelas de outros artistas. Significados surgiriam do material, de sua natureza específica e de sua localização no espaço, do apego tradicional da arte ao sensorial e ao físico. Esses foram alguns dos pontos de partida da exposição e deste livro.

As palavras multiplicidade e metáfora não pretendem sugerir algo vago. Este livro poderia também ser entendido em termos de várias estratégias para “chegar mais perto da realidade”, processo que, para cada artista, está intimamente conectado a uma análise polêmica da arte como instituição, ou a uma resposta ou recusa a esta. Novamente, essas estratégias são diferentes e individuais em todos os seus detalhes particulares. As diferenças entre elas são tão notáveis quanto qualquer semelhança: por exemplo, o contraste entre uma abordagem “harmônica”, como a que se encontra em *Nika Uicana* (um modo particular de se referir a problemas ecológicos e culturais) de Regina Vater e Roberto Evangelista, e uma estética discordante, de conflitos violentos, como na pintura de Juan Davila.

Outra premissa deste livro foi a de que as obras sinalizariam para além de fronteiras continentais e nacionais dentro do continente (embora os artistas possam não conhecer uns aos outros, ou as obras uns dos outros). Isso é simbolizado pelas combinações de materiais e referências localizados e não localizados, mencionadas no prefácio. Cada leitor verá diferentes tipos de sinais. Um deles, que conecta vários artistas, é a presença de metáforas que implicam “potencial” e “restrição”: as *Analogias* de Victor Grippo, em que batatas e feijões, alimentos básicos do continente, prosaicos e humildes em aparência, demonstram suas energias latentes; o *Cruzeiro do sul* de Cildo Meireles e seu *Sermão da montanha: fiat lux*, ambas sugerindo a erupção de um fogo que se mantém reprimido; ou *Os cem* de Jac Leirner — o dinheiro como forma de inércia oficial e como inesperado canal para todo um conjunto de manifestações populares. (Uma vez retirados esses significados específicos, dever-se-ia provavelmente colocá-los de volta, entre os outros possíveis).

Um elo particularmente fascinante entre as obras é a temática do corpo. O grande tema de Lygia Clark e de Hélio Oiticica foi o corpo e, como notou o crítico brasileiro Paulo Sérgio Duarte, eles experimentaram a abolição do papel do artista como mediador, já que não há corpo “representado” entre o artista e o espectador.² Em contraste, as obras aqui apresentam uma extraordinária complexidade de mediação. O corpo pode ser inferido através de um extraordinário número de maneiras, que vão além dos métodos tradicionais de representação direta.

Na obra de Tunga, o corpo é inferido de modo constante por meio de referências que mudam drasticamente em escala (por exemplo, de molar à montanha), que se movem sinuosas em meio a entes nomeados (cabelo, pente, cérebro) e por meio de campos de força ordenados ou caóticos (fragmentos magnetizados, fios trançados ou soltos), de maneira a imergir o corpo humano em miríades de outros corpos físicos e conceituais. Muitas das obras de Cildo Meireles, em especial seu ambiente participativo, *Blindhotland*, jogam o sentido da visão contra a evidência dos outros sentidos para produzir uma nova elasticidade em nossa relação com o espaço. Na obra de Waltercio Caldas o corpo é inferido através de hiatos, ou abismos, quase vertiginosos, entre o que se vê e o que se pensa: a mente é abordada em uma simbiose com o corpo, e vice-versa. Jac Leirner produziu uma série de esculturas nas quais os componentes padronizados e mecanicamente produzidos das embalagens de cigarros tornam-se uma metáfora do pulmão (e também uma exploração da morfologia escultural). Nas *Pinturas aeropostais* de Eugenio Dittborn sente-se uma inter-relação quase ilimitada entre marcas e traços gráficos e carne e sangue humanos. A *Analogia* de Victor Grippo está baseada na própria incongruência da proposta de que a batata possa representar a consciência humana. Para Roberto Evangelista, as cabaças indígenas usadas em *Nika Uicana* têm relação com o alto da cabeça. Juan Davila, é claro, “retrata” de fato, mas confunde qualquer noção do corpo. Em suas pinturas, “corpo” é uma das matrizes principais (ao lado de “paisagem” e “interior”) para a destruição das unidades tradicionais e para amalgamar coisas. Fica evidente que o “corpo” é tanto carnal quanto sexual, e também um argumento de códigos visuais.

No entanto, as comparações entre os artistas poderiam ser feitas em um tom completamente diferente, mais abstrato ou filosófico. Pode-se ver com frequência, por exemplo, uma dialética que acontece entre “presença” e “ausência”, entre imagem e apagamento da imagem ou vazio, entre coisa e sombra ou “versão fantasma” (Jac Leirner). Isso me parece um aspecto vital da investigação, ou teste, da realidade por parte do artista, da relação sempre ambígua entre real e ficcional, que aqui é realizada em diversas áreas: social, política, filosófica, científica e sexual. A imagem tópica, contingente e agitada contraposta ao vazio, ao silêncio, à nulidade. A crítica indiana Geeta Kapur se referiu ao conceito de vazio, na metafísica clássica indiana, como “o potencial inexaurível”. Em outro de seus escritos, ela descreveu de modo memorável o uso de tal conceito nos murais de Ajanta, de tal forma que, acreditado, nos permite fazer ainda outra conexão “transcontinental”:

As figuras assomam vindas de profundezas que nunca são definidas, avançando, uma após a outra, mantendo um equilíbrio entre a exuberância da vida e a quietude das profundezas... Tudo está presente ao mesmo tempo, aproximando-se da superfície e unido em uma estrutura espacial compacta, através de pontos de vista e perspectivas múltiplos e interagentes.³

Waltercio Caldas parece ser o mais “abstrato” dos artistas deste livro e, aparentemente, sua produção está mais próxima

dos objetos de arte autônomos tradicionais. Mas apenas aparentemente. Os seus objetos “não estão ali” tanto quanto “estão ali”. É difícil responder com certeza se são objetos de arte ou simplesmente objetos. Parece não querer ser nenhum dos dois. Waltercio cria um espaço frugal, calmo e puro. Nossa atenção deve recair sobre os objetos ou sobre o espaço? Serão eles simples objetos entre espaços? O próprio Caldas declarou: “Eu gostaria de produzir um objeto com o máximo de presença e o máximo de ausência.”⁴

Novamente, os dispositivos de Waltercio Caldas são diferentes em aparência da maior parte das obras de outros artistas aqui incluídos, na medida em que, como escreveu a crítica brasileira Sônia Salzstein Goldberg, eles “sinalizam sua resistência à metáfora”. A relação que se tem com cada peça “não é exaurida pelo ato da percepção, não exige decifração simbólica, ou trocas psicológicas. São a perfeita demonstração deles mesmos.”⁵ E, no entanto, os experimentamos como misteriosos. Sua profunda calma parece encobrir, ou ser uma maneira elegante de conduzir ou demonstrar, um argumento passional com o objetivo de liberar o pensamento, argumento que decidiu limitar seu campo de batalha, ou seu campo de investigação, ao mais óbvio “dado”: o ato de olhar, em uma galeria de arte.

Waltercio Caldas sabe que essa é uma experiência física e sensorial do aqui e agora, e também uma experiência social, já que trazemos conosco toda a nossa bagagem mental, incluindo nosso conhecimento de que esta é uma galeria de arte, e de que estamos dentro da instituição da arte. (Em que medida isso sugere que apenas um espectador familiarizado com a instituição da arte, e com questões autorreflexivas, possa ganhar algo com a obra é outra questão que não tem necessariamente uma resposta óbvia). Ronaldo Brito, autor de uma monografia sobre o artista, descreveu a sua obra em termos de uma estratégia que “ataca a partir de dentro”. “Em vez de tentar denunciar, mostrar ou reproduzir a assim chamada crise”, escreveu Brito, Waltercio trabalha a partir de uma aceitação de que “tudo que determinada obra pode fazer é problematizar uma situação objetiva cuja transformação está fora do alcance da obra.”⁶

Considere uma das obras iniciais de Waltercio Caldas, *Condutores de percepção* (1969). Os dois “condutores” repousam em sua caixa forrada de veludo, como instrumentos de alguma ciência minuciosa. Convidam ao toque, sugerem investigação, medição, significado e, no entanto, são transparentes e vazios. Tal objeto poderia ser situado, de forma bastante irônica, na problemática do “corpo” e da “participação do espectador”. As proposições de Lygia Clark (que estavam sendo produzidas na mesma época em que Caldas fez esse objeto) combinam corpo e mente. Os *Objetos relacionais* de Lygia estabelecem relações sensuais com o corpo através de seu peso, tamanho, textura, temperatura, movimento, e assim por diante, e tornam-se um “alvo” para tendências amorosas ou agressivas. Os objetos de Caldas são objetos de “pensamento”. Tendem a abrir um abismo, que pode ser vertiginoso, entre o que se vê ou toca e o que se pensa. Espaços entre os sentidos e a mente tornam-se evidência de sua inter-relação.

Ao atrair a imaginação do espectador, Waltercio problematiza, ao mesmo tempo, sua própria autoridade e autoria. Essa talvez seja a razão pela qual ele usa as táticas da negatividade com tantas inflexões e variações. “A beleza não é mais um monumento, mas é oca, produção do vazio”, de acordo com Brito, tal ideia poderia relacionar-se aos paradoxos zens que visam renovar o frescor da percepção.⁷ Assim, por intermédio de seu humor, Caldas sempre “conduz” a percepção para longe de seu ponto de atenção rotineiro e monótono. “Ele seria visto em um instante, e então desapareceria. Seria constantemente revisto. Este é um tipo de objeto que é inútil observar por mais tempo, que sempre estará no exato instante em que foi visto pela primeira vez.” Ou, ao descrever um pequeno objeto de granito que repousa em quatro cantos: “Parece ser parte de um todo que não se pode realmente imaginar.”

Os objetos de Waltercio Caldas exibem um perfeccionismo de fabricação. Mas os materiais não são significativos por eles mesmos (seus processos e metamorfoses não têm a importância que têm na obra de Tunga, por exemplo). As relações são mais importantes, e é por isso que o tema de “transparência” de seu espaço na exposição é desenvolvido através de muitos materiais diferentes, não apenas os “transparentes”.

Se há uma impressão consistente que perpassa a obra de Waltercio Caldas, creio que seja a de espaço. Em 1989, ele aceitou a encomenda de uma escultura pública em um parque na periferia de São Paulo. Tinha o formato de plataforma, e vista para um vale e colinas distantes. “Um lugar invisível”, o artista assim o denominou. Esse lugar também definia “a relação de minha obra com a linha do horizonte, a linha que está em lugar nenhum”. A arquitetura e a arte brasileiras têm sido descritas às vezes por historiadores culturais em termos de um paradoxo, o “horizonte íntimo”: a tensão perpétua entre perto e longe, intimidade e distância. *Espelho com luz* é, nesse sentido, um projeto ambíguo. A maior parte de sua superfície reproduz os limites e a literalidade do espaço da galeria, e o corpo prosaico do indivíduo enquanto este estende a mão para ligar a luz. Mas o pequeno ponto de luz vermelha indica um anseio de um espaço profundo. (Ou pode ser o espelho que produz o espaço profundo e a luz produz os limites). “Presença” sugere a concentração de nossa atenção, sentidos e pensamentos; “ausência” sugere um espaço vasto e indiferenciado (ou *plenum*, palavra que Sônia Salzstein Goldberg usa), Waltercio quer que experimentemos ambas ao mesmo tempo.

¹ HAWKES, Terence. *Metaphor*. London: Mellieu, 1972, p. 1.

² Paulo Sérgio Duarte, entrevista. Em FIGUEIREDO, Luciano e FERREIRA, Glória (eds.). *Lygia Clark e Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Funarte 1986, p. 76.

³ KAPUR, Geeta. *Pictorial spare: a point of view on contemporary indian art*. Catálogo da exposição. Nova Deli: Lalit Kala Akademi, 1978.

⁴ Excertos de conversas com o escritor, como todas as outras declarações do artista neste texto.

⁵ GOLDBERG, Sônia Salzstein. Introdução. *Waltercio Caldas*. Rio de Janeiro: Funarte/Galeria Sergio Milliet, 1988.

⁶ BRITO, Ronaldo. Os limites da arte e a arte dos limites. Em *Waltercio Caldas*. Aparelhos. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte, 1979.

⁷ *Ibid.*

Extrato de texto publicado originalmente no livro *Transcontinental: an investigation of reality*. London, New York: Verso, 1990.

INTERROGAÇÕES CONSTRUTIVAS

Paulo Sergio Duarte

Queremos do clássico, o estável e sábio condutor de história, uma norma, um padrão de referência. Esperamos da arte contemporânea sua única condição: seu caráter experimental, a provocação provisória, a aposta no instante da percepção quando se realiza o *insight*, como costumava definir a psicologia antigamente, e, sobretudo, a transmissão de um conhecimento que acrescente algo à cultura marcada pela saturação de informação, pela velocidade de sua atualização, pela diversidade conflituosa. Essas duas faces opostas — a estabilidade clássica e o caráter experimental da arte contemporânea — só podem ser reunidas raramente graças a um talento e inteligência preciosos. Esse encontro, que não podemos perder, se acha nos trabalhos de Waltercio Caldas.

Os vasos comunicantes, lição primária da física, podem ser transformados em objeto de arte e nos transmitir outro conhecimento. Tão familiar e ao mesmo tempo tão estranho, figura esquisita, retrato de mônada, sua autossuficiência a incomodar a razão, Esse volume, lugar no espaço, é quase um desenho mesmo sem trazer consigo qualquer memória do plano. Um circuito de tubos contendo líquido guarda na sua matéria hermética seu contrário: a absoluta transparência na delicada somatória de seus elementos, o ar, o álcool e o vidro na tradicional apresentação dos três estados da matéria. Tudo no quase nada.

Sóbrias e ao mesmo tempo instigantes, como as operações de Waltercio contrastam com o ruidoso e estúpido espetáculo do mundo que as cerca.

Se a ausência de cor em algo menos que o branco, a transparência, é objeto de reflexão, em outra escultura em madeira serão explorados o jogo de forma e a oposição cromática entre o pau-ferro escuro e de textura rica como o jacarandá e a clara peroba-do-campo que, juntos, conectados numa peça única, se desencontram e não brigam. O claro e o escuro, a reta e a curva, a simetria exata e a incompletude estão presentes. O elemento mínimo, num lance de sutil economia sem truque, nos desorganiza e nos ensina a olhar. Essa quase estrutura é um desafio. Ela nos atrai para ali, onde se encontra fisicamente ausente, para aquele vazio criado pela pequena distância aonde as pontas não chegam. Apontar para cima, subir, ascender, assumir um movimento vertical é *mimesis* fácil da tendência idealizada do mundo maníaco e competitivo em que vivemos. Fino é fazê-lo em apenas uma indicação, em alguma coisa que ultrapassa o signo e ao mesmo tempo é mais econômico, reunindo uma pequena coleção de verticais. Sobre o movimento horizontal da base oblonga, pontuda, calma e agressiva ao mesmo tempo, erguem-se as linhas discretamente descontínuas verticais. Somos surpreendidos pela diferença da cor do cobre e a finalização em aço inoxidável. Walter de Maria realizou uma instalação de para-raios (*Lightning field*) numa região sujeita a descargas elétricas atmosféricas. Seu trabalho eram os raios que caíam no vasto território. A escultura de Waltercio me lembrou, numa escala intimista, essa *land art*, numa outra ordem. Seria um dispositivo capturando pulsões

óticas — forma de energia libidinal dirigida para o olhar — em interiores.

O movimento da obra de Waltercio na esfera da história da arte brasileira pós-construtiva, incorporando a contribuição neoconcreta e rediscutindo seus axiomas e postulados através de um diálogo conceitual, já é uma das faces reconhecidas por todos os que acompanham o desenvolvimento desse trabalho há mais de duas décadas. Além da interrogação cognitiva do conceito, o conhecimento desse trabalho traz uma dimensão existencial.

Na arte do século XX, a vertente expressiva representada pela crítica social, pela angústia e pela melancolia, que tem, entre nós, mestres como Segall e Goeldi, monopolizou a atenção de críticos e historiadores sobre os aspectos existenciais da arte contemporânea, e operações como as de Waltercio Caldas são frequentemente associadas a uma atitude puramente intelectual diante do fazer artístico. Essa polarização foi ainda mais reforçada pelo neoexpressionismo dos anos 70 e 80, quando um frequente pastiche da poderosa arte expressionista da primeira metade do século foi disseminada numa manobra bem-sucedida dos mercados europeu e americano.

No projeto de expandir o campo do olhar explorando uma inteligência puramente ótica — a arte de Waltercio raramente traz qualquer retórica embutida — existe sempre um resíduo cético, onde a interrogação se apresenta com uma novidade: a dúvida feliz. Pervertendo a lógica positiva que sustenta a racionalidade mundana e seu elogio mesquinho do que se convencionou chamar de “resultados”, esses exercícios insistem em contrariar o senso comum. Negando o culto da imagem e a falsa generosidade desse universo farto de figuras e pobre em raciocínio, as esculturas de Waltercio trazem na sua ascense uma sutil dose de humor da qual deriva o prazer. Essa dimensão existencial se realiza num processo em cadeia, em sucessivos enigmas para a retina, na promessa de que, se não cessarmos de usar a inteligência, é possível conviver com o real, apesar de sua brutalidade e aparência absurda.

Texto publicado originalmente no catálogo da exposição individual do artista no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, 1994.

96 Escultura para o Rio, 1996
[Sculpture to Rio]
concreto e pedras portuguesas
[concrete and Portuguese stone]
Escultura permanente na [Permanent installation at]
Av. Beira Mar, Rio de Janeiro | Projeto Esculturas Urbanas,
Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro
página [page] 140

97 Espelho Rápido, 2005
[Fast mirror]
mármore branco, aço inoxidável e pedras
[white marble, stainless steel and stone]
Escultura permanente no [Permanent installation at the]
Guaíba, Porto Alegre | Fundação Bienal do Mercosul



WALTERCIO CALDAS

Lorenzo Mammi

A ciência acústica conhece um fenômeno chamado som de combinação ou terceiro som. Se duas notas de alturas diferentes, mas relativamente próximas, são tocadas simultaneamente, suas frequências entram em choque e produzem uma terceira nota claramente audível, equivalente à diferença entre elas. Embora tenha sido descoberto no século XVIII, até hoje não se sabe se o terceiro som é uma realidade física ou uma reação neurológica.

Por analogia, poderíamos pensar nos trabalhos de Waltercio Caldas como objetos de combinação, ou terceiros objetos. Neles há grande proximidade e, portanto, choque entre projeto da obra e sua presença física. O projeto não parece ser anterior ao objeto, não poderia ser destacado dele como uma ideia ou um método construtivo; no entanto, o objeto é tão mediado, tão milimetricamente calculado, que remete necessariamente a um projeto. Os volumes das esculturas de Waltercio são incorpóreos, mentais. E, todavia, não conseguimos definir com clareza sua geometria, não poderíamos duplicá-los ou utilizá-los como módulos. As coisas aludem ao espaço, mas não o desenham. Interrogados, seríamos obrigados a responder tautologicamente: “este espaço aqui, que estas coisas sugerem”. Ideia e corpo não ocupam, assim, dois lugares separados, um no pensamento, outro no espaço. Superpõem-se, parecem gerar um ao outro simultaneamente.

Como duas oscilações próximas mas diferentes que entram em fase, pensamento e matéria criam assim uma perturbação, uma vibração secundária, que não pode ser reconduzida nem a uma nem a outra das frequências principais, embora seja, com toda evidência, um reflexo delas. A substância do trabalho de Waltercio está justamente nessa vibração, algo que não é corpo nem ideia, algo que não enxergamos na obra, mas que podemos intuir através de, ou graças a ela. Onde está a obra, nesse caso? Não apostaríamos em sua realidade física, tampouco em seu caráter de mera ilusão dos sentidos.

Os desenhos, por exemplo: cada um é o resultado de um número consistente de esboços. Apesar da maciez e da leveza das linhas, não há nada de intuitivo neles. Mas a precisão dos signos não se desdobra na representação de uma forma precisa. É, ao contrário, uma precisão indefinida, que não se atrela a um conceito nem se projeta numa utopia construtiva; que não pressupõe futuro nem passado, apenas o instante presente. Em outras palavras: não é ideia exata nem corpo exato — é exatidão pura, exatidão em si. Poderíamos dizer, desenterrando a terminologia idealista, que essas obras buscam a ideia sem conceito; a ideia que coincide imediatamente com a sensação, em suma: algo que toda obra de arte deveria almejar. No entanto, levando esse princípio até o ponto máximo da rarefação, colocando-o numa posição que não deixa qualquer válvula de escape em direção à transcendência ou à expressividade, Waltercio aceita a circularidade, o paradoxo de abstração sensível, que na estética kantiana é apenas uma ameaça. A obra se desencarna na nossa frente, convida-nos a olhar além dela e, todavia, não podemos abstrair de seu

corpo, não podemos, por assim dizer, tirar conclusões. Atrás da obra se encontra apenas a obra, como uma série de máscaras que não recobrem rosto algum. Sem dúvida, é possível reconhecer certa ironia nesse jogo de esconde-esconde, que suscita expectativas continuamente frustradas. Peças mais antigas assumiam, com frequência, uma coloração humorística, não porque Waltercio tivesse a intenção de ser engraçado, mas porque a circularidade de seus procedimentos se aproximava naturalmente do calembur, do jogo de palavra. Com o tempo, seu humor se tornou sempre mais impalpável; sua poética sempre mais enxuta. As obras recentes, como as instalações com fios de lã, parecem alcançar um grau limite de inefabilidade.

Os fios propõem, sem dúvida, simetrias entre linhas e relações tonais entre cores. Mas, linhas e cores são tão sutis que podemos perceber plenamente a proporção do trabalho só quando nos aproximamos demais dele e o destruímos com a nossa própria presença. A obra não admite uma distância ideal, e por isso é praticamente impossível fotografá-la. Assim, ela nunca é realmente vista, mas apenas intuída, no exato momento em que se desmancha.

Hegel lia, na serenidade sorridente das esculturas gregas, a melancolia doce do espírito prestes a se separar definitivamente do mundo dos corpos. Os fios de Waltercio encarnam um sorriso ainda mais melancólico, porque já sabem que nada existe fora dos fenômenos. Se o clássico é antes de mais nada plenitude, esses fios são os gatos do Cheshire do classicismo.

As esculturas não são muito mais sólidas. A polidez extremada das superfícies achata as imagens e impede uma percepção exata das dimensões. O vazio, que nessas obras tem um peso fundamental, pressiona, dilata os corpos, os transforma em meros horizontes. No entanto, as linhas continuam se fechando, teimam em conservar uma unidade. Se os fios negam a legitimidade de todo ponto de vista, as esculturas admitem todos os pontos de vista possíveis. Não, porém, como uma escultura barroca, em que as diferentes perspectivas podem ser somadas para criar a impressão unitária de um corpo em movimento. Aqui, cada ângulo de visão é inimigo de todos os outros, cada um diz respeito a um corpo diferente. O que é mostrado, de fato, não é tanto um objeto, quanto uma distância ou uma relação. As esculturas de Waltercio são estáticas num duplo sentido: elas são estáveis, porque cada ponto de vista sugere uma relação bloqueada e todavia tensa, entre cheios e vazios (como uma eletricidade estática, justamente); elas sugerem um êxtase, porque essa relação, que surge não se sabe de onde, se apresenta como um além, uma epifania.

Dois trabalhos apontam para outra área que o artista ainda não explorara. São duas pequenas pinturas, uma branca, a outra verde-água. Tentam colher o momento em que a forma se torna cor e vice-versa. Na branca, camadas de tinta superpostas se distendem sobre uma saliência ovalada, no centro de uma superfície retangular. As arestas vão se apagando, e as pinceladas cruzadas criam uma textura

aconchegante, como uma tela ou um lençol. Aqui, a cor, literalmente, encobre a superfície. Na verde, ao contrário, a construção ortogonal do suporte, com suas saliências em ângulo reto, gera regiões de sombra onde a tinta, quase transparente, se torna mais densa. Nesse caso, é a superfície que determina a cor. Mudam as aplicações, não a poética: nessas pinturas também, a cor não depende da tinta, e a superfície não é apenas uma dimensão. Invertendo, de novo, o paradigma clássico do equilíbrio perfeito entre coisa e ideia, as obras de Waltercio surgem no intervalo entre uma realidade que se apaga e um pensamento que não se cristaliza. As coisas se tornam reveladoras quando deixam de ser elas mesmas e, no entanto, reconhecem que não poderiam ser outra coisa.

Texto publicado originalmente no catálogo da exposição individual, Galeria Joel Edelstein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 1995.



98 *Espelho Rápido* (detalhe), 2005
[Fast mirror (detail)]
mármore branco, aço inoxidável e pedras
[white marble, stainless steel and stone]
Escultura permanente no [Permanent Installation at
the] Guaíba, Porto Alegre | Fundação Bienal do Mercosul

UM VÉU

Sônia Salzstein

I. TRABALHO/IMAGEM

O único elemento que une trabalhos tão diferentes, realizados num período que recobre mais de duas décadas, é o fato de cada um deles ter sido produzido de modo que não pudesse ser totalmente visto, ou melhor, de modo que ao ser visto, só pudesse sê-lo como algo absolutamente diverso da imagem que depois se viesse a reter dele. A incongruência, a assincronia, ou a heterogeneidade entre o trabalho e a imagem do trabalho é uma constante em todo o percurso de Waltercio Caldas.

Desde as enigmáticas séries de desenhos “técnicos” realizadas em inícios dos anos 70 (que de fato aludiam a um objeto ausente, em todo caso diferente daquele que se podia ver desenhado de modo literal sobre o suporte) até as esculturas da série *Veneza* (que prescindem de objetos “positivos”), o trabalho veio se processando sem rastros, desenganando sempre a tentativa de qualificá-lo visualmente, de projetá-lo enfim num eventual acervo de imagens.

Tome-se meio ao acaso, por exemplo, dois de seus trabalhos bem distanciados no tempo: *Condutores de percepção* (1969) e *Platão* (1996). São ambos objetos inefáveis, cuja descrição, necessariamente inócua (quando não risível), não alcançará o que realmente importa, que é um modo de funcionamento, isto é, sua motricidade interna, aquilo que impede que sejam percebidos através da unidade explicativa de uma imagem.

O primeiro consiste num estojo com duas barras de cristal identificadas em plaqueta de cobre como “condutores de percepção”. Trata-se de um enunciado contundente sobre a diferença entre o trabalho e a imagem do trabalho, e também entre a produção do trabalho e a produção da imagem do trabalho, pois a única operação desses “condutores” é adiar o acesso a um suposto objeto da percepção, que de fato é elidido. É um moto-perpétuo de produção de imagens que projeta sem parar o lugar do trabalho, irrecorivelmente deslocado. De resto, a pedagogia tresloucada de um estojo de percepção para consumo pessoal demonstra por absurdo que a imagem de um trabalho pode muito bem prescindir dele.

Platão é vagamente um dispositivo ótico, trazendo duas chapas circulares, alinhadas e anatômicas com lentes gigantes, polidas como espelhos e colocadas acima da altura dos olhos. Mas afinal, por mais perto que se esteja dele e por mais que se o perscrute, constata-se apenas que é feito de uma disjunção de partes, inepto a organizar a visão do observador e não refletindo senão o ambiente, como se tivesse sido concebido como um objeto absolutamente externo, privado de espaço. Confirma-se então que é um dispositivo ótico, só que não do ponto de vista do observador, mas do próprio trabalho, pois é este quem “vê” sem que possa ser completamente visto. Inversamente à *Condutores de percepção*, que é pura absorção de imagens, o movimento de *Platão* é o de eliminá-las, ou remetê-las como fantasmagoria para o observador.

Mas esses comentários já soam como uma digressão dispendiosa em face da sábia economia energética dos trabalhos, e

não há como evitar um sem-número de embaraços e dificuldades quando se tenta descrevê-los. Se formos muito crédulos no poder explicativo das imagens, provavelmente estaremos às voltas com uma ridícula transcrição, como se por uma astúcia da linguagem, subitamente se denunciasses naquele que descreve um tipo de prepotência infantil, que quer se apropriar das coisas sem mediações e por isso confunde os objetos com a imagem dos objetos.

O fato é que estaremos sempre suprimindo um elemento fundamental deles — não apenas a distância que se deve manter para vê-los (e a qualquer objeto) em toda sua complexidade estrutural e pertinência cultural, mas a distância que eles próprios, como objetos intrinsecamente indeterminados, constituem sem cessar em relação a nós e a todos os demais objetos.

Pode-se estranhar, a propósito, a precisão do desenho, a definição de linhas e superfícies, a clarividência formal desses trabalhos. Mas tais características apenas confirmam sua irredutibilidade à imagem, de tal modo que eles se apresentam literalmente (e de muito perto) como objetos-distância; não a metáfora visual da distância, ou a figura de uma percepção vaga e impressionista que indica distância, mas a óbvia e inequívoca coisa-distância, posta numa claridade meridiana.

A questão da imagem é, portanto, decisiva para Waltercio — manter íntegra a inteligência estrutural do trabalho implica não deixá-lo reduzir-se à cultura para-artística de imagens que cresce em torno dele, que está apta a substituí-lo e, eventualmente, a se tornar mais real que ele.

Cultura para-artística de imagens: tudo aquilo que preenche os espaços deixados em branco pelos trabalhos, neles mesmos e entre eles e os outros trabalhos. Por exemplo: imagens impressas e digitais do mundo da cultura; imagens de explicação (pedagogização) da arte originadas no processo de sua transnacionalização e generalização cultural; imagens de justificação da arte por uma certa ideologia da arte.

Dentre essas categorias de imagens, nenhuma é controlada tão radicalmente pelos trabalhos de Waltercio como estas últimas, talvez por serem as mais convincentemente reais: são as imagens que perseveram na retina quando já não se tem um trabalho diante dos olhos, e que assim vão migrando de uns aos outros, numa cadeia sucessiva de trabalhos que se justificam reciprocamente, apenas por seu pertencimento comum a uma família de imagens.

Por isso, quando os objetos produzidos pelo artista esquivam uma imagem, não é porque estejam afirmando o caráter insubstituível de seu aparecimento como objetos singulares; tal fenômeno, do ponto de vista do trabalho, seria a princípio apenas um dado quantitativo. E menos razoável ainda seria supor que com tal esquivamento estejam afirmando uma suposta essência conceitual, o que por sua vez apenas denunciaria a insuficiência do trabalho para apresentar-se no real. Na verdade os objetos esquivam uma imagem porque não poderia ser de outro jeito, porque não há como olhá-los

de “fora”, porque de fato já estão aqui, muito próximos e não podem definir-se senão como um dentro absoluto ou um movimento contínuo de espacialização.

II. ACELERAÇÃO DO ESPAÇO (PARA DENTRO)

Waltercio jamais concebeu que seus trabalhos pudessem se originar num espaço diferente do espaço efetivo de seu aparecimento cultural. A questão (ou o problema) enfrentada pelo artista é precisamente esta: como fazer com que os trabalhos apareçam em toda a sua densidade cultural, prescindindo, entretanto, desse espaço positivo circunscrito pelos objetos ordinários, um espaço que se deixa facilmente preencher pelas imagens culturais “positivas” desses objetos?

Não trata a série *Veneza* justamente disso, de desnaturalizar o espaço da cultura, de experimentar tal espaço como uma interioridade contínua, suscetível de uma ocupação múltipla e intensiva, que potencializa ao máximo a presença do trabalho? De resto, qualquer dos trabalhos de Waltercio resulta de uma espécie de aceleração do espaço “para dentro”, como se estivesse empurrando um lugar completamente obstruído.

À permissividade ilimitada do espaço da arte contemporânea, Waltercio revela uma atitude parcimoniosa, menos de acrescentar e desenvolver objetos do que de subtrair e abreviar o advento deles nesse território. O trabalho recusa então uma ubiquidade da arte: segundo seu (lento) regime de funcionamento, arte é algo que só pode se dar de cada vez, e depois de dissipar todos os argumentos da inexistência. Ele sabe que a velocidade dos processos culturais, em face do agenciamento cada vez mais eficiente das imagens na situação contemporânea, elimina desperdícios temporais e estabelece a supremacia absoluta do espaço.

Esse espaço não reage aos trabalhos, vai ocupando-os por inércia, apresentando-se como seu único chão possível, a evidência de sua circunstância cultural, até por fim tornar-se mais eficiente e real que eles próprios. Nunca se viu a arte tão empenhada em discutir a natureza do espaço de sua inserção e, no entanto, tão fragilizada perante ele. Daí a operação central dos trabalhos de Waltercio consistir exatamente na experiência de prescindir de uma presença inteiramente positiva, de ir-se ausentando desse espaço e, ao fazer isto, de definir também um contínuo retroceder no tempo e um diálogo não meramente reativo com seu ambiente cultural. O tempo é assim reintroduzido nos trabalhos como pura atividade.

A irredutibilidade a qualquer coisa “externa”, configurando trabalhos de épocas diversas como um punhado de mônadas à nossa frente, fez com que cada um deles parecesse o único e o último feito pelo artista, embora todo um percurso se descobre entre eles, e ainda continue a irradiar depois deles. Esse percurso, em todo caso, tomou formas muito peculiares, porque seu desenvolvimento não se baseou no desdobramento natural de uma variedade de objetos a partir da excitação de um núcleo estético central.

Ao contrário, cada novo trabalho resultaria sempre de um apagamento e uma involução do anterior, como se tratasse de conhecer, retrospectivamente, a dinâmica que o introduziu e o reconheceu como trabalho de arte no espaço heterogêneo da cultura; assim, a passagem de um a outro nunca se apresentaria como um processo acumulativo, no qual o primeiro deveria fornecer a norma e um critério de identidade para o último. Cada novo trabalho seria igualmente mais um “dado no gelo” lançado ao movimento da história, em direção a uma direção imprevista do espaço, a novas impregnações culturais. Trespasando-se ininterruptamente, eles acabariam por se excluir uns aos outros mas também a produzir novas sínteses culturais.

III. DISTÂNCIA

O pressuposto mais geral dos trabalhos é, então, que as coisas à volta padecem de um excesso de presença e de reconhecimento; que a hegemonia tecnocientífica da comunicação e da informação veio historicamente favorecer um hiper-realismo da arte, isto é, a substituição desta por sua estrutura vicária, ou da arte por uma economia da arte, cuja moeda ultrainflacionária é evidentemente a imagem da arte.

Tal pressuposto não se apresenta na forma de uma consciência do trabalho, nem deve levar a crer que o artista esteja empenhado na crítica da cultura, ou em qualquer tarefa crítica. Ele apenas fornece dados que alimentam a inteligência do trabalho, dados que o instigam a alguma conquista mais interna, porque provocam nele um sentimento de desconforto em relação a seu meio, de redução de sua mobilidade espacial e de sua produtividade subjetiva. Por isso a reflexão do trabalho encaminha-o de modo vertiginoso a um aparente classicismo (desde logo, entenda-se totalmente desinteressado das ideias de desenvolvimento e totalidade implicadas na realização de uma *oeuvre* conforme se viu).

Refração expressiva, supremacia dos aspectos estruturais sobre todos os outros e certa atitude de ir se isentando do presente são alguns dos elementos que indicariam essa falta de historicidade. Tem-se a impressão de que os objetos de Waltercio tendem indefinidamente a uma fuga do curso do tempo e a essa espécie de classicismo às avessas, pelo qual o trabalho poderia desenvolver-se sempre contra si mesmo, cada um desses objetos sendo experimentado como se fosse o único e o último, como foi mencionado.

Entretanto não conheço trabalho, no universo da arte contemporânea, que manifeste de maneira mais explícita a consciência de sua densidade cultural, ou artista que prove tão intensamente como Waltercio essa condição negativa inerente a todo o trabalho de arte: aquela que o faz brotar, quase como resíduo, da intersecção frenética de temporalidades e espacialidades heterogêneas. Esses influxos culturais vêm, todos eles, projetados na mesma tela do presente, vagando todos como informação disponível a quem possa interessar. Aí reside a natureza política do trabalho, o que o compele

permanentemente a se alhear de certas coisas e a acolher outras, ou seja, a exercer continuamente a prática da escolha e da exclusão num espaço que é fisiologicamente inclusivo.

Mas como então lidar com essa nova estruturação eclética e planar do espaço contemporâneo sem comprometer o núcleo “duro” do trabalho, sem vir a desmanchá-lo na pura fantasmagoria ideológica daquele espaço? A resposta que o trabalho encontra é, paradoxalmente, uma afirmação no tempo. Não uma afirmação perceptiva, fenomenológica ou psicológica do tempo, como parece estar claro diante dos objetos impenetráveis, “clássicos”, que ele oferece. É o tempo como questão estrutural, de impregnação de um trabalho por todos os outros que ele viu e que por sua vez também o veem.

Então, a suposta ausência da historicidade demonstra-se justo o contrário — porque o trabalho avança sempre para incorporar o já feito, seja o passado de quatro séculos ou de agora mesmo, um passado que sempre se atualiza por meio de retrocessos sem ponto de fuga ou programa prévio. É dessa atenção seletiva à realidade cultural do momento e de um profundo amor pela história que se constitui a consciência cultural do trabalho, acolhida como algo leve e sugestivo e não como *parti pris* militante. Através dela, Waltercio pode se revelar tanto um artista verdadeiramente ligado à paisagem cultural “carioca”, como o mais desinteressado dos cosmopolitas, perfeitamente não mundano, e em primeira instância filho de seu próprio ateliê.

A escultura que Waltercio realizou em fins de 1996 para uma praça no Centro do Rio de Janeiro explicita muito dessa consciência cultural, o modo tão peculiar como ela pertence à cultura daquela cidade. O trabalho faz o chão “levantar-se” como duas espécies de caules grossos de bases cônicas. As duas hastes gigantes (cerca de 10m) vão se afinando suavemente e em ligeira inclinação, distantes uma da outra o suficiente para enquadrarem em vistas sucessivas superfícies tão imprecisas como o mar, o céu e a cidade. Como os dois “caules” são revestidos com o mesmo material de calçamento da avenida onde se situam, de pedras portuguesas pretas e brancas formando padrões decorativos, a impressão que se tem é que o chão faz um redemoinho e vai espiralando em direção ao céu.

Usando um artifício de engenharia com ferro e concreto armado, e o camuflando com o revestimento que caracteriza a fisionomia da cidade, a escultura se integra à paisagem circundante com uma forma esquisita mas ostensivamente natural, “reconhecível” mas de modo insuficiente para suscitar analogias com qualquer coisa existente. Ou seja: ao mesmo tempo em que insinua uma adaptação ao sentido econômico objetivo da cidade, faz na verdade a cidade rodopiar improdutivo e alegremente entre o céu e mar, como uma dilatação puramente subjetiva do espaço urbano.

Percebe-se aí algo da heterodoxia com que o neoconcretismo carioca compreendeu a tradição construtiva, que produz nessa escultura experiências de indeterminação espacial e deslizamentos imprevisíveis da forma, mas também,

genericamente, um olhar irreverente e ligeiramente corrosivo dirigido ao moralismo de extração minimalista que boa parte da escultura contemporânea deixou entrever, quando se tratou de enfrentar a escala pública das grandes cidades.

É por sua vez o amor pela história, apropriada de modo totalmente idiossincrático e subjetivo (isto é, não hierárquico, não cronológico), que traz, por exemplo, Velázquez e Morandi para dentro do trabalho de Waltercio. Suponho que o interesse do artista aí seja, sobretudo, a luz, protagonista em tantos trabalhos seus que usam espelhos, sombras ou dispositivos óticos que precisamente não dão a ver, ou melhor, que fazem questão de manter os objetos mergulhados em sua imprecisão e inconsistência constitutivas. Tanto na pintura do primeiro como na deste último, a luz é um elemento que só pode restituir os objetos à visão como uma complexidade, um compósito de cheios e vazios, de presenças e ausências que permanentemente revertem umas nas outras — jamais como a sucessão inteligível de objetos discretos.

A série *Veneza* é essa complexidade em seu estado mais ostensivo: uma hiperocupação do espaço, eminentemente energética, entretanto. É, por isso, o trabalho que lida menos “artisticamente” com a noção de matéria, projetando-a como algo semelhante a um sistema de reações físico-químicas entre corpos heterogêneos; entre a matéria densa e carnuda “Rodin” e a matéria dispersa e luminosa “Brancusi”, por exemplo. No percurso de Waltercio é, do mesmo modo, o trabalho que mais radicalmente formulou a arte como o contínuo distanciar de um estoque de matéria cultural em permanente obsolescência e, ao mesmo tempo, como o desenvolvimento desta matéria numa constelação de possíveis.

O possível (nos termos de Marcel Duchamp), “não como o contrário do impossível, nem como relativo a provável, nem como subordinado a verossímil”, mas unicamente como um “mordente físico (gênero vitriolo), que queima qualquer estética ou calística”.

Texto publicado originalmente no catálogo da representação brasileira na 47ª Bienal de Veneza, ed. Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

AINDA MAIS DO QUE ANTES

Paulo Venancio Filho

A exposição flutua. Só assim está pronta. Estamos diante de um grande sistema em interrogação. Sistema variável, relativo, imponderável, flutuante mesmo. Sempre se colocando em suspensão, em teste constante. Mas sempre, a cada momento que se apresenta, preciso e inflexível, implacável mesmo. Olhamos ao redor e encontramos objetos que tendem a se aproximar da escultura. Mas quanto mais dela se aproximam mais rumam a uma desapareição escultural, desviam para outra direção imprevista. Quando desenhos saltam do papel, inconformados com a superfície. O trabalho experimenta estar em qualquer lugar, até no espaço urbano como já fez. Talvez seja essa sua sistemática estratégia, desidentificar-se de qualquer categoria unívoca e permanecer sem esse contínuo estado de coerente incerteza. Certeza da incerteza, plenamente assumida e determinada. A ambição é o horizonte; o mais vazio, o mais significativo. O absolutamente visível e praticamente indizível. Só com a espécie de materialidade lacunar que fabrica preenche o espaço com seus antivolúmenes. Mais certo dizer colagens no espaço. Cada vez mais assumem esse aspecto livre que desafia e inverte toda e qualquer hierarquia e relação espacial. O reflexo é tal sombra ao contrário e diante do espelho como a imagem desaparecesse. O aberto é a antecipação do fechado e versa-vice. Propulsora de possibilidades imaginativas, esta obra admite nada além da precisa e calculada organização que a constituiu. Assim instaura a sua própria perplexidade, sem a qual, também inversamente, não funcionaria.

No lugar comum, o lugar incomum. Incomum, não estranho, tampouco misterioso. Cada trabalho tem, no espaço, o seu lugar próprio, não outro. E o lugar próprio de cada um é também um trabalho. Acontece aí o primeiro e primário evento; um simples encontro. Esse lugar no espaço se torna um local, e quer dizer exatamente isso: lugar de encontro. O outro, com o espectador, tal como o primeiro, também é um trabalho; encontro inabitual que propõe o momento da máxima concentração possível: a triangulação exata e clara dos fatores envolvidos. Tem início a aceleração da imaginação, a adequação desta à velocidade da obra, indo ao encontro da incógnita, um ponto x que antes não existia. Ponto que transita simultaneamente no espaço real e mental e reconduz o olhar a si mesmo. Nesse instante renovado, grau zero, infinito, pronto para ver, o trabalho realmente nos vê.

São esculturas feixes de transparências que nos colocam em trânsito no espaço. Ou estrutura de todas as propriedades físicas das coisas, calcada em uma coesão que se afirma no afastamento e dispersão das partes, nas lacunas que cria. Na ausência ou no quase toque entre uma e outra: peso, volume, massa, tempo, aceleração, velocidade se desestabilizam. Quando é uma, é outra, instáveis, reversíveis. O peso é leve, o tempo instantâneo e permanente, a velocidade positiva e negativa. Tudo se comporta numa física própria, a dinâmica estática e estática dinâmica. No espaço, o foco da visualidade se perde e se acha sem cessar. Foco: pontos, palavras, esfera,

maçã. Direção: linhas, flechas, hastes. Indeterminação: espelhos e vidros. Pontos velozes e flechas imobilizadas seguem com rapidez em direção a um canto de parede e desaparecem antes de lá chegar. Também as palavras. Ou os fios de lá suspensos. São combustíveis visuais que ativam o olhar. A palavra simples aparece mas poderia também desaparecer, como desaparece. Este simples é o mais complexo, pois simples. Simples como o silêncio mais baixo onde se ouve os infrassons do silêncio. E o silêncio vem de todos os lados em precisos ataques em sintonia. Um silêncio de aço, simplesmente. Dessa forma lacunar é sólido na sua frequência mais extrema. Pois só inúmeras camadas de vazio podem autossustentar uma desocupação do total espaço (Jorge Oteiza) para desvelar e oferecer o espaço. Ele então se faz vivo e pulsante, em síncope desritmadas e articuladas. Fica a expectativa de algo que demora, uma espera, suspense natural. A incompletude fica no ar, expectativa que o *retard* provoca, como queria Duchamp. Abre-se um parêntesis precisamente calculado no andamento da nossa lógica habitual: uma falha sem causa.

Após, estabelecido o jogo das distâncias, temos a exposição. Não em metros ou centímetros. Mas numa outra medida. Nem arbitrária nem exata. Nem subjetiva nem objetiva. Uma medida entre. Para isso que não é nem artificial nem natural. Que está entre ambas, ou em nenhum lugar, que é o lugar delas e do encontro. Entre vidros ou espelhos. Tal como o horizonte, infinito, transparente e visível: a coisa sensível mais abstrata. Pretender abolir a distância, aproximá-las da intimidade, captá-las na nossa psicologia mundana não resolve. E, no entanto, é só ir ao local, enfrentar a simplicidade do encontro, como qualquer outro que ocorre a todo instante e não percebemos ou ignoramos. Ou que poderia ocorrer sem que esperássemos dele um desfrute ávido e imediato. Portanto, o lugar que o trabalho realiza é de um encontro frustrado — tal como Duchamp. É do vazio da frustração, da desidentificação inicial, que retornamos a nós mesmos e ao trabalho que nos olha, que nasce do desejo da compreensão. De fato, ele não se submete de imediato, embora atue intensamente na imediatividade da sua presença. É uma obra exigente como poucas. Exigente para ser o mais prosaica e para atingir sua máxima poética. Tão prosaica quanto um simples sorriso. O sorriso entre filosófico e corriqueiro. Suspenso entre os dois.

Um século de civilização moderna extinguiu completamente um dos seus mais preciosos espécimes: o *object trouvé*. Por mais que qualquer um passeie dias a fio e sem rumo pelas metrópoles atuais, jamais um encontro se dará ao acaso — mesmo quando bem procurado, ou não. Daí a atual exigência da construção deliberada de uma lógica da causalidade improvável que a obra realiza. O encontro de Thelonious Monk com a pele de um coelho é a inflexível e irresoluta decisão de investir numa perplexidade desconhecida, no prazer do imprevisto e do inabitual. E isso sem qualquer vacilar, sem a mais tênue indecisão. Quanto mais tudo se tornou homogêneo, igual, idêntico, mais o trabalho quer provocar uma

alteração de distâncias, alturas, frequências; colocar o espaço natural em dúvida e desestabilizar as nossas recorrentes defesas costumeiras. Agindo através da subtração, ausentando-se aqui, aparecendo mais adiante, somos despertados da nossa adaptação habitual ao banal, da nossa insensibilidade conformista. O trabalho nos desadapta de imediato, assim que nos colocamos diante dele. Logo, a nossa habitual e desatenta consciência perceptiva nos abandona, Nem o tédio seria capaz de nos salvar. Ficamos radicalmente sós. Logo uma lúcida decepção — um certo tipo de vertigem — rapidamente nos readapta. E nos reintegra a uma inquietude básica e vital. Antes mesmo de nos surpreender, nos surpreendemos com nós mesmos. Sem choques ou escândalos, sem apelos ou identificações. Em outras palavras, uma emoção dividida entre surpresa e decepção se completa, duas partes que se desconheciam encontram-se pela primeira vez. O inédito se reúne ao incomum.

Logo de partida é necessário não buscar enigmas; não se deixar levar pelos lugares-comuns do mistério. O que parece misterioso é, repetimos, o prosaico que se tornou, ao longo do tempo, desconhecido e alienado. Em razão disso o trabalho emite um sinal conversor. Um sinal falso para atrair o verdadeiro e que diz: o falsamente enigmático é, na verdade, o simples que se tornou desprezado. O simples é que se tornou simplificável, isto é, simplesmente usável e descartado. Se o trabalho tem investido nessa palavra-chave e no uso específico que dela faz, há um contrapropósito deliberado. A palavra simples emite um significado que é aparentemente negado pela aparência enigmática, mas, posto de lado o obstáculo do enigmático, o simples se esclarece mais do que poderia qualquer solução de enigma. De modo que, menos que falsos, são enigmas estratégicos, de uma categoria à parte e que se dissolvem instantaneamente: enigmas solúveis.

Sendo seu próprio manual de instrução, a obra é autodemonstrável. Ao articular as suas partes distintas — pontos, linhas, palavras, elementos discretos são sinalizações que desnorream —, remontamos mentalmente o processo de sua construção, passo a passo. Do arbitrário passamos ao rigor absoluto. Uma resolução formal tão precisa só poderia vir de uma certeza anterior, mentalizada. De um pensamento inoxidável.

O trabalho lida com a fascinante expectativa da frustração que já estava no cubismo analítico: a moderna frustração da dúvida; a dúvida de não ser. O aço inoxidável é então o material perfeito, digamos que ele estabelece o padrão básico de concisão. O aço é sumário, avesso a qualquer palavra. O mais silencioso dos materiais. Não pode existir uma psicologia do aço, assim como existe provavelmente a do ferro, a do chumbo e a do bronze. Aço: material construtivo de uma sumária e imperativa antipsicologia. Rígido, mas ainda assim flexível, anódino, uniforme e ao mesmo tempo capaz de sutilezas em seu reflexo, sem nenhum peso visual é, provavelmente, o metal mais aéreo, perfeito para estar suspenso: linha cortante que desenha no espaço. Nenhum outro material poderia exprimir

a rigorosa definição que o trabalho exige. Definição que é também um índice técnico, de uma execução exclusiva e que se reconhece imediatamente. É a partir das qualidades, da medida, da sua frequência nula que as relações se estabelecem. Porém — essa é a surpresa —, o trabalho afinal não realiza a expectativa de completude técnica inerente ao aço, simplesmente leva-o a uma condição superior: o seu exercício irônico, plástico e civilizado.

Aço, vidro, espelho são afins e reversíveis, matérias que se atraem e se repelem onde nada se fixa, nada gruda, nada adere. Formam a estrutura preliminar, o grau inicial do racionário. O próprio pensamento se torna, por assim dizer, refratário como o aço. Não receptível a nada, a não ser ao que ele é. A obra é uma incessante *assemblage* dela mesmo. Aço, vidro e espelho são matérias proliferadoras, multiplicadoras de direções, e têm como destino o infinito que é para onde iriam se as deixássemos ir. Buscam o sem-fim. Pode-se supor então que a finalidade dessa *assemblage* autogeradora é encontrar um fim. O trabalho está realizado só quando encontra seu final. Lá onde também devemos nos encontrar.

Está em jogo, como desde o início, ainda e radicalmente, a eficácia da forma, que só a completa desintegração ascética e asséptica pode revelar. Deixar apenas o que é, nada mais simples e arriscado. Uma pedra pode falar com um espelho; a palavra simples, com o aço. São *ready-mades* puramente mentais, pois o que é uma palavra, uma pedra, um ponto ou uma seta? Ponto que é uma esfera, esfera que tem uma cor, cor que determina uma irradiação cromática. Ou, ao contrário, irradiação cromática que é cor, cor que pertence a uma esfera, esfera que é um ponto. Assim, indo de um nível ao outro, passando de uma frequência a outra, calculando as distâncias a obra se torna um obsessivo dispositivo de sintonia fina. Aquela que exige a máxima concentração.

Insistindo no jogo das formas, desintegrando todas as formas que produz, produzindo imagens, mas desautorizando a construção de uma imagem, cada um dos trabalhos parece estar num instante, num *flash* entre sua estrutura formal e a dissolução da sua imagem. Esquiva-se, frustra, ausenta-se de uma imagem fixa. Tende a desaparecer e a reaparecer inesperadamente. Propõe lapsos a preencher. Uma barra de aço vai até certo ponto e se interrompe, setas indicam a direção de um canto de parede; esse é um lugar para se ir? A continuidade é subitamente entrecortada, sem aviso prévio, para ser retomada adiante. Uma haste metálica dá sequência a um fio de lá, uma cor a uma palavra, uma maçã à transparência. A perfeita circunferência das esferas sofre um corte preciso e elas estão ali rigorosamente estáveis. Parece que estão ali apenas para decepcionar a nossa circunvolução. Pois se fossem esferas perfeitas, nada mais seriam que esferas. A arbitrariedade do corte nos leva da frustração à perplexidade. Aí está disponível um prazer que não mais se encontra facilmente. Transitando livremente entre possíveis, organizando o que pareceria impossível — o prosaico convívio da palavra talco

com um ovo –, o trabalho vai propondo seus aforismos visuais, disponibilizando aventuras para se dispor a se aventurar.

Anda uma coisa no ar é um trabalho paradigmático, emblemático desta exposição. Não por acaso está no início, na primeira sala. Ele estabelece a velocidade mental exigida aqui, o parâmetro inicial. A longa sequência de mesas de vidro, uma após a outra, vai estabelecendo uma unidade constante de medida que os elementos sobre ela se apressam a desmentir. Os pedaços de carvão suspensos na transparência, flutuando sobre o vidro seguem na direção do cristal. O trabalho é imóvel, mas condensa uma rapidez incomensurável, a velocidade mais extrema está presente no instante mesmo em que o contemplamos. Pois como é possível visualizar a transformação de milhões de anos do carvão ao cristal? Só uma imagem mental é capaz de ultrapassar tal distância e apresentá-la numa sala de exposições. A obra, já dissemos antes, é um aparelho de relativização de distâncias. Tal o sonho, desconhece tempo e espaço. Diferente do sonho, não se refere ao inconsciente, embora impossível dispensá-lo. Mas não usa inconscientemente o inconsciente. Processa-o, objetiva-o em qualidades apreensíveis empiricamente no espaço. Desse modo a obra se volta para o problema, não para a interpretação como quase tudo hoje em dia. Contra a interpretação; não é construtivo, *minimal*, surrealista. A favor da interrogação; simples indagação, cada vez mais rara. Experimental, então, porque faz reexperimentar o indagar, simplesmente. Recoloca a interrogação, sem propor qualquer certeza, agora mais do que antes.

O que pode se esperar de um trabalho de arte hoje? A reiteração do que está aí? A recorrente mimese pouco reflexiva da barbárie? Uma entrega sem mais ao mundo administrado?

Ou apostar na dúvida, antes da sua extinção?

Texto publicado originalmente no livro *Horizontes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.



**WALTERCIO CALDAS:
A LINHA, O ESPAÇO E A GINGA'**

Luiz Camillo Osorio

I.
A arte brasileira nos últimos 50 anos construiu para si um território poético próprio, assumindo sua formação cultural singular como condição de integração afirmativa no campo simbólico globalizado. Em diálogo aberto com a produção artística ocidental, ela foi construindo um quadro de referência independente, a partir do qual apropriação e invenção potencializavam-se mutuamente. Essa capacidade de absorção criativa do outro na invenção de si acompanha o Brasil desde sempre, levando o crítico Mário Pedrosa a afirmar que estávamos, desde o Descobrimento no século XVI, condenados ao moderno. *Se se pudesse definir com uma só frase a civilização de um país como o Brasil, talvez se pudesse dizer que é um país "condenado" ao moderno desde seu nascimento. Diversamente de seus vizinhos do outro lado dos Andes, o Peru e países adjacentes, e também do México, na América do Norte, o Brasil não existia quando chegaram a seu litoral virgem os primeiros navegadores portugueses e espanhóis à procura do caminho da Índia.*²

O ponto a ser destacado é o fato de o Brasil ter sido desde sempre forjado no contato aberto, muitas vezes promíscuo, entre as diferenças, sem um legado civilizatório de origem que lhe servisse de memória ou modelo recalcado. A apropriação do outro se dava sem uma identidade prefixada, substancialista. Nesse aspecto, não há trocas multiculturais na formação brasileira, onde as diferenças em constante negociação manter-se-iam separadas. O que se produziu aqui é de outra natureza — e de certo modo ainda está em gestação — pois se trata de uma cultura sincrética, pautada na miscigenação. Esse traço de formação não é uma qualidade a ser louvada, mas uma singularidade a ser trabalhada. Esse sincretismo se faz notar, por exemplo, na arquitetura de Niemeyer pela junção peculiar do sensualismo barroco com a austeridade formal lecorbusiana.

A obra de Waltercio Caldas surgiu no ambiente experimental da arte brasileira do final da década de 1960 e começo dos anos 70. Aquele era um momento especialmente difícil da história brasileira. Por um lado, começávamos a colher os frutos de um processo tardio de modernização cultural. Por outro, na contramão desse desejo de autoafirmação, a ditadura militar, que se implantou no país em 1964, fechava o cerco sobre os artistas, políticos e intelectuais progressistas, impedindo a livre circulação de ideias e desejos.

Façamos uma breve recuperação histórica. A partir do começo dos anos 50, o movimento concreto renovaria a linguagem plástica brasileira em diálogo estreito com a produção arquitetônica moderna, iniciada ainda na década de 1930 e que culminaria no projeto de Brasília do final dos anos 50. Entre 1962 e 1967, momento imediatamente anterior ao começo da trajetória de Waltercio Caldas, redefiniram-se os rumos do projeto construtivo brasileiro, cuja inflexão experimental neoconcreta já sinalizara alguns deslocamentos inesperados. Uma bifurcação fizera-se inevitável diante dos dilemas de uma arte que ainda tinha pretensões de vanguarda, e

diante de uma realidade periférica e abruptamente travada por um regime de exceção: de um lado, havia a necessidade de resistir à incorporação sistêmica pela radicalização dos processos de formalização, cuja negatividade comunicativa preservaria uma opacidade própria à reinvenção das linguagens artísticas. De outro, a vontade de se apropriar de uma energia criativa advinda da aproximação com a cultura popular gerando formas artísticas híbridas e polifônicas. Seja recusando os jogos de linguagem convencionais, seja misturando-se às vozes marginalizadas, sobressaía uma responsabilidade ética do artista diante das adversidades políticas a sua volta. Dois riscos, todavia, acompanhavam cada um desses caminhos: pela radicalização, vinha o perigo da autorreferencialidade e do isolamento; pela hibridação, a ameaça de uma facilitação populista.

Caminhar entre esses dois limites passou a ser o grande desafio da arte experimental, que assumia riscos e tomava posições condizentes com o enfrentamento do estado ditatorial. Parece-me importante não tomarmos aqueles dois caminhos como excludentes e sim assumirmos as várias interseções entre eles que foram constantemente viabilizadas pela melhor arte brasileira do período: ora privilegiando a opacidade, ora a polifonia, ora o silêncio, ora o ruído. Artistas como Cildo Meireles, Lygia Pape, Carlos Vergara, José Resende, Antônio Manuel, Miguel Rio Branco, Tunga, além do próprio Waltercio seriam exemplos imediatos, para citar só alguns, de caminhos poéticos filiados a essas tendências ou na confluência delas.

Há que se perceber o dilema dessas manobras experimentais diante da pressão por uma arte panfletária que se pretendia a serviço da "conscientização" política. Foi justamente contra essa simplificação e defendendo a radicalização dos processos de formalização, que pode ser percebida tanto do lado da opacidade silenciosa, como da polifonia ruidosa, que Pedrosa cunhou a expressão "exercício experimental de liberdade", dando ênfase a um tônus político próprio à arte não necessariamente adequada às determinações ideológicas.

A exposição "Nova objetividade brasileira" (1967), concebida por Oiticica e realizada no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, demarcou bem os horizontes de atuação experimental, sublinhando, entre outros aspectos, uma "vontade construtiva geral" associada a uma "tomada de posição em relação a problemas políticos, sociais e éticos", que apostasse no "ressurgimento de novas formulações do conceito de antiarte".³

É de dentro desse campo experimental delineado pela "nova objetividade" e a partir dele que surge o trabalho de Waltercio Caldas, com ênfase na convergência, bastante singular, entre filiação construtiva e estratégias poéticas conceituais, atualizando, por sua vez, uma estratégia surrealista, incomum na América Latina, de recusa das normas de sentido que regem a comunicabilidade cotidiana. A suspensão enunciativa que se apresenta na obra de Waltercio, sua negatividade poética, resiste à cooptação ideológica na justa

medida do seu esvaziamento retórico. O silêncio enigmático de sua presença inviabilizava as certezas políticas que se antecipavam ao acontecimento poético. Ao contrário de uma arte politizada, sua obra apontava para uma outra política da arte. Como observado por Jacques Rancière,

a política da literatura (e da arte) se diferencia do engajamento dos escritores a serviço de uma causa e da interpretação que suas ficções podem dar das estruturas sociais e dos conflitos políticos. A política da literatura (e da arte) supõe que a literatura (e a arte) aja(m) não propagando ideias ou representações, mas criando um novo tipo de “senso comum”, reconfigurando as formas do visível comum e as relações entre visibilidade e significações.⁴

As esculturas de Waltercio Caldas conspiram contra o significado para liberarem novos sentidos para a visualidade. Recusando adequar-se a uma lógica discursiva, elas obrigam o espectador a lidar com a ausência, com as incertezas e intervalos entre o não dito e o inaudito. A dimensão ética de sua obra, que não deixa de ser uma espécie de política da expressão, diz respeito à sua resistência a uma comunicabilidade que põe a linguagem a serviço dos significados instituídos, do já sabido. O que ela pretende, ao contrário, é liberar o não pensado do visível, que é aquilo que não pode ser dito. Essa suspensão do saber interrompe a eloquência das ideologias que jamais hesita diante do visível. Não saber o que se está vendo é sinal de que algo novo pode ser visto. Como salientou Ronaldo Brito em uma análise inaugural da obra de Waltercio Caldas, “a questão não é mais solucionar, mas precisamente problematizar, pois toda solução proposta pela arte está condenada a ser objetivamente falsa: não produz o real, não será ela quem vai transformá-la”.⁵

Deslocando do contexto dos anos 70 para o presente, esse enfrentamento político ganhou novas nuances, tornando ainda mais complexa a discussão. Se lá havia um adversário a ser combatido, a ditadura e o estado de exceção, agora o embate é mais sutil, menos evidente e, portanto, mais difícil. Não há um outro a ser enfrentado assim como não há um fora do sistema que sirva como sustentação do exercício experimental. O que se recusa são apropriações políticas, sociológicas, antropológicas, identitárias que pressuponham uma transparência comunicativa que nega a dimensão opaca do poético que é o que lhe dá potência expressiva, ou seja, uma inadequação perante a ordem do discurso e do poder hegemônicos. A inserção internacional de uma obra como a de Waltercio Caldas, sua contribuição efetiva para a história da arte contemporânea, mostra que, não obstante um território ou um quadro de referência a partir do qual ela fala, sua produção de sentido ultrapassa e resiste a todo tipo de redução discursiva.

II.

O campo poético explorado por Waltercio vai provocar uma desarticulação entre imagem e representação. A provocação aí é importante na medida em que desorganiza a apreensão,

desorienta a identificação da coisa vista, faz surgir uma forma sem nome, ou seja, sem uma representação correspondente. É algo da ordem do que o filósofo português José Gil denomina imagem-nua: uma imagem que não tendo um sentido verbal provocaria um *apelo ao sentido*. Segundo José Gil, a imagem-nua não pertence a um mundo pré-verbal, mas faz parte do mundo da linguagem. Resulta de operações que consistem em cortar o laço que a une às palavras. Tomemos um exemplo: a imagem inconsciente (do sonho ou outra). Segundo Freud, provém da cisão que o recalçamento opera entre a “representação de coisa” e a “representação de palavras” correspondente: o que fica é uma “representação de coisa só” privada de palavras (definindo precisamente a representação inconsciente). Ora, a dinâmica das forças pulsionais que daqui resulta descreve apenas, no fundo, o apelo ao sentido da imagem-nua: que a representação recalçada atraia outras, que se torne, portanto, uma espécie de núcleo de fixação e de proliferação de representações associadas formando “rebentos” e “ramificações” do inconsciente; que a cura como “passagem à consciência” e à linguagem, quer dizer, como “devir consciente” da representação inconsciente, implique o reinvestimento da imagem pelo afeto, e que acarrete transformações na vida do sujeito — tudo isso mostra que a imagem-nua *aspira* ao sentido de que foi despojada.⁶

É por essa manobra que combina negação e deslocamento de sentido que vinculamos a poética de Waltercio a uma “tradição surrealista”. Cabe frisar que sua relação com essa tradição se dá na contramão de uma tendência latino-americana que explorou exaustivamente a carga literária da imagem, destituindo-a de poesia e de inteligência formal. A absorção surrealista na obra de Waltercio é de outra ordem: ela recusa justamente o vínculo entre imagem e representação que iria desembocar na vertente “visual” do realismo mágico, que se espalhou pelo continente e foi tão facilmente apropriado por um discurso frágil e banal de identidade. A nossa realidade sempre foi mais surrealista do que a ficção, transformando essa arte dita surrealista em um realismo débil e convencional. No caso de Waltercio, a negação *dadá* que se insere na apropriação do surrealismo, alia-se à construção de relações formais e poéticas que recusam a unidade de espaço e tempo da representação.

A imagem que surge na sua obra fica despida de um significado para aspirar a um sentido. Ela quebra seu esquema representacional para tornar-se surpresa e sugestão. Remeto aqui a trabalhos como *Centro de razão primitiva* (1970), *Convite ao raciocínio* (1978), *Mar nunca nome* (1997), *Outro lugar* (2007), para citar alguns poucos, realizados com os mais variados materiais, em diferentes épocas e com vínculos imagéticos distintos. Em comum temos a suspensão de sentido, o desmonte de uma lógica de identificação que reduziria toda imagem a uma legenda predefinida. Sobre essas peças uma presença poderosa, seca e delirante, uma faca só lâmina como os poemas de João Cabral de Melo Neto pervertidos pelo imaginário magrittiano.

Nessa imagem que recusa a narratividade produz-se uma crítica da razão logocêntrica que estrutura a linguagem e o aparecer das coisas. Essa perversão por dentro aparece como uma política e uma ética da arte possíveis em um mundo onde as formas de falar, de sentir e de ser não possuem horizontes de expectativa alternativos ao modelo hegemônico instituído e globalizado. Liberar a imagem — e a imaginação — a um devir indefinido é o aspecto positivo da recusa comunicativa da melhor arte moderna e contemporânea.

A geração a que pertence Waltercio Caldas — denominemo-na de conceitual, apesar do risco de homogeneização e de achatamento das diferenças — foi a primeira a trabalhar consciente de que a instituição e o circuito são constitutivos da materialidade da arte, de um território ou jogo de linguagem a partir do qual se produz uma obra. A aspiração de sentido que se dissemina pela presença enigmática da forma, da imagem-nua, vai se dar a partir dessa circunstância institucional e histórica a qual ela pertence, mesmo que em estado de conflito tácito. Suas estratégias poéticas, sua pulsão antirretórica, seus silêncios e intervalos, suas imagens enigmáticas, tudo isso se articula — e se põe em tensão — à invisibilidade materializada da cultura, do mercado e da história. O livro *Velázquez* no qual ele retira as figuras e desfoca um suposto texto crítico, ou a *Série Veneza*, na qual ele insere nomes de artistas na matéria escultórica, ambas as obras evidenciam uma relação viva com o passado da arte, que se torna potência plástica atual e não mera referência canônica.

É entre a desarticulação da imagem e a repotencialização do espaço que transita o pensamento plástico de Waltercio. Pequenos objetos e alguns livros têm um papel de mediação entre a presença e a ausência, o próximo e o distante, na medida em que conseguem dar uma medida ao incomensurável. Penso em *O louco* (1971), *Espelho* (1975), *Einstein* (1987), *Para Rilke* (1992) e *Sinal* (2008). Cada um deles, a sua maneira, nos obriga a ver, através de um gesto concentrado, aquilo que é a intensidade maior de seu pensamento escultórico: a escala. Uma linha, uma pequena figura, uma folha amassada, um fragmento de carvão, abrem-nos e nos situam na amplitude do espaço. Conjugar o pequeno e o grande significa dar a ver o “entre” as coisas, a energia do vazio, que é a diferença produtiva da escultura em relação às coisas que apenas ocupam o espaço. A peça *Sinal*, mostrada pela primeira vez nesta exposição, é um exemplo notável dessa inteligência espacial de Waltercio, em que pequenos fragmentos deslocados expandem o campo de reverberação da obra, fazendo com que os intervalos assumam potência plástica e sentido escultórico. A questão da escala trabalhada na obra faz com que o monumental se constitua na relação poética proporcionada pela presença insinuada da forma e não por um tamanho mensurável e objetivo.

Uma maneira de pôr em evidência esse pensamento da escala viria com suas constantes apropriações e deslocamentos de projetos anteriores, que assumem formas e dimensões

variadas, mas mantêm uma mesma potência espacial. É o caso, por exemplo, das relações entre esferas e intervalos que se dá em *Espelho* e na instalação *Escultura para todos os materiais não transparentes*, cuja versão atual no CGAC ganha um tônus poético pelo diálogo com o espaço de Sisa. Cada trabalho vai assim se refazendo a partir de novas inserções no espaço que vão criando outras relações plásticas e simbólicas a cada nova situação que eles constituem.

Chegamos aqui ao núcleo poético do fazer escultórico de Waltercio Caldas: instaurar a diferença, ou seja, pôr em operação uma forma que articula os elementos do entorno, visíveis e invisíveis, inaugurando uma maneira de ser nova para o espaço. A presença da escultura redimensiona o espaço, ou seja, cria um lugar. O título dessa exposição em Santiago de Compostela, “Mais lugares”, remete a esse fato. A sua intervenção mobiliza os aspectos físicos da arquitetura e/ou da natureza e as referências simbólicas da história da arte e da cultura que atuam no campo perceptivo do espectador, dando-lhes outra visibilidade. Nessa mobilização nós passamos a estar de outro modo nesses lugares, daí sua alteridade e multiplicidade.

A inserção de palavras em várias de suas esculturas, na maioria das vezes relacionadas à própria história da arte, ao contrário de traduzir ou legendar uma imagem, vai doar-lhe uma forma nova, imprevisível de antemão, porém evidente uma vez instituída. É como se a escultura inventasse um sentido, uma forma possível para a palavra, um sopro concentrado que atualiza plasticamente a memória de uma obra, sua verdade no tempo. Uma forma sem imagem, que não se cristaliza, não se congela, que se mantém na singularidade de um aforismo visual. É a subjetividade do artista reconfigurando a “angústia” da influência numa forma atual de diálogo plástico, trazendo toda a história da arte para um registro contemporâneo.

Procurando os intervalos entre o que se vê e o que se diz, buscando as dissonâncias entre a experiência do olhar e a construção mecânica das imagens, a poética de Waltercio conspira contra nossos parâmetros de orientação visual. Parte do controle que engessa o sujeito contemporâneo em modelos de comportamento e sociabilidade previsíveis se dá pela adequação de nossa atenção a modelos convencionais de visualidade. Sua obra demanda um olhar atento e inteligente. Entre uma palavra colada à parede e a forma de aço que a acompanha não há qualquer relação de determinação, mas de reciprocidade, como se uma interferisse na outra, dando-lhe um modo de ser singular. Adicionam-se a isso as relações de cor e o posicionamento na parede que intensificam ou atenuam a presença da palavra e criam outras qualidades de presença para a forma.

A disseminação da forma no espaço, a concisão e a austeridade das suas manobras poéticas poderiam levar o espectador a aproximar a obra de Waltercio do minimalismo. Isso seria um erro. Primeiramente, como pretendi salientar na primeira

parte deste texto, há uma tradição construtiva e uma situação cultural específicas ao Brasil que são para ele determinantes. Como o próprio artista frisou em diversas ocasiões, antes de saber do minimalismo, ele já era íntimo das maquetes de Niemeyer com as quais convivera na adolescência. Em segundo lugar, há entre ele e o minimalismo uma diferença que me parece fundamental, ontológica mesmo, e que traduz tonalidades afetivas distintas. O minimalismo tende a enfrentar o espaço, atacá-lo muitas vezes, ocupá-lo de modo a afirmar o peso, a gravidade, a materialidade do mundo físico; Waltercio é mais lírico e sutil, sua forma joga com os intervalos, apostando na leveza e nas assimetrias. Dialoga mais com a bossa nova do que com o *rock'n roll*. Outro ponto a ser destacado para diferenciá-lo aqui é a presença do humor que muitas vezes se insinua silenciosamente nas suas obras, seja na dobra delirante da imagem, seja nas passagens de escala sugeridas na tensão entre linha, forma e espaço. Este último aspecto aponta para a questão da ginga em sua poética, a ser tratada mais à frente.

Seria o caso neste momento de lembrar a visita de Le Corbusier a Brasília e sua observação, assombrado, de que se tratava de uma arquitetura com traço feminino, menos incisivo e mais envolvente.⁷ A distinção entre o artista brasileiro e o minimalismo ecoa essa afirmação de Le Corbusier — e a percepção de como a arquitetura brasileira era diferente da sua. Isso nos leva, tanto em Niemeyer como em Waltercio, para a fluidez da linha, sua sinuosidade, sua capacidade de expansão no espaço. O lugar do desenho aqui é fundamental. O risco no papel traduz uma mistura de rigor e sensualidade muito própria à maneira pela qual a tradição construtiva e concreta reinventou-se nos trópicos. A obra de Waltercio vem atualizando e abrindo, nestes 40 anos de trajetória, novos horizontes de expectativa para se seguir acreditando, sem utopia de qualquer ordem, na capacidade da arte em criar novas formas ver e de ser no mundo.

III.

Para terminar com a linha e a ginga e, ao mesmo tempo, retomar a sempre problemática, mas necessária, discussão da singularidade cultural brasileira, esboçarei um paralelo nada convencional. Neste ano de 2008 comemoram-se 50 anos do primeiro título mundial do futebol brasileiro. O título da Copa do Mundo de 1958 na Suécia pôs em evidência as especificidades do futebol brasileiro que, com certa ousadia interpretativa, nos ajudam a perceber elementos importantes da poética de Waltercio Caldas e do modo como sua linha e sua forma ocupam e desenham o espaço. Para evitar qualquer tipo de mal-entendido, devo dizer que o que me interessa neste uso da ginga do futebol para pensar a poética de Waltercio não é o fingimento ou a malandragem, mas uma combinação de potência e desconcerto que se dá pelo deslocamento elíptico do corpo ou da linha no espaço. Em livro recente que discute de modo original o futebol brasileiro como

chave para pensar nossa formação social, o crítico literário José Miguel Wisnik em passagem que discute o drible remete a essa compreensão da ginga que me interessa aqui para falar do processo de formalização em Waltercio. Segundo ele, “podemos ver na elipse, que transforma a subtração numa soma [...] a essência do drible.” Um pouco mais adiante, ele explicita: *refiro-me ao drible como finta, negaceio, sugestão de um itinerário que não se cumpre e que explora imediatamente o efeito surpresa advindo, promessa de movimento que não se dá se dando e se dá não se dando, alusão a gestos que se insinuam e se omitem em fração de segundos, de modo a aproveitar a perturbação de expectativa provocada.*⁸

Com aquela seleção de 1958 o Brasil revelaria ao mundo um futebol que aliava eficiência e graça, em que o princípio da realidade e o princípio do prazer se alimentavam mutuamente. De lá para cá, depois de cinco títulos mundiais, o futebol segue sendo um dos lugares privilegiados, não obstante o risco dos clichês e da banalização, para pensarmos, para o bem e para o mal, a potência e a singularidade da cultura brasileira.

Dois características me parecem interessantes na forma de jogar futebol do Brasil que sinalizam para a obra de Waltercio. Primeiramente, a linha — no caso, o movimento do corpo e da bola — insiste em recusar o caminho mais curto e óbvio, optando, sem perda de sua precisão, pelo desconcerto da ordem, interessada antes no ritmo de uma coreografia improvisada do que nas regras de uma geometria inapelável.

Falando a respeito de Pelé (e podemos incluir aí certamente Garrincha e mais recentemente Robinho), o crítico Décio de Almeida Prado salientou que ele era capaz de driblar “valendo-se unicamente da inteligência (inteligência futebolística, bem entendido), ao deixar de fazer o que os outros, todos os outros, no campo e nas arquibancadas, esperavam dele.”⁹ Essa inteligência sublinha um movimento do corpo que se antecipa ao deslocamento da bola e incorpora os espaços vazios do campo. O deslocamento do jogador responde a uma intimidade com a bola e não a um desenho tático *a priori*. Tudo é rigor e improviso, fluência entre corpo e espírito. Essa articulação da linha com o seu entorno e com os desígnios (desejos) da matéria aparece em vários trabalhos de Waltercio. Penso acima de tudo no trabalho “verde” presente nesta exposição. Produz-se aí uma síntese que é puro ritmo espacial, surpreendendo e encantando o olhar do espectador.

Em muitos dos seus trabalhos vemos misturarem-se o que a princípio, antes da concreção do trabalho, pareceria não misturável, como, por exemplo, a suavidade da lã, a opacidade silenciosa do granito e a transparência fria do vidro ou do aço inox. Todos esses materiais e suas muitas temperaturas e tonalidades afetivas acabam se integrando pela incorporação do vazio, pela inteligência do jogo de aproximação e distanciamento, que é outra forma de se colocar a questão da escala, tão importante para a sua poética. Essa inteligência da escala é o que denomino ritmo espacial, sintonia fina entre linha e deslocamento. Uma consciência inconsciente da ginga.

Um segundo aspecto a ser destacado diz respeito ao passe e ao tipo de chute inventado pelo meio-campista Didi. Há uma sobriedade, um senso de economia e uma leveza na forma de conduzir a bola, distribuir o jogo e chutar a gol que fizeram desse jogador o grande maestro apolíneo daquele time dionísio. Do ponto de vista da economia e da capacidade de criar espaço com um gesto mínimo e preciso, características verificáveis nos desenhos de Waltercio, vale lembrar aqui também de Romário, o gênio da grande área.

A folha-seca — como ficou conhecido o chute a gol dado por Didi cuja trajetória parecia ir além da meta, mas que subitamente decaía sobre o gol enganando o goleiro — é outro aspecto, cuja tonalidade delirante, complementa a precisão do seu futebol. Ele punha um efeito na bola que a fazia descair repentinamente sobre o gol pervertendo o movimento previsto pela trajetória inicial. As regras da física e da geometria não dão conta daquele desenho da bola no espaço, assim como o balanço dos fios de lã de Waltercio desmontam as expectativas do olhar. Como observado pelo caricaturista brasileiro Loredano, essas linhas soltas no espaço realizam algo absolutamente único e até então inimaginável: o ponto de interseção das linhas muda de lugar de acordo com o movimento do espectador que vai transitando entre elas. Essa perversão é o delírio poético que dá às manobras da arte — e ao lance de efeito do craque — uma capacidade de invenção formal inexplicável segundo regras *a priori*.

Não se quer forçar aqui aproximações descabidas entre arte e futebol, muito menos defender a superioridade de uma cultura sobre outras. Tampouco interessa explicar a potência poética de uma obra como a de Waltercio segundo um critério banal ou redutor de brasilidade. O que se pretende é apenas sugerir que seu processo criativo pertence, sem se reduzir a ele, a uma cultura com um quadro de referência cujas singularidades devem ser destacadas e qualificadas, sem juízo de valor, em uma perspectiva universalizante. O que interessa é perceber o modo pelo qual as diferenças se somam na construção de uma globalização pautada pelo dissenso e pela heterogeneidade.

A exposição de Waltercio Caldas no CGAC deu-lhe ainda a oportunidade de um diálogo fundamental com a arquitetura de Álvaro Siza. A especificidade da linha e do ritmo no seu processo de formalização contrasta com a angulosidade dos espaços do arquiteto. Um trabalho como “quarto amarelo” deixa isso claro. Ele pinta um corte superior das paredes com amarelo e pendura três fios da mesma cor em tamanhos variados, redesenhando os ângulos retos e os movimentos espaciais típicos da arquitetura de Siza. Ele usa formas irregulares para ao mesmo tempo tensionar e revelar o espaço a sua volta. Muitos trabalhos parecem um duo improvisado em que a peça de Waltercio responde aos ritmos da arquitetura e lhe dá uma cadência mais suave ou um sentido metafísico inesperado.

Dois salas me parecem especialmente interessantes do ponto de vista dessa insinuação metafísica, no sentido de retirar do espectador sua orientação no espaço e no tempo. Uma

é a que inclui os trabalhos *Escultura para todos os materiais* e *O ar mais próximo*. Nela a própria escada fica em suspensão, assim como a geometria do espaço que é tragada pelos intervalos entre as bolas. A outra é o corredor onde foi apresentada *Superfície internacional*, uma instalação onde tudo é movimento, aceleração, simulacro.

Quem ganha com esse diálogo atualíssimo entre arte e arquitetura é o público, que pode ver uma obra, seminal no contexto da arte contemporânea, que soube se colocar neste espaço de Siza de forma eloquente e produtiva — revelando/provocando as especificidades do lugar, constituindo *mais lugares*.

¹ Palavra brasileira usada para descrever o movimento do capoeirista — luta/dança inventada pelos escravos — para enganar e desnoquear o adversário. Traduz um movimento do corpo onde se combinam ritmicamente precisão devaneio.

² PEDROSA, Mário. Introdução à arquitetura brasileira — 1. Em *Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 521.

³ OITICICA, Hélio. Esquema geral da nova objetividade. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 84.

⁴ RANCIÈRE, Jacques. “A democracia literária”, entrevista concedida a Leneide Duarte-Plon. *Revista Tropic*. Disponível em www.uol.com.br/tropico.

⁵ BRITO, Ronaldo. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM, 1979, p. 67.

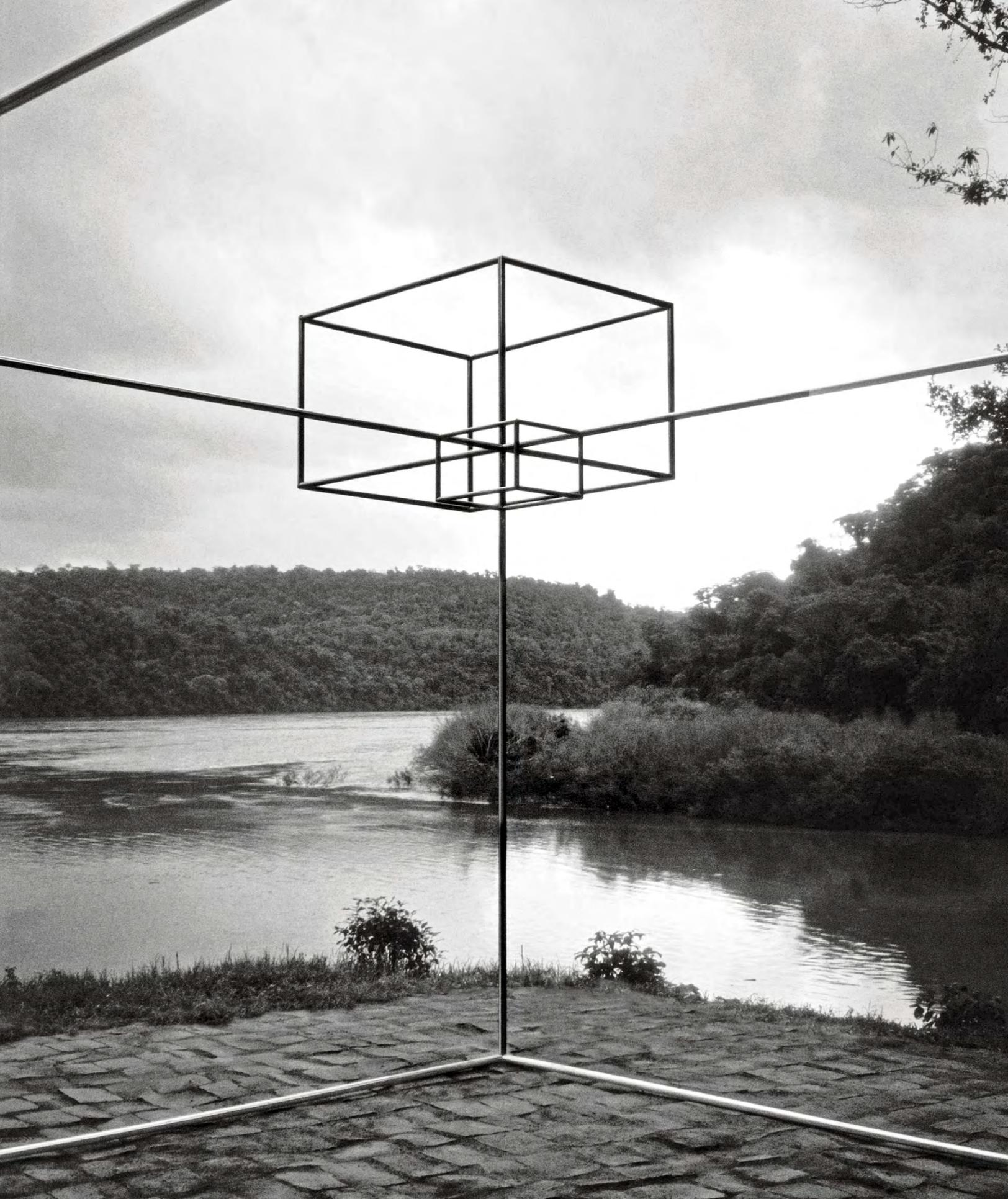
⁶ GIL, José. *A imagem nua e as pequenas percepções*. Lisboa: Relógio D'Água, 1996, p. 95-96.

⁷ Essa visita teve como cicerone o arquiteto Ítalo Campofiorito, indicado por Oscar Niemeyer e Lúcio Costa, que foi quem me relatou esse episódio.

⁸ WISNIK, José Miguel. *Veneno remédio: o futebol e o Brasil*. São Paulo: Cia. das Letras, 2008, p. 310.

⁹ Referência extraída do livro de José Miguel Wisnik citado na nota anterior, p. 228.

Texto publicado originalmente em espanhol (“La línea, el espacio y la ginga”) no livro *Más lugares*. Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporânea, 2008.



CRONOLOGIA

WALTERCIO CALDAS
Rio de Janeiro, 1946

1960
Faz os primeiros desenhos, aquarelas, guaches e pequenos objetos.

1964
É aluno de Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna – MAM, Rio de Janeiro.

1965
Seu primeiro trabalho gráfico é a capa do livro *A Amazônia e a cobiça internacional*, de Arthur Cezar Ferreira Reis (Rio de Janeiro: Edinova).

1967
Atua como desenhista técnico e programador visual da Eletrobrás.
Na sua primeira exposição coletiva, na galeria Gead, Rio de Janeiro, recebe o prêmio da categoria desenho. Produz as primeiras maquetes em papel cartão.

1969
Realiza *Condutores de percepção*, um objeto que se tornaria um paradigma em sua obra.

1970
Cria sua primeira cenografia para a peça *A lição*, de Eugène Ionesco, dirigida por Ronaldo Tapajós, Conservatório Nacional do Teatro do Rio de Janeiro.

1971
No Salão de Verão, no MAM, Rio de Janeiro, expõe três objetos-caixas, que são adquiridos pelo colecionador Gilberto Chateaubriand.

1971 / 1972
Leciona Arte e Percepção Visual no Instituto Villa-Lobos, a convite do diretor do Instituto, o músico Reginaldo de Carvalho.

1972
Participa do III Salão de Verão e do evento coletivo “Ex-posição”, ambos no MAM, Rio de Janeiro, e ainda de coletiva na Galeria Veste Sagrada, Rio de Janeiro.

1973
Na primeira individual – “Objetos e desenhos”, MAM, Rio de Janeiro, com 21 desenhos e 13 objetos –, ganha da Associação Brasileira de Críticos de Arte, juntamente com Alfredo Volpi, o Prêmio Anual de Viagem / Melhor Exposição. Sai publicado no jornal *Opinião* o primeiro texto crítico de Ronaldo Brito, e depois outras críticas, como as de Walmir Alaya, Roberto Pontual e Frederico Moraes, surgem na imprensa.
No Rio de Janeiro suas obras estão nas coletivas “Indagações sobre a natureza,

significado e função da obra de arte”, com curadoria de Fernando Moraes, na galeria do Instituto Brasil – Estados Unidos / Ibeu; “Vanguarda internacional – Coleção Thomas Cohn”, Ibeu, Rio de Janeiro; e “O rosto e a obra”, Galeria Grupo B.

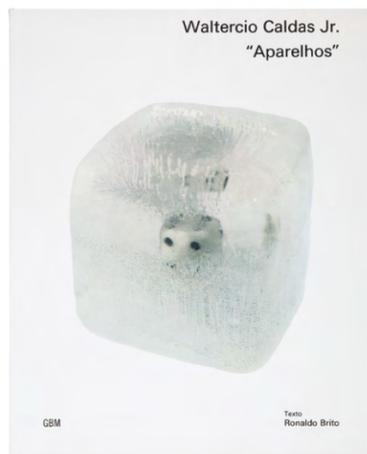
1974
Apresenta trabalhos na mostra individual “Narrativas”, Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro; e nas coletivas “Desenho brasileiro 74”, IX Salão de Arte Contemporânea do Museu de Arte Contemporânea de Campinas; “Desenhistas brasileiros”, Galeria Maison de France, Rio de Janeiro; “Arte gráfico brasileiro de hoy”, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Barcelona; Galeria Intercontinental, Rio de Janeiro; “Alguns aspectos do desenho brasileiro”, Galeria Ibeu, Rio de Janeiro; “Grabadores y dibujantes brasileños”, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

1975
A convite do diretor do Museu de Arte de São Paulo – Masp, Pietro Maria Bardi, faz a individual “A natureza dos jogos”, abrangendo o período de 1969 a 1975. O catálogo da exposição traz o texto “O espelho crítico” de Ronaldo Brito. Além da mostra, também individual, “Esculturas e desenhos”, na Galeria Luisa Strina, São Paulo, integra “Panorama do desenho brasileiro”, Museu de Arte Contemporânea de Campinas; “Novas aquisições”, MAM, Rio de Janeiro; “(Arte)”, Museu de Arte Contemporânea de Campinas; “Arte gráfico brasileiro de hoy”, promovida pelo Itamaraty, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Barcelona; “Art graphique brésilien”, Musée Galliéra, Paris, quando os desenhos do artista expostos são adquiridos pelo Itamaraty.

1975 / 1976
Coeditor de *Malasartes*, revista de arte e política cultural, importante na difusão das manifestações artísticas da época.

1976
Na individual “Objetos e desenhos”, MAM, Rio de Janeiro, mostra pela primeira vez os objetos *Circunferência com espelho a 30°*, *Dado no gelo e Pontos*. Toma parte em “Arte brasileira – os anos 60-70 / Coleção Gilberto Chateaubriand”, Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM, Salvador; “Raízes e atualidade / Coleção Gilberto Chateaubriand”, Palácio das Artes, Belo Horizonte.
Publica, juntamente com Carlos Zilio, José Resende e Ronaldo Brito, o artigo “O boom, o pós-boom, o disboom”, no jornal *Opinião*. É membro da Comissão de Planejamento

100 *Momento de fronteira* (detalhe), 2000
[Border moment (detail)]
aço inoxidável polido [polished stainless steel]
Instalação permanente como marco de fronteira entre Brasil e Argentina, à margem do rio Uruguai, Itapiranga, Santa Catarina. [Permanent installation as a border mark between Brazil and Argentina, on the Rio Uruguai riverbank, Itapiranga, Santa Catarina.] Projeto Fronteiras, Instituto Itaú Cultural



101 Waltercio Caldas Jr. – Aparelhos, 1979
Rio de Janeiro: GBM

Cultural do Museu de Arte Moderna – MAM, Rio de Janeiro, que discute o destino da sala experimental do museu.

1977
Renuncia à indicação para a Bienal de Veneza, por questão político-cultural. Realiza os primeiros trabalhos com cédulas de dinheiro, como *Notas para ambiente* e *Dinheiro para treinamento*. Além de “Arte brasileira – os anos 60-70 / Coleção Gilberto Chateaubriand”, no Casarão de João Alfredo, Recife, integra uma coletiva na Fundação Cultural do Distrito Federal.

1978
Produz *Talco sobre livro ilustrado de Henri Matisse, Convite ao raciocínio, Aparelho de arte, Prato comum com elásticos, Tubo de ferro / Copo de leite e A experiência Mondrian*.

1979
A individual “Aparelhos”, na Galeria Luisa Strina, São Paulo, tem em seu catálogo o texto “Olho de vidro” de Paulo Venâncio Filho. Publica pela GBM *Aparelhos* (Rio de Janeiro), o primeiro livro sobre o conjunto de sua obra, com trabalhos realizados entre 1967 e 1978, ensaio de Ronaldo Brito e programação visual do artista e de Paulo Venâncio Filho.

1980
Apresenta a individual “Ping-pong – a construção do abismo”, na Galeria Saramenha, Rio de Janeiro; e a instalação *O é um*, projeto Espaço ABC / Funarte, Parque da Catacumba, Rio de Janeiro. Coedita – com Cildo Meireles, José Resende, João Moura Júnior, Paulo Venâncio Filho, Paulo Sergio Duarte, Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Tunga – o número único do jornal *A Parte do Fogo*.

1981
Realiza, com o músico Sérgio Araújo, um disco com os trabalhos *A entrada da Gruta de Maquiné* (Waltercio Caldas) e Três músicas (Sérgio Araújo). “Arte e pesquisa” no Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo – MAC / USP e Fundação Bienal de São Paulo; “Artistas brasileiros contemporâneos”, Galeria São Paulo; “Do moderno ao contemporâneo – Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro, estão entre as coletivas de sua carreira.

1982
“O livro mais rápido” é apresentado em individual e lançado no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Ao ministrar palestra na Universidade Federal do Rio de Janeiro, apresenta, na sala, a intervenção, que constituiu a obra *A superfície algébrica*.

Participa da coletiva “Do moderno ao contemporâneo – Coleção Gilberto Chateaubriand”, na Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, e na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Realiza a primeira escultura pública – *The blind shape* (Formato cego) – no Paseo de las Américas, Punta del Este, Uruguai, por ocasião do Encontro Internacional de Escultura al Aire Libre, a convite de Angel Kalemberg. Publica o *Manual da Ciência Popular*, para o qual escreve o prefácio e com texto de Paulo Venâncio Filho (Coleção ABC / Funarte).

1983
Exibe a instalação *A velocidade*, em sala especial da XVII Bienal Internacional de São Paulo. Faz colaborações gráficas especiais para o caderno Folhetim, da *Folha de S. Paulo*. Além da individual “Algodão negativo”, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, mostra seus trabalhos nas coletivas “Imaginar o presente”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “3.000m³”, Galpão Rioarte, Rio de Janeiro; e no MAM, Rio de Janeiro.

1984
A Galeria GB Arte, no Rio de Janeiro, recebe a individual “Esculturas”. Participa da I Bienal de Havana, Cuba, e das coletivas: “Abstract attitudes”, Center for Inter-American Relations, Nova Iorque e no Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, com curadoria de John Stringer; “Tradição e ruptura”, Masp; “Arte brasileira atual: 1984”, Universidade Federal Fluminense, Niterói; “Coleção Gilberto Chateaubriand – retrato e autorretrato da arte brasileira”, MAM, São Paulo; e Salão de vidro”, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

1984 / 1985
Mora em Nova Iorque durante um ano. Elabora a obra *Escultura para todos os materiais não transparentes* e apresenta-se na coletiva “Panorama de arte atual brasileira – Formas tridimensionais”, MAM, São Paulo.

1986
Expõe em individuais obras da série *Escultura para todos os materiais não transparentes* no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, e na Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro; e em várias coletivas, como: “A nova dimensão do objeto”, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; “Arte contemporânea brasileira / Coleção Deninson”, Masp, São Paulo; “Coleção Knijnik”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Malagoli, Porto Alegre; “Arte contemporânea brasileira – tendências”, Galeria Montesanti, Rio de Janeiro; Petite Galerie, Rio de Janeiro; “12 anos”, Galeria Luisa Strina, São Paulo.



102 *Manual da ciência popular*, 2007
[Manual of Popular Science]
segunda edição [second edition]
São Paulo: Cosac Naify

Recebe o prêmio de melhor vídeo e direção do Festival de Cinema e Vídeo do Maranhão, Embrafilme, e prêmio especial do Júri, Jornada de Cinema da Bahia, para o vídeo *Apaga-te Sésamo*, sobre a sua obra (direção e fotografia de Miguel do Rio Branco; produção Studio Line / Rio Arte).

1987
Participa, simultaneamente, de dois segmentos da XIX Bienal Internacional de São Paulo: “Imaginários singulares”, com curadoria de Sônia Salzstein e Ivo Mesquita, onde expõe quinze esculturas de 1969 a 1987, e “Elementos de redução na arte brasileira”, com curadoria de Gabriela S. Wilder; além das coletivas: “Modernidade – art brésilien du 20^{ème} siècle”, Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris / MAM, São Paulo; “Works on paper”, GDS Gallery, Nova Iorque; “Arte e palavra”, Fórum de Ciência e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro; “Ao colecionador”, MAM, Rio de Janeiro; “A ousadia da forma”, Shopping da Gávea, Rio de Janeiro; “Palavra imágica”, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

1988
O Rio Janeiro recebe duas exposições individuais: “Ciclo de Esculturas”, na Galeria Sérgio Milliet / Funarte, catálogo com o texto “Olhar ao mar” de Sônia Salzstein; e “Quatro esculturas curvas”, na Galeria Paulo Klabin. Integra as coletivas: “Arte hoje 88”, XIII Salão de Ribeirão Preto; “Papel no espaço”, Galeria Aktuell, Rio de Janeiro; “Expressão e conceito anos 70”, Galeria Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro; “Modernidade – arte brasileira do século XX”, Masp, São Paulo.

1989
A individual “Esculturas”, na Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, tem catálogo com o texto “Calor branco” de Sônia Salzstein. *Software*, escultura luminosa, é instalada temporariamente no Vale do Anhangabaú e, em caráter permanente, a obra pública *O Jardim instantâneo*, no Parque do Carmo, São Paulo, comemorativa do Bicentenário da Declaração dos Direitos Humanos, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, ambas em São Paulo. Participa do evento especial “Arte em jornal”, na XX Bienal Internacional de São Paulo, promovido a partir de intervenções de artistas no espaço gráfico do Jornal da Tarde, de São Paulo. Realiza o vídeo *Software, uma escultura* (direção de Ronaldo Tapajós / coprodução: Jornal da Tarde e Q. Produções); e ainda das coletivas “Rio hoje”, comemorativa da reabertura do MAM, Rio de Janeiro; “10 escultores”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Nossos anos oitenta”, Galeria

GB Arte / Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro; “Caminhos”, Rio Design Center, Rio de Janeiro; “Desenho, uma geração”, Galeria Graffiti, Bauru (SP); II Arte Inverno, Automóvel Clube de Bauru. Faz o ensaio gráfico exclusivo “É=” para a revista *Guia das Artes*.

1990
Apresenta a individual de desenhos “Tekeningen”, na Pulitzer Art Gallery, Amsterdã, e “Desenhos”, na Galeria I10 Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, com o texto “Desenhos líquidos”, de Paulo Sergio Duarte, em seu catálogo. Neste mesmo ano está nas coletivas: “Transcontinental”, Ikon Gallery, Birmighan, e Cornerhouse Gallery, Manchester (curadoria de Guy Brett); Prêmio Brasília de Artes Plásticas, no Museu de Arte de Brasília, com prêmio de aquisição da peça *Einstein* (1987); “Panorama de arte atual brasileira / 90 – papel”, MAM, São Paulo; “Cor na arte brasileira”, Paço das Artes, São Paulo; “Art Los Angeles 1990”, Los Angeles; “Arte brasileira contemporânea”, Galeria I10 Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

1991
Exibe esculturas e desenhos na individual “Sculpturen en Tekeningen”, Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica, cujo catálogo tem o texto “Clear bias” de Ronaldo Brito. Em outra individual, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, além de desenhos estão esculturas da série *Próximos*. Suas obras são mostradas em várias coletivas: “Imagem sobre imagem”, Espaço Cultural Sérgio Porto / Rioarte, Rio de Janeiro; II Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, Fortaleza; Festival de Inverno, Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte; “Il Sud del mondo – l’altra arte contemporanea”, Galeria Cívica d’Arte Contemporânea F. Pizzo, Comune de Marsala, Itália; “O clássico no contemporâneo”, Paço das Artes, São Paulo.

1992
A instalação *Raum für nächsten Augenblick*, criada especificamente para a Documenta de Kassel deste ano, passa a ser exibida em caráter permanente na Neue Galerie, Staatliche Museen, Kassel. Além da individual “Sculpturen em Tekeningen”, no Stedelijk Musée Schiedam, Holanda, suas obras são apresentadas nas coletivas: “Amerika”, Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten, Antuérpia, Bélgica; “Amériques Latines – art contemporain”, Musée National d’Art Moderne Centre Georges Pompidou e Fondation Nationale des Arts, Hôtel des Arts, Paris; “Coleção Gilberto Chateaubriand 60-70”, Galeria de Arte do Sesi,

São Paulo; “Artistas na Documenta”, Museu de Arte de São Paulo; “Brazilian contemporary art”, Galeria Ibac, Rio de Janeiro; “Quatro artistas na Documenta”, Museu da República, Rio de Janeiro; “Exposição internacional de gravuras”, Curitiba; “Coca-Cola 50 anos com arte”, Rio de Janeiro.

1992 / 1993

Participa de “Klima global – arte Amazonas”, evento paralelo à ECO 92, no MAM, Rio de Janeiro e no Museu de Arte de Brasília, 1992; além de coletiva no Staatliche Kunsthalle Berlim, 1993.

1993

A individual “O ar mais próximo” inaugura a sala Século XXI do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, e recebe o Prêmio Mário Pedrosa de melhor exposição do ano no país, conferido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte. É um ano em que está presente em muitas mostras coletivas: “Two works”, com o artista José Resende, John Gibson Gallery, Nova Iorque; “Out of place”, Vancouver Art Gallery, Canadá; “Brasil: segni d’arte – libri e video, 1950-1993”, Veneza, Milão, Florença e Roma; “Latin american artists of the twentieth century”, MoMA, Nova Iorque; “Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert”, Joseph Hanbrich Kunsthalle, Colônia, Alemanha; “Emblemas do corpo”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; “Brasil 100 anos de arte moderna”, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; “Um olhar sobre Joseph Beuys”, Museu de Arte de Brasília; “Arte erótica”, MAM, Rio de Janeiro; “Gravuras”, Espaço Namour, São Paulo; “Poética”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “O desenho moderno no Brasil / Coleção Gilberto Chateaubriand”, Galeria do Sesi, São Paulo. “Lordre des choses”, Centre d’Art Contemporain, Domaine de Kerguehennec, França; “A presença do ready-made, 80 anos”, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo; “O corpo e a obra”, Museu de Arte Contemporânea, Edel Trade Center, Porto Alegre.

1994

Instala a escultura *Omkring*, na cidade de Leirfjord, Noruega, como parte do projeto Skulpturlandskap Nordland, em que artistas de diversos países são convidados a instalar esculturas em caráter permanente em espaços públicos de cidades norueguesas, sob a curadoria de Maareta Jaukkuri. O crítico Paulo Sergio Duarte é o autor do texto “Interrogações construtivas” do catálogo da individual de esculturas no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. É convidado para a segunda edição do Projeto Arte / Cidade – “A cidade e seus fluxos” com

a obra *A matéria tem dois corações*, instalada no edifício Guanabara, no centro da cidade do Rio de Janeiro. Integra as exposições “Mapping”, MoMA, Nova Iorque (um dos três desenhos de 1972 expostos é adquirido para o acervo do museu); “Precisão”, junto com Amílcar de Castro e Eduardo Sued e com curadoria de Irma Arestizábal, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; “Brasil, século XX”, Fundação Bienal de São Paulo; “Global climate”, Ludwig Forum für Intern. Kunst, Aachen, Alemanha; “A arte com a palavra”, MAM, Rio de Janeiro; “Weltanschauung”, Goethe Institute, Turim, Itália; “Livro-objeto. A fronteira dos vazios”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; “Entretexto”, Universidade Federal Fluminense, Niterói; “Trincheiras”, MAM, Rio de Janeiro; “Gravura brasileira”, Galeria GB Arte, Rio de Janeiro; “A espessura do signo”, Karmeliter Kloster, Frankfurt, Alemanha; “Livro de artista – o livro-objeto”, Centro de Artes Visuais Raimundo Cela, Fortaleza.

1995

Realiza individuais no Centre d’Art Contemporain, Genebra, Suíça e na galeria Joel Edelstein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, catálogo com texto de Lorenzo Mammi. Suas obras estão nas coletivas: “Art from Brazil in New York”, no MoMA, que no ano seguinte adquire a obra *Espelho com luz*; “Drawing on chance”, MoMA, Nova Iorque; “Uma poética da reflexão”, Conjunto Cultural da Caixa, Rio de Janeiro; “Entre o desenho e a escultura”, Museu de Arte Moderna de São Paulo; “Art from Brazil in New York”, Galerie Lelong, Nova Iorque; “Desafios contemporâneos”, Galeria PA Objetos de Arte, Rio de Janeiro; “Dinheiro, diversão e arte – o dinheiro através das artes brasileiras”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; XI Mostra de Gravura da Cidade de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba; “Livro-objeto. A fronteira dos vazios”, Museu de Arte Moderna de São Paulo; “20 anos”, Galeria Luisa Strina, São Paulo.

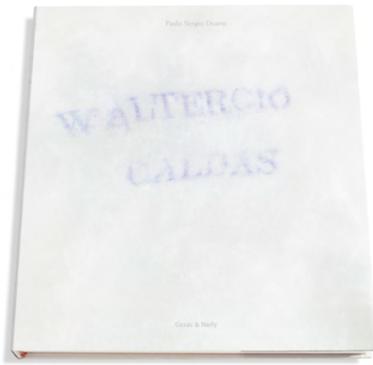
1996

“Realiza o vídeo *Um rio* (direção: Waltercio Caldas / realização: Carlos Mizziara / produção: Finep) especialmente para a exposição “Anotações: 1969-996” (Projeto Finep / Atelier Contemporâneo), Paço Imperial, Rio de Janeiro. Outra individual, “A estória da pedra”, no Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro, acompanha o lançamento de uma gravura do artista no programa de edições gráficas da instituição. Publica o livro-obra *O livro Velázquez* (São Paulo: Anônima), lançado na feira Arco em Madri neste ano. Participa com uma sala de esculturas da XXIII Bienal Internacional de São Paulo, como único

artista representante do Brasil. Instala em caráter permanente a obra *Escultura para o Rio*, na Av. Beira Mar, como parte do projeto Esculturas Urbanas da Secretaria Municipal de Cultura. Desenvolve, a convite da família do compositor, o projeto de escultura pública “Homenagem a Antonio Carlos Jobim” para ser instalada na lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro. Apresenta seus trabalhos nas coletivas: “Arte e espaço urbano – quinze propostas”, Palácio do Itamaraty, Fundação Athos Bulcão, Brasília; “Sin fronteras”, Museo Alejandro Otero, Caracas; “Mensa mensae”, Galerias da Funarte, Rio de Janeiro; “Anos 70: fotolinguagem”, Escola de Artes Visuais, Parque Lage, Rio de Janeiro; “Esculturas urbanas”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “4 artistas”, Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro; “Pequenas mãos”, Paço Imperial, Rio de Janeiro, e Centro Cultural Alumni, São Paulo; “Interiores”, MAM, Rio de Janeiro; “Petite Galerie 1954-1988. Uma visão da arte brasileira”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “70 anos de arte em Santa Teresa”, Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobo, Rio de Janeiro.

1997

Apresenta as individuais: “New sculptures”, Quintana Gallery, Miami, e “Esculturas”, Galeria Javier Lopes, Madri. Representa o Brasil na 47ª Bienal de Veneza, onde apresenta *A série Veneza* no pavilhão brasileiro. Participa da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, com a instalação *Lugar para uma pedra mole*, exposta anteriormente no evento paralelo à ECO-92, no MAM, Rio de Janeiro. Publica *Desenhos*, álbum com 20 serigrafias e texto do artista (Rio de Janeiro: Reila Gracie). A convite do Instituto Itaú Cultural, São Paulo, faz a escultura pública *Espelho sem aço*, instalada na avenida Paulista, em São Paulo. Toma parte nas exposições: “Re-aligning vision”, El Museo del Barrio, Nova Iorque; “4 artists from South America”, Christopher Grimes Gallery, Santa Mônica, EUA; “Brazilian sculpture – an identity in profile” (A escultura brasileira – perfil de uma identidade), Centro Cultural BID, Washington / Banco Safra, São Paulo; “Intervalos”, Paço das Artes, São Paulo; Panorama da Arte Brasileira 1997, MAM, São Paulo / Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães – Mamam, Recife; “Novas aquisições 1997 – Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro; “Ar”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Arte contemporânea da gravura – Brasil reflexão 97”, Museu Metropolitan de Arte / Fundação Cultural de Curitiba; “Tridimensionalidade na arte brasileira do século XX”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo; “Diversidade da escultura contemporânea brasileira”, Av. Paulista,



103 Waltercio Caldas, 2001 São Paulo: Cosac Naify

São Paulo; “Cegueses”, Museu D’Arte de Girona, Espanha; “2 mestres, pequenos formatos”, Galeria Mônica Marques, Uberlândia; “Objetos diretos”, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1998

Exibe, entre outras, a escultura *A série Veneza* e faz uma intervenção nas vitrines do Centro Cultural Light (Rio de Janeiro), que dá nome à exposição – “Mar nunca nome”. O catálogo traz uma entrevista do artista concedida à Ligia Canongia. Instala em caráter permanente uma escultura em metal no Parque de Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia. Além das individuais “Esculturas”, Galeria Paulo Fernandes, no Rio de Janeiro, e “Sculptures”, Galerie Lelong, em Nova Iorque, está presente em numerosas coletivas, como “Re-aligning vision”, Arkansas Art Center, Little Rock/Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, TX, EUA / Museo de Bellas Artes, Caracas/Museo de Arte Contemporaneo, Monterrey, México; “Amnesia”, Track 16 Gallery e Christopher Grimes Gallery, Santa Mônica; “Der Brasilianische Blick” (Um olhar brasileiro), Haus der Kulturen der Welt, Berlin / Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen / Kunstmuseum, Heidenheim, Alemanha; “Formas transitivas”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Amazônicas”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo; “As dimensões da arte contemporânea – Coleção João Carlos de Figueiredo Ferraz”, Museu de Arte de Ribeirão Preto; Panorama de Arte Brasileira 1997, Museu de Arte Contemporânea de Niterói, RJ / MAM da Bahia; “Teoria dos valores”, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro / MAM, São Paulo; “Grabados brasileños”, Fundación Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires; Philips Eletromída da Arte – 2ª Exposição Virtual, Museu da Casa Brasileira, São Paulo; “O moderno e o contemporâneo na arte brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro / Masp, São Paulo; “A imagem do som de Caetano Veloso”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Fronteiras”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; “Global conceptualism: points of origin, 1950s-1980s”, Queens Museum of Art, Nova Iorque. Recebe o Prêmio Johnnie Walker pelo conjunto da obra e expõe a escultura *Fumaça*, no evento da premiação no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

1999

Sônia Salzstein escreve o texto “Livros, superfícies rolantes” para o catálogo da exposição “Livros”, no MAM, Rio de Janeiro e na Casa da Imagem em Curitiba; a outra individual deste ano é “Sculptures”, na

Christopher Grimes Gallery, Santa Mônica, EUA. São diversas as coletivas das quais toma parte: “Global conceptualism: point of origin 1950s-1980s”, Queens Museum of Art, Nova Iorque / Walker Art Center, Minneapolis, EUA; “Re-aligning vision”, Miami Art Museum, Miami; “Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Mira Schendel, Tunga”, Christopher Gimes Gallery, Santa Mônica, EUA; “Por que Duchamp?”, Paço das Artes, São Paulo; Coletiva Arco 99, Galeria Javier Lopes, Arco, Madri; “Amnesia”, The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, EUA / Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá; “Aquisições recentes”, MAM, São Paulo; “O objeto anos 60-90 cotidiano/arte”, MAM, Rio de Janeiro / Instituto Cultural Itaú, São Paulo; “Domestic pleasures”, Galerie Lelong, Nova Iorque; “Impressões contemporâneas”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Ausência”, MAM, São Paulo; “Mostra Rio gravura”, Paço Imperial, Rio de Janeiro.

2000

Faz “Uma sala para Velázquez”, sala especialmente montada a convite do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, para estar ao lado da mostra “Esplendores de Espanha”. Nesta sala são reunidas pela primeira vez suas quatro obras criadas em homenagem ao artista Diego Velázquez. Apresenta outras três individuais: “Esculturas”, Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte, cujo catálogo traz o texto “Outros relógios” de Luiz Camillo Osório; “Livros”, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte e “Esculturas e desenhos”, Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, catálogo com texto de José Thomas Brum. Instala a escultura pública *Momento de fronteira*, como marco de fronteira entre o Brasil e a Argentina, à margem do rio Uruguai, em Itapiranga (SC), integrando o Projeto Fronteiras, Instituto Itaú Cultural. As coletivas são: “Global conceptualism: points of origin 1950s”, Miami Art Museum; “Icon + grid + void / Art of the Americas from the Chase Manhattan Collection”, The American Society, Nova Iorque; “Mostra do redescobrimento / Brasil 500 anos”, Fundação Bienal de São Paulo; “Século XX: arte do Brasil”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa; “F[R]IICCIONES”, Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madri; “Experiment art in Brazil 1958-2000”, Museum of Modern Art, Oxford, Reino Unido; “Situações: arte brasileira anos 70”, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro; “Técnica mista sobre papel”, Galeria Thomas Cohn, São Paulo; “Highlights of Brazilian contemporary art in UECLAA”, Albert Saloman Library University of Essex, EUA; “Entre a arte e o design: acervo do MAM”, Museu de Arte Moderna de São Paulo; “Leituras construtivas”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo;

“Projeto aquisição e coleção de obras”, Museu da Gravura, Curitiba; “Novas aquisições. Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro; “Oito artistas”, Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro; “Uma história da pele”, XII Mostra de Gravura da Cidade de Curitiba; “60 anos de arte”, Galeria Ibeu, Rio de Janeiro; “Projeto aquisição e coleção de obras – XI Mostra de Gravura de Curitiba”, Museu da Cidade de Curitiba.

2001

A individual “Waltercio Caldas: retrospectiva 1985-2000”, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro e Brasília, com curadoria, de Lígia Canongia, é acompanhada do livro *Waltercio Caldas*, organizado pela curadora, com entrevista do artista e seleção de textos. É lançado também o livro *Waltercio Caldas*, que contempla toda a sua obra, com texto de Paulo Sergio Duarte (São Paulo: Cosac Naify). As outras individuais são: “Waltercio Caldas: esculturas e desenhos”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, e “Sculptures”, Christopher Grimes Gallery, Santa Mônica, EUA. Participa de “Anos 70: trajetórias na arte brasileira”, Itaú Cultural, São Paulo; “Lucio Fontana, a ótica do invisível”, Centro Cultural Banco do Brasil; “Coleção Liba e Rubem Knijnik: arte brasileira contemporânea”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Malagoli, Porto Alegre; “Experiment art in Brazil, 1958-2000”, Museum of Modern Art, Oxford, Inglaterra; “Minimalism past and present”, Galerie Lelong, Nova Iorque; “São ou não gravuras?”, MAM, São Paulo; “Atípicos”, Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro; “Aquisições essenciais”, MAM, Rio de Janeiro; “Palavramagem”, Mamam, Recife; “O espírito de nossa época”, MAM, Rio de Janeiro / MAM, São Paulo; “Trajetória da luz na arte brasileira”, Itaú Cultural, São Paulo; e “Gilberto Chateaubriand – aspectos de uma coleção”, MAM, Rio de Janeiro.

2002

Porto Alegre recebe duas individuais do artista: “Livros”, no Museu de Arte do Rio Grande do Sul Ado Malagoli / Pinacoteca do Estado, São Paulo; e “Frasas sólidas”, no Torreão. A obra *O teatro: meio ato* integra a Mostra Sesc de Artes “Ares e pensares”, Sesc, São Paulo; enquanto *Figura de linguagem* está na edição do Projeto Arte/Cidade – Zona Leste – Sesc Belenzinho. São numerosas as exposições das quais toma parte neste ano: “Anda uma coisa no ar” / Atelier Finep 2002, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Tempo”, MoMA, Nova Iorque; “The Cisneros Collection”, MoMA, Nova Iorque / MAM, São Paulo; “Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto, Colección Cisneros”, MAM, Rio de Janeiro; “The independent pot”, Galeria Fortes

Villaça, São Paulo / The Liverpool Biennial of Contemporary Art, Liverpool, Inglaterra; “Transit. Latin american art”, University of Essex, Reino Unido; “Geométricos e cinéticos”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud; “Artefoto”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; “Matéria-prima”, Novo Museu, Curitiba; “São ou não são gravuras?”, Museu de Arte de Londrina; Arco / 2002, Parque Ferial Juan Carlos I, Madri, Espanha; “Fragmentos a seu ímã”, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília; “Coleção Sattamini: esculturas e objetos”, MAC, Niterói; “Diálogo, antagonismo e replicação na Coleção Sattamini”, MAC, Niterói; “Gravuras: Coleção Paulo Dalacorte”, Museu do Trabalho Porto Alegre / Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, Passo Fundo (RS); “Caminhos do contemporâneo 1952-2002”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Identidades: o retrato brasileiro na Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro; “Mapa do agora: arte brasileira recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; “Entre a palavra e a imagem: módulo 1”, Sala MAM-Cittá América, Rio de Janeiro.

2003

Apresenta as individuais “Desenhos”, Artur Fidalgo Escritório de Arte, Rio de Janeiro; e “Sculptures”, Christopher Grimes Gallery, Santa Mônica, EUA. Integra “Artefoto”, Centro Cultural Banco do Brasil Brasília; “A autonomia do desenho / desenho anos 70”, MAM, Rio de Janeiro; “Geo-metrias – abstracción geométrica latinoamericana en la Colección Cisneros”, Museu Nacional de Artes Visuales, Montevéidú / Malba Colección Costantini, Buenos Aires; “Breaking the charmed circle, Christopher Grimes Gallery, Santa Mônica, EUA; “Layers of brazilian art”, Faulconer Gallery, Iowa City, EUA; Arco / 2003, Parque Ferial Juan Carlos I, Madri; “Projeto em preto e branco”, Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro; “A subversão dos meios”, Itaú Cultural, São Paulo; “Arco 2003”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Arte e sociedade: uma relação polêmica”, Itaú Cultural, São Paulo; “Escultores – esculturas”, Pinakotheke, São Paulo; “O sal da terra”, Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha (ES); “Coletiva 2003”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

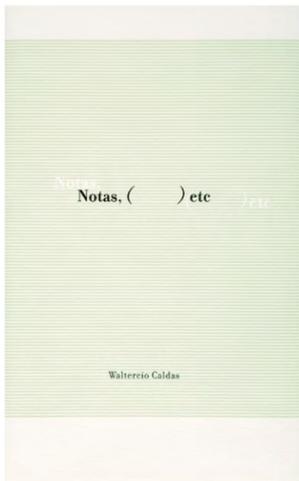
2004

Recebe o Grande prêmio da Bienal da Coreia do Sul, com a instalação *O ar mais próximo*. Lorenzo Mammi é o autor do texto do catálogo da individual “Esculturas e desenhos”, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. Instala ao ar livre a escultura *Espelhos ausentes* em propriedade particular em Itaipava, Rio de Janeiro. As coletivas são: “Latin American and

Caribbean art”, MoMA at El Museo de Barrio, Nova Iorque; “The L.A. years”, Christopher Grimes Gallery, Santa Mônica, EUA; “Arte contemporânea: uma história em aberto”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “30 artistas”, Mercedes Viegas Escritório de Arte, Rio de Janeiro; “Arte contemporânea brasileira nas coleções do Rio”, MAM, Rio de Janeiro; “Fotografia e escultura no acervo do MAM – 1995 a 2004”, MAM, São Paulo; “Visões espanholas, poéticas brasileiras”, Espaço Cultural da Caixa, Brasília; “Espaço Lúdico – um olhar sobre a infância da arte brasileira”, Centro BNDES, Rio de Janeiro; “A arte da gravura”, Arte Sesc Rio de Janeiro; “Pratos para a arte”, Museu Lasar Segall, São Paulo; “Experiências contemporâneas”, Galeria de Arte Ipanema, Rio de Janeiro; “Acervo”, Lurixs Galeria, Rio de Janeiro.

2005

Realiza as individuais “The Black series”, na Christopher Grimes Gallery, Santa Mônica, EUA; e “Sculptures et dessins”, na Galerie Denise René Rive Gauche, Paris, com o texto “Gardons pour cela notre bonne humeur” de Guy Brett, no catálogo. Faz o projeto de capa para o livro *Duchamp – uma biografia*, de Calvin Tomkins (São Paulo: Cosac Naify), incluindo uma edição especial de 400 exemplares. Participa da V Bienal do Mercosul, Porto Alegre, com sala especial, e, à margem do Guaíba, instala permanentemente a escultura monumental *Espelho rápido*, com curadoria de Paulo Sergio Duarte. É o responsável pela cenografia da ópera “Erwartung” (A espera) e para o balé *Noite transfigurada*, ambos de Arnold Schoenberg, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e para o balé *Paisagens imaginárias*, em homenagem a Isadora Duncan e John Cage, com o grupo Aquarela, Belo Horizonte. Faz ainda oito gravuras como artista convidado do Ateliê de Gravura, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. Toma parte das coletivas: “Drawing from the modern 1945-1975”, MoMA, Nova Iorque; “Estrecho dudoso”, Museo de Arte e Diseño Contemporâneo, San José, Costa Rica; “Desidentidad”, Institut Valenciá d’Art Modern, Valência, Espanha; “Collection Cisneros”, Museu Nacional de Belas Artes, Santiago do Chile / Museu de Arte Moderna de Bogotá / Museu de Arte e Diseño Contemporâneo, San José, Costa Rica; “The hours – visual arts of contemporary Latin America”, Irish Museum of Modern Art, Dublin; “Desenhos: Waltercio Caldas, Cornelius Völker, Kyung Jeon”, Theodor Lindner Arte, Rio de Janeiro; “Objetos diretos”, Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro; “Objetos”, Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro; “Múltiplos”, Arte 21 Galeria, Rio de Janeiro; “Os primeiros anos da Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro;



104 Notas, () etc, 2006
São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud

“Trajetórias”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Beyond geometry” LACMA, Los Angeles, e MAC de Miami, EUA.

2006

“Esculturas” é exibida na Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, trazendo texto de José Thomaz Brum no catálogo; e na Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte, com o texto “A lucidez e o susto” de Luiz Camillo Osório; o Centro Universitário Maria Antônia, Universidade de São Paulo, abriga a individual “Frasas sólidas”. Participa das coletivas: “An atlas of drawings”, MoMA, Nova Iorque; “Teor / ética – arte + pensamiento”, Museo de Arte y Deseño Contemporâneo, San Jose, Costa Rica; “Certain encontres – Daros Latinamerica Collection”, Morris and Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, Vancouver; “Acervo”, Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro; “Diversas constâncias”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Gravura em metal – matéria e conceito no Ateliê Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; “Sinais na pista”, Museu Imperial, Petrópolis (RJ); “É hoje na arte brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand”, Santander Cultural, Porto Alegre; “Nmúltiplos”, Arte 21 Galeria, Rio de Janeiro; “O livro do artista”, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; “MAM [na] Oca – arte brasileira do acervo MAM São Paulo”, MAM, São Paulo; “Um século de arte brasileira. Coleção Gilberto Chateaubriand”, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Publica o livro “*Notas () etc.* em edição especial de 400 exemplares realizada pelo Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, com oito gravuras e textos do artista escritos ao longo de mais de 30 anos. Sai o livro *Waltercio Caldas: O ateliê transparente* de Marília Andrés Ribeiro pela C/Arte (Belo Horizonte).

2007

Três individuais são apresentadas: “Esculturas e desenhos”, Galeria Elvira González, Madri; “Esculturas e desenhos”, Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro; e “Estados de imagem: livros de Waltercio Caldas”, Museu Victor Meirelles, Curitiba. Participa da 52ª Bienal de Veneza – “Pensa con i sensi, senti con la mente” – expondo a obra *Half mirror Sharp*, no Pavilhão Itália, a convite do curador geral da bienal, Robert Storr. Além disso está nas coletivas: “Desidentidad”, MAM, São Paulo; “Puntos de vista / Daros Latin American Collection”, Bochum Museum, Alemanha; “Arte contemporâneo – donaciones e adquisiciones”, Malba, Fundación Costantini, Buenos Aires; “Anos 70 – arte como questão”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; “Transparências”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “A gravura

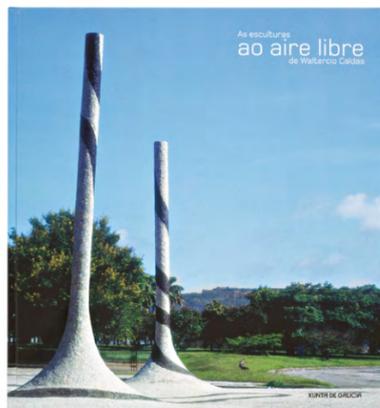
brasileira na coleção de Mônica e Jorge Kornis”, Caixa Cultural, Rio de Janeiro; Pinta Contemporary Latin American Art Fair, Nova Iorque, artista homenageado; “Autorretrato do Brasil”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Olhar seletivo”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Alumínio digital”, Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro; Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Constructing a poetic universe – The Diane and Bruce Halle Collection”, The Museum of Fine Arts, Houston; “Lines, grides, stains, works”, MoMA, Nova Iorque; “Um século de arte brasileira / Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Salvador; “Antônio Dias, Waltercio Caldas e Tunga”, Galeria de Arte Guarnieri, Ribeirão Preto (SP); “Coletiva 2007”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro; “Universidade XV”, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro; Galeria de Arte Almeida Dale, São Paulo. Publica a segunda edição do *Manual da ciência popular* e a tradução para o inglês (*Manual of the popular science*), incluindo obras que faziam parte do projeto da primeira edição; a publicação tem texto de Paulo Venâncio Filho e prefácio do artista (São Paulo: Cosac Naify).

2008

Apresenta as mostras “Horizontes”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, acompanhada do livro *Horizontes*, com texto de Paulo Venâncio Filho; e “Máis lugares”, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha. As coletivas são: “Correspondences – contemporary art from the Colección Patricia Cisneros”, Wheaton, Norton Massachusetts, EUA; Galeria Elvira González, Madri; “Face to face”, The Daros Collection, Zurique; “Lines, grides, stains, works”, Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto / Museum Wiesbaden; “Estados de imagem”, Museu Victor Meirelles, Florianópolis; “Sculpture”, Galerie Denise René, Paris; “Geografias (in)visibles – Colección Patricia Cisneros”, Centro Cultural Eduardo Leon Jimenes, República Dominicana; “Luz, cor e movimento”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Traçados modernos e contemporâneos”, Galeria de Arte Marcelo Guarnieri, Ribeirão Preto (SP); “Coletiva 2008”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro; “Entre o plano e o espaço”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Múltiplos sentidos – Amílcar de Castro e Waltercio Caldas”, Galeria Sílvia Cintra, Rio de Janeiro; “MAM-60”, MAM, São Paulo. Publica o livro “*Waltercio Caldas – máis lugares*” (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia), com texto de Luiz Camillo Osório.

2009

Neste ano realiza as individuais “Sculptures”, Galerie Grita Insam, Viena; “Sculptures et



105 As esculturas ao aire libre de Waltercio Caldas, 2010 Xunta de Galicia, Espanha: Centro Galelgo de Arte Contemporânea

dessins”, Galerie Denise René, Paris, e “Salas e abismos”, Museu Vale, Vila Velha (ES), onde reúne, pela primeira vez, nove instalações criadas desde 1983, como *A velocidade*, incluindo salas inéditas no Brasil, como *Meio espelho suspenso* (2007) e *Orquestra* (2008). Participa das coletivas “Weltanschauung – visione del mondo”, Art Fórum Wurth Capena, Roma; “Happy yellow”, Galerie Denise René, Paris; “Dentro do traço, mesmo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; “Matisse hoje / aujourd’hui”, Pinacoteca do Estado de São Paulo; Obranome II, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; “Olhar da crítica (arte premiada da ABCA e o acervo artístico dos palácios)”, Palácio dos Bandeirantes, São Paulo; “Coletiva 2009”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro; “Livrobjeto”, A c /Arte Galeria, Belo Horizonte; “After utopia”, Centro per l’arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália; “Bijoux d’artistes”, Musée Du Temps, Bensaçon, França. Publica os livros *Salas e abismos*, onde estão todas as instalações criadas pelo artista até essa data, textos de Paulo Venâncio Filho, Paulo Sergio Duarte e Sônia Salzstein (São Paulo: Cosac Naify); *As esculturas ao aire libre de Waltercio Caldas*, apresentando os projetos e todas as esculturas instaladas ao ar livre até 2008, com textos de Manuel Oliveira, Sônia Salzstein e Roberta Calabria (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

2010

A exposição “Salas e abismos”, no MAM, Rio de Janeiro, é ampliada com a montagem de outras três salas: *O jogo do romance II* (1978), *Escultura para todos os materiais não transparentes* (1985) e *Quarto amarelo* (1999). Além dessa, faz ainda outras individuais: “Sculptures”, Christopher Grimes Gallery, Santa Mônica, EUA; “Paisagens, etc.”, Palacete das Artes, Museu Rodin, Salvador; e “Esculturas e desenhos”, Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro, com o texto “Ajustou a frequência para o desvio”, de João Bandeira, no catálogo. Integra as seguintes coletivas 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre; “Das Verlangen nach Form”, Akademie der Künste, Berlin; “After utopia – a view on brazilian contemporary art”, Centro per l’Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália; “Os 70’s”, Galeria Progetti, Rio de Janeiro; “Transição / from now on...”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Ponto de equilíbrio”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; “À sombra do futuro”, Instituto Cervantes, São Paulo; “Objetos diretos”, Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro; “Coletiva 10”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro; “O olhar do colecionador, Coleção Tuiuiu”, Instituto de Arte Contemporânea,

São Paulo; “Recortes de uma coleção – Bruno Musatti”, Galeria Ricardo Camargo, São Paulo; “Body guard – une collection privée de bijoux d’artistes”, Passage de Retz, Paris.

2011

Dois individuais são apresentadas: “Nuevos objetos”, na Galeria Elvira González, Madri; e “A série Negra”, Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, com o texto “Notas refletidas”, de Guy Brett, no catálogo. Realiza a intervenção urbana *Eixo Monumental* como parte do projeto Aberto Brasília. Participa da Bienal “Entre abierto”, Cuenca, Equador, da qual recebe o prêmio com a obra *Parábolas de superficie*; e das coletivas “Art unlimited – what is world. What is not”, Art /42 / Basel, Suíça; “Zona letal, espaço vital / Obras da Caixa Geral de Depósitos”, Museu de Arte Contemporânea de Elvas / Museu Municipal de Tavina /M/1/MO – Museu da Imagem em Movimento, Leiria, Portugal; “Art in Brazil 1950-2011”, Palais de Beaux Arts, Bruxelas; “A rua”, Museum Van Hedendaagse Kunst, Antuérpia; “Aberto Brasília / Intervenções Urbanas”, Ministério da Cultura, Brasília; “Underwood”, Galerie 1900-2000, Paris.

Recebe o Prêmio de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, na categoria Artes Visuais, pela relevância do seu trabalho para a cultura do Estado. Publica o livro *Outra fábula*, que integra a edição especial de 200 exemplares do livro *Salas e abismos* (São Paulo: Cosac Naify).

2012

Além de “Múltiplos e gravuras”, na Galeria Múltiplo Espaço Arte, Rio de Janeiro, apresenta “Cromática”, sua individual mais recente, inaugurada em 15 de agosto na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, que aborda a eloquência da cor nos volumes da escultura e nos espaços da arquitetura. Está na coletiva “Notations – The Cage effect today”, Hunter College, Times Square Gallery, Nova Iorque. Publica o ensaio gráfico “Ficção nas coisas” no décimo número da revista *Serrote*; e o livro *Cronometrias*. (Rio de Janeiro: Lithos), com gravuras e textos do artista.

PRESENTATION

Fundação Iberê Camargo
Pinacoteca do Estado de São Paulo

We are glad to see come to fruition this collaboration between Fundação Iberê Camargo and the Blanton Museum of Art at the University of Texas at Austin around the exhibition “Waltercio Caldas: O Ar Mais Próximo e Outras Matérias” [“Waltercio Caldas: The Nearest Air and Other Matters”], with the important support of Pinacoteca do Estado de São Paulo for the Brazilian tour of the exhibition.

The exhibition presents central questions about the work of Waltercio Caldas and brings forth several issues that permeated his artistic production throughout the years. The coherence noted in his artistic language allows a dialogue between the works from the beginning of his career and his latest works, consolidating a common thread to his trajectory. This magnificent project shows a glimpse of Waltercio’s entire artistic production so far, one of the most prolific of Brazilian art. The exhibition presents to the public over 80 works, from drawings to sculptures, objects to installations.

One of the many issues raised by the exhibition, curated by Gabriel Pérez-Barreiro and Ursula Davila-Villa, is the ability of the works to test our perception towards what we are seeing. The works of Waltercio create a constant challenge to our cognitive beliefs and our perception of materials and space. The choice of simple and familiar elements allows a primary approach to the work composition, but soon this primary recognition gives way to new opportunities of interpretation of the work and, by consequence, of art itself.

Occupying a central role in the Brazilian art landscape from the latter half of the 20th century onwards, Caldas initiated his studies with Ivan Serpa, at the Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM – RJ). It was in the 1960s that he started to build a singular language, consolidating himself

in the coming decades without ever tying to any specific artistic frame or movement. Outside of categorizations such as minimalist, formalist or conceptualist, Waltercio makes use of creative aspects and national and international references to build his artistic speech around a space of experimentation and creativity, always challenging the perception of observer.

To be part of this partnership with The Blanton Museum on organizing the project and with Pinacoteca do Estado de São Paulo in producing the Brazilian tour of the exhibition marks the commitment of Fundação Iberê Camargo to its vision of excellence in cultural, educational and research programs on modern and contemporary art, and on Iberê Camargo. Part of this excellence is grounded on the belief that generating and amplifying connections between institutions should happen not only locally, but regionally and internationally with the goal of fostering the exchange of information, knowledge and experiences on the field of visual arts.

Fundação Iberê Camargo is thankful to Waltercio Caldas and to the co-curators of the exhibition Gabriel Pérez-Barreiro, director of Colección Patricia Phelps de Cisneros, and Ursula Davila-Villa, curator of Latin American Art (2005-2012) at The Blanton, for all the time and attention dedicated to this project; to the whole Fundação Iberê Camargo team who worked hard to bring the concept to life; to the Blanton Museum of Art at the University of Texas at Austin team for their work and for embarking on this partnership to bring the artistic production of this important artist to new audiences; we also thank the Pinacoteca do Estado de São Paulo for the support in executing the exhibition in Brazil; the sponsors and all involved in turning this project into a success.

FOREWORD

Blanton Museum of Art
The University of Texas at Austin

“O Ar Mais Próximo e Outras Matérias” [The Nearest Air and Other Matters] was organized through a partnership between The Blanton Museum of Art at The University of Texas at Austin and Fundação Iberê Camargo. An ambitious undertaking, the project examines for the first time the entire artistic production of a central figure among Brazilian artists. The exhibition showcases close to 80 works of art in various media — from drawings to sculptures, objects, and installations. This catalog, as well as one produced separately by The Blanton, fully documents Caldas’ artistic trajectory, his influences, and his impact.

The investigation of the career of this important and influential artist exemplifies the model that the museum is committed to pursuing for the study of artists of Latin American origin and their role in broader contexts that extend beyond geography. Key to this model is the development of bilateral collaborations with institutions in the region that are mutually beneficial. Other recent examples include the award-winning exhibition, “The Geometry of Hope: Latin American Abstract Art from the Patricia Phelps de Cisneros Collection” (2007), which was produced in partnership with Colección Patricia Phelps de Cisneros. This exhibition traced the development of geometric abstract art within the framework of five major cities throughout South America as well as Paris and challenged the view of Latin American art as a single, isolated phenomenon. In the same year, The Blanton partnered with the Fundação Bienal de Artes Visuais do Mercosul to produce “Jorge Macchi: The Anatomy of Melancholy” for the 6th Biennial Mercosul, and partnered again to present “Francisco Matto: The Modern and the Mythic” (2009) — both groundbreaking career surveys.

Caldas’ work expresses a unique voice that has reverberated internationally yet remains under-recognized in the United States. The presentation of the exhibition in both Brazil and the United States connects a large array of new audiences to his work and builds on The Blanton’s distinguished history of producing groundbreaking projects that bring new international and scholarly attention to artists from Latin America, many of whom previously were known little outside Latin America. Of the more than 100 exhibitions focused on Latin American art that The Blanton has organized since the early 1960s, some notable examples include “The School of the South: El Taller Torres García and Its Legacy” (1991), the first attempt to reconstruct the history and philosophy of what is considered one of the most significant artistic communities of its time in South America. “Realigning Vision: Alternative Currents in South American Drawings” (1997) was the first exhibition to explore the ascendancy of drawing as an alternative mode of artistic production in South America over the course of 1960-1996. And “Cantos Paralelos: Visual Parody in Contemporary Argentinean Art” (1999) investigated, for the first time in a broader curatorial context, the use of parody that connects the work of nine outstanding Argentinean artists produced between 1960 and 1997.

These projects, including “The Nearest Air”, draw from The Blanton’s collection of modern and contemporary Latin American art that numbers more than 1,800 works and is recognized as one of the oldest, largest, and most comprehensive collections of its kind in the United States. Waltercio Caldas is among the more than 600 artists from Mexico, South and Central America, and the Caribbean represented in the collection. The Blanton was the first public institution in the United States to collect and display the works of many of these artists, including one by artist Iberê Camargo, purchased in 1978. This collection is the foundation upon which The Blanton engages in the study, research, and presentation of art from this large and diverse region.

The Blanton’s Latin American art program also draws strength from the rich resources in the field of Latin American studies available at The University of Texas at Austin including the Lozano Long Institute of Latin American Studies, the Benson Latin American Collection, and the College of Fine Arts, which has the longest-running Latin American art history program in the United States.

The Blanton works with these and other resources at the university to organize pioneering exhibitions and catalogs, international symposia, research seminars, and graduate-level internships. The museum also has a long history of artist residency programs, one of which in 2007, entitled Mapping Exchange, marked The Blanton’s initial partnership with the Fundação Iberê Camargo. All of these activities are designed to foster open and bilateral dialog between North and South America. One of the most significant examples of this is our permanent collection installation, *America/Americas*, which fully integrated our holdings of modern and contemporary American and Latin American art in an exploration of 20th century artistic production in a broader hemispheric context. Since The Blanton was established in the 1960s, we have consistently pursued this area that remains a core part of the museum’s identity today.

The Blanton is proud to continue its tradition of collaborating with institutions in Latin America through its partnership with Fundação Iberê Camargo, and we are deeply grateful for the many individuals who have made this project possible. It was a privilege to work with Waltercio Caldas who gave so generously of his time and energy to this project. We thank Fábio Coutinho, cultural superintendent of Fundação Iberê Camargo, for his visionary enthusiasm and commitment. We also thank the co-curators of “The Nearest Air”: Gabriel Pérez-Barreiro, director of Colección Patricia Phelps de Cisneros and former Blanton Museum curator of Latin American art, and Ursula Davila-Villa, curator of Latin American Art (2005-2012) at The Blanton. Thanks also are extended to the Fundação Iberê Camargo staff, including Pedro Mendes, cultural manager, and Carina Dias, production coordinator. Additionally, we thank Amethyst Beaver, graduate research assistant at The Blanton, and the numerous other dedicated individuals it takes to plan, develop, and execute such an ambitious and exceptional project.

THE OCTOPUS AND A COMPLETELY FULL AQUARIUM: WALTERCIO CALDAS

Gabriel Pérez-Barreiro

Art is concerned with something that cannot be explained by words or literal description [...] art is revelation instead of information [...] Art is concerned with the HOW not the WHAT, not with the literal content but with the performance of the factual content. The performance — how it is done — that is the content of art. JOSEPH ALBERS¹

Apparently a live octopus is 90% water. Somehow — don’t ask me how — this random fact came up in conversation with Waltercio Caldas, who after a split second came back with “or in other words, all water is 10% octopus”. As is often the case with this artist, a seemingly throwaway comment opens a door onto his unique logic and intellectual process, not to say his legendary humor. The switch between positive and negative, container and contained, is a constant in Caldas’s sculptural works. Hence the octopus. Of course, all sculpture deals with this at the most basic level, but Caldas takes this shift of perspective and places it at the center of his artistic vision, creating a type of visual philosophy that is as stimulating to experience as it is hard to describe. The challenge of describing or discussing Caldas’s work in words is legend. It’s hard to think of a contemporary artist whose work so doggedly and skillfully evades the verbal, the narrative, and the descriptive. This characteristic has certainly created its difficulties in an art system that demands easily-digested and marketable products, although his work is always identifiable as its own, it is impossible to predict what form, material, scale or appearance his next exhibition will have. It is also difficult to trace his artistic development in chronological terms; certain works from the 1970s live comfortably alongside others from this year, creating a complex web of influences and dialogues across his body of work, which cannot be easily classified into “early” and “late” as a linear progression.

Caldas’s work has often been overlooked or misread in the recent(ish) boom and revision of Brazilian art outside Brazil. While many artists of his generation have achieved long-overdue international recognition, Caldas remains something of an insider: hugely important and respected locally, but save a few notable exceptions, less known outside. It is interesting to ask why this might be the case. On the one hand, it is true that his work does not conform to — in fact it aggressively resists — many of the stereotypes that continue, in spite of everything, to haunt the field of Latin American art, namely a focus on the “political” (however that may be defined) or the tropical. For many viewers there is the guilty suspicion that his work is perhaps too uncomfortably “international”, refined, or, God forbid, beautiful. The reception of Caldas’s work in the international art system stands on a very particular fault line between a growing understanding of the tremendous sophistication of Brazilian art and culture, and a need for it still to be “different” enough. While we all, curators, critics and collectors, believe that the days of the exoticification of Latin America are thankfully well in the past, a quick look at the list of Brazilian “stars” in the market and the biennial circuit shows us that many works, while certainly more refined and

self-consciously cosmopolitan than the magical realism of decades ago, still contain a mandatory reference or two to the stereotypes of tropical Brazil, although nuanced by an “international” language. Caldas stands at the extreme other end of the spectrum with work that is profoundly Brazilian in many ways, and indeed could not have been made anywhere other than Rio de Janeiro in the second half of the 20th century, but does not show its identity on its sleeve.

But aside from the cultural geopolitics of the reception of Caldas’s work, which at the end of the day is perhaps not so important, it is worth looking at the work itself to see how it implicitly evades categorization. First impressions can always be misleading, that much we know, and in this case the extreme elegance of the sculptures, their refined and expensive materials and impeccable assembly all give off signals that invite a certain misreading. To the unfamiliar eye they can look cold, calculating, or even corporate. Yet those who spend time with the work speak with conviction of precisely the opposite qualities: warmth, humor, seduction. This great disparity begs the question if the first impression is a foil, part of a strategy to both pull in the viewer and intentionally mislead him or her. The question of style and its relationship to meaning is an old one in art history, but its contemporary implications are particularly complex. In the post-modern era the distrust of visuality has reached fever-pitch as we become more and more accustomed to processing images at speed, and as contemporary art has largely embraced the literal or discursive over the visual as the battleground for ideas. Caldas’s use of beauty in his materials and compositions is not so much for its own sake as it is a strategy for creating a space in which a certain kind of experience can occur, a form of resistance to the dominant cultural logic. The experience of his work ultimately has to do with an acute and precise questioning of the relationship between visuality and meaning: the way our eyes connect to our mind.

Any visual stimulus leads to opinion: we see, and then we process. In pedagogy, one of the markers of critical thinking is to measure the lapse between a stimulus and an opinion; the longer the time between the act of seeing and forming an opinion, the richer and more nuanced the response. In other words, time is an essential factor in perception and duration is a determinant of quality of experience. The challenge for the critical visual artist is how to slow down that process in order to make it richer and productive rather than reductive and predictable. In order to do, so, the artist must inevitably fight against recognition. Recognition is the rapid correspondence of a new stimulus to an existing one, a “mix and match” of what we already know. In our over-stimulated environment, this operation can become almost one of survival, the only way to process so much that we have to see and deal with on a daily basis. Caldas’s work attempts to do the opposite: to claim a place in which that time is slowed down enough to allow for doubt, unfamiliarity, questioning, and ultimately the creation of a new meaning. This idea of art as something generative and

complex rather than transactional and efficient is fundamental to understand Caldas's position, and also helps to explain the difficulty in summarizing his work in terms of the efficient or the transactional.

This "new" at the heart of Caldas's project is transitory and contingent, a form of mediation between a stimulus and a conclusion, and therefore has the potential to be renewed each time we re-encounter the work. The implicit risk for all who make images is that once a signature style exists, the work falls into redundancy, creating a vicious circle in which one's expectations are confirmed again and again. These makes for popularity and for commercial success, but not necessarily for good art (history is littered with examples: Dali, Chagall, Dine, etc.). The question is how to make the experience a virtuous circle, in which each encounter makes the experience richer? One of Caldas's favorite expressions is that he doesn't create objects but the spaces between objects, and this is true not only in terms of a formal description of the works (which do indeed contain much "empty" space) but more importantly as a pointer to the way in which content and meaning are generated not solely by the work or by the viewer, but by the interaction between them. This invisible content is what one "feels" in an exhibition of works by Caldas, a sensation that is simultaneously corporeal, ethereal and intellectual, and in which the interaction of these three conspire to create something that is hard to imagine in any other art form or experience.

It would be a mistake to categorize Caldas's work as formalist or as tautological. Yes, the elements of each artwork are classically formal: geometry, balance, purity, but what separates them from the tradition of Concrete Art to which they can be traced in Brazilian genealogy, is both ideological and contingent. By ideological I mean that there is a conscious position to complicate the discoveries of the 1950s and 60s, the era of Brazil's heroic modernism, and to update them to very contemporary questions of perception. By contingent I mean that he understands that a revival of formal solutions is not only not desirable but actually impossible in our current state of contemporaneity. The stakes today are different, and his solutions, while quoting from a past, do not seek to revive it or ironically to "comment" on it. In concrete terms we can see this complication through several formal devices. The incorporation of words (often names of artists or musicians) into the works is often used to destabilize any type of formal "disinterested" reading, as is the occasional use of an unexpected color within a work. These elements create an "extra" or "surplus" that serves once again to prevent the work being read in purely formal terms, by pushing them towards the realm of something specific, but not fully allowing you to go there. To find the name "Thelonius Monk", "Braque" or "Giotto" written out in one of his works provides a clue, but one that points to an indirect reference, a brush with a certain type

of sensibility, but there is nothing in the reference that will "help" you to "decipher" the work to arrive at a conclusion. The word "means" exactly as much as the other materials, space, color, or any of the elements that make the work, no more and no less. His frequent quotes from art history are not intended as a critique but rather as a playful nod, a provocation, and an encounter among equals.

It is worth discussing the fundamental difference between Caldas and Minimalism, with which he is frequently compared outside Brazil. Frank Stella's famous quip "What you see is what you see" implies a certain fatigue with art, and proposes a matter-of-factness, a "whatever" quality to art. This almost Calvinist reduction was in many ways a uniquely North American phenomenon, although its roots might be traced back to 1930 Paris and the Concrete Art manifesto, signed by Van Doesburg and others in which they stated, "A pictorial element has no other significance than itself and consequently the painting possesses no other significance than itself."² However, it is not coincidental that Concrete Art took little root in Europe, but its legacy was rich in the Americas, from Argentine and Brazilian concretism in the 1940s and 1950s, to North American Minimalism in the 1960s. Van Doesburg's ideas were reborn in Brazil in the late 1950s and 1960s, although tinged with an interest in visual psychology that would eventually lead into a radical form of dematerialization in the works of Hélio Oiticica and Lygia Clark. This twist away from a reductive materialism was hugely important for the development of Brazilian art over the next few decades, and Caldas's work is inconceivable without that turn. The combination of Euclidean geometry with other interests — the organic, the social, the body — allowed Brazilian artists to avoid the zero-sum game of reductive geometry for its own sake, and to create a field of possibility that continues to be rich and productive.

It can be instructive to think of the history of abstract art in terms of empty space. When a three dimensional form encloses and encompasses empty space, the ideological definition of that space becomes extremely relevant. While many have agreed on what "form" is in terms of a history of reductionism (it "means" itself), does the space in-between mean anything? The answers are varied, from Gabo and Pevner's dynamic fields, to Sol Lewitt's equivalent modules, to Oiticica's implicit human body. This definition of nothingness is perhaps the most instructive place to look for the ideological differences between artists who share a common language, but perhaps not the same intentions or beliefs. This is where Caldas is profoundly unlike Minimalism, in his rejection of the matter-of-factness of space. The question boils down to: is empty space nothing, or something? And if it is something, what kind of something is it?

Completely Filled Aquarium is a work that summarizes many of Caldas's interests in a most eloquent way. The technical description of the work couldn't be simpler: an aquarium

and water. But to properly explain this work we need to add some more elements. First of all, the surrounding space, as the object becomes simultaneously a mirror and a lens through which to understand everything around it. The next element in order would be doubt, our inability to decide exactly what it is we are seeing, even when we interact with both materials — glass and water — on an everyday basis. Suddenly we are aware of something different, a behavior that makes us stop and question. There is no trick here, even the title of work announces what it is in almost mocking obviousness: a completely filled aquarium. By filling the water to the top, the question of what is in the aquarium becomes central: we read it as air, even when we expect it to be water, and then confirm that is the case after all. While all of this when written sounds simple and banal, the beauty and delight of this work are hard to describe. The work creates a re-enchantment with the everyday that has little to do with art theory, and a lot to do with poetics. As much as a sculptural object, the work becomes — physically and metaphorically — a lens through which to see the world, another eye in space. While *Completely Filled Aquarium* is at its most basic level an exercise in redundancy (it really is what it says it is), the resulting artwork could not be further from the crushing logic of tautology.

From the simplicity of an everyday aquarium to the complete works of Diego Velazquez, Caldas applies this same oblique and probing vision. His book *Velazquez* also takes the question of presence and absence, reality and illusion, and applies it to art history writ large. By simply manipulating the images from an art history textbook, blurring the definition and removing the figures, he creates an extended essay in representation and meaning, calling into question our relationship with the reproduced image and notions of truth. Velazquez has long been a favorite of modern and postmodern artists and philosophers, but what makes Caldas's read so unique is his emphasis on *how* we know Velazquez, through the regular grammar of the art history textbook with its plates and texts rather than physical encounters with the paintings themselves. The blurry pages of the book suddenly transport the book into another realm, as if it were an object represented in the distance of a painting, yet it is real and in front of us, just as the plates that seem so real are fictions *because* of their likeness. The intricate back and forth between reality, fiction, representation, present and past, creates a complex web of meaning around the book not unlike a Borges short story, where the elaboration of a logical conundrum similarly becomes both intellectually thrilling and fun. It would be a mistake to frame a work like *Velazquez* within the institutional critique that was common in the 1990s, when this was made. Where Caldas is different is that he does not set out only to critique the past from a position of relativity and deconstruction, but rather to pay homage to art history, and the ways in which an artist like Velazquez can continue to pose interesting problems for the contemporary world. The work is a conversation with the past, rather than a simple comment on

it, and this is what gives it such power. It is also, incidentally, perhaps one of the few works of that period to use Photoshop in a productive way, not as a way of creating a passable illusion to compete with reality, but rather, to paraphrase Picasso, to tell a lie that tells the truth.

Another work (in fact a series of works) that is paradigmatic in Caldas's production is *The Nearest Air*. These works consist of little more than colored yarn, yet they are among his largest and most impressive works. The yarn draws a series of shapes in space, dividing up the air and creating a series of changing perspectives for the audience as they move through the space. Although at first glance they recall Fred Sandback's compositions, there is an important difference in that Caldas's works are only ever secured to the ceiling, and the rest is gravity, while Sandback's are often anchored also to the floor or walls. This difference may seem slight, but the effect they create is very different; where Sandback's works dissect and create tension between floor, ceiling and surrounding space, creating a rigid sculptural analysis of the space, Caldas's seem to breeze through with the lightest touch. The organic undulations of *The Nearest Air* evoke an almost *bossa nova* ease and weightlessness in the space, a melodic counterpart to Sandback's rigorously geometric rhythm. Unlike Sandback, the yarn in Caldas's work is a temporary strategy, one that enters and re-enters his work in particular moments, but is far from being a "signature". As a formal element, the colored yarn dissects the space in a very particular way, recalling perhaps Marcel Duchamp's definition of the *infra-slim* as the space between the smell of cigarette smoke and the smoker's breath. There is no doubt when looking at the work that the air on one side of the yarn is fundamentally different than that on the other, but we are at a loss to explain where or how, yet it is tangibly there.

Looking over the many decades of Caldas's production presents a great paradox. On the one hand the work is immediately recognizable as his, but on the other, it evades categorization in the language of art history. Neither minimal nor conceptual nor installation nor formalist, it carves out its own space and its own terms of engagement. Literary without literature, musical without music and intellectual without discourse, Caldas is a master of the empty space as an act of resistance, a place in which to think, experience, and most importantly perhaps, to change your mind.

¹ Quoted in DUBERMAN, Martin. *Black Mountain: An Exploration in Community*. Evanston, Ill.: Northwestern University Press, 1972, p. 47.

² Quoted in FABRE, Gladys and HÖTTE, Doris Wintgens (eds.). *Van Doesburg and the International Avant-Garde: Constructing a New World*. London: Tate Publishing, 2009, p. 187.

THE HORIZON IN THE BLINK OF THE BLIND: THE WORKS OF WALTERCIO CALDAS

Ursula Davila-Villa

It was six men of Indostan
To learning much inclined,
Who went to see the Elephant
(Though all of them were blind),
That each by observation
Might satisfy his mind!

The title and introductory quote to this essay allude to the old Indian parable “Blind Men and the Elephant.”² The tale narrates the story of six blind men that touch and describe an elephant. Although all men feel the same animal, each explores a different body part and comes to contrasting versions of what they believe the animal’s shape to be. They argue and challenge each other’s opinions without agreeing on a physical description for the elephant. The story illustrates how our understanding of the world is limited to our individual perceptions of reality. It also points to the fact that different interpretations of the world can result in conflicting yet truthful assertions of the object in question. The parable warns the reader that when we only consider what we can individually *see*, or in this case touch, we constrict our imaginary and restrict our experience to a reduced field, only defined by our past experiences.

This parable powerfully resonated with me when I first saw Waltercio Caldas’s work. My journey through Caldas’s world began at The Blanton Museum of Art in March 2006. That month, we were swiftly working in the then new galleries of the recently erected Mari and James Michener building, which was soon to open to the public. Halfway in the process of installing our permanent collection under the display *America/Americas*, I had my first direct experience with Caldas’s black polished granite sculpture *Escultura em Granito* [*Granite Sculpture*] (1986). At this initial encounter I became a blind woman attempting to describe an “elephant” by superficially observing what my eyes witnessed. Realizing that the essence of Caldas’s work lied on both what I see as well as what I do not see only came after I experience and engage with his objects time and again. My first impression of *Escultura em Granito*, a solid sharp rectangular stone, was its accentuated formal abstraction and weighty physicality. Yet, it was only when I gave into an imaginative act of attention that I ceased to be blind and saw this object as an organized whole that amounted to more than the sum of its parts. The inherent qualities of granite — such as its density, color, and weight — would naturally indicate a grounding heaviness. Regardless of the sculpture’s rectangular prism volume, what attracted my senses were the object’s curved bottom and top surfaces and its standing posture that rested only on its four bottom vertices. The sculpture’s anatomy, in contrast with its materiality, created a contrasting illusion: that of levitation. In a way, *Escultura em Granito* deceived my eyes and mind, and became an invitation to challenge my own conclusions. Perceiving that the sculpture only stands on four edges ceased to define the work in terms of materiality and geometry. Entering this object thus demanded an acute and sensitive observation. In this sense, awakening a haptic gaze triggered in

me a profound sensory connection with the volume’s smooth curvature and fine standing edges. Stimulating my sight’s tactile dimension became the key that opened the door to Caldas’s world. The sculpture’s heavy and shinny granite invited the touch, but the prohibition to feel the stone in effect subdued my reason and released my imagination. This led me to perceive the granite object as a light weighted matter floating effortlessly on the floor, as if it was a ballerina balancing on pointe shoes. I then understood that curiosity and imagination defined my experience within Waltercio Caldas’s world. His art, in essence, is a phenomenological journey of multilayered perception that shifts and responds to the viewer’s observation and cognition faculties and its surrounding context.

When considering the parable of the six blind men in context with Waltercio Caldas’s art, we could argue that the men’s limitation lie not in their lack of sight, but rather in their inability to recognize different tactile experiences as genuine. If they had conceded that each held an accurate interpretation of the elephant’s shape, rather than argue in a maze, they could have summed their opinions and conclude a more complete and informed version of the physical reality they could not see. Caldas’s installations, sculptures, drawings, and objects thus generate realities that exist only when we allow ourselves to perceive what we normally do not recognize. His art directly speaks to our sense of awareness, testing our observation skills beyond the physiological function of seeing. Furthermore, it challenges us to become mindful of our own cognitive process: from the moment when we see his objects, to the second when we assign them meaning, and finally, when we perceive and recognize a new altered reality. Like a rich classical piece of music that changes as we repeatedly listen it over time, Waltercio Caldas’s work offers an equally uplifting experience enriching our perception in different ways every time we come into close contact with it.

His art is, above all, a reflection on art’s potency to challenge, alter, and broaden our perception of familiar elements stripping down any preconceive notions that limit our imagination. Two manifestations, common to most of us, intrinsically connect with ethos of Caldas’s oeuvre: space and music. Both exude a great presence and absolute absence. In addition, our personal response to their existence unleashes multifold meanings that complete and enrich even the most modest of expressions. Examining Caldas’s world takes on similar spatial and sensory dimensions, which I will further discuss in this essay.

A HORIZON OF TIDES

Thought was born blind, but Thought knows what is seeing.
FERNANDO PESSOA³

Caldas’s oeuvre is a meditation on art itself. It emphatically centers on the perceptual conditions of space in time. Its aesthetic expression is unhitched from any narrative or historicity and

disavows any culturally-specific references. One could say that his sculptures, installations, and drawings stand as autonomous objects.⁴ Yet, this assertion is not entirely accurate, for his art always responds to its spatial surroundings and exists in relation to the viewer’s imagination. Moreover, it is through his work that the interrelation between senses and the mind becomes evident. The temporality of his objects epitomizes the moment when reason fails and our imagination supplies the conditions of space and time to experience reality.⁵ In other words, a single work by Caldas could thus represent a synecdoche of the philosophical questions that consider the perception of space through our sight, touch, as well as the conscious and unconscious mind.

Caldas uses the tactics of spatial negativity with many inflections and variations in order to liberate our creative force.⁶ Consider for example the work *É = (o espelho) um véu* [*Is = (the mirror) a veil*] (1998), a book-object in the shape of a black open box that denotes a certain formal economy but delves into complex philosophical issues. The right-hand page displays, on the top left, a black and white still from the 1958 horror movie *The Crawling Eye* showing a close-up of a screaming man; on the page’s bottom right one can observe a small steel ball carefully placed inside an orifice. The opposite page shadows the perforation from the right page, suggesting that upon closing the book, the steel ball can comfortably sit within the spherical space created by the two incisions. The positional relationship between the steel ball and the film still emphasizes the reflective quality of the ball’s material, transforming the sphere into a mirror facing the screaming man. This work is detached of any contextual specificity. There is no narrative to construct between two of his elements, nor story to tell by interconnecting this with other objects. The work does not allude to the sci-fi cinematic context of *The Crawling Eye*; rather, *É = (o espelho) um véu* speaks of the *gaze* in the most profound way by considering its metaphysical state. The art critic Adolpho Montejo Navas sheds light on this concept and work through the voice of Spanish poet Antonio Machado by quoting his poem: “The eye you see is not an eye because you see it; it is an eye because it sees you.”⁷ While Caldas conceived of *É = (o espelho) um véu* as a book, ironically this object does not perform as a document to be browsed, read, or touched in order to experience it. The book-object, always displayed in its open position, calls for a haptic impulse that invites the viewer to open and close its covers only through the sight while considering the underpinnings of observation as self-reflection. In this way, Caldas’s leads us through an object as familiar as a book into the realm of complex metaphysical questions that otherwise elude our attempts to express them in words.

Although we could dissect the particularities of each element in Caldas’s artistic vocabulary, its ethos only exists in the sum of all parts. Meaning arises from the physical qualities of each component, the spatial relation established through the object’s anatomy, the word play of its title, and the philosophical intention behind the whole. If we analyze any powerful poem,

we can only fully comprehend it when considering the sum of all individual parts, William Blake demonstrates this in his poem “Spring”:

Sound the flute! | Now it’s mute!
Birds delight, | Day and night,
Nightingale, | In the dale,
Lark in the sky, — | Merrily,
Merrily, merrily to welcome the year⁸

We could indeed translate the poem’s value into other words, give truth-conditions for its component senses, and assign a semantic value to every-word. But in doing so we might miss the holistic intention implied in *these* words, exactly in *this* arrangement. In this light, the aesthetic *gestalt* of Caldas’s art conforms to the same principle. In his words: “There is no secondary thing in an art object. Everything is important [...] (t)he art object is the poetic conjunction of all [its] parts so that no [single] part is better than the other. I see everything as a whole.”⁹ His words illustrate his desire to create objects that exude a balanced relationship between value, coherence, and logic. Furthermore, his comment also reveals an important trait that distinguishes his methodology: there are no accidents in his work; every aesthetic decision has a *raison d’être*. Take the installation *Meio Espelho Sustenido* [*Half Sharp Mirror*] (2007), every physical element in this work — such as steel tubular sculptures attached to the wall, rectangles and circles solidly painted on black color onto the walls, hanging colored yarn strings, glass panes fixed onto the perimeter walls, heavy rocks lying on the floor, and a well-though illumination — has been distilled to its irreducible essence and carefully arranged in space. This installation generates a powerful aesthetic experience that is defined by the spatial conditions and strong sense of unity of all components. Like a masterful musical composition, the *gestalt* of *Meio Espelho Sustenido* is condensed in the fine orchestration between the parts. Discussing coherence and logic in reference to this work is important in order to further comprehend Caldas’s creative reasoning. In the words of Austrian composer and painter Arnold Schoenberg any *gestalt* is the result of the production of large and small components, which *cohere* by means of a motive and are assembled so that the *logic* of the whole is as apparent as that of its parts.¹⁰ Schoenberg’s proposition speaks of the underlying importance between two principles that are normally invisible to the eye of the receptor but paramount to any artistic creator, be it a composer, writer, or visual artist. This brings us to one of the most important foundations for Caldas: the essence of things reveals only when a three-dimensional reality meets mathematical precision and poetical reasoning to form revealing associations between the conspicuous and inconspicuous.

Creating imaginary horizons is one of the most important connecting threads throughout Caldas’s practice. Naturally, this condition greatly defines the viewer’s experience in

relation to his work. In a way, we understand space and time the moment we “see” the horizon along the landscape and interconnect its relationship with the orbiting sun. Caldas strategically uses our natural impulse to search for the meeting point between sky and earth to alter our perception. Through his work he dislocates the preexistent skyline to generate new planes that situate our sight within fictitious horizons. This effect could disorient and detach us from our surroundings generating a strange and maybe uncomfortable physical sensation. However, what results are new fields that allow us to experience space in its tangible and intangible manifestations. The installation *Meio Espelho Sustenido* thus embodies Caldas’s ability to assemble ordinary materials in order to conceive of complex and rich environments that dislocate and challenge this perception. I use the word *environment* because upon entering this installation our notion of space in all its forms completely changes. As I mentioned, this work integrates varied materials spanning from steel, black paint, colored yarn, glass, and rocks. All these elements are strategically distributed throughout a four-wall space that is covered by a low ceiling and has two, almost invisible, entrances on opposite ends of the room. Caldas carefully thought of light as a key factor in this work and hence designed an extraordinary illumination that does not project shadows. The lack of shades inside this space produces an eerie sensation: the absence of time. As a result the meaning we would naturally assign to the horizon alters and seizes to be an indication of a day’s progression. Instead, we become the agents of change inside *Meio Espelho Sustenido*. Walking through the room one can see transparent glass panes that do not reflect, and perceive intangible volumes by combining the edges of the tubular structures attached to the wall and the hanging yarns. The optical illusion seizes to be fictional and becomes real. The magic happens the moment we exist the installation as our perception is forever changed.

In sum, when our reason fails, Caldas’s art becomes a compass leading our imagination through uncharted territory expanding both or self-imposed physical and mental boundaries. His work detaches us from the past and future, foregrounding our experience in the present in a many-layered continuum. The climatic juncture in Caldas’s world unfolds at the very moment we see what lies beyond what we recognize and find varying special realities that stimulate our cognitive abilities and expand our creative spectrum.

THE EXPANDING PRESENCE OF ABSENCE

There is no such thing as an empty space or an empty time. There is always something to see, something to hear. JOHN CAGE¹¹

When examining Caldas’s work one aspect that rises above all is that his sculptures, installations, objects, and drawings do not behave as visual art. His book-objects certainly cannot be

discussed in purely literary or formal terms. Nor can his sculptures be analyzed as Baroque statues in which the sum of perspectives renders a body in motion. In fact, it is difficult to consider his works solely in traditional art historical classifications. A more suiting language to describe Caldas’s art would be that of the musical realm. Whereas in music its organization is the outcome of a balanced relationship between rhythm, melody, and harmony;¹² in Caldas’s art it is the result of the orchestration between volume, scale, and density of materials in space.

Indeed, his art performs in space as music does: it displays a great ethereal presence and an almost absolute physical absence. Caldas speaks of this paradox in simple terms: “I would like to produce objects[s] with maximum *presence* and maximum *absence*.”¹³ In music we could discuss this oxymoron by considering the compositional layering, temporal nature, and boundless aura of any musical arrangement.¹⁴ We need not to know musical notation to fully enter and recognize the great expansiveness of a piece such as John Cage’s *4’33’’* (1952). The famous silence composition of Cage remarkably embodies the presence of absence. In *4’33’’* nothing takes place but sounds: those that are noted and those that are not.¹⁵ In describing this composition Cage notes, as it is stated at the beginning of this section, that empty space is a fallacy, “there is always something to see, something to here.” His musical art presents us with silence as an expansive presence, which is solely the result of the sounds generated within the performance hall where the piece is interpreted. Similarly, Caldas’s *O Ar Mais Próximo [The Nearest Air]* (1991) sculpture-installation operates as an invisible and visible body that alters and remodels in response to the context in which it is seen. This work consists of two colored yarn strings hanging by both edges from the ceiling creating inverted arches that only touch at a single vertex. The intersection point varies every time the work is installed as Caldas’s normally redesigns the geometrical arrangement responding to the surrounding walls, windows, light, and the overall room’s scale. This work fully embodies his ability to distill compositional elements to their minimal state to create objects with the utmost *presence* and *absence*. British art historian Guy Brett has defined presence and absence in Caldas’s work by situating the former as the concentration of our senses and thought, and the later as the condition in which space is vast and limitless.¹⁶ Let us consider Brett’s words in context with French philosopher Gaston Bachelard’s *Poetics of Space*. In his treaty Bachelard discusses presence and absence in spatial terms as *outside* and *inside* and examines the problematic embedded in perceiving these two concepts as oppositional forces. In his words:

Outside and inside form a dialectic of division, the obvious geometry of which blinds us as soon as we bring it into play in metaphorical domains [...] To make inside concrete and outside vast is the first task, the first problem, it would seem, of an anthropology of the imagination [...] Inside and outside do not receive in the same way the qualifying epithets that are the measure of our adherence. Everything, even size, is a human value [...] It is *vast* in its way.¹⁷

Bachelard’s words epitomize the visual and phenomenological state of *O Ar Mais Próximo*. To fully comprehend this work one cannot experience or understand it as the duality between negative and positive space. In actuality, this sculpture-installation only exists in our minds as we continually reconstruct its physicality when walking across and along the hanging yarn strings. The vastness, alluded by Bachelard, of *O Ar Mais Próximo* is territory that renders in the imagination, and thus, like music, it becomes evermore expanding within the individual mind.

Exploring Caldas’s art is thus an experience within a landscape of possibilities that invite to exercise choice. Where should we position our body in relation to his sculptures and objects? What value should we assign to his materials? Should we focus our senses and attention at equal times on the presences and absences created by his work?

Choice in art has been a matter of interest to Italian essayist and philosopher Umberto Eco. In his 1962 essay “The Open Work”, he argued that art can behave as a field of meaning and should be understood as open; in other words, there are implicit qualities that can, in effect, engage the viewer, listener, or reader in a dynamic and psychological experience.¹⁸ In his words, “The addressee is bound to enter into an interplay of stimulus and response which depends on his [or her] unique capacity for sensitive reception of the [visual or musical] piece.”¹⁹ The proposition that Eco offers us is, without doubt, pivotal to Caldas’s world. If we take the object *Aquário Completamente Cheio [Fully-Filled Aquarium]* (1981), a large transparent glass bowl aquarium filled with water to the point of forming a meniscus, we immediately notice that the aquarium sheds away any utilitarian value to become a limitless body in space. The work’s title is more a description of what we see than a metaphor of what we ought to recognize. Its transparent quality invites a penetrating gaze to “see” through the object and thus visualize the volume by coloring its rounded physicality with surrounding tones and shades. Whether we perceive this work as a manifestation of formal abstraction or a comment on how seemingly contrary forces are interconnected giving rise to each other, is open to interpretation and is subject to the individual imaginings. Echoing Eco’s words, *Aquário Completamente Cheio* gains its aesthetic validity in direct proportion to the varying perspectives from which it can be viewed and understood. The work’s nature possesses a strong resemblance to the novel *Hopscotch* by Argentine writer Julio Cortázar. His novel neither begins nor ends at predetermined chapters and its interpretation depends on the reader’s choices and decisions. Likewise, Caldas’s *Aquário Completamente Cheio* becomes a sea of possibilities that extends as far as our imagination allows. We are simply offered a “horizon” to set our sight on, but wherever we take our imagination depends on our capability to challenge our preconceive notions and delve into unfamiliar territories.

The first time I visited Waltercio Caldas’s studio-house in Rio de Janeiro I immediately knew that the experience was to be different from any previous studio visits. As I walked through his home, I felt as if I was entering the most private and intimate of spaces. The classical composition that was playing in the background said more about his work than a thousand words. From that moment on Waltercio and I began what would become a long conversation about classical and jazz music. At times, it seemed as if we were discussing his work rather than say David Brubeck’s *Take 5*. The journey I have travel through his world, starting at The Blanton with *Escultura em Granito* and continuing until these last month when we have closely worked with him on his first career survey, has been marked by moments of great intimacy at each encounter with his work. Conditions of this nature normally escape our daily lives as time slips through our fingers. However, through Caldas’s world I have indeed reached a profound self-awareness that has awakened my gaze and mind.

Before closing, I should like to return to the parable of the six blind men and remember that what defined their encounter with the elephant was their keen sense of touch. The instant when their hands came into contact with the roughness of the animal’s skin or softness of its tusk infused their experience as unique to the point they only believed their individual tactile approximation of the elephant’s shape. In the case of Waltercio Caldas’s art, we need not to touch it to arrive at a similar state of complicity. His work leads our senses into a realm of explosive visual and intellectual stimulation that unleashes our imagination. Indeed, it is only when we dive into his world giving into creative act of attention and stimulate our sight’s tactile dimension that we will seized to be blind and *perceive* what we normally do not recognize.

- ¹ SAXE, John Godfrey. "The Blind Men and the Elephant". *Clever Stories of Many Nations*. Boston: Ticknor and Fields, 1865, p. 50.
- ² The parable of "The Blind Men and the Elephant" is widely understood as a tale from the Buddhist canon. The earliest version of this parable is presumably to be found in the Buddhist scripture Udāna, and is attributed to the Buddha, see PRASAD, Brahmachari Sital. *A Comparative Study of Jainism and Buddhism: Brahmachari Sital Prashad*. Delhi: Sri Satguru Publications: distributed by Indian Books Centre, 1982. In 1865 the British writer John Godfrey Saxe translated the story into English as a poem.
- ³ PESSOA, Fernando. *35 Sonnets*. Lisbon: Monteiro, 1918, p. 12.
- ⁴ BRETT, Guy. *Transcontinental: An Investigation of Reality*. London-New York: Verso, 1990, p. 70.
- ⁵ In this assertion I specifically reference Kant's concept of transcendental imagination, which he describes in the first edition of the *Critique of Pure Reason*. See KANT, Immanuel. *Critique of Pure Reason*. Garden City, N.Y.: Doubleday & Co., 1966, p. 118.
- ⁶ BRETT, Guy. *Transcontinental: An Investigation of Reality*. Op. cit., p. 71.
- ⁷ NAVAS, Adolfo Montejo. Reseña de la exposición, *Livros de Waltercio Caldas en el Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro*. *Lápis*, n. 156 (October 1999): 66-67. MACHADO Antonio, *Alone: Selected Poems of Antonio Machado*, trans. Robert Bly, Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1985, p. 121.
- ⁸ BLAKE, William. "Spring". *Collected Poems*. Hoboken: Routledge, 2002, p. 57.
- ⁹ Waltercio Caldas, interview by Katie Geha, *glasstire.com*, May 12, 2012. Available at <http://glasstire.com/2012/05/12/interview-with-waltercio-caldas>.
- ¹⁰ Bernstein, David W. John Cage, Arnold Schoenberg, and the Musical Idea. In PATTERSON, David W... (ed.). *John Cage: Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*. New York: Routledge Publishing, Inc., 2002, p. 21.
- ¹¹ CAGE, John. "Experimental Music". In *Silence*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1967, p. 7-8.
- ¹² SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Clarendon Press; New York, 1997, p. 326.
- ¹³ Waltercio Caldas as quoted in Brett, *Transcontinental*, p. 70.
- ¹⁴ SCRUTON, Roger. *The Aesthetics of Music*. Op. cit., p. 327.
- ¹⁵ John Cage as quoted in JOSEPH, Branden W. John Cage and the Architecture of Silence. In *John Cage, October Files 12*. Cambridge, MA: The MIT Press, 2011, p. 78.
- ¹⁶ BRETT, Guy. *Transcontinental: an investigation of reality*. Op. cit., p. 71.
- ¹⁷ BACHELARD, Gaston. *The Poetics of Space: The Classic Look at How We Experience Intimate Places*. Trans. Maria Jolas. New York: Orion Press, 1964, p. 211, 215.
- ¹⁸ ECO, Umberto. *The Open Work*. Trans. Anna Cancogni. Cambridge: Harvard University Press, 1989, p. 2.
- ¹⁹ ECO, Umberto. *The Open Work*. Op. cit., p. 3.

TRANSCONTINENTAL: AN INVESTIGATION OF REALITY

Guy Brett

MATERIAL POETICS

The moment seems to demand art capable of a multiplicity of meanings. Art which, in relation to a notion such as the "Latin American", would discourage simplistic and hackneyed responses. Works which would bring forward new and complex metaphors (in the original Greek meaning of the term, *to carry over*: "the transference of aspects of one object to another object, so that the second object is spoken of as if it were the first")¹, rich not only in themselves, but in the sparks they would set off by contact and comparison with those of the other artists. Meanings would arise from the material, its specific nature and its location in space, from art's traditional attachment to the sensory and physical. These were some of the starting points for the exhibition and this book.

The words multiplicity and metaphor are not meant to suggest something vague. This book could also be seen in terms of a number of strategies for "approaching closer to reality", a process which for each artist is intimately connected to a polemical examination, or riposte, or refusal, of art as an institution. Again, these strategies are diverse and individual in all their particular details. The differences between them are as striking as any similarity: for example the contrast between a "harmonic" approach such as you find in Regina Vater's and Roberto Evangelista's *Nika Uiicana* (a particular way of referring to ecological and cultural problems), and a discordant aesthetic of violent clashes, as in Juan Davila's painting.

Another premise for this book was that the works would signal across continental borders and across national borders within the continent (even though the artists might not know one another or be aware of one another's work). This is symbolised by the combinations of localised and non-localised materials and references mentioned in the preface. Every reader will see different kinds of signal. One, which connects several artists, is the presence of metaphors which imply "potential" and "restriction": Victor Grippo's *Analogies*, in which potatoes and beans, basic foodstuffs of the continent, apparently prosaic and humble, demonstrate their latent energies; Cildo Meireles' *Southern Cross* and his *Sermon on the Mount: Fiat Lux*, which both obliquely suggest the eruptions of a fire which is kept repressed; or Jac Leirner's *The Hundreds* — money as official inertia and as the unexpected medium of a whole mass of popular voicings. (Having taken out such specific meanings, they should probably be put back again, among the possible other ones).

One particularly fascinating link-up between the works is the thematic of the body. Lygia Clark's and Hélio Oiticica's great theme had been the body, and, as the Brazilian critic Paulo Sergio Duarte has pointed out, they experimented with abolishing the artist's role of mediator, since there is no body "represented" between artist and spectator.² By contrast, the works here present an extraordinary complexity of mediation. The body can be inferred in a remarkable number of ways which go beyond the traditional methods of direct depiction.

In Tunga's work, the body is constantly inferred by references which change drastically in scale (for example, from molar to mountain), and weave in and out between named entities (hair, comb, brain) and orderly or chaotic force-fields (magnetized fragments, plaited or loose wire) in such a way as to immerse the human body in myriads of other physical and notional bodies. Many of Cildo Meircles' works, notably his participatory environment, *Blindhotland*, play the visual sense against the evidence of the other senses to produce a new elasticity in our relationship to space. In Waltercio Caldas' work the body is inferred by almost vertiginous gaps, or gulfs, between what you see and what you think: the mind is addressed in its symbiosis with the body, and vice versa. Jac Leirner has made a series of sculptures in which the standardized and mechanically-produced components of cigarette-packs become metaphors for the lung, (as well as an exploration of sculptural morphology). In Eugenio Dittborn's *Airmail Paintings* you feel an almost limitless inter-relationship between graphic marks and traces and human flesh and blood. Victor Grippo's *Analogy* is grounded in the very incongruity of the proposal that the potato can stand for human consciousness. For Roberto Evangelista, the Indian gourds used in *Nika Uiicana* have a relationship with the crown of the head. Juan Davila does, of course, 'depict', but confounds any notion of the body. In his paintings, 'body' is one of the main matrices (along with 'landscape' and 'interior') for shattering traditional unities, and for amalgamating things which are not supposed to touch. It is plain to see that 'body' is both carnal and sexual, and an argument of visual codes.

But again, comparisons between the artists could be made in a completely different register, a more abstract or philosophical one. One can often see, for example, a dialectic taking place between 'presence' and 'absence', between image and erasure of image, or void, between thing and shadow or "ghost version" (Jac Leirner). This seems to me a vital aspect of the artist's investigation, or testing, of reality, the always-ambiguous relationship between the real and fictive, which is here pursued into all kinds of areas: the social, the political, the philosophical, the scientific, the sexual. The topical, contingent, agitated image as against the blank, silent, null-and-void. The Indian critic: Gecta Kapur has referred to the concept of the void in classical Indian metaphysics as "the inexhaustible potential". In one of her writings, she has memorably described its use in the Ajanta murals, in a way which I believe allows us to make another 'transcontinental' connection:

The figures advance from depths which are never defined, pressing forward, one after another, maintaining a poise between the exuberance of life and the stillness of the depths....Everything is simultaneously present, approaching the surface and held together in a compact spatial structure, through multiple, interacting viewpoints and perspectives.³

Waltercio Caldas is apparently the most “abstract” of the artists in this book, and apparently produces the nearest to traditional, autonomous art objects. But only apparently. Caldas’ objects are as much “not there” as “there”. It is hard to answer with certainty whether they are art objects, or simply objects. They seem to want to be neither. Caldas creates a spare, calm, pure space. Is our attention intended to fall on the objects, or on the space, Are these simply objects between spaces? Caldas himself has said: “I would like to produce an object with the maximum presence and the maximum absence.”⁴

Waltercio Caldas’ devices are again apparently different from most of the work by other artists included here in that, as the Brazilian critic Sônia Salzstein Goldberg has written, they “signal their resistance to metaphor”. One’s relation with each piece “is not exhausted by an act of perception, does not require symbolic decipherment, nor psychological exchanges”. “They are perfect demonstrations of themselves”, she writes.⁵ And yet we do experience them as mysterious. Their deep cool seems to cover, or to be the elegant manner of conducting or demonstrating, a passionate argument intended to liberate thought, one that has decided to limit its battlefield, or its field of enquiry, to the most obvious “given”: the act of looking in an art gallery.

Caldas knows that this is both a sensory, physical experience of the here-and-now, and also a social experience since we bring with us all our mental baggage, including our knowledge that this is an art gallery and we are within the institution of art. (To what extent this suggests that only a spectator familiar with the institution of art, and self-reflexive questions, will gain anything from the work, is another question, which does not necessarily have an obvious answer). Ronaldo Brito, author of a monograph on Caldas, has described his work in terms of a strategy which “attacks from within”. “Instead of trying to denounce, show or reproduce the so-called crisis”, Brito writes, Caldas works from an acceptance that “all that a certain work can do is the problematization of an objective situation that it is not in its range to transform.”⁶

Take an early work of Waltercio Caldas, *Perception Conductors* (1969). The two “conductors” lie in their velvet box like the instruments of some fastidious science. They invite touch, they imply investigation, measurement, meaning, and yet they are transparent and void. This object could be placed in a very ironical way within the problematic of “the body” and of “spectator participation”. Lygia Clark’s propositions (which were being produced at the time Caldas made this object) immerse the body with the mind. Her *Relational Objects* establish sensuous relationships with the body through their weight, size, texture, temperature, movement, and so on, and become a ‘target’ for aggressive or loving tendencies. Caldas’ objects are “thought” objects. They tend to open up a gulf between what you see or touch, and what you think, which can be vertiginous. Spaces between the senses and the mind become the evidence of their interrelation.

In the way he invites the spectator’s imagination, Caldas at the same time problematizes his own authority and authorship.

This is perhaps the reason he uses the tactics of negativity with so many inflections and variations. “Beauty is no longer a monument, but hole, production of emptiness,” as Brito has put it, an idea which could be related to Zen-paradoxes for renewing the freshness of perception.⁷ Thus, by his humour, Caldas is always “conducting” perception away from its humdrum, routine point of attention. “You would see it in an instant, then it would disappear. You would be constantly re-seeing it. This is a kind of object which it is no good looking at for a long time, which always will be at the exact instant at which it was seen for the first time.” Or, in describing the small granite object which rests on four corners: “It seems to be part of a whole which you cannot really imagine.”

Waltercio Caldas’ objects exhibit a perfectionism of fabrication. But the materials are not significant in themselves (their processes and metamorphoses do not have the importance they do in Tunga’s work, for example). Relationships are more pertinent, which is why the “transparency” theme of his space in the exhibition is worked out through several different materials, not only “transparent” ones.

If there is a consistent feeling running through Caldas’ work, I think it is that of space. In 1989 he carried out a public sculpture commission in a park on the outskirts of São Paulo. It was dais-like in form, overlooking a valley and far hills. “An invisible place”, Caldas called it. It also defined “the relation of my work with the horizon line, the line that’s nowhere.” Brazilian architecture and art has sometimes been described by cultural historians in terms of a paradox, the “intimist horizon”: the perpetual tension between near and far, intimacy and distance. *Mirror with Light* is in this sense an ambiguous object. Most of its surface reproduces the limits and literalness of the gallery space and one’s prosaic body as one reaches to switch on the light. But the small point of red light indicates a longing and a deep space. (Or it could be the mirror which produces the deep space and the light the limits). “Presence” implies the concentration of our attention, senses and thought; “absence” implies a return to a vast, undifferentiated space (or plenum, a word that Sônia Salzstein Goldberg uses), Waltercio Caldas wants us to experience both at the same time.

¹ HAWKES, Terence. *Metaphor*. London: Mellieu, 1972, p. 1

² Paulo Sérgio Duarte, interview. In FIGUEIREDO, Luciano and FERREIRA, Glória (eds.). Lygia Clark e Hélio Oiticica.

³ KAPUR, Geeta. *Pictorial Spare: a Point of View on Contemporary Indian Art*. Exhibition catalogue. New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1978

⁴ From conversations with the writer, as are other statements by the artist in this text.

⁵ GOLDBERG, Sônia Salzstein. Introduction. Waltercio Caldas. *Funarte: Galeria Sergio Milliet*, Rio de Janeiro, July 1988.

⁶ BRITO, Ronaldo. *Os Limites da Arte e a Arte dos Limites*. In Waltercio Caldas. *Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM Editoria de Arte, 1979.

⁷ Ibid.

Text originally published in the book *Transcontinental: an Investigation of Reality*. London-New York: Verso, 1990.

CONSTRUCTIVE INTERROGATIONS

Paulo Sergio Duarte

What we want from the classical, that wise and stable conductor of history, is a norm, a standard of reference. We expect of contemporary art just one condition: its experimental nature, a provisory provocation that relies on the moment when perception provides insight, as psychology used to put it, and especially on the transmission of knowledge that adds something to a culture marked by saturation of information, rapid updating and conflicting diversity. Those two contrasting sides — classical stability and the experimental nature of contemporary art — can only rarely be brought together through exceptional talent and intelligence. That encounter occurs a way which cannot be missed in the work of Waltercio Caldas.

The communicating vessels from the first lesson of physics can be transformed into an art object and convey different knowledge. Familiar and strange at the same time, a peculiar form, depicting oneness, its self-sufficiency disturbing reason, this volume, a place in space, is almost a drawing even without carrying any memory of the plane. A circuit of tubes of liquid contains its opposite inside its hermetic matter: absolute transparency in the delicate sum of its elements, air, alcohol and glass in the traditional presentation of the three states of matter. Everything in almost nothing.

They are both austere and stimulating, like Waltercio’s actions contrasting with the stupid, noisy spectacle of the world around us.

If the absence of colour in something less than white, transparency, is an object of reflection, another wooden sculpture will explore the play of form and chromatic contrast between dark ironwood and the rich texture of jacaranda and pale *peroba* wood connected together in a single piece to diverge rather than conflict. Light and dark, straight and curved, precise symmetry and incompleteness are all present. The slightest element, a subtly economic, guileless touch, disrupts us and teaches us how to look. This near structure is a challenge, calling us away to where it is physically absent, to that void created by the short distance where the points do not reach. Pointing upwards, climbing, ascending, adopting a vertical movement, it is a simple mimesis of the idealised tendency of the insanely competitive world we live in. The elegance lies in doing it just by indication, with something that goes beyond the sign and yet is more economical, bringing together a small collection of verticals. Over the horizontal movement of the pointed oblong base, both calm and aggressive, arise discretely discontinuous vertical lines. We are struck by the difference between the colour of the copper and the stainless steel finish. Walter de Maria made an installation of lighting conductors (*Lighting Field*) in a region subject to atmospheric electrical discharges. The work consisted of the lighting falling onto that vast territory. Waltercio’s sculpture reminds me of this land art on an intimist scale of another order. This would be a device capturing optical pulsations — a form of libidinal energy directed at sight — indoors.

One side of Waltercio’s work that is recognised by those who have observed its development for more than two decades is its movement through the history of post-constructive Brazilian art, incorporating the contribution of neo-concretism and readdressing its axioms and principles through a conceptual dialogue. In addition to a cognitive interrogation of the concept, knowledge of this work involves an existential dimension.

In the art of the 20th century, the expressive approach represented by social criticism, angst and melancholy, which here involved masters like Segall and Goeldi, has monopolised the attention of critics and historians to the existential aspects of contemporary art, and operations like those of Waltercio Caldas are often associated with a purely intellectual approach to art practice. This polarisation was further reinforced by the neo-expressionism of the 1970s and 80s, when a frequent pastiche of the powerful expressionist art of the first half of the century was disseminated through successful manoeuvres of the European and American markets.

In the project of expanding the field of vision exploring a purely optical intelligence — Waltercio’s art rarely contains any hidden rhetoric — there is always some remains of scepticism, in which questioning appears as something new: a happy doubt. Overturning the positive logic that supports everyday rationality and its small-minded praise of what are conventionally termed “results”, these exercises insist in going against common sense. Rejecting the cult of the image and the false generosity of this world abundant in representation and poor in reasoning, the asceticism of Waltercio’s sculptures carries a subtle measure of humour as the source of pleasure. This existential dimension takes place in a chain reaction of puzzles for the retina, in the promise that if we do not cease to use intelligence it is possible to live with the real, despite its absurd appearance and brutality.

Text originally published in the catalogue for the artist’s solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, 1994.

WALTERCIO CALDAS

Lorenzo MAMmi

In the science of acoustics there is a phenomenon known as combination tone, or the third sound. If two notes of different but relatively close pitches are played simultaneously their frequencies clash to produce a third note which is clearly audible, equivalent to the difference between them. Although discovered in the 18th century, it is still not known today whether the third tone is a physical reality or a neurological reaction.

As an analogy we might consider the works of Waltercio Caldas as combination objects, or third objects. There is close proximity between them, and therefore a clash, between the planned work and its physical presence. The plan seems not to come before the object, it cannot be distinguished from it as an idea or constructive method; yet the object is so measured, so minutely calculated, that it necessarily refers to a plan. The volumes of Waltercio's sculptures are intangible, cerebral. And yet we are unable to clearly define their geometry, we could not copy them or use them as modules. The things allude to space but do not define it. If questioned, we would be forced to reply tautologically: "this space here, suggested by these things." Idea and object do not therefore occupy separate places, one in the mind and the other in space. They overlap each other and seem to generate each other at the same time.

Like two close yet different oscillations coming into phase, thought and matter thus create a disturbance, a secondary vibration that cannot be traced back to either of the other main frequencies, despite clearly being a reflection of them. The substance of Waltercio's work lies precisely in that vibration, it is something that is neither object nor idea, something that we cannot discern in the work but which we can intuit through it or because of it. Where is the work in this case? We cannot rely on its physical reality, or on its character as mere illusion of the senses.

Take the drawings for example: each is the result of consistent number of sketches. Despite the softness and lightness of line, there is nothing intuitive about them. But the precision of the signs does not unfold into representation of a precise form. Rather, it is an undefined precision, which is neither harnessed to a concept nor projected into a constructive utopia; needing no future or past, just the present moment. In other words, it is not a precise idea or a precise object — it is pure precision, precision in itself. We might unearth some idealistic terminology to say that these works seek idea without concept; the idea that coincides immediately with sensation, in short something that every work of art should aspire towards. But, taking this principle to extremes, putting it into a position with no escape valve towards transcendence or expressiveness, Waltercio accepts circularity, the paradox of sensory abstraction, which to Kantian aesthetics is just a threat. The work dematerialises in front of us, inviting us to look beyond it, and yet we cannot abstract from it, we cannot draw conclusions from it, so to speak. Behind

the work lies just the work, like a series of masks covering no face at all. It is no doubt possible to recognise a degree of irony in this game of hide and seek, which raises expectations that are constantly frustrated. Earlier works often take on a humorous tone, not because Waltercio wanted to be funny, but because the circularity of his procedures led naturally towards puns and word games. Over time his humour has become increasingly impalpable, his poetics increasingly drier. The recent works, such as the installations with yarns of wool, seem to border on the ineffable.

The threads no doubt suggest symmetries between lines and tonal relationships between colours. But lines and colours are so subtle that we can only fully perceive the scale of the work when we approach it too closely and destroy it with our own physical presence. The work offers no ideal distance, making it practically impossible to photograph. So it is never really seen, only intuited, just at the moment that it dissolves away.

Hegel read in the smiling serenity of Greek sculpture the sweet melancholy of the Spirit ready to leave the world of the body for good. Waltercio's threads embody an even more melancholy smile, because they already know that nothing exists beyond the phenomena. If the classical is first and foremost fullness, these threads are the Cheshire cats of classicism.

The sculptures are not much more solid. The highly polished surfaces flatten images and hinder precise perception of scale. The void, which acquires fundamental weight in these works, compresses and expands the objects to transform them into mere horizons. Yet the lines continue to close in on themselves, insisting in retaining a unity. If the threads deny the legitimacy of every viewpoint, the sculptures allow all possible viewpoints. Not like a baroque sculpture, however, where the different views can be added together to create an overall impression of a body in movement. Here, each angle of view opposes all others, each one relates to a different object. What is revealed is not so much an object, in fact, but rather a distance or relationship. Waltercio's sculptures are doubly static: they are stable, because each viewpoint suggests a blocked relationship, and yet tense, between fullness and emptiness (just like static electricity); they suggest an ecstasy, because this relationship emerging out of nowhere appears as another world, an epiphany.

Two works point towards another area which the artist has not yet explored. These are two small paintings, one white and the other sea green. They attempt to capture the moment when form becomes colour, and vice versa. In the white painting, overlapping layers of paint spread across an oval swelling in the middle of a rectangular surface. The edges fade and the crossed brushstrokes create a warm texture, like a canvas or a sheet. Here, colour literally covers the surface. In the green painting, on the other hand, the rectangular construction of the support, with its right-angled projections, creates areas of shade where the almost transparent

paint becomes more dense. In this case it is the surface that determines the colour. The applications change but the not the poetics: in these paintings as well, the colour does not depend on the paint and the surface is not just a dimension. Once again inverting the classic paradigm of perfect balance between thing and idea, Waltercio's works appear in the interval between a reality that fades away and a thought that does not take form. Things become revealing when they stop being themselves and yet recognise that they could not be anything else.

Text originally published in the leaflet for the artist's solo exhibition at Joel Edelstein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, 1995.

A VEIL

Sônia Salzstein

I. WORK/IMAGE

The only connection between such different works, produced over a period of almost two decades, is that each has been made in such a way that it cannot be fully seen, or rather, when seen it can only be something completely different from the image later retained of it. That incongruence, asynchrony or heterogeneity between the work and the image of the work is a constant feature of Waltercio Caldas's development.

From the enigmatic series of "technical" drawings produced in the early 1970s (which in fact allude to an absent object, completely different from what can be seen literally drawn on the support) to the sculptures of the *Venice series* (which need no "positive" objects), the work progresses without leaving any trace, always misleading any attempt to qualify it visually or project it into some collection of images.

Taking quite at random two works from different periods, for example, *Condutores de Percepção* [*Perception Conductors*] (1969) and *Platão* [*Plato*] (1996) are both ineffable objects whose necessarily unexceptional description (when not laughable) cannot capture what really matters, which is a mode of operation, their inner motor function, something that prevents them from being perceived through the explanatory unity of an image.

The first of these works consists of a case containing two crystal bars with a copper plate identifying them as "conductors of perception". This is an incisive statement about the difference between the work and the image of the work, and also between the production of the work and the production of the image of the work, since all these "conductors" do is postpone access to a supposed object of perception, which is in fact omitted, in a perpetual motion of production of images that endlessly projects the place of the work, which is unavoidably displaced. Moreover, the insane idea of a case of perception for personal consumption demonstrates absurdly that the image of a work can manage quite well without it.

Platão is vaguely some kind of optical instrument, with two anatomical circular plates aligned together and gigantic lenses polished like mirrors positioned above eye level. But no matter how close and how much it is inspected, all that can be discerned in the end is that it is made from a disjunction of parts that are unable to organise the spectator's sight and reflect nothing but the surroundings, as if conceived as a completely external object deprived of space. It is confirmed to be an optical instrument, except not from the observer's viewpoint, but instead that of the work itself, because that is what "sees" without being completely seen. Unlike the *Condutores de Percepção*, which is pure absorption of images, the movement of *Platão* eliminates them, or refers to them as phantoms for the observer.

But these comments already sound like costly digression faced with the wise energetic economy of the works, and there is no way of avoiding countless obstacles and difficulties when trying to describe them. If we held a strong belief in the explanatory power of images we would probably be faced with

ridiculous transcription, as if subtly exposed by some trick of language to a kind of childish superiority that wishes to take from things without mediation and thus confuses objects with the image of objects.

In fact, we will always be suppressing one of their fundamental elements — not just the distance needed to see them (and any object) in all their structural complexity and cultural relevance, but also the distance that they as intrinsically indeterminate objects ceaselessly establish in relation to ourselves and all other objects.

One might be amazed by the accuracy of the drawing, the definition of line and surface and the formal clarity of these works. But these characteristics only confirm their irreducibility to an image, so that they literally present themselves (and from very close quarters) as distance-objects; not the visual metaphor of distance, or some vaguely perceived and impressionist figure that indicates distance, but instead the obvious and unequivocal distance-thing, put with dazzling clarity.

The question of the image is therefore decisive for Waltercio — maintaining the structural intelligence of the work means not reducing it to the para-artistic culture of images that grows around it, which is capable of replacing it and eventually becoming more real than it.

A para-artistic culture of images: everything that fills the space left white by the works, inside them and between them and other works. For example: printed and digital images from the world of culture; images of explanation (pedagogisation) of art arising out of the process of its cultural generalisation and trans-nationalisation; images for justification of art through a certain ideology of art.

Among these categories of images, none is more radically controlled by Waltercio's works than the latter, perhaps because they are the most convincingly real: images that remain in the retina when there is no longer a work in front of our eyes and which migrate from one to another in a successive chain of works that reciprocally justify each other solely by belonging to a common family of images.

So when the artist's objects shun the image it is not because they are stating the irreplaceable nature of their appearance as individual objects; from the point of view of the work, that phenomenon would in principle be just quantitative data. And it would be even less reasonable to suppose that through shunning the image they are stating a supposed conceptual essence, which in turn would only reveal the work's inability to present itself in the real. In fact, the objects shun the image because they could not be otherwise, because there is no way of looking at them from "outside" because they are here, very close, and can only be defined as an absolute inside or a continuous movement of spatialisation.

II. ACCELERATION OF SPACE (INWARDS)

Caldas has never conceived his works to originate in a space different from the effective space of their cultural appearance.

That is precisely the question (or problem) the artist faces: how can the works be made to appear in all their cultural density, therefore dispensing with that positive space circumscribed by ordinary objects, a space that is simply allowed to be filled by the "positive" cultural images of these objects?

Isn't that what the *Venice series* is all about, denaturalising the space of culture and experiencing that space as a continuous internality susceptible to multiple and intensive occupation, which brings maximum potency to the presence of the work? Moreover, any one of Waltercio's works is the result of a kind of acceleration of space "inwards", as if pushing some completely obstructed place.

Waltercio's stance towards the unconfined permissiveness of the space of contemporary art is parsimonious, less one of adding and developing objects than of removing and abbreviating their appearance in that territory. The work therefore rejects a ubiquitous feature of art: within its (slow) regime of operation, art is something that can only occur each time and after dispelling all arguments of non-existence. He knows that the speed of cultural processes faced with the increasingly efficient intermediation of images in the contemporary situation eliminates temporal waste and establishes the absolute supremacy of space.

That space does not react to the works; it occupies them through inertia and appearing as their only possible ground, evidence of their cultural condition and even finally becoming more efficient and real than they are. Never has art been so intent on discussing the nature of the space in which it is placed, and yet made so fragile by it. So the main operation of Waltercio's works consists precisely of the experience of dispensing with a completely positive presence, of absencing itself from this space, and in so doing also defining a continuous regression in time and a dialogue not merely related to its cultural surroundings. Time is thus reintroduced into the works as pure activity.

The irreducibility of anything "external", shaping works from different periods as a handful of individual units in front of us, makes each one seem unique and the most recent the artist has made, despite a whole route discovered between them, and also continuing to radiate after them. This route in any case takes many different forms, since it does not develop from the natural unfolding of a variety of objects based on the stimulation of a central aesthetic core.

Instead, each new work will always result in an erasure and involution of the previous one, as if retrospectively knowing the dynamic that introduced it and recognised it as a work of art in the miscellaneous space of culture; so the passage from one to the other never appears as an accumulative process in which the first would supply the norm and criterion of identity for the last. Each new work will also be one more "dice in an ice-cube" thrown at the movement of history, towards an unexpected direction of space and new cultural permeations. Endlessly exceeding, they end up excluding each other but also produce new cultural syntheses.

III. DISTANCE

The more general assumption of the works is therefore that things around us suffer from an excess of presence and recognition; that the techno-scientific hegemony of communication and information has historically favoured a hyperrealism of art, that is to say its replacement by a vicarious structure, or art for an economy of art, whose hyperinflationary currency is clearly the image of art.

This assumption is not presented as an awareness of the work, and neither does it lead to the belief that the artist is engaged in cultural criticism or any other critical task. He merely supplies data that feed the intelligence of the work, which induce some more inner conquest because they provoke a feeling of discomfort in relation to the surroundings, a reduction of spatial mobility and subjective productivity. Reflection on the work therefore leads swiftly to an apparent classicism (from the outset totally disinterested in the ideas of development and totality implied by the realisation of an oeuvre as seen).

Expressive refraction, the supremacy of structural aspects over all else and a certain attitude of withdrawal from the present are some of the elements that would indicate this lack of historicity. Waltercio's objects give an impression of leaning indefinitely towards flight from the course of time and towards a kind of classicism in reverse, through which the work might always develop against itself, each object experienced as if unique and the most recent, as we have seen.

But I know of no work of contemporary art that more explicitly demonstrates an awareness of its cultural density, nor of any artist who proves as much as Waltercio this inherent negative condition in any work of art: which brings it forth almost as a by-product of the frenzied intersection of heterogeneous temporalities and spatialities. All these cultural influences are projected from the same fabric of the present, scattered as information available for anyone interested. That is where the political nature of the work can be found, which permanently compels it to alienate certain things and accept others, to constantly exercise choice and exclusion in a physiologically inclusive space.

But how then can this new eclectic and planar structuring of contemporary space be addressed without compromising the "hard" core of the work, without dismantling it in the pure ideological phantom of that space? The answer found by the work is paradoxically an affirmation of time. Not a perceptual, phenomenological or psychological affirmation of time that seems to be clear in the face of the impenetrable "classical" objects offered. It is time as a structural question, of impregnation of a work by all those others who see it and who are in turn seen by it.

So the supposed absence of historicity demonstrates precisely the opposite — because the work advances always to incorporate what has already been done, be it over four centuries or right now, a past that is always updated by regressions with no focus or prior plan. This selective attention to the cultural

reality of the moment and a deep love of history provide the cultural awareness of the work welcomed as something light and suggestive rather than some militant *parti pris*. It shows Waltercio as an artist genuinely linked to the cultural landscape "of Rio", and also one of the most disinterested cosmopolitans, perfectly non-worldly, and primarily the child of his own studio.

Waltercio's sculpture from late 1996 for a square in Rio de Janeiro city centre clearly demonstrates this cultural awareness in such a way that it belongs to the culture of that city. The work causes the ground to "rise up" like two thick conical-based stalks. Two huge poles (about 10m) taper gently, leaning slightly away from each other to frame successive views of imprecise surfaces such as the sea, the sky and the city. As the two "stalks" are coated with the same material as the pavement of the avenue in which they are placed, black and white "Portuguese" stones forming decorative patterns, they give the impression that the ground is forming into whirlwind and spiralling skywards.

Using engineering devices like steel and reinforced concrete, and camouflaging it with a coating that is characteristic of the physiognomy of the city, the sculpture becomes part of the surrounding landscape with a peculiar, but ostensibly natural shape, "recognisable" but not so much as to suggest analogies with anything else in existence. In other words, while it hints at adaptation to the objective economic meaning of the city, it actually makes the city joyfully and unproductively spin around between sea and sky, as a purely subjective expansion of the urban space.

Something can be seen there of the unorthodox way in which Rio neo-concretism understood the constructive tradition, which in this sculpture produces an experience of spatial indeterminacy and unpredictable shifts of form, but also an irreverent and slightly corrosive way of looking at the minimalist-based moralism that can be seen in a large portion of contemporary sculpture when addressing the public scale of major cities.

A love of history, appropriated totally idiosyncratically and subjectively (that is to say non-hierarchically and non-chronologically), in turn brings Velázquez and Morandi into Waltercio's work. I presume the artist's prime interest here is light, which plays a key role in many of his works using mirrors, shadows or optical instruments that precisely prevent sight, or rather, make a point of keeping the objects immersed in their constitutive inconsistency and imprecision. In the painting of both these artists, light is an element that can only restore objects to sight as a complexity, a composite of emptiness and fullness, presences and absences that permanently refer back to each other — never as an intelligible succession of discrete objects.

The *Venice series* shows that complexity most overtly: a hyper-occupation of space, yet eminently energetic. Which is why it is the work that deals less "artistically" with the notion of matter, projecting it as something like a system of physical-chemical reactions between diverse bodies; between the dense,

EVEN MORE THAN BEFORE

Paulo Venancio Filho

fleshy matter of Rodin and the dispersed and luminous matter of Brancusi, for example. Similarly, it is the work from Waltercio's career which most radically formulated art as continuous distancing from a stock of permanently obsolescent cultural matter and at the same time as the development of this matter into a constellation of possibles.

The possible (in Marcel Duchamp's terms), "not as the opposite of the impossible, nor as related to the probable, nor as subordinated to the likely", but only as a "physical caustic (vitriol type) burning up all aesthetics or callistics".

Originally published in the catalogue for the Brazilian representation at the 47th Venice Biennial, ed. Fundação Bienal de São Paulo, 1997.

The exhibition floats. Only then it is ready. We are before an immense system, questioning itself. A variable, relative, in-adaptable system. Even more, a fluctuating system. Always putting itself in suspension, in a constant testing. But always, at each new moment when it presents itself, in a precise and inflexible manner, even in a relentless manner. We look around us and we find objects that seem to come near to sculpture. But the more we get close to them, the more they seem to make the idea of sculpture fade away, as they shift into an unexpected direction. As when drawings leap from the paper, rebelling against the surface. The work tries to be in any place, as for instance in the public space, as it has done once already. Perhaps this is its systematic strategy: to de-identify itself from some clear category and remain as it is without such a continuous state of coherent uncertainty. Certainty of uncertainty, determined and assumed as fully as possible. Ambition is the horizon; the emptiest, the most significant. The absolutely visible and the practically unspeakable. Only through the particular kind of lacuna-like materiality, its anti-volumes, as it were, which it construes, does it fill space. Perhaps it would be closer to the truth if we wrote collages in space. They do assume evermore that free trait that challenges and capsizes every single space hierarchy and relation. The reflection is like a shadow turned inside out and in front of a mirror, as if the image vanished. The opened is the anticipation of the closed, and the closed that of the opened. A facilitator of imaginative possibilities, this oeuvre does not allow anything but the acute and calculated organization that made it possible, it created, therefore, its own perplexity, without which, also inversely, it wouldn't work.

In the commonplace, the uncommon place. Uncommon, not uncanny. And not mysterious either. Each work has, in space, its own place, and not another. The right place for each work is also a work in itself. There occurs the first, primary event; a simple encounter. This place in space becomes a place, which means exactly what it says: a place of encounter. The other place, with the spectator, just as the first, is also a work; an unusual encounter that produces the moment of the utmost concentration possible: the acutest, clearest triangulation of all involved factors. The acceleration of the imagination begins there and then, as well as the adjustment of the imagination to the velocity of the work, convening with the unknown factor, a point *x* that did not exist before. A point which simultaneously hangs in both the real and the mental space, redirecting the gaze towards itself. And in that renewed instant, that degree zero instant, that infinite instant, ready-to-look, the work really does see us.

These sculptures are as a bundle of transparencies which puts us in a movement within the space. Or it structures all the physical properties of things, compressed into a cohesion that asserts itself in the dispersal and spreading of its constitutive parts, in the lacunae which it creates. In the absence or in the near touch between one and the other: weight, volume, mass, time, acceleration, speed, all becomes unstable. When it's one,

it's the other also, unstable, reversible. Weight is light; time is instantaneous and permanent; speed is both positive and negative. Everything acts according to its own physics, a static dynamics and a dynamic static. In space, the visual focus is lost and found again, ceaselessly. Focus: points, words, sphere, apple. Direction: lines, arrows, rods. Non-determination: mirror and glasses. Fast points and still arrows follow swiftly towards a corner in the room and vanish just before reaching it. The same happens to the words. Or to the suspended wool threads. These are as visual fuel that sparkle the gaze. The word "simple" appears, but it could also disappear, as it does. This *simple* is the most complex, because it's simple. Simple as the lowest silence in which the infrasound of silence is heard. And silence pours from every corner, in precise attacks in the same wavelength. Simply put, a silent of steel. In this lacuna-like form, it becomes solid in its most extreme frequency. For only innumerable layers of emptiness can self-sustain an emptying of the total space (Jorge Oteiza) in order to reveal and offer the space. Thus, it becomes live and pulsating, in an arrhythmic and articulated syncope. The expectation for something that is late remains, a wait, a natural suspense. Incompleteness is in the air, the expectation triggered by the *rétard*, as indicated by Duchamp. A precisely calculated parenthesis is opened upon the flow of our usual logic: a breach with no cause.

Once this play of distances is established, we find the exhibition. Not measurable by inches or feet, but by something else altogether. Neither arbitrary or exact. Neither subjective or objective. A measuring unit in-between. Used in this, which is neither artificial or natural. It is something found between both places or no place at all, which is their own place as much as the place of encounter. Between glasses and mirrors. Just as the horizon: infinite, transparent, visible: the most abstract of sensitive things. To wish to abolish distance by approaching them to intimacy, or to capture them within our mundane psychology is not a solution. And still, one merely needs to go to the place and confront the simplicity of the encounter, identical to any other that occurs at every instant but which we do not realize or simply ignore. Or it might happen without us expecting from it an avid and immediate cherishing. Thus, the place that the work creates is that of a frustrated encounter — as in Duchamp. And it is from the emptiness of this frustration, from the de-identification of the beginning, that we return to ourselves and to the work that gazes upon us, and that the desire of understanding is born. In fact, it does not submit to us immediately, although it does act, intensively so, upon the immediacy of its presence. This is a demanding oeuvre, as one rarely comes across. Demanding in order to be as prosaic as possible and thus reach its maximum poetic state. It is as prosaic as a simple smile. A smile between the philosophical and the trivial. Suspended between the two.

A whole century of modern civilization has extinguished completely one of its most precious specimens: the *objet trouvé* (*found object*). No matter how long one wanders and roams our contemporary cities, we will never come about something by

chance — whether one looks for this or not. That is the reason why it's obligatory to construct deliberately the improbable causality logic that the work creates. The encounter of Thelonius Monk and a rabbit fur is the inflexible, irresolute decision of investing upon an unknown perplexity, upon the pleasure of the unexpected and the unusual. And this occurs with no indecision whatsoever, no matter how slight it may be. The more everything else has become homogenous, equal, identical, the more the oeuvre wishes to trigger a change in the distances, the heights, the frequencies. To put the natural space into question and to bring instability to our recurrent and usual defences. By acting via subtraction, creating an absence here and appearing farther ahead, we are awoken from our usual adaptation to the banal, from our conformist insensitivity. This work eliminates immediately our adaptation, as soon as we come before it. That way, our everyday and inattentive perceptive conscience abandons us. Not even boredom would be able to save us here; we are left utterly alone. However, a lucid deception — a certain sort of vertigo — quickly re-adapts us, and puts us back again into a basic and vital disquietness. Just before it surprises us, we are surprised with and by ourselves. With no scandals or shocks, with no appeals or identifications. In other words, an emotion split between surprise and deception becomes one, as two parts that were unknown to each other until the moment when they meet for the first time. The unique reunites with the uncommon.

From the outset, one must not search for enigmas; one must let oneself be carried over by the commonplaces of mystery. As we've said before, what seems to be a mystery is but the prosaic that has become unknown and alienated through time. For this reason, the work emits a converting signal. A fake signal that draws in the real one and that affirms: the falsely enigmatic is, in truth, that simple which became despised. It is the simple that has become simplifiable, that is to say, simply exploitable and then discarded. If the work had invested in that keyword, and in the specific use it gives to it, we'll find a deliberate counter-purpose. The word simple emits a significance that is apparently denied by the enigmatic appearance. However, as soon as that enigmatic obstacle is put aside, the simple makes things much more clear than any solution to an enigma would. In such a way that these are strategic enigmas less than false, but rather belonging to a unique category, and which are instantaneously dissolved: soluble enigmas.

Being its own instructions manual, the oeuvre is self-explanatory. By articulating its discrete constituents — dots, lines, words, and other discrete elements are as signposts that confound us —, we are able to retrace mentally the process of its construction, step by step. From the arbitrary we reach absolute precision. Such a precise formal resolution could only stem from a certainty held beforehand, mentally. From a stainless steel mind.

The work deals with the fascinating expectation of frustration, which was already present in analytical cubism: the modern frustration brought by doubt; the doubt of not being. Stainless steel is thus the perfect material. One could say that stainless

steel sets up the fundamental pattern of concision. Steel is concise, has no need for words. It is the most silent of materials. There can be no psychology of steel, as it may exist that of iron, lead or bronze. Steel: material constructive of a short, forceful anti-psychology. Firm, yet flexible; harmless, uniform, yet capable of many subtleties in its reflection at the same time, and, with no visual weight in it, it is probably the most aerial of metals, perfect then to be suspended: a cutting line that draws in space. No other material could express the meticulous definition that this oeuvre demands. A definition which is also a technical index, of an exclusive execution, and which one recognises immediately. It is with its qualities, its measure, and its null frequency that the relationships are weaved. Nevertheless, and here lies the surprise, the oeuvre does not fulfill the expectation of a technical completeness inherent to steel after all. It simply takes it to a higher condition: its ironical, malleable and civilised use.

Steel, glass, mirror are both reversible and akin matters, they both attract and push back, where nothing is fixated, nothing becomes attached, nothing becomes adherent. They form the preliminary structure, the first step of thinking. Thought itself becomes, so to speak, as refractory as steel. It is not responsive to anything except itself. The oeuvre is a ceaseless assemblage of itself. Steel, glass and mirror are proliferating matters, they increase directions, and their destiny is the infinite, which is where they would be headed, if we let them go. They search their end. We can assume thus that the finality of this self-generating assemblage is to find its end. The oeuvre becomes finished only when it reaches that end. There, where we may find ourselves as well.

What's at stake here, as it has been since the outset, and as it still is, radically so, is the efficiency of the form, which only the complete ascetical and aseptic disintegration can reveal. To leave solely that which is, nothing more simple, nothing more perilous. A stone may speak with the mirror, the word "simple" with the steel. These are purely mental ready-mades, for what is a word, a stone, a dot or an arrow? A dot that is a sphere, a sphere that has a colour, a colour that determines a chromatic irradiation. Or, quite the contrary, a chromatic irradiation that is a colour, a colour that belongs to a sphere, a sphere that is a dot. Thus, from one level to the other, from one frequency to another, and by calculating the distances, the oeuvre becomes an obsessive device to finely bring everything in tune, to that state in which it demands the maximum concentration.

By being resolute on the playfulness of forms, disintegrating all the forms which they produce, producing images but at the same time undermining the authority of the construction of the image, each of these works seems to be in one brief moment, a flash, as it were, between its formal structure and the dissolution of its image. It veers off, it frustrates, it flees any fixed image. It tends to unexpectedly disappear and reappear. It produces lacunae which are to be filled up. A steel rod extends up to a certain point and then it's interrupted; arrows point out a direction, seemingly towards the corner of the room: is there somewhere we should go? Continuity is suddenly cut down, without warning,

and is taken up once again farther ahead. A metallic rod serves as the prolongation to a wool thread, some colour continues a word, an apple furthers a transparency. The perfect circumference of the spheres suffers a precise cut, and they stand with perfect stability. It seems that these spheres are only included in order to disappoint our own circumvolution. For if these were perfect spheres, they would not be anything else but mere spheres. The arbitrariness of their cuts transports us from frustration to perplexity. Therein lies a pleasure that one seldom finds today. By allowing for the free transit between possibles, organizing that which would seem impossible — the prosaic rapport of the word "talco" [talco] with an egg —, the works produce their visual aphorisms, making possible also adventures for those who are willing to embark upon them.

Anda uma coisa no ar [Something is in the air] is a paradigmatic, representative work of the exhibition, it is not by chance that it is placed in the very beginning of the exhibition, the very first room, it sets up the mental speed that is demanded. It is its initial parameter. This long sequence of glass tables, one after the other, establishes a constant unity of measurement which the elements found upon them quickly undercut. The bits and pieces of coal suspended in the transparency, floating above the glass, are in the continuation of the crystal's direction. At this point the work is still but it also condenses an immeasurable swiftness: the most extreme speed exists within the very instant in which we contemplate it. For how is it possible to visualize a transformation that has occurred throughout millions of years, from coal to crystal? Only a mental image is able to overcome such a distance and produce it thus in an exhibition room. The oeuvre, as we mentioned before, is a device to relativize distances. As dreams, it knows neither time nor space. But differently from dreams, it does not refer to the unconscious, despite the fact it is impossible to discard it entirely. The fact is it does not use the unconscious unconsciously. It rather processes it; objectifying it in qualities empirically apprehensible in space. Hence, the oeuvre faces the problem, and not an interpretation, as most things do nowadays. Against the interpretation; it is not constructive, minimalist or surrealist. It is for questioning; a simple question, increasingly rarer, it is experimental, then, for it simply experiments again with the very questioning act. It brings back the questioning, without advancing any kind of certainty. And more so now than ever before.

What can one expect from a work of art today? A replication of what's there to be found? The recurrent low reflective nature of barbarism's mimesis? An inconsiderate surrender to the governed world?

Or rather to put our stakes on doubt, before doubt becomes extinct?

Text originally published in the book *Horizontes*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

WALTERCIO CALDAS: LINE, SPACE AND GINGA¹

Luiz Camillo Osorio

I
In the last fifty years, Brazilian art has given rise to its own poetic territory, taking on board the country's unique cultural formation as a condition for its affirmative integration in the globalised symbolic field. Through an open dialogue with Western artistic production, it has gradually constructed an independent frame of reference in which appropriation and invention nurture one another. This capacity for the creative absorption of the other in the invention of oneself has always been a characteristic feature of Brazil, leading the critic Mário Pedrosa to state that we are, since our Discovery in the sixteenth century, condemned to modernity. *If a single sentence could be used to define the civilisation of a country such as Brazil, it might be appropriate to say that it is a country which has been "condemned" to modernity since its birth. Unlike its neighbours across the Andes, Peru and other bordering countries, such as Mexico, in North America, Brazil did not exist when the first Portuguese and Spanish explorers arrived at its virgin coast, on their way to India.*²

The most striking point here is the fact that Brazil has always been founded on the open, sometimes promiscuous, contact, between differences, free from the civilising legacy of its origins, a memory or a model which to copy. The appropriation of the other took place with no pre-set or substantialist identity. In this sense, there have been no multicultural exchanges in the formation of Brazil, where differences in constant negotiation would always remain apart. What took place here is very different — and it is in a sense still underway — as it involves a syncretic culture, founded on the notion of a melting pot. This element of the country's formation is not necessarily to be praised, but it is a peculiarity which must be worked with. This syncretism can be observed, for example, in the architectural work produced by Niemeyer, in his unique combination of Baroque sensualism with formal austerity of Le Corbusier.

The work created by Waltercio Caldas emerged in the midst of the experimentation which took place in Brazilian art in the late nineteen-sixties and early seventies. This was a particularly difficult period in Brazilian history. On the one hand, we were beginning to reap the fruits of a belated process of cultural modernisation. On the other hand, running against this desire for self-affirmation, the military dictatorship, installed in the country in 1964, closed in on progressive artists, politicians and intellectuals, blocking the free circulation of ideas and hopes.

Let us take a brief look back at history. From the early fifties, the concretist movement renovated Brazilian visual language, in an intense dialogue with modern architectural production, which began in the nineteen thirties and peaked with the Brasilia project, in the late fifties. Between 1962 and 1967, just before the beginning of Waltercio Caldas's professional career, the paths of the Brazilian constructive project were re-defined, following an experimental neo-concrete trend which had already warned of unexpected changes. It became inevitable to establish a bifurcation between the dilemmas of an art which still preserved avant-garde pretensions in the face of a

peripheral and abruptly lethargic reality, the result of a state of exception: on the one hand, there was a sense of the need to resist the systematic incorporation by means of the radicalisation of formalization processes, whose communicative negativity would preserve the opacity typically found in the reinvention of artistic languages; on the other, there was a desire to take over a creative energy, following an interest in popular culture, which generated hybrid and polyphonic art forms. Whether by resisting conventional language games or by mixing with alternative voices, there existed a striking sense of the artists' ethical responsibility, in the face of the surrounding political adversities. Despite all of this, there were two risks involved in following each of these paths: because of the radicalization movement which took place, there was a danger that artists would be plunged into self-referentiality and isolation; because of hybridisation, there was a threat of populist simplifications.

To find a path between these two extremes became the greatest challenge for experimental art, which took on risks and adopted positions depending on its confrontation with the dictatorial state. I believe it is important not to interpret these two paths as mutually exclusive, and it is necessary to take into account the multiple overlapping between them, which were constantly reflected by the best examples of Brazilian art from this period, whether by lending a sense of privilege to opacity, or to polyphony, or to silence, or to noise. Artists such as Cildo Meireles, Lygia Pape, Carlos Vergara, José Resende, Antônio Manuel, Miguel Rio Branco, Tunga, as well as Waltercio himself, would become immediate examples of the many poetic paths rooted in these trends.

We must be aware of the dilemma posed by these experimental manoeuvres when faced with the pressure of pamphlet art, which claimed to exist to contribute to raising political awareness. It was precisely as a defence against this simplification and an act in favour of the radicalisation of the formalisation processes — which can be understood both in the sense of silent opacity and in that of noisy polyphony — that Pedrosa coined the expression "experimental exercises of freedom," emphasising the political gestures found in a sort of art which was not necessarily suited to the ideological trends of the time.

The exhibition "Nova Objetividade Brasileira", which was held in 1967, devised by Oiticica and set in the Museu de Arte Moderna of Rio de Janeiro, successfully established the horizons of contemporary production, emphasising, among other elements, a "general constructivist desire," linked to the adoption of an "attitude regarding political, social and ethical problems," which was committed to the "re-emergence of new formulations of the concept of anti-art."³

From the inside of the field of possibilities delimited by new objectivity, emerged the work of Waltercio Caldas, which emphasises the fairly unusual convergence between constructive relationships and conceptual poetic strategies, while, at the same time, bringing up to date a surrealist strategy which was not commonplace in Latin America: to resist the rules of logic which

govern day-to-day communicability. The enunciative suspension which is presented in the work by Waltercio, as well as its poetic negativity, resists ideological cooption, at the same level as its rhetorical emptying. The enigmatic silence of his presence made it impossible to establish the political certainties which anticipated the poetic event. Unlike political art, his work aspired to reach a new artistic politics. As was observed by Jacques Rancière:

The politics of literature (and art) is differentiated from the commitment of authors to the service of a cause and from the interpretation which its fictions may lend to social structures and political conflicts. The politics of literature (and art) mean that literature (and art) must act not by spreading ideas or representations, but by creating a new land of “common sense,” reconfiguring the forms of shared visible elements and the relationships between visibility and meanings.⁴

The sculptures produced by Waltercio Caldas conspire against meaning with the aim of liberating new interpretations of visibility. By refusing to adapt his work to a discursive logic, his pieces force the viewer to fight against absence, against the uncertainties and intervals between what is not said and what is unheard-of. The ethical dimension of his work, which is undeniably a kind of politics of expression, is connected to his resistance against a communicability which puts language to the service of established meanings, of what is already known. The aim of his work, on the other hand, is to liberate what has not been thought of the visible, that which cannot be said. This suspension of knowledge interrupts the eloquence of those ideologies which stand unwaveringly in the face of the visible. Not knowing what is being seen is a sign that something new can be seen. As was pointed out by Ronaldo Brito in an early analysis of the work of Waltercio Caldas, “the issue is not to solve, but, on the contrary, to make problematic, as every solution suggested by art is doomed to be objectively false: it does not produce anything real, and will therefore be unable to transform it.”⁵

In the period between the nineteen-seventies and the present day, this political confrontation took on new nuances, complicating the debate even further. While before there had been an adversary to fight, namely the dictatorship and the state of exception, the enemy was now more subtle, less obvious, and, therefore, harder to defeat. There was no *other* to confront, just like there was no underground movement to support experimental exercises. What was rejected were appropriations, whether political, sociological, anthropological, of identity, which presuppose a communicative transparency which denies the opaque dimension of the poetic, which is the source of its expressive power; in other words, it is an inadequacy in the face of the hegemonic discourse and power. The international presence of an oeuvre like that of Waltercio Caldas, and his efficient contribution to the history of contemporary art, proves that, despite the territory of the frame of reference which defines its discourse, his production of meaning surpasses and resists any kind of discursive reduction.

II

The poetic field explored by Waltercio gave rise to an imbalance between the image and its representation. It was an important act of provocation, to the extent that it altered perception, disorientated the identification of the visible thing, and leads to the emergence of a nameless form, that is, something lacking its representation. It resembles what the Portuguese philosopher José Gil describes as a “naked image”: an image which, by lacking a verbal meaning, gives rise to a “call for meaning.” According to José Gil: the naked image belongs to a pre-verbal world, but it forms part of the world of language. It is the result of operations which consist of die cutting of the bond which joins it to word. For example, the unconscious image (from dreams, or other sources): according to Freud, it stems from the break caused by the censure between the “representation of the thing” and the corresponding “representation of the word”: what is left behind is a “representation of the thing alone,” stripped from words (in what is a definition of unconscious representation). However, the dynamics of the impulses which result from this are hardly able to describe the call for meaning of the naked image: the fact that censored representation attracts other representations, becoming, therefore, a sort of nucleus for the fixation and proliferation of linked representations, resulting in “offspring” and “branches” of the unconscious; that healing is a “transit to consciousness,” and that language, in other words, to “become aware” of the unconscious representation, entails the reinvestment of the image by emotion, giving rise to changes in the life of the individual... all of this proves that the naked image *aspires* to the meaning of which it was stripped.⁶

As a result of this manoeuvre, which combines the denial and the transformation of meaning, we link Waltercio’s poetics to a surrealist twist. It is worth mentioning that his relationship with surrealism took place against the Latin American trends of the time, which saw an intense belief in the literary weight of the image, stripping it from poetry and formal intelligence. The surrealist influence in the work of Waltercio is of a different nature: his work rejects the link between image and representation which would eventually lead to the visual dimension of magical realism, which extended through the continent and which was easily taken over by a fragile and banal identity discourse. Our reality has always been more surrealist than fiction, transforming this art, called surrealist, into a feeble and conventional realism. In the case of Waltercio, the Dadaist denial, which was inserted in the appropriation of surrealism, was allied with the construction of formal and poetic relations which rejected the unity of the space and the timing of representation.

The image which emerged from his work is stripped of meaning in order to aspire to a sense; it breaks its representational pattern in order to become surprising and suggestive, as can be seen in works such as *Condutores de Percepção* (1969), *Convite ao Raciocínio* (1978), *Mar Nunca Nome* (1997), *Outro Lugar* (2007), among others, all of which were produced with all sorts of materials, at different times and conveying a whole range of

connections to the image. They share the suspension of meaning and the destruction of a logic of identification which would reduce any image to a predefined legend. These images all contain a powerful, dry and delirious presence, a single-blade razor, as if the poems by João Cabral de Melo Neto had been perverted by Magritte’s imagery.

In this image which rejects narration, we find a criticism of the logocentric reasoning which structures the language and existence of things. This internal perversion is offered as a politics and an ethics of art, possible in a world where the ways of talking, of feeling and of being do not possess any expectations other than the established and globalised model. To liberate the image — and imagination — and present it with an undefined fate is the positive aspect of the communication rejection found in the best examples of contemporary and modern art.

The generation to which Waltercio Caldas belongs — which we shall here describe as “conceptual,” despite the risk of homogenisation and the suppression of differences — was the first to work in full awareness that institutions and circuits form part of the matter of art, of a territory or game of language on the basis of which a work is produced. The aspiration for meaning which is conveyed by the enigmatic presence of the work, of the naked-image, takes place on the basis of the institutional and historic context in which it is set, even if in a state of tacit conflict. Its poetic strategies, its anti-rhetoric impulses, its silences and intervals, its enigmatic images: they are all articulated — and made more compelling — in the context of the materialised invisibility of culture, of the market and history. The book *O Livro Velázquez* (1996), in which figures are suppressed and an alleged critical text is taken out of focus, or the *Série Veneza*, in which he inserts a series of names of artists in the sculptural matter, are works which display a living relation with the past of art, which is turned into a contemporary visual power, instead of a mere canonical references.

The path between the disarticulation of the image and the strengthening of space is the one followed by Waltercio’s visual thinking. Small objects and some books play the role of mediators between presence and absence, what is close and what is far away, inasmuch as they manage to measure the immeasurable. I am thinking here of *O Louco* (1971), *Espelho* (1975), *Einstein* (1987), *Para Rilke* (1992) and *Primeiro Sinal* (2008). Each of these pieces, in its own way, forces us to see, by means of a concentrated gesture, that which constitutes the greatest intensity of the artist’s sculptural thinking: scale. A line, a small figure, a crushed leaf, a fragment of coal, open us up and place us in the enormity of space. To combine the small and the large causes us to see the what is between things, the energy of the void, that is to say, the productive difference of sculpture in relation which things which hardly take up any space. The piece *Primeiro Sinal*, which was first exhibited in this show, is an outstanding example of Waltercio’s spatial intelligence, and displays small displaced fragments which expand the field of reverberation of the work, lending visual power and sculptural

meaning to the intervals. The question of scale as it is dealt with in the work forces the monumental to articulate a poetic relationship whose proportions are defined by the hinted-at presence of form and not by a measurable and objective size.

One of the ways we can reveal the artist’s thinking of scale can be found in his constant appropriations and alterations of previous projects, which take on a range of forms and dimensions, but which preserve the same spatial power. This is the case, for example, of the relationship between spheres and intervals which takes place in *Espelho* and in the installation *Escultura para Todos os Materiais Não Transparentes* (1985), the current version of which, at the CGAC, has taken on a poetic tone, thanks to the dialogue with the space by Siza. Each work is thus remade, on the basis of new insertions in space, giving rise to new visual and symbolic relationships in each of the situations configured by these insertions.

We have arrived at the poetic nucleus of Waltercio Caldas sculptural oeuvre: to generate difference, that is to say, to power a form which articulates the elements of its surroundings, whether they are visible or invisible, giving rise to a new way of being for the space. The presence of the sculpture lends a new dimension to the space; in other words, it creates a place. The title of the exhibition in Santiago de Compostela, “Más Lugares”, refers to this fact. His intervention mobilises the physical aspects of architecture and nature, as well as the symbolic references of the history of art and culture which exist in the perceptive field of the viewer, lending them a new visibility. In this mobilisation, we go on to situate ourselves in these places in a different way, hence their changeability and multiplicity.

The inclusion of words in several of his sculptures, most of which are connected to the history of art, instead of explaining or providing a context for an image, lends it a new and unexpected form, which becomes obvious once it has been established. It is as if his sculptures invented a meaning, a possible form for the word, a concentrated breeze which visually lends currency to the memory of a work, to its truth in time. A form without image, which is never crystallised, or frozen, which remains in the uniqueness of a visual aphorism. It is the subjectivity of the artist as he reconfigures the *anguish* of the influence on a current form of visual dialogue, taking the entire history of art to a contemporary register.

Seeking the intervals between what is seen and what is said, peering at the dissonances between the experience of the gaze and the mechanical construction of the images, Waltercio’s poetics conspires against our parameters of visual orientation. Part of the control which traps the contemporary individual in predictable models of behaviour and socialisation is due to the way we alter our attention to fit in with conventional models of visibility. Waltercio’s work requires an attentive and intelligent gaze. Between a word stuck to the wall and the accompanying steel shape there does not exist a relationship of definition, but of reciprocity, as if one were interfering with the other, lending it a unique way of being. To this we must add the colour and wall

arrangements, which either intensify or soften the presence of the word, and generate other qualities of presence for the shape.

The distribution of form in space, the brevity and the austerity of his poetic manoeuvres, could lead the viewer to relate the work of Waltercio to minimalism. This would be a mistake. Firstly, as I have tried to emphasise in the first part of this text, there exists a constructive tradition and a cultural situation specific to Brazil with which he identifies. As the artist himself has commented on several occasions, before knowing about the existence of minimalism, he was already very familiar with Niemeyer's models, with which he had lived in his adolescence. Secondly, there is a difference between him and minimalism which, to me, seems fundamental, even ontological, and which reflects different affective tones. Minimalism tends to confront space, often to attack it, to occupy it in such a way as to confirm the weight, the gravity, the material nature of the physical world; Waltercio is more lyrical and subtle; his form plays with the intervals, emphasising its lightness and asymmetries. He converses more with bossa nova than with rock and roll. Another noteworthy point which has a bearing on this difference is the presence of humour, which is often silently hinted at in his works, either in the extravagant duplicity of the image, or in the changes of scale suggested by the tension between line, form and space. This last aspect points towards the question of *ginga* in his poetics, which we will deal with later.

Right now it would be appropriate to remember the visit made by Le Corbusier to Brasília and his astonished observation that it is an architecture with feminine features, less incisive and more comprehensive.⁷ The distinction between the Brazilian artist and minimalism brings to mind this affirmation by Le Corbusier, and the perception of just how much Brazilian architecture was different from his. This takes us to the case of Niemeyer, who shares with Waltercio the fluidity of his line, his sinuosity, his capacity for expansion in space. The place of drawing is fundamental here. The sketch on the paper reflects a mixture of rigour and sensuality which is very typical of the way in which constructive and specific tradition is reinvented in the tropics. In his career spanning forty years Waltercio's work has updated and opened up new horizons of expectation to carry on believing, without utopias of any kind, in the ability of art to create new ways of seeing and being in the world.

III

To finish with the line and *ginga* and to, at the same time, take up again the always problematic, yet necessary, debate regarding Brazil's cultural uniqueness, I am going to draw a very unconventional parallel. This year, 2008, marks the 50th anniversary of the first Brazilian world football championship. The World Championship, held in 1958 in Sweden, revealed the specific characteristics of Brazilian football, which, with a certain interpretative boldness, can help us understand some of the most important elements in the poetics of Waltercio Caldas and in the way in which his use of the line and form occupy designs and

spaces. In order to avoid any sort of misunderstanding, I must say that what interests me in this analysis of football's *ginga*, with the purpose of examining Waltercio's poetics, is not its dimension of pretence and craftiness, but the combination of power and puzzlement which emerges as a result of the elliptical movement of the body or the line in space. In a recent book, which presented, in a very original way, the notion of Brazilian football as a key to discuss the formation of our society, the literary critic José Miguel Wisnik, in a section devoted to dribbling, references this perception of *ginga*, which is useful to me in my analysis of the formalisation process undergone by Waltercio. According to Wisnik, "we can see, in the ellipsis, which turns die subtraction into an addition [...] the essence of dribbling." Slightly further on, he explains, *I am referring to dribbling as a trick, a deceit, the insinuation of an itinerary which is not followed and which immediately exploits the surprise it causes, the promise of movement which takes place by not taking place and does not take place by taking place, an allusion to gestures which are insinuated and then omitted in just fractions of a second, in order to take advantage of the ensuing upset of expectations.*⁸

In 1958, Brazil's national football team showed the world a game which combined efficiency and charm, where the principle of reality and the principle of pleasure were mutually nurturing. Between then and now, after five world championships, football is still one of the privileged places, despite the risk of resorting to stereotypes and banalities, in which to reflect, for good and bad, on the power and uniqueness of Brazilian culture.

Brazil's way of playing football features two elements which seem interesting to me and which can also be glimpsed in Waltercio's work. First, the line — in the example, the movement of the body and the ball — persists in rejecting the shortest and most obvious path, opting, without losing any of its precision, for the alteration of order, which is more focused on the rhythm of an improvised choreography than on the rules of an inevitable geometry.

Speaking about Pelé (and here we can include, without a doubt, Garrincha, and, more recently, Robinho), the critic Décio de Almeida Prado emphasises the fact that he was capable of dribbling "using only intelligence (to be specific, football intelligence), by ceasing to do what everyone else, both on the pitch and on the stands, expected of him."⁹ This intelligence underlines a movement of the body which anticipates the movement of the ball and incorporates the empty spaces of the pitch. The movement of the player is the result of an intimate relationship with the ball, and not of a prior tactical plan. It is all rigour and improvisation, fluidity between body and spirit. This articulation of the line with its surroundings and with the designs (desires) of matter can be seen in several of Waltercio's works. A synthesis is produced, an act of pure spatial rhythm, which surprises and captivates the viewer.

In many of his works we see a combination of what, at the beginning, before the work materialised, would seem impossible to combine, such as, for example, the softness of wool, the

silent opacity of granite and the cold transparency of glass and stainless steel. All of these materials and their various emotional temperatures and nuances, end up coming together thanks to the use of the void, of the intelligence of the game of coming closer and moving away, which is another way of examining the question of scale, an important element in Caldas's poetics. This intelligence of scale, which I describe as spatial rhythm, marks a fine balance between the line and movement. An unconscious consciousness of *ginga*.

A second element which it is worth nothing has to do with the passes and the way of striking strikes invented by the mid-fielder Didi. There existed a sobriety, a sense of economy and a lightness in this player's way of moving the ball, distributing the game and striking, all of which turned him into the Apollonian master of that Dionysian team. In the sense of economy and the ability to create space by means of a minimal and precise gesture, which are also undeniable characteristics of Waltercio's designs, we can also be reminded of Romário, the mid-field genius.

The *folha-seca* — as Didi's strike has come to be known, and whose trajectory seemed to go beyond the goal, but which would suddenly hit the target, after confusing the goalkeeper — is another issue, whose extraordinary nuances complemented the precision of his game. He applied a curve to the ball which would cause it to suddenly descend upon the goal, altering the movement the goalkeeper had been led to expect by the initial trajectory. The rules of physics and geometry cannot explain the parabola of the ball in space, just like the swinging of Waltercio's wool strings frustrate the expectations of the gaze. As was observed by Loredano, the Brazilian cartoonist, these loose lines in space carry out a hitherto unimaginable and unique action: the point where the lines intersect changes depending on the position of the viewer as he moves around them. This perversion is the poetic hallucination which lends these art manoeuvres — and the curved strike of the football genius — a capacity for formal invention which cannot be explained according to prior rules.

It is not my intention here to force an inappropriate comparison between art and football, and even less so to defend the superiority of one culture over others. Neither is it useful to explain the poetic power of an oeuvre such as that by Waltercio on the basis of banal and reductionist criteria relating to "the Brazilian." What I have aimed to do is merely to suggest that his creative process belongs to, although it is not reduced to, a culture with a frame of reference whose unique elements must be emphasised and qualified, without making value judgments, within an universalising perspective. It is important to observe the way in which differences come together in the construction of a globalisation which has been modelled on divergence and heterogeneity.

The exhibition of the work by Waltercio Caldas at the CGAC has given the artist a chance to conduct an essential dialogue with the architecture of Álvaro Siza. The specificity of the line and rhythm in their process of formalisation contrasts with the angularity of the spaces designed by this architect. This

is revealed in pieces such as *Quarto Amarelo IV* (2008). He has painted the upper section of the walls in yellow, and hung three different-sized threads in the same colour from the wall, redesigning the straight angles and the spatial movements typical of Siza's architecture. He uses irregular shapes in order to, at the same time, lend tension and visibility to the surrounding space. Many of the pieces on display appear to be an improvised duet in which Waltercio's work provides an answer to the rhythms of the architecture, lending them a softer cadence and an unexpected metaphysical meaning.

Two of the rooms are especially interesting from the perspective of this metaphysical insinuation, in the sense that they strip the viewer from his or her sense of place in time and space. One of them includes the pieces *Escultura para Todos os Materiais* and *O Ar Mais Próximo*. Here, scale itself is suspended, as is the geometry of space, which is devoured by the intervals between the balls. The other is the corridor in which *Superfície Internacional* was presented, an installation in which everything is movement, acceleration and simulacrum.

The greatest beneficiary of this extremely contemporary dialogue between art and architecture is the public, who has the chance to be witness to a seminal work in the field of contemporary art, one which has been placed in this space by Siza in an eloquent and productive way, revealing/provoking the specific elements of the space, giving rise to *more places*.

¹ Brazilian word used to describe the movements of dancers of capoeira (a dance-fight invented by slaves) in order to trick and confuse the opponent. It reflects a movement of the body in which precision and fantasy are rhythmically combined.

² PEDROSA, Mário. Introdução à Arquitetura Brasileira – 1. In Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília. São Paulo: E Perspectiva, São Paulo, 1981, p. 32. [Our translation]

³ OTTICICA, Hélio. Esquema Geral da Nova Objetividade. In Spiro ao Grande Labirinto. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, p. 84. [Our translation]

⁴ RANCIÈRE, Jacques. A Democracia Literária, interview with Leneide Duarte-Plon, Trópico [online]. Available at <http://pphp.vol.com.br/tropico/html/textos/29451.shl>. 24 April 2009. [Our translation]

⁵ BRITO, Ronaldo. Aparelhos. Rio de Janeiro: GBM, 1979, p. 67. [Our translation]

⁶ GIL, José. A Imagem Nua e as Pequenas Percepções. Lisboa: Relógio D'Água, 1996, p. 95-96. [Our translation]

⁷ This visit had as its guide the architect Italo Campofiorito, designated by Oscar Niemeyer and Lucio Costa, who told me about this episode.

⁸ WISNIK, José Miguel. Veneno Remédio: o Futebol e o Brasil. São Paulo: Cia das Letras, 2008, p. 310. [Our translation]

⁹ Ibid., p. 228.

Text originally published in Spanish (La Línea, el Espacio y la Ginga) in the book *Mais Lugares*. Xunta de Galicia: Centro Galego de Arte Contemporânea.

CHRONOLOGY

WALTERCIO CALDAS
Rio de Janeiro, 1946

1960
Makes his first drawings, watercolours, gouaches and small objects.

1964
Studies with Ivan Serpa at the Museu de Arte Moderna – MAM, Rio de Janeiro.

1965
His first graphic work is the book cover for *A Amazônia e a Cobiça Internacional*, by Arthur Cezar Ferreira Reis (Rio de Janeiro: Edinova).

1967
Works as technical draughtsman and visual designer for Eletrobrás. He wins the drawing prize at his first group show at Gead, Rio de Janeiro. Makes his first cardboard models.

1969
He makes *Condutores de Percepção*, an object that will become one of his key works.

1970
His first stage design for *A Lição*, by Eugène Ionesco, directed by Ronaldo Tapajós at the Conservatório Nacional do Teatro, Rio de Janeiro.

1971
Shows three box works in the Salão de Verão at MAM, Rio de Janeiro, which are bought by the collector Gilberto Chateaubriand.

1971 / 1972
Teaches Art and Visual Perception at the Instituto Villa-Lobos on the invitation of the Institute director, musician Reginaldo de Carvalho.

1972
Shows in the III Salão de Verão and the group event “Ex-posição”, both at MAM, Rio de Janeiro, and also in a group show at Galeria Veste Sagrada, Rio de Janeiro.

1973
His first solo exhibition – “Objetos e Desenhos” at MAM, Rio de Janeiro, with 21 drawings and 13 box works, for which he is joint winner with Alfredo Volpi of the Annual Travel Award for Best Exhibition, from the Brazilian Association of Art Critics. The first critical text on his work, by Ronaldo Brito, is published in *Opinião*, and then other critical articles appear in the press by Walmir Alaya, Roberto Pontual and Frederico Morais.

In Rio de Janeiro his work is included in the group shows “Indagações Sobre a Natureza, Significado e Função da Obra de Arte”, curated by Fernando Morais at Instituto Brasil – Estados Unidos / IBEU gallery; “Vanguarda Internacional – Coleção Thomas Cohn”, IBEU, Rio de Janeiro; and “O Rosto e a Obra”, Galeria Grupo B.

1974
Solo exhibition “Narrativas” at Galeria Luiz Buarque de Hollanda e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro; and group shows “Desenho Brasileiro 74”, IX Salão de Arte Contemporânea do Museu de Arte Contemporânea de Campinas; “Desenhistas Brasileiros”, Galeria Maison de France, Rio de Janeiro; “Arte Gráfico Brasileiro de Hoy”, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Barcelona; Galeria Intercontinental, Rio de Janeiro; “Alguns Aspectos do Desenho Brasileiro”, Galeria IBEU, Rio de Janeiro; “Grabadores y Dibujantes Brasileños”, Museo de Arte Contemporáneo de Madrid.

1975
The director of the Museu de Arte de São Paulo – MASP, Pietro Maria Bardi, invites him to have a solo exhibition “A Natureza dos Jogos”, covering the period from 1969 to 1975. The exhibition catalogue includes the text “O Espelho Crítico” by Ronaldo Brito. In addition to the solo show “Esculturas e Desenhos” at Galeria Luisa Strina, São Paulo, he is included in “Panorama do Desenho Brasileiro”, Museu de Arte Contemporânea de Campinas; “Novas Aquisições”, MAM, Rio de Janeiro; “(Arte)”, Museu de Arte Contemporânea de Campinas; “Arte Gráfico Brasileiro de Hoy”, organised by the Brazilian Foreign Office, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Bellas Artes, Barcelona; “Art Graphique Brésilien”, Musée Galliera, Paris, when

the exhibited drawings are purchased by the Brazilian Foreign Office.

1975 / 1976
Co-editor of *Malasartes*, the arts and cultural politics magazine important for disseminating art manifestations of the period.

1976
The objects *Circunferência com Espelho a 30º*, *Dado no Gelo* and *Pontos* are shown for the first time in his solo exhibition “Objetos e Desenhos” at MAM, Rio de Janeiro. His work is included in “Arte Brasileira – os Anos 60-70 / Coleção Gilberto Chateaubriand” at Museu de Arte Moderna da Bahia – MAM, Salvador; and “Raízes e Atualidade / Coleção Gilberto Chateaubriand” at Palácio das Artes, Belo Horizonte. He publishes an article jointly with Carlos Zílio, José Resende and Ronaldo Brito entitled “O Boom, o Pós-Boom, o Disboom” in *Opinião* newspaper. Member of the Planning Committee for the Museu de Arte Moderna – MAM, Rio de Janeiro, which discusses the future of the museum’s experimental room.

1977
Rejects his nomination for the Venice Biennale on political-cultural grounds. Produces the first works made with banknotes, such as *Notas para Ambiente* and *Dinheiro para Treinamento*. In addition to “Arte Brasileira – os Anos 60-70 / Coleção Gilberto Chateaubriand”, at Casarão de João Alfredo, Recife, he is also included in a group show at Fundação Cultural do Distrito Federal.

1978
Produces the works *Talco sobre Livro Ilustrado de Henri Matisse*, *Convite ao Raciocínio*, *Aparelho de Arte*, *Prato Comum com Elásticos*, *Tubo de Ferro / Copo de Leite* and *A Experiência Mondrian*.

1979
The solo exhibition “Aparelhos” at Galeria Luisa Strina, São Paulo, includes a catalogue text, “Olho de Vidro” by Paulo Venâncio Filho. *Aparelhos*, the first book survey of his work from 1967 to 1978, is published by GBM (Rio de Janeiro), with an essay by Ronaldo Brito and design by the artist and Paulo Venâncio Filho.

1980
Solo exhibition “Ping-Ping – a Construção do Abismo” at Galeria Saramenha, Rio de Janeiro; and installation *O É Um*, Espaço ABC / Funarte project, Parque da Catacumba, Rio de Janeiro. Co-editor – with Cildo Meireles, José Resende, João Moura Júnior, Paulo Venâncio Filho, Paulo Sérgio Duarte, Ronaldo Brito, Rodrigo Naves and Tunga – of the only edition of the magazine *A Parte do Fogo*.

1981
Produces a disc with the musician Sérgio Araújo containing the works *A Entrada da Gruta de Maquiné* (Waltercio Caldas) and *Três Músicas* (Sérgio Araújo). Group shows: “Arte e Pesquisa”, at Museu de Arte Contemporânea – MAC / USP and Fundação Bienal de São Paulo; “Artistas Brasileiros Contemporâneos”, Galeria São Paulo; “Do Moderno ao Contemporâneo – Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro.

1982
Book launch of *O livro mais rápido* during solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. His lecture at Universidade Federal do Rio de Janeiro includes an intervention in the lecture room which becomes the work *A Superfície Algebrica*. Group shows “Do Moderno ao Contemporâneo – Coleção Gilberto Chateaubriand”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon; and Universidade Federal do Rio de Janeiro. First public sculpture – *The Blind Shape* – at Paseo de las Américas, Punta del Este, Uruguay, for the Encuentro Internacional de Escultura al Aire Libre, on the invitation of Angel Kalemberg. The *Manual da Ciência Popular* is published with a text by Paulo Venâncio Filho and preface by the artist. (ABC / Funarte collection).

1983
The installation *A Velocidade* is shown in a special room at the XVII Bienal Internacional de São Paulo. Special graphics collaboration for *Folha de S. Paulo* “Folhetim” supplement. Solo exhibition “Algodão Negativo” at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, and groups shows “Imaginar o Presente”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “3.000m³”, Galpão Rioarte, Rio de Janeiro; and MAM, Rio de Janeiro.

1984
Solo exhibition “Esculturas” at Galeria GB Arte, Rio de Janeiro. Shows at the 1st Havana Biennial, Cuba and in group shows “Abstract Attitudes”, Center for Inter-American Relations, New York / Museum of Art, Rhode Island School of Design, Providence, curated by John Stringer; “Tradição e Ruptura”, MAM, São Paulo; “Arte Brasileira Atual: 1984”, Universidade Federal Fluminense, Niterói; “Coleção Gilberto Chateaubriand – Retrato e Autorretrato da Arte Brasileira”, MASP, São Paulo and “Salão de Vidro”, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro.

1984 / 1985
Lives in New York for one year. Makes the work *Escultura para Todos os Materiais Não Transparentes* and shows in the group show “Panorama de Arte Atual Brasileira – Formas Tridimensionais” at the MAM, São Paulo.

1986
Shows works from the *Escultura para Todos os Materiais Não Transparentes* series at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, and Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro; and in group shows such as “A Nova Dimensão do Objeto”, MAC / USP; “Arte Contemporânea Brasileira / Coleção Deninson”, MASP; “Coleção Knijnik”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Malagoli, Porto Alegre; “Arte Contemporânea Brasileira – Tendências”, Galeria Motesanti, Rio de Janeiro; Petite Galerie, Rio de Janeiro; “12 Anos”, Galeria Luisa Strina, São Paulo. Best video and director award and Special Jury Award at the Festival de Cinema e Vídeo do Maranhão, Embrafilme and Jornada de Cinema da Bahia for the video *Apaga-te Sésamo* about the artist’s work (direction and photography by Miguel do Rio Branco; produced by Studio Line / Rio Arte).

1987
Shows in two segments of the XIX Bienal Internacional de São Paulo: “Imaginários Singulares”, curated by Sônia Salzstein and Ivo Mesquita, exhibiting fifteen sculptures from 1967 to 1987, and “Elementos de Redução na Arte Brasileira”, curated by Gabriela S. Wilder. Also included in the group shows: “Modernidade – Art Brésilien du 20^{ème} Siècle”, Musée d’Art Moderne dela Ville

de Paris / MAM, São Paulo; “Works on Paper”, GDS Gallery, New York; “Arte e Palavra”, Fórum de Ciência e Cultura, Universidade Federal do Rio de Janeiro; “Ao Colecionador”, MAM, Rio de Janeiro; “A Ousadia da Forma”, Shopping da Gávea, Rio de Janeiro; “Palavra Imágica”, MAC / USP.

1988
Two solo exhibitions in Rio de Janeiro: “Ciclo de Esculturas” at Galeria Sérgio Milliet / Funarte, with catalogue text “Olhar o Mar” by Sônia Salzstein; and “Quatro Esculturas Curvas”, at Galeria Paulo Klabin. Group shows: “Arte Hoje 88”, XIII Salão de Ribeirão Preto; “Papel no Espaço”, Galeria Aktuell, Rio de Janeiro; “Expressão e Conceito Anos 70”, Galeria Gilberto Chateaubriand, Rio de Janeiro; “Modernidade – Arte Brasileira do Século XX”, MASP, São Paulo.

1989
Solo exhibition “Esculturas”, at Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, with catalogue text “Calor branco” by Sônia Salzstein. *Software*, light sculpture installed temporarily at Vale do Anhangabaú, São Paulo and the public work *O Jardim Instantâneo*, installed permanently at Parque do Carmo, São Paulo, commemorating the Bicentenary of the Declaration of Human Rights, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Included in the special event “Arte em Jornal” at the XX Bienal Internacional de São Paulo, based on artists’ interventions in the graphic space of Jornal da Tarde, São Paulo. Produces the video *Software, uma Escultura* (directed by Ronaldo Tapajós / co-produced by Jornal da Tarde and Q. Produções); and also exhibits in the group shows “Rio Hoje”, commemorating the reopening of MAM, Rio de Janeiro; “10 Escultores”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Nossos Anos Oitenta”, Galeria GB Arte / Casa de Cultura Laura Alvim, Rio de Janeiro; “Caminhos”, Rio Design Center, Rio de Janeiro; “Desenho, uma Geração”, Galeria Graffiti, Bauru (SP); and II Arte Inverno, Automóvel Clube de Bauru. Exclusive graphic essay *É* – for the magazine *Guia das Artes*.

1990
Solo drawing exhibition “Tekeningen” at the Pulitzer Art Gallery, Amsterdam,

Netherlands and “Desenhos” at I10 Arte Contemporânea gallery, Rio de Janeiro with catalogue text “Desenhos Líquidos” by Paulo Sergio Duarte. Group shows: “Transcontinental”, Ikon Gallery, Birmingham, and Cornerhouse Gallery, Manchester (curated by Guy Brett); Brasília Fine Arts Award at Museu de Arte de Brasília, with acquisition prize for *Einstein* (1987); “Panorama de Arte Atual Brasileira / 90 – Papel”, MAM, São Paulo; “Cor na Arte Brasileira”, Paço das Artes, São Paulo; “Art Los Angeles 1990”, Los Angeles; “Arte Brasileira Contemporânea”, Galeria I10 Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

1991

Solo show of sculptures and drawings “Sculpturen en Tekeningen”, Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Belgium, with catalogue text “Clear bias” by Ronaldo Brito. Solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, includes drawings and sculptures from the *Próximos* series. Group shows include: “Imagem sobre imagem”, Espaço Cultural Sergio Porto / Rioarte, Rio de Janeiro; II Exposição Internacional de Esculturas Efêmeras, Fortaleza; Festival de Inverno, Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte; “Il Sud del Mondo – l’Autra Arte Contemporânea”, Galeria Cívica d’Arte Contemporânea F. Pizzo, Comune de Marsala, Italy; “O Clássico no Contemporâneo”, Paço das Artes, São Paulo.

1992

Shows the site-specific installation *Raum für nächsten Augenblick*, created especially for the Kassel Documenta and then on permanent display at Neue Galerie, Staatliche Museen, Kassel. Solo exhibition “Sculpturen em Tekeningen”, at Stedelijk Musée Schiedam, Netherlands, and group shows: “Amerika”, Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten, Antwerp, Belgium; “Amériques Latines – Art Contemporain”, Musée National d’Art Moderne Centre Georges Pompidou and Fondation Nationale des Arts, Hôtel des Arts, Paris; “Coleção Gilberto Chateaubriand 60 / 70”, Galeria de Arte do SESI, São Paulo; “Artistas na Documenta”, MASP, São Paulo; “Brazilian Contemporary Art”, Galeria IBAC, Rio de Janeiro; “Quatro Artistas na Documenta”, Museu da

República, Rio de Janeiro; “Exposição Internacional de Gravuras”, Curitiba; “Coca-Cola 50 Anos com Arte”, Rio de Janeiro.

1992 / 1993

Exhibits in “Klima Global – Arte Amazonas”, a parallel event at ECO 92, MAM, Rio de Janeiro and Museu de Arte de Brasília, 1992; and group show at Staatliche Kunsthalle Berlin, 1993.

1993

Solo exhibition “O Ar Mais Próximo” opens the 21st Century Room at Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro and wins the Mário Pedrosa Award for best exhibition of the year in Brazil, awarded by the Brazilian Association of Art Critics. Included in many group shows this year: “Two Works”, with José Resende, at the John Gibson Gallery, New York; “Out of Place”, Vancouver Art Gallery, Canada; “Brasil: Segni d’Arte – Libri e Video, 1950-1993”, Venice, Milan, Florence and Rome; “Latin American Artists of the Twentieth Century”, MoMA, New York; “Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert”, Joseph Hanbrich Kunsthalle, Cologne, Germany; “Emblemas do Corpo”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; “Brasil 100 Anos de Arte Moderna”, Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; “Um Olhar sobre Joseph Beuys”, Museu de Arte de Brasília; “Arte Erótica”, MAM, Rio de Janeiro; “Gravuras”, Espaço Namour, São Paulo; “Poética”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “O Desenho Moderno no Brasil / Coleção Gilberto Chateaubriand”, Galeria do SESI, São Paulo. “L’Ordre des Choses”, Centre d’Art Contemporain, Domaine de Kerguéhennec, France; “A Presença do Ready-Made, 80 anos”, MAC / USP; “O Corpo e a Obra”, Museu de Arte Contemporânea, Edel Trade Center, Porto Alegre.

1994

The sculpture *Omkring* is installed at Leirfjord, Norway as part of the Skulpturlandskap Nordland project, in which artists from various countries are invited to install permanent sculptures in public places in Norwegian cities, curated by Maareta Jaukkuri. The critic Paulo Sérgio Duarte writes the text “Interrogações Construtivas” for his solo sculpture exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

Invited for the 2nd edition of Projeto Arte / Cidade – “A Cidade e Seus Fluxos”, installing the work *A Matéria Tem Dois Corações* in the Guanabara building in Rio de Janeiro city centre. Included in “Mapping” at the Museum of Modern Art in New York – MoMA (one of the three 1972 drawings in the show is acquired by the museum collection); “Precisão”, with Amílcar de Castro and Eduardo Sued, curated by Irma Arestizábal, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; “Livro-Objeto. A Fronteira dos Vazios”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; “Brasil Século XX”, Fundação Bienal de São Paulo; “A Arte com a Palavra”, MAM, Rio de Janeiro; “Weltanschauung”, Goethe Institute, Turin, Italy; “Entretexto”, Universidade Federal Fluminense, Niterói (RJ). “Global Climate”, Ludwig Forum für Intern. Kunst, Aachen, Germany; “Trincheiras”, MAM, Rio de Janeiro; “Gravura Brasileira”, Galeria GB Arte, Rio de Janeiro; “A Espessura do Signo”, Karmeliter Kloster, Frankfurt, Germany; “Livro de Artista – O Livro-Objeto”, Centro de Artes Visuais Raimundo Cela, Fortaleza.

1995

Solo exhibitions at Centre d’Art Contemporain, Geneva, Switzerland and Joel Edelstein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, with catalogue text by Lorenzo Mammi. Included in group exhibitions “Art from Brazil in New York” at MoMA, which acquires the work *Espelho com Luz* the following year; “Drawing on Chance”, MoMA, New York; “Uma Poética da Reflexão”, Conjunto Cultural da Caixa, Rio de Janeiro; “Entre o Desenho e a Escultura”, MAM, São Paulo; “Art from Brazil in New York”, Galerie Lelong, New York; “Desafios Contemporâneos”, Galeria PA Objetos de Arte, Rio de Janeiro; “Dinheiro, Diversão e Arte – o Dinheiro Através das Artes Brasileiras”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; XI Mostra de Gravura da Cidade de Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba; “Livro-Objeto. A Fronteira dos Vazios”, MAM, São Paulo; “20 Anos”, Galeria Luisa Strina, São Paulo.

1996

Produces the video *Um Rio* (director: Waltercio Caldas / producer: Carlos Miziara / production: FINEP) especially for the exhibition “Anotações: 1969-1996”

(Projeto FINEP / Atelier Contemporâneo), Paço Imperial, Rio de Janeiro. Solo exhibition, “A Estória da Pedra”, at Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro, accompanied by the launch of a print by the artist in the institution’s graphic editions programme. The bookwork *O Livro Velázquez* (São Paulo: Anônima), is launched at the ARCO fair in Madrid. Shows sculptures at the XXIII Bienal Internacional de São Paulo, as the only artist representing Brazil. Permanent installation of the work *Escultura para o Rio*, on Av. Beira-Mar, as part of the Secretaria Municipal de Cultura’s Esculturas Urbanas project. Designs the public sculpture “Homenagem a Antonio Carlos Jobim” for installation at Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro, on the invitation of the family. Included in group shows: “Arte e Espaço Urbano – Quinze Propostas”, Palácio do Itamaraty, Fundação Athos Bulcão, Brasília; “Sin Fronteras”, Museo Alejandro Otero, Caracas; “Mensa Mensae”, Galerias da FUNARTE, Rio de Janeiro; “Anos 70: Fotolinguagem”, Escola de Artes Visuais, Parque Lage, Rio de Janeiro; “Esculturas Urbanas”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “4 Artistas”, Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro; “Pequenas Mãos”, Paço Imperial, Rio de Janeiro and Centro Cultural Alumni, São Paulo; “Interiores”, MAM, Rio de Janeiro; “Petite Galerie 1954-1988. Uma Visão da Arte Brasileira”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “70 Anos de Arte em Santa Teresa”, Centro Cultural Municipal Laurinda Santos Lobo, Rio de Janeiro.

1997

Solo exhibitions: “New Sculptures”, Quintana Gallery, Miami, and “Esculturas”, Galeria Javier Lopes, Madrid. Represents Brazil at the 47th Venice Biennale, showing A Série Veneza in the Brazilian pavilion. Included in the I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, with the installation *Lugar para uma Pedra Mole*, previously shown at the parallel event to ECO-92, in MAM, Rio de Janeiro. Publishes *Desenhos*, an album of 20 screenprints with a text by the artist (Rio de Janeiro: Reila Gracie). Invited by Instituto Itaú Cultural, São Paulo to produce the public sculpture *Espelho sem Aço*, installed on Avenida

Paulista, São Paulo. Included in: “Re-Aligning Vision”, El Museo del Barrio, New York; “4 Artists from South America”, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, USA; “Brazilian Sculpture – an Identity in Profile” IBD Cultural Centre, Washington / Banco Safra, São Paulo; “Intervalos”, Paço das Artes, São Paulo; Panorama da Arte Brasileira 1997, MAM, São Paulo / MAMAM, Recife; “Novas Aquisições 1997 – Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro; “Ar”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Arte Contemporânea da Gravura – Brasil Reflexão 97”, Museu Metropolitanano de Arte / Fundação Cultural de Curitiba; “Tridimensionalidade na Arte Brasileira do Século XX”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo; “Diversidade da Escultura Contemporânea Brasileira”, Av. Paulista, São Paulo; “Ceguesses”, Museu D’Arte de Girona, Spain; “2 Mestres, Pequenos Formatos”, Galeria Mônica Marques, Uberlândia; “Objetos Diretos”, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

1998

Exhibits the *A série Veneza* sculpture and other works and makes an intervention in the windows of Centro Cultural Light (Rio de Janeiro), which gives the name to the exhibition – “Mar Nunca Nome”. The catalogue includes an interview with the artist by Ligia Canongia. Permanent installation of a steel sculpture in the Sculpture Park at MAM, Bahia. Solo exhibitions “Esculturas” at Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro and “Sculptures” at Galerie Lelong, New York. Group shows include “Re-Aligning Vision”, Arkansas Art Center, Little Rock / Archer M. Huntington Art Gallery, Austin, TX, USA / Museu de Bellas Artes, Caracas / Museu de Arte Contemporaneo, Monterrey, Mexico; “Amnesia”, Track 16 Gallery and Christopher Grimes Gallery, Santa Monica; “Der Brasilianische Blick”, Haus der Kulturen der Welt, Berlin / Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen / Kunstmuseum, Heidenheim, Germany; “Formas Transitivas”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Amazônicas”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo; “As Dimensões da Arte Contemporânea – Coleção João Carlos de Figueiredo Ferraz”, Museu de Arte de Ribeirão Preto; Panorama de Arte Brasileira 1997, Museu de Arte

Contemporânea de Niterói / MAM da Bahia; “Teoria dos Valores”, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro / MAM, São Paulo; “Grabados Brasileños”, Fundación Centro de Estudios Brasileiros, Buenos Aires; Philips Eletromída da Arte – 2^a Exposição Virtual, Museu da Casa Brasileira, São Paulo; “O Moderno e o Contemporâneo na Arte Brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro / MASP, São Paulo; “A Imagem do Som de Caetano Veloso”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Fronteiras”, Instituto Cultural Itaú, São Paulo; Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro; “Global Conceptualism: Points of Origin, 1950-1980s”, Queens Museum of Art, New York. Awarded the Johnnie Walker Prize for his work and exhibits the sculpture *Fumaça* at the awards event at Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

1999

Sônia Salzstein writes the catalogue text “Livros, Superfícies Rolantes” for the “Livros” exhibition at MAM, Rio de Janeiro and Casa da Imagem, Curitiba; the other solo exhibition this year is “Sculptures” at the Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, USA. Group shows include: “Global Conceptualism: Point of Origin 1950s – 1980s”, Queens Museum of Art, New York / Walker Art Center, Minneapolis, USA; “Re-Aligning Vision”, Miami Art Museum, Miami; “Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Mira Schendel, Tunga”, Christopher Gimes Gallery, Santa Monica, USA; “Por Que Duchamp?”, Paço das Artes, São Paulo; Coletiva ARCO 99, Galeria Javier Lopes, ARCO, Madrid; “Amnesia”, The Contemporary Arts Center, Cincinnati, Ohio, USA / Biblioteca Luis Ángel Arango, Bogotá; “Aquisições Recentes”, MAM, São Paulo; “O Objeto Anos 60-90 Cotidiano / Arte”, MAM, Rio de Janeiro / Instituto Cultural Itaú, São Paulo; “Domestic Pleasures”, Galerie Lelong, New York; “Impressões Contemporâneas”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Ausência”, MAM, São Paulo; “Mostra Rio Gravura”, Paço Imperial, Rio de Janeiro.

2000

“Uma Sala para Velázquez” is a specially arranged room on the invitation of the Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, shown alongside the exhibition “Esplendores de Spain”. This work brings together for the first

time his four works made in homage to Diego Velazquez. Three other solo exhibitions: “Esculturas”, Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte, with a catalogue text “Outros Relógios” by Luiz Camillo Osorio; “Livros”, Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte and “Esculturas e Desenhos”, Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, with catalogue text by José Thomaz Brum. Installation of public sculpture *Momento de Fronteira*, marking the Brazil-Argentina border, alongside the Uruguai river at Itapiranga, (SC) as part of Projeto Fronteiras, Instituto Itaú Cultural. Group shows include: “Global Conceptualism: Points of Origin 1950s”, Miami Art Museum; “Icon + Grid + Void / Art of the Americas from the Chase Manhattan Collection”, The American Society, New York; “Mostra do Redescobrimento / Brasil 500 anos”, Fundação Bienal de São Paulo; “Século XX: Arte do Brasil”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon; “[R]ICCIONES”, Museu Nacional de Arte Reina Sofia, Madrid; “Experiment art in Brazil 1958-2000”, Museum of Modern Art, Oxford, UK; “Situações: Arte Brasileira Anos 70”, Casa França-Brasil, Rio de Janeiro; “Técnica Mista sobre Papel”, Galeria Thomas Cohn, São Paulo; “Highlights of Brazilian Contemporary Art in UECLAA”, Albert Saloman Library University of Essex, UK; “Entre a Arte e o Design: Acervo do MAM”, MAM, São Paulo; “Leituras Construtivas”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Projeto Aquisição e Coleção de Obras”, Museu da Gravura, Curitiba; “Novas Aquisições. Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro; “Oito Artistas”, Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro; “Uma História da Pele”, XII Mostra de Gravura da Cidade de Curitiba; “60 Anos de Arte”, Galeria IBEU, Rio de Janeiro; “Projeto Aquisição e Coleção de Obras – XI Mostra de Gravura de Curitiba”, Museu da Cidade de Curitiba.

2001
Solo exhibition “Waltercio Caldas: Retrospectiva 1985 / 2000”, at Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro and Brasília, curated by Ligia Canongia, accompanied by the book *Waltercio Caldas*, organised by curator, with an artist interview and selected texts. The book *Waltercio Caldas* about his

complete work is also published with a text by Paulo Sergio Duarte (São Paulo: Cosac Naify). Other solo exhibitions are “Waltercio Caldas: Esculturas e Desenhos” at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, and “Sculptures” at the Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, USA. Included in “Anos 70: Trajetórias na Arte Brasileira”, Itaú Cultural, São Paulo; “Lucio Fontana, a Ótica do Invisível”, Centro Cultural Banco do Brasil; “Coleção Liba e Rubem Knijnik: Arte Brasileira Contemporânea”, Museu de Arte do Rio Grande do Sul Aldo Malagoli, Porto Alegre; “Experiment Art in Brazil, 1958-2000”, Museum of Modern Art, Oxford, UK; “Minimalism Past and Present”, Galerie Lelong, New York; “São ou Não Gravuras?”, MAM, São Paulo; “Atípicos”, Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro; “Aquisições Essenciais”, MAM, Rio de Janeiro; “Palavramagem”, MAMAM, Recife; “O Espírito de Nossa Época”, MAM, Rio de Janeiro / MAM, São Paulo; “Trajetória da Luz na Arte Brasileira”, Itaú Cultural, São Paulo; and “Gilberto Chateaubriand – Aspectos de uma Coleção”, MAM, Rio de Janeiro.

2002
Two solo exhibitions in Porto Alegre: “Livros” at Museu de Arte do Rio Grande do Sul ADO Malagoli / Pinacoteca do Estado, São Paulo; and “Frasas Sólidas” at Torreão. The work entitled *O Teatro: Meio Ato* is included in Mostra SESC de Artes “Ares e Pensares”, SESC, São Paulo; and *Figura de Linguagem* is shown in Projeto Arte / Cidade – Zona Leste – SESC Belenzinho. Group exhibitions include: “Anda uma Coisa no Ar” / Atelier FINEP 2002, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Tempo”, MoMA, New York; “The Cisneros Collection”, MoMA, New York / MAM, São Paulo; “Paralelos: Arte Brasileira da Segunda Metade do Século XX em Contexto, Colección Cisneros”, MAM, Rio de Janeiro; “The Independent Pot”, Galeria Fortes Vilaça, São Paulo / The Liverpool Biennial of Contemporary Art, Liverpool, UK; “Transit. Latin American Art”, University of Essex, UK; “Geométricos e Cinéticos”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud; “Artefoto”, Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro; “Matéria-Prima”, Novo Museu, Curitiba; “São ou Não São Gravuras?”, Museu de Arte de Londrina; ARCO / 2002, Parque Ferial Juan Carlos I, Madrid;

“Fragmentos a seu Imã”, Espaço Cultural Contemporâneo Venâncio, Brasília; “Coleção Sattamini: Esculturas e Objetos”, MAC, Niterói; “Diálogo, Antagonismo e Replicação na Coleção Sattamini”, MAC, Niterói; “Gravuras: Coleção Paulo Dalacorte”, Museu do Trabalho, Porto Alegre / Museu de Artes Visuais Ruth Schneider, Passo Fundo (RS); “Caminhos do Contemporâneo 1952-2002”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Identidades: o Retrato Brasileiro na Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro; “Mapa do Agora: Arte Brasileira Recente na Coleção João Sattamini do Museu de Arte Contemporânea de Niterói”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; “Entre a Palavra e a Imagem: Módulo 1”, Sala MAM-Cittá América, Rio de Janeiro.

2003
Solo exhibitions “Desenhos” at Artur Fidalgo Escritório de Arte, Rio de Janeiro; and “Sculptures”, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, USA. Included in “Artefoto”, Centro Cultural Banco do Brasil Brasília; “A Autonomia do Desenho / Desenho Anos 70”, MAM, Rio de Janeiro; “Geo-metrias – Abstracción Geométrica Latinoamericana en la Colección Cisneros”, Museu Nacional de Artes Visuales, Montevideo / MALBA Colección Costantini, Buenos Aires; “Breaking the Charmed Circle, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, USA; “Layers of Brazilian Art”, Faulconer Gallery, Iowa City, USA; ARCO / 2003, Parque Ferial Juan Carlos I, Madrid; “Projeto em Preto e Branco”, Sílvia Cintra Galeria de Arte, Rio de Janeiro; “A Subversão dos Meios”, Itaú Cultural, São Paulo; “ARCO 2003”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Arte e Sociedade: uma Relação Polêmica”, Itaú Cultural, São Paulo; “Escultores – Esculturas”, Pinakotheke, São Paulo; “O Sal da Terra”, Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha (ES); “Coletiva 2003”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.

2004
Grand prize at the South Korea Biennial for the installation *O Ar Mais Próximo*. Lorenzo Mammi writes the catalogue text for the solo exhibition “Esculturas e Desenhos”, at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. The sculpture *Espelhos Ausentes* is installed outdoors on a private site in Itaipava, Rio de Janeiro. Group shows include: “Latin American

and Caribbean art”, MoMA at El Museo de Barrio, New York; “The L.A. Years”, Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, USA; “Arte Contemporânea: uma História em Aberto”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “30 Artistas”, Mercedes Viegas Escritório de Arte, Rio de Janeiro; “Arte Contemporânea Brasileira nas Coleções do Rio”, MAM, Rio de Janeiro; “Fotografia e Escultura no Acervo do MAM – 1995 a 2004”, MAM, São Paulo; “Visões Espanholas, Poéticas Brasileiras”, Espaço Cultural da Caixa, Brasília; “Espaço Lúdico – um Olhar sobre a Infância da Arte Brasileira”, Centro BNDES, Rio de Janeiro; “A Arte da Gravura”, Arte SESC, Rio de Janeiro; “Pratos para a Arte”, Museu Lasar Segall, São Paulo; “Experiências Contemporâneas”, Galeria de Arte Ipanema, Rio de Janeiro; “Acervo”, Lurixs Galeria, Rio de Janeiro.

2005
Solo exhibitions “The Black Series” at the Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, USA; and “Sculptures et Dessins”, na Galerie Denise René Rive Gauche, Paris, with catalogue text “Gardons pour Cela Notre Bonne Humeur” by Guy Brett. Designs the book cover for *Duchamp – uma Biografia*, by Calvin Tomkins (São Paulo: Cosac Naify), including a special edition of 400 copies. Shows in a special room at the V Bienal do Mercosul, Porto Alegre and installs the monumental sculpture “Espelho Rápido” on the banks of Lake Guaíba. Designs sets for Arnold Schoenberg’s opera “Erwartung” at Teatro Municipal do Rio de Janeiro, and ballet *Verklärte Nacht*, in homage to Isadora Duncan and John Cage, with the Aquarela group in Belo Horizonte. He also makes eight prints as invited artist at the Iberê Camargo Foundation Print Studio in Porto Alegre. Included in the group shows: “Drawing from the modern 1945-1975”, MoMA, New York; “Estrecho dudoso”, Museo de Arte e Diseño Contemporâneo, San José, Costa Rica; “Desidentidad”, Institut Valencià d’Art Modern, Valencia, Spain; “Collection Cisneros”, Museu Nacional de Belas Artes, Santiago do Chile / Museu de Arte Moderna de Bogotá / Museu de Arte e Diseño Contemporâneo, San José, Costa Rica; “The Hours – Visual Arts of Contemporary Latin America”, Irish Museum of Modern Art, Dublin; “Desenhos: Waltercio Caldas, Cornelius Völker, Kyung Jeon”, Theodor

Lindner Arte, Rio de Janeiro; “Objetos Diretos”, Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro; “Objetos”, Galeria Laura Marsiaj, Rio de Janeiro; “Múltiplos”, Arte 21 Galeria, Rio de Janeiro; “Os primeiros anos da Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Rio de Janeiro; “Trajetórias”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Beyond Geometry”, LACMA, Los Angeles, and Miami Museum of Contemporary Art, USA.

2006
“Esculturas” shown at Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de Janeiro with catalogue text by José Thomaz Brum; and at Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte, with the text “A Lucidez e o Susto” by Luiz Camillo Osorio; “Frasas Sólidas” shown at Centro Universitário Maria Antônia, Universidade de São Paulo. Group shows include: “An Atlas of Drawings”, MoMA, New York; “Teor / Ética – Arte + Pensamento”, Museo de Arte y Diseño Contemporâneo, San Jose, Costa Rica; “Certain Encounters – Daros Latinamerica Collection”, Morris and Helen Belkin Art Gallery, The University of British Columbia, Vancouver; “Acervo”, Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro; “Diversas Constâncias”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Gravura em Metal – Matéria e Conceito no Ateliê Iberê Camargo”, Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; “Sinais na Pista”, Museu Imperial, Petrópolis (RJ); “É Hoje na Arte Brasileira – Coleção Gilberto Chateaubriand”, Santander Cultural, Porto Alegre; “Nmúltiplos”, Arte 21 Galeria, Rio de Janeiro; “O Livro do Artista”, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; “MAM [na] Oca – Arte Brasileira do acervo MAM, São Paulo”, MAM, São Paulo; “Um Século de Arte Brasileira. Coleção Gilberto Chateaubriand”, Pinacoteca do Estado de São Paulo. Publishes the book *Notas () etc.* in a special edition of 400 copies at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, with eight prints and selected texts by the artist from a span of 30 years. *Waltercio Caldas: O Ateliê Transparente* by Marília Andrés Ribeiro is published by C /Arte (Belo Horizonte).

2007
Three solo exhibitions: “Esculturas e Desenhos” at Galeria Elvira González, Madrid; “Esculturas e Desenhos”, Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro; and

“Estados de Imagem: Livros de Waltercio Caldas”, Museu Victor Meirelles, Curitiba. Shows at the 52nd Venice Biennale – “Pensa con i Sensi, Senti con la Mente” – exhibiting *Half Mirror Sharp* in the Italian Pavilion on the invitation of the chief curator, Robert Storr. Also included in the group shows: “Desidentidad”, MAM, São Paulo; “Puntos de Vista / Daros Latin American Collection”, Bochum Museum, Germany; “Arte Contemporâneo – Donaciones e Aquisiciones”, MALBA, Fundación Costantini, Buenos Aires; “Anos 70 – Arte Como Questão”, Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; “Transparências”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “A Gravura Brasileira na Coleção de Mônica e Jorge Kornis”, Caixa Cultural, Rio de Janeiro; Pinta Contemporary Latin American Art Fair, New York, Artist of honour; “Autorretrato do Brasil”, Paço Imperial, Rio de Janeiro; “Olhar Seletivo”, Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Alumínio Digital”, Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro; Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; “Constructing a Poetic Universe – The Diane and Bruce Halle Collection”, The Museum of Fine Arts, Houston; “Lines, Grids, Stains, Works”, MoMA, New York; “Um Século de Arte Brasileira / Coleção Gilberto Chateaubriand”, MAM, Salvador; “Antônio Dias, Waltercio Caldas e Tunga”, Galeria de Arte Guarnieri, Ribeirão Preto (SP); “Coletiva 2007”, Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro; “Universidade XV”, Universidade Estácio de Sá, Rio de Janeiro; Galeria de Arte Almeida Dale, São Paulo. The second edition of *Manual da Ciência Popular* is published with an English translation (*Manual of Popular Science*), including works that were part of the project for the first edition; the publication includes a preface by the artist and a text by Paulo Venâncio Filho (São Paulo: Cosac Naify).

2008
Solo exhibition “Horizontes” at Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, accompanied by the book *Horizontes*, with a text by Paulo Venâncio Filho; and “Máis Lugares” at Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Spain. Group shows include: “Correspondences – Contemporary Art from the Colección Patricia Cisneros”, Wheaton, Norton

Massachusetts, USA; Galeria Elvira González, Madrid; "Face to Face", The Daros Collection, Zurich; "Lines, Grids, Stains, Works", Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto / Museum Wiesbaden; "Estados de Imagem", Museu Victor Meirelles, Florianópolis; "Sculpture", Galerie Denise René, Paris; "Geografias (in) visibles – Colección Patricia Cisneros", Centro Cultural Eduardo Leon Jimenes, Dominican Republic; "Luz, Cor e Movimento", Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; "Traçados Modernos e Contemporâneos", Galeria de Arte Marcelo Guarnieri, Ribeirão Preto (SP); "Coletiva 2008", Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro; "Entre o Plano e o Espaço", Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; "Múltiplos Sentidos – Amílcar de Castro e Waltercio Caldas", Galeria Sílvia Cintra, Rio de Janeiro; "MAM-60", MAM, São Paulo. *Waltercio Caldas – Mais Lugares* is published (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia) with a text by Luiz Camillo Osorio.

2009
Solo exhibitions "Sculptures" at Galerie Grita Insam, Vienna; "Sculptures et Dessins" at Galerie Denise René, Paris; and "Salas e Abismos" at Museu Vale, Vila Velha (ES), bringing together for the first time nine installations created since 1983, such as *A Velocidade*, and works unseen in Brazil, such as *Meio Espelho Sustenido* (2007) and *Orquestra* (2008). Group shows include "Weltanschauung – Visione del Mondo", Art Fórum Wurth Capena, Rome; "Happy Yellow", Galerie Denise René, Paris; "Dentro do Traço, Mesmo", Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre; "Matisse Hoje / Aujourd'hui", Pinacoteca do Estado de São Paulo; Obranome II, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro; "Olhar da Crítica (arte premiada da ABCA e o acervo artístico dos palácios)", Palácio dos Bandeirantes, São Paulo; "Coletiva 2009", Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro; "Livrobjeto", A c/ Arte Galeria, Belo Horizonte; "After Utopia", Centro per l'Arte Contemporânea Luigi Pecci, Prato, Italy; "Bijoux d'Artistes", Musée Du Temps, Bensaçon, France. Publishes the books *Salas e Abismos*, including all the artist's installations to date, with texts by Paulo Venâncio Filho,

Paulo Sérgio Duarte and Sônia Salzstein (São Paulo: Cosac Naify); and *As Esculturas ao Aire Libre de Waltercio Caldas*, showing designs and all outdoor sculptures since 2008, with texts by Manuel Oliveira, Sônia Salzstein and Roberta Calabria (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

2010
"Salas e Abismos" is shown at MAM, Rio de Janeiro and expanded to include three further works: *O Jogo do Romance II* (1978), *Escultura para Todos os Materiais Não Transparentes* (1985) and *Quarto Amarelo* (1999). Other solo exhibitions: "Sculptures" at the Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, USA; "Paisagens, etc." at Palacete das Artes, Museu Rodin, Salvador; and "Esculturas e Desenhos" at Galeria Anita Schwartz, Rio de Janeiro, with catalogue text "Ajustou a Frequência para o Desvio" by João Bandeira. Group shows include 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre; "Das Verlangen nach Form", Akademie der Künste, Berlin; "After Utopia – a View on Brazilian contemporary art", Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Italy; "Os 70's", Galeria Progetti, Rio de Janeiro; "Transição / From Now On...", Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo; "Ponto de Equilíbrio", Instituto Tomie Ohtake, São Paulo; "À Sombra do Futuro", Instituto Cervantes, São Paulo; "Objetos Diretos", Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro; "Coletiva 10", Mercedes Viegas Arte Contemporânea, Rio de Janeiro; "O Olhar do Colecionador, Coleção Tuiuiu", Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo; "Recortes de uma Coleção – Bruno Musatti", Galeria Ricardo Camargo, São Paulo; "Body Guard – une Collection Privée de Bijoux d'Artistes", Passage de Retz, Paris.

2011
Two solo exhibitions: "Nuevos Objetos" at Galeria Elvira González, Madrid; and "A Série Negra" at Galeria Raquel Arnaud, São Paulo, with catalogue text "Notas Refletidas" by Guy Brett. Urban intervention *Eixo Monumental* as part of the Aberto Brasília project. Shows at the "Entre Abierto" Biennial, Cuenca, Ecuador, receiving a prize for the work *Parábolas de Superfície*. Other group shows include "Art Unlimited – What Is World. What Is Not", Art / 42 / Basel, Switzerland; "Zona Letal, Espaço

Vital / Obras da Caixa Geral de Depósitos", Museu de Arte Contemporânea de Elvas / Museu Municipal de Tavina / M/1/MO – Museu da Imagem em Movimento, Leiria, Portugal; "Art in Brazil 1950-2011", Palais de Beaux Arts, Brussels; "A Rua", Museum Van Hedendaagse Kunst, Antwerp; "Aberto Brasília / Intervenções Urbanas", Ministério da Cultura, Brasília; "Underwood", Galerie 1900-2000, Paris. Awarded the Rio de Janeiro State Culture Award for Visual Arts, for the relevance of his work for the culture of the State. Publishes the book *Outra Fábula* as part of the special edition of 200 copies of the book *Salas e Abismos* (São Paulo: Cosac Naify).

2012
"Múltiplos e Gravuras" solo exhibition at Galeria Múltiplo Espaço Arte, Rio de Janeiro; and his most recent exhibition, "Cromática", opens on August 15 at Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, investigating the elegance of colour in sculptural volume and architectural spaces. Group show "Notations – The Cage effect today" at Hunter College, Times Square Gallery, New York. Publishes the graphic essay "Ficção nas Coisas" in the tenth edition of *Serrote* magazine; and the book *Cronometrias*. (Rio de Janeiro: Lithos), with prints and texts by the artist.



106 Vista da exposição na Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, 2012

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO

| | |
|---|--|
| CONSELHO DE CURADORES [ADVISORS TO THE CURATORS] <p>Beatriz Johannpeter Bolivar Charneski Carlos Cesar Pilla Christóvão de Moura Cristiano Jacó Renner Domingos Matias Lopes Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon Jayme Sirotsky Jorge Gerdau Johannpeter José Paulo Soares Martins Justo Werlang Lia Dulce Lunardi Raffainer Maria Coussirat Camargo Renato Malcon Rodrigo Vontobel Sérgio Silveira Saraiva William Ling</p> | Luiza Rabello Maíson Fantinel Michel Flores Pedro Teles da Silveira Romualdo Correa Sílvia Pont |
| EQUIPE DE CATALOGAÇÃO E PESQUISA [CATALOGUING AND RESEARCH TEAM] <p>Mônica Zielinsky Marcos Fioravante de Moura Talitha Bueno Motter</p> | EQUIPE DE CATALOGAÇÃO E PESQUISA [CATALOGUING AND RESEARCH TEAM] <p>Mônica Zielinsky Marcos Fioravante de Moura Talitha Bueno Motter</p> |
| EQUIPE DE COMUNICAÇÃO [COMMUNICATION TEAM] <p>Elvira T. Fortuna</p> | EQUIPE DE COMUNICAÇÃO [COMMUNICATION TEAM] <p>Elvira T. Fortuna</p> |
| WEBSITE <p>Lucianna Silveira Milani Isabel Waquil</p> | WEBSITE <p>Lucianna Silveira Milani Isabel Waquil</p> |
| PRESIDENTE DO CONSELHO DE CURADORES [PRESIDENT OF THE ADVISORS TO THE CURATORS] <p>Maria Coussirat Camargo</p> | SUPERINTENDENTE ADMINISTRATIVO FINANCEIRO [SUPERINTENDENT FOR ADMINISTRATION AND FINANCE] <p>Rudi Araújo Kother</p> |
| PRESIDENTE EXECUTIVO [EXECUTIVE PRESIDENT] <p>Jorge Gerdau Johannpeter</p> | SUPERINTENDENTE ADMINISTRATIVO FINANCEIRO [SUPERINTENDENT FOR ADMINISTRATION AND FINANCE] <p>Rudi Araújo Kother</p> |
| DIRETORES [DIRECTORS] <p>Carlos Cesar Pilla Felipe Dreyer de Ávila Pozzebon José Paulo Soares Martins Rodrigo Vontobel</p> | EQUIPE ADMINISTRATIVO-FINANCEIRA [TEAM ADMINISTRATION AND FINANCE] <p>José Luís Lima Ana Paula do Amaral Caio Osório e Silva Carlos Huber Carolina Miranda Dorneles Emanuelle Quadros dos Santos Joice de Souza Margarida Aguiar Maria Lunardi Roberto Ritter</p> |
| CONSELHO CURATORIAL [CURATORIAL BOARD] <p>Fábio Coutinho Icleia Borsa Cattani Jacques Leenhardt José Roca</p> | ASSESSORIA DE IMPRENSA [PRESS OFFICE] <p>Neiva Mello Assessoria em Comunicação</p> |
| CONSELHO FISCAL (TITULARES) [FINANCIAL BOARD (MEMBERS)] <p>Anton Karl Biedermann Carlos Tadeu Agrifoglio Vianna Pedro Paulo de Sá Peixoto</p> | ASSESSORIA DE IMPRENSA [PRESS OFFICE] <p>Neiva Mello Assessoria em Comunicação</p> |
| CONSELHO FISCAL (SUPLENTES) [FINANCIAL BOARD (SUBSTITUTES)] <p>Gilberto Schwartzmann Ricardo Russowski</p> | CONSULTORIA JURÍDICA [LEGAL ADVISOR] <p>Ruy Remi Rech</p> |
| SUPERINTENDENTE CULTURAL [CULTURAL SUPERINTENDENT] <p>Fábio Coutinho</p> | TI [IT] <p>Jean Porto</p> |
| GESTÃO CULTURAL [CULTURAL MANAGEMENT] <p>Pedro Mendes</p> | MANUTENÇÃO PREDIAL [BUILDING MAINTENANCE] <p>TOP Service</p> |
| EQUIPE CULTURAL [CULTURE TEAM] <p>Adriana Boff Carina Dias de Borba Laura Cogo</p> | SEGURANÇA [SECURITY] <p>Elio Fleury Gocil Serviços de Vigilância e Segurança</p> |
| EQUIPE ACERVO E ATELIÉ DE GRAVURA [COLLECTION AND PRINT STUDIO TEAM] <p>Eduardo Haesbaert Alexandre Demétrio Gustavo Possamai José Marcelo Lunardi</p> | |
| EQUIPE EDUCATIVA [EDUCATIONAL TEAM] <p>Camila Monteiro Schenkel Cristina Arikawa</p> | |
| MEDIADORES [MUSEUM MEDIATORS] <p>Ana Carolina Klacewicz André Fagundes Bruno Salvaterra Denise Xavier Fabrício Teixeira Livia dos Santos</p> | |

| | |
|--|---|
| EXPOSIÇÃO [EXHIBITION] | CATÁLOGO [CATALOGUE] |
| ORGANIZAÇÃO [ORGANIZATION] <p>Fundação Iberê Camargo Blanton Museum of Art</p> | COORDENAÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL COORDINATION] <p>Adriana Boff</p> |
| REALIZAÇÃO [ORGANIZED BY] <p>Fundação Iberê Camargo Blanton Museum of Art Pinacoteca do Estado de São Paulo</p> | TEXTOS [TEXTS] <p>Gabriel Pérez-Barreiro Ursula Davilla-Villa</p> |
| ARTISTA [ARTIST] <p>Waltercio Caldas</p> | FORTUNA CRÍTICA [CRITICAL FORTUNE] <p>Guy Brett Lorenzo Mammi Luiz Camillo Osorio Paulo Sergio Duarte Paulo Venancio Filho Sônia Saltztein</p> |
| CURADORES [CURATORS] <p>Gabriel Pérez-Barreiro <i>curador convidado pela [curator invited by] Fundação Iberê Camargo</i> Ursula Davila-Villa <i>curadora adjunta (2005 - 2012) [associate curator] Blanton Museum of Art/ University of Texas at Austin</i></p> | CRONOLOGIA [CHRONOLOGY] <p>Paloma Carvalho Santos Rosalina Gouveia</p> |
| ARQUIVO WALTERCIO CALDAS <p>Patrícia Vasconcellos</p> | TRADUÇÃO [TRANSLATION] <p>Baltazar Pereira Jorge Ritter Nick Rands</p> |
| TRANSPORTE [TRANSPORT] <p>Alves Tegam</p> | REVISÃO [PROOFREADING] <p>Rosalina Gouveia</p> |
| SEGURO [INSURANCE] <p>ACE Seguradora</p> | PROJETO GRÁFICO [GRAPHIC DESIGN] <p>Danowski Design Sula Danowski Nathalia Lepsch Mariana Monteiro (assistente [assistant])</p> |
| EXPOSIÇÃO EM [EXHIBITION IN] PORTO ALEGRE | FOTOGRAFIAS PHOTOGRAPHS <p>André Chassot 44 Bruce M. White, 56 - CORTESIA DO [COURTESY OF] MOMA, NEW YORK Cesar Caldas 46 Fábio Del Re 1, 2, 3, 4, 97, 98 e 106 Georg Rehsteiner 15 - CORTESIA DO [COURTESY OF] CENTRE D'ART CONTEMPORAIN, GENEBRA Hans Pattist, 63 - CORTESIA DO [COURTESY OF] STEDELJK MUSÉE SCHIEDAM, HOLANDA Jaime Acioli 10, 13, 14, 16, 17, 19, 22, 23, 26, 32, 34, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 53, 57, 64, 65, 66, 69, 70, 71, 79, 88, 89, 90, 91, 101, 103, 104 e 105 Marina B. Valença 78 e 82 Miguel Rio Branco 5, 18, 31, 43 e 67 Paulo Costa 35, 52, 55 e 61 Photographic Services Art Basel 93, 94 e 95 Roberto Cecato 12 e 49 Rômulo Fialdini 11, 27, 30, 33, 45, 58, 72, 75 e 76 Sérgio Araújo 81, 92 e 102 Theresa Diehl, 36 - CORTESIA DO [COURTESY OF] QUINTANA GALLERY, MIAMI Vicente de Mello 20, 21, 25, 28, 47, 48, 50, 51, 59, 60, 73, 74, 80, 83, 84, 85, 86 e 87 Victor Muñoz 24 - CORTESIA DA [COURTESY OF] GALERIA ELVIRA GONZÁLEZ, MADRID Wilton Montenegro 6, 7, 8, 9, 29, 62, 68, 77 e 96 Wit Mckay, 54 - CORTESIA DA [COURTESY OF] GALERIE LELONG, NEW YORK Arquivo Waltercio Caldas 99 e 100</p> |
| MUSEOGRAFIA [EXHIBITION DESIGN] <p>Ceres Storch</p> | TRATAMENTO DE IMAGEM [IMAGE PROCESSING] <p>Danowski Design Marina B. Valença</p> |
| IDENTIDADE VISUAL [VISUAL IDENTITY] <p>Danowski Design Sula Danowski Nathalia Lepsch Mariana Monteiro</p> | PRÉ-IMPRESSÃO [PRE-PRESS] <p>Impresul</p> |
| MONTAGEM [INSTALLATION] <p>Ilha Imagem</p> | IMPRESSÃO [PRINTING] <p>Impresul</p> |
| COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO [COORDINATING PRODUCTION] <p>Carina Dias de Borba</p> | |

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO

| | |
|---|--|
| GOVERNO DO ESTADO DE [GOVERNMENT OF THE STATE OF] SÃO PAULO | DIRETOR TÉCNICO [TECHNICAL DIRECTOR] <p>Ivo Mesquita</p> |
| GOVERNADOR DO ESTADO [GOVERNOR OF THE STATE] <p>Geraldo Alckmin</p> | SECRETÁRIO DE DIRETORIA [SECRETARY OF BOARD] <p>Renivaldo Nascimento Brito</p> |
| SECRETÁRIO DE ESTADO DA CULTURA [SECRETARY OF STATE FOR CULTURE] <p>Marcelo Araújo</p> | ASSESSORA PARA ASSUNTOS INTERNACIONAIS [INTERNATIONAL AFFAIRS ASSISTANT] <p>Natasha Barzagli Geenen</p> |
| SECRETÁRIO-ADJUNTO [SECRETARY ADJUNCT] <p>Sérgio Tiezzi</p> | ASSESSORA DE DIRETORIA [ADVISOR BOARD] <p>Bianca Corazza</p> |
| CHEFE DE GABINETE [CHIEF OF STAFF] <p>Marília Marton</p> | RELACIONAMENTO E COMUNICAÇÃO [COMMUNICATION AND PLUBLIC RELATIONS] <p>Camila Sampaio Souza Lima André Luis de Oliveira Carla Regina de Oliveira João Fernando Biancardi Júlia Souza Ayerbe Elizabeth Mathias Baptista</p> |
| COORDENADORA DA UNIDADE DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO MUSEOLÓGICO [COORDINATING UNIT HERITAGE PRESERVATION MUSEUM] <p>Claudinéli Moreira Ramos</p> | GESTÃO DOCUMENTAL DO ACERVO [COLLECTION DOCUMENTATION MANAGEMENT] <p>Maria Luiza Moraes Adriana Miyatake</p> |
| CONSELHO DE ORIENTAÇÃO ARTÍSTICA DA PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO [PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO ARTS ORIENTATION BOARD] <p>Ana Maria Belluzzo Carlos Alberto Cerqueira Lemos Marilúcia Botallo Paulo Augusto Pasta Paulo Portella Filho Regina Silveira Ruth Sprung Tarasantchi</p> | PESQUISA EM CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE [ART HISTORY AND CRITICISM RESEARCH] <p>Valéria Piccoli Diógenes Moura Ana Paula Nascimento Carlos Martins Giancarlo Hannud Pedro Nery Regina Teixeira de Barros Taisa Palhares</p> |
| CONSELHO DE ORIENTAÇÃO CULTURAL DO MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO [MEMORIAL DA RESISTÊNCIA DE SÃO PAULO CULTURAL ORIENTATION BOARD] <p>Lauro Ávila Pereira Luis Francisco da S. Carvalho Filho Maurice Politi Paulo Abrão Pires Júnior Paulo Sergio de M. Sarmento Pinheiro Ricardo Augusto Yamasaki</p> | CONSERVAÇÃO E RESTAURO [CONSERVATION AND RESTORATION] <p>Teodora Camargo Carneiro Ana Lúcia Nakandakare Manuel Ley Rodriguez Antônio Carlos Timaco Camilla Vitti Mariano Henrique Francisco Costa Filho Tatiana Russo dos Reis</p> |
| CONSELHO FISCAL [FINANCIAL BOARD] <p><i>Presidente [President]</i> Osvaldo Roberto Nieto</p> | PROGRAMAÇÃO GRÁFICA [GRAPHIC DESIGN] <p>Claudio Filus</p> |
| ASSOCIAÇÃO PINACOTECA ARTE E CULTURA — APAC <p>Organização Social de Cultura</p> | RECURSOS HUMANOS E ATENDIMENTO AO PÚBLICO [HUMAN RESOURCES AND PUBLIC RELATIONS] <p>Márcia Regina Guiote Bueno Alexandre Moreira Evelyn da S. Nogueira Francisco V. da Silva Ednalva S. B. Janeiro Alcides Santos Ana Lúcia Astolpho André Luiz M. Peixoto Andréa Sá de Abreu Neves Antônio R. de Almeida Júnior Arlete O. de Souza Celso S. de Lira Cícero F. da Silva Cleany P. dos Santos Conceli R. de Souza Crislaine L. J. Oliveira Cristiano Antônio dos Santos Daniel B. de Lima Daniele Aparecida R. de Campos Danilo R. dos Santos Daril Alexandre Costa Edgar Ferreira Lima Edmunda M. de Medeiros Elaine Camilo Elaine de L. Pereira Eliane dos S. Silva Elide de Souza Elizangela H. da Silva Erick U. de Moura Fabiane C. Teixeira Fernando Eduardo A. David Francisco de Assis de J. Santos Francisco F. Pereira Francisco R. Ferreira Gilson P. de Carvalho Gilvan S. dos Anjos Graziela Cristina B. Américo Helena Aparecida dos Santos Iraima de O. Lima Isaac Aarão P. da Silva Isaías José dos Santos Janaina F. da Silva Janete F. da Silva Joanna Angélica S. Marcarin Joelma G. Silva Joelma S. de Oliveira Joelma G. Silva Leandra Florentino Lurdes Irene da Costa Lydia Maria Alves de Souza Márcia M. Viana Marciene Maria da Silva Márcio S. Dantas Maria Aldenice da S. Santos Maria Aparecida S. Gonçalves Maria Evaldina N. de Sousa Maria José da S. Balbino Maria José de A. Santana Mariana G. de Oliveira Penha Marta C. Augusto Mônica Luisa de Jesus Nícea de Moraes Patricia Aparecida Batista de Souza Paulo Alexandre de M. Xavier Paulo Henrique B. de Farias Paulo R. Pereira Paulo Sérgio dos S. Correa Pedro Bispo Sampaio Raquel da Silva Regiane A. da Rosa Regiane G. da Silva Vieira Robson da S. Oliva Rosemeire dos Santos Cezar Rosimeire dos S. Figueiredo Rozeane M. dos Santos Rubenia Maria Carmona Samanta Meira do Nascimento Sara Maria G. Araújo Sheila de S. Cardoso Simone A. dos Santos Sintia Aparecida A. R. Silva Vanessa Caroline M. Freire Vera Lúcia de A. Silva Viviane P. dos Santos Wagner Augusto Neves Walkyria F. da Silva Wenna Adriana Moura Willdes Manoel da Silva</p> |
| DIRETOR EXECUTIVO [EXECUTIVE DIRECTOR] <p>Fernando Teixeira Mendes Junior</p> | ACÇÃO EDUCATIVA [EDUCATIONAL ACTION] <p>Mila Milene Chiovatto Amanda Tjojal Gabriela Aidar Carina da Silva Lima Danielle Christina Vargas Luz Danielle Rodrigues Amaro Fábio Cavicchio Parra Gabriela da Conceição Silva Gabriela R. Pessoa de Oliveira Heber da Silva Kusano Heloiza Semsulini S. Olivares Igor Ferreira Pires Leandro Mendes da Silva Luciane Aparecida Tobias Margarete de Oliveira Maria Christina da Silva Costa Maria Helena Marinho Oliveira Maria Stella da Silva Marília Perez Zarattini Paulo Rogério Fernandes Raphael Veiga Giannini Sabrina Denise Ribeiro Solange Rocha da Silva Tatiane Cristina Gusmão Fernando Teixeira Mendes Junior</p> |
| DIRETOR FINANCEIRO [FINANCIAL DIRECTOR] <p>Miguel Gutierrez</p> | BIBLIOTECA [LIBRARY] <p>Isabel Cristina Ayres da S. Maringelli Diego Silva Eliane Barbosa Lopes Jéssica Couto dos Anjos Leandro Antunes Araújo</p> |
| | CENTRO DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA [DOCUMENTATION AND MEMORY CENTER] <p>Gabriel Moore Bevilacqua Gustavo Aquino dos Reis Rosana Carlos Leite</p> |
| | MEMORIAL DA RESISTÊNCIA [ADVISOR BOARD] <p>Kátia Regina Felipini Neves Caroline Grassi Franco de Menezes Alessandra Santiago da Silva Camila Koenigstein Sacoman Fernanda dos Anjos Casagrande Isabela Ribeiro de Arruda Marina de Araújo Renan Ribeiro Beltrame Renata Cristina P. Barbosa</p> |
| | SERVIÇOS, EDIFÍCIOS E EXPOGRAFIA [SERVICES, BUILDINGS AND EXPOGRAPHY] <p>Ozéias Soares Flávio da Silva Pires Hiromu Kinoshita Gilberto Oliveira Cortes Adeildo Marques dos Santos Alexsandro Bomfim Borges Andrelito Souza Santos Antônio José dos Santos Cícero Teixeira Peixoto Eduardo Nascimento Silva Erik Henrique Barbosa da Silva Genilton Simplicio dos Santos Geraldo Tadeu da Silva Elenice dos Santos Lourenço</p> |
| | PROGRAMAÇÃO GRÁFICA [GRAPHIC DESIGN] <p>Claudio Filus</p> |
| | RECURSOS HUMANOS E ATENDIMENTO AO PÚBLICO [HUMAN RESOURCES AND PUBLIC RELATIONS] <p>Márcia Regina Guiote Bueno Alexandre Moreira Evelyn da S. Nogueira Francisco V. da Silva Ednalva S. B. Janeiro Alcides Santos Ana Lúcia Astolpho André Luiz M. Peixoto Andréa Sá de Abreu Neves Antônio R. de Almeida Júnior Arlete O. de Souza Celso S. de Lira Cícero F. da Silva Cleany P. dos Santos Conceli R. de Souza Crislaine L. J. Oliveira Cristiano Antônio dos Santos Daniel B. de Lima Daniele Aparecida R. de Campos Danilo R. dos Santos Daril Alexandre Costa Edgar Ferreira Lima Edmunda M. de Medeiros Elaine Camilo Elaine de L. Pereira Eliane dos S. Silva Elide de Souza Elizangela H. da Silva Erick U. de Moura Fabiane C. Teixeira Fernando Eduardo A. David Francisco de Assis de J. Santos Francisco F. Pereira Francisco R. Ferreira Gilson P. de Carvalho Gilvan S. dos Anjos Graziela Cristina B. Américo Helena Aparecida dos Santos Iraima de O. Lima Isaac Aarão P. da Silva Isaías José dos Santos Janaina F. da Silva Janete F. da Silva Joanna Angélica S. Marcarin Joelma G. Silva Joelma S. de Oliveira Joelma G. Silva Leandra Florentino Lurdes Irene da Costa Lydia Maria Alves de Souza Márcia M. Viana Marciene Maria da Silva Márcio S. Dantas Maria Aldenice da S. Santos Maria Aparecida S. Gonçalves Maria Evaldina N. de Sousa Maria José da S. Balbino Maria José de A. Santana Mariana G. de Oliveira Penha Marta C. Augusto Mônica Luisa de Jesus Nícea de Moraes Patricia Aparecida Batista de Souza Paulo Alexandre de M. Xavier Paulo Henrique B. de Farias Paulo R. Pereira Paulo Sérgio dos S. Correa Pedro Bispo Sampaio Raquel da Silva Regiane A. da Rosa Regiane G. da Silva Vieira Robson da S. Oliva Rosemeire dos Santos Cezar Rosimeire dos S. Figueiredo Rozeane M. dos Santos Rubenia Maria Carmona Samanta Meira do Nascimento Sara Maria G. Araújo Sheila de S. Cardoso Simone A. dos Santos Sintia Aparecida A. R. Silva Vanessa Caroline M. Freire Vera Lúcia de A. Silva Viviane P. dos Santos Wagner Augusto Neves Walkyria F. da Silva Wenna Adriana Moura Willdes Manoel da Silva</p> |
| | ADMINISTRAÇÃO E FINANÇAS [ADMINISTRATION AND FINANCE] <p>Marcelo Costa Dantas Ana Paula Alencar Quaresma Denise Mattos de Oliveira Fernando Henrique Lau Geovana Maria da Silva Ângela Maria Avanço Pombal Leandro dos Santos Oliveira Mirian Maria de Jesus</p> |
| | INFORMÁTICA [INFORMATICS] <p>Robson Serafim Valero Rodrigo Justino da Silva</p> |

Gabriel Pérez-Barreiro é diretor da Colección Patricia Phelps de Cisneros, Venezuela / Nova York. De 2002 a 2007, foi curador de arte latino-americana no Blanton Museum of Art / University of Texas, Austin. Antes disso, foi diretor de Artes Visuais na Americas Society, Nova York; coordenador de exposições e projetos na Casa de América, Madri; e curador fundador da Coleção de Arte Latino-Americana da University of Essex, Colchester, Inglaterra. É PhD em história e teoria da arte pela University of Essex e bacharel em estudos latino-americanos e história da arte pela University of Aberdeen. Em 2007 foi o curador-chefe da 6ª Bienal do Mercosul em Porto Alegre, Brasil.

Ursula Davila-Villa foi curadora de arte latino-americana, de 2005 a 2012, no Blanton Museum of Art / University of Texas, Austin. De 2005 a 2006, trabalhou como pesquisadora para o artista Cai Guo-Qiang no Cai Studio, Nova York; e assistente de programas públicos no Guggenheim Museum, Nova York. Tem bacharelado em museologia pela New York University, e em arquitetura e urbanismo pelo Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México; Université Laval, Québec; e Technische Universiteit Delft, Holanda. Atualmente ocupa a função de cocuradora da Tercera Trienal Poli / Gráfica de San Juan, Porto Rico.

Gabriel Pérez-Barreiro is director of the Colección Patricia Phelps de Cisneros, Venezuela / New York. From 2002 to 2007 he was curator of Latin American art at the Blanton Museum of Art at The University of Texas at Austin. Before that, he was Director of Visual Arts at The Americas Society, New York; exhibitions and projects coordinator at the Casa de América, Madrid; and founding curator of the University of Essex Collection of Latin American Art in Colchester, England. He holds a PhD in Art History and Theory from the University of Essex and an MA in Latin American Studies and Art History from the University of Aberdeen. In 2007 he was chief curator of the 6th Mercosul Biennial in Porto Alegre, Brazil.

Ursula Davila-Villa was curator of Latin American Art, from 2005 to 2012, at the Blanton Museum of Art at The University of Texas at Austin. From 2005 to 2006 she worked as project and archival researcher for artist Cai Guo-Qiang at Cai Studio, New York; and as public programs assistant at the Guggenheim Museum, New York. She holds a MA in Museum Studies from New York University and a BA in Architecture and Urbanism at the Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, Mexico; Université Laval, Québec; and Technische Universiteit Delft, Netherlands. She is currently serving as co-curator of the Tercera Trienal Poli / Gráfica de San Juan, Puerto Rico.

As frases das páginas 14-15, 40-41 e 138-139 são de autoria de Waltercio Caldas e foram selecionadas do livro *Notas*, () etc, *Edições Gabinete de Arte Raquel Arnaud*, 2006, São Paulo.

The sentences on the pages 14-15, 40-41 e 138-139 are from the artist's book *Notas*, () etc, *Edições Gabinete de Arte Raquel Arnaud*, 2006, São Paulo.

Nesta edição respeitou-se o novo Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa [This edition follows the New Orthographic Agreement of Portuguese Language]

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação – CIP (Alexandre Bastos Demétrio, CRB10/1519)

P438w

Pérez-Barreiro, Gabriel

Waltercio Caldas: o ar mais próximo e outras matérias / Gabriel Pérez-Barreiro, Ursula Davila-Villa. - Porto Alegre: Fundação Iberê Camargo, 2012.
204 p. : 106 il. color.

Catálogo em edição bilíngue: português e inglês. Tradução Jorge Ritter.

1. Artes plásticas. 2. Arte contemporânea. I. Caldas, Waltercio. II. Davila-Villa, Ursula. III. Título.

CDU 73/76 (81)

Todos os direitos reservados
[All rights reserved]
© Fundação Iberê Camargo
© Pinacoteca do Estado de São Paulo
© Gabriel Pérez-Barreiro
© Guy Brett
© Lorenzo Mammì
© Luiz Camillo Osorio
© Paulo Venancio Filho
© Paulo Sergio Duarte
© Sônia Saltztein
© Ursula Davilla-Villa

FUNDAÇÃO IBERÊ CAMARGO
Av. Padre Cacique, 2.000
90810-240 | Porto Alegre RS Brasil
tel [55 51] 3247-8000
www.iberecamargo.org.br

PINACOTECA DO ESTADO DE SÃO PAULO
Praça da Luz, 2, Bom Retiro
01120-010 | São Paulo SP Brasil
tel [55 11] 3324-1000
www.pinacoteca.org.br



The Blanton
Museum of Art

PINACOTECA
são PAULO

