

SALAS E ABISMOS *waltercio caldas*

SALAS E ABISMOS *waltercio caldas*

textos

paulo venâncio filho

paulo sergio duarte

sônia salzstein

It is with great pleasure that the Vale Foundation and Vale Museum mark their 11th anniversary with an exhibition by Waltercio Caldas. The Rio-born artist has had exhibitions at major institutions in several different countries, making him one of the select group of Brazilian artists with significant international presence. He was invited to exhibit at the São Paulo biennials of 1983, 1987 and 1996, and represented the country at the Venice Biennale in 1997.

His work is held in the collections of some of the world's leading museums, including New York's Museum of Modern Art and Neue Galerie in Kassel, as well as Brazilian museums such as the Museum of Modern Art of São Paulo and the Museum of Modern Art of Rio de Janeiro. His public sculptures can be seen in Leirfjord (Norway), Paseo de las Américas in Punta del Este (Uruguay) and Avenida Beira-Mar in Rio de Janeiro. In 2007 his work entitled Half Mirror Sharp was installed in the Italian Pavilion at the 52nd Venice Biennale, and is included here specially as part of Rooms and Chasms. In 2008, major exhibitions of his work were presented at Fundação Calouste Gulbenkian in Portugal, and Centro Galego de Arte Contemporânea in Spain.

Rooms and Chasms is a set of nine installations or environments, as the artist prefers to call them, in the same space, offering a new perspective on his unique artistic output. While not strictly a retrospective as it includes a new work, Silence of the World, which was created especially for this exhibition, this selection made by the artist is underpinned by one desire: to make the works interact amongst themselves and with the space, creating new tensions and combinations. The works are from different periods in the artist's career and conceived for specific places; indeed, space is a recurring theme in them all. That is why Waltercio calls them environments, presenting them together here for the first time. The way they are selected and arranged is in response to the museum's exhibition space and sets up fresh, new visual experiences, while presenting the artist's main poetics.

The opportunity to discover new routes and the chance for a new beginning – recurring themes in Waltercio's work and, more specifically, the conception of this exhibition – are in keeping with the Vale Foundation's mission, working as it does in partnership with social agents to develop projects and programs that empower human capital and local cultural identities. One action serves as a catalyst for the next, leading to new ways of perceiving space on the part of the individual citizens and groups that use it. With this exhibition, the Vale Foundation restates its belief in the importance of art and cultural intervention as unique means of universal expression.

VALE FOUNDATION

É com satisfação que a Fundação Vale e o Museu Vale, em seu 11º aniversário, presenteiam o público com a obra do artista Waltercio Caldas. Natural do Rio de Janeiro, Waltercio é considerado um dos artistas brasileiros de maior renome internacional, tendo exposto em instituições consagradas de diversos países. No Brasil participou como convidado de edições das Bienais de São Paulo em 1983, 1987 e 1996, e representou o país na Bienal de Veneza de 1997.

Seus trabalhos estão nos acervos dos principais museus do mundo, como o MoMA, de Nova York, ou ainda a Neue Galerie (Kassel) e museus brasileiros como os Museus de Arte Moderna de São Paulo e Rio de Janeiro. Suas esculturas em espaços públicos podem ser vistas em Leirfjord (Noruega), Paseo de las Américas em Punta del Este (Uruguai) ou ainda na Avenida Beira-Mar, no Rio de Janeiro. Em 2007 criou especialmente para a 52ª Bienal Internacional de Arte de Veneza um ambiente chamado *Half Mirror Sharp*, instalado no Pavilhão Itália, ora integrante da exposição *Salas e Abismos* com exclusividade. Em 2008, a Fundação Calouste Gulbenkian em Portugal e o Centro Galego de Arte Contemporâneo, na Espanha apresentaram duas importantes mostras do artista.

Salas e Abismos reúne pela primeira vez nove instalações, ou ambientes, como Waltercio prefere descrever, em um mesmo espaço, criando uma nova visão de sua obra através de um universo singular. Não sendo uma retrospectiva – há uma sala inédita, *Silêncio do Mundo*, concebida especialmente para a mostra –, essa seleção de trabalhos do artista possui uma característica: o desejo específico de fazer com que as obras se relacionem, dialoguem umas com as outras, com o espaço, criem uma tensão e uma união próprias. As obras foram desenvolvidas ao longo da carreira do artista, projetadas para ocupar lugares específicos, onde o espaço é tratado com ênfase em cada uma delas. Daí a designação de ambientes para os trabalhos, que pela primeira vez são exibidos em conjunto. A seleção feita por Waltercio considera o espaço de exposições do Museu como linguagem, propõe novos e surpreendentes lugares para o olhar e apresenta – mais uma vez – os princípios poéticos da obra do artista.

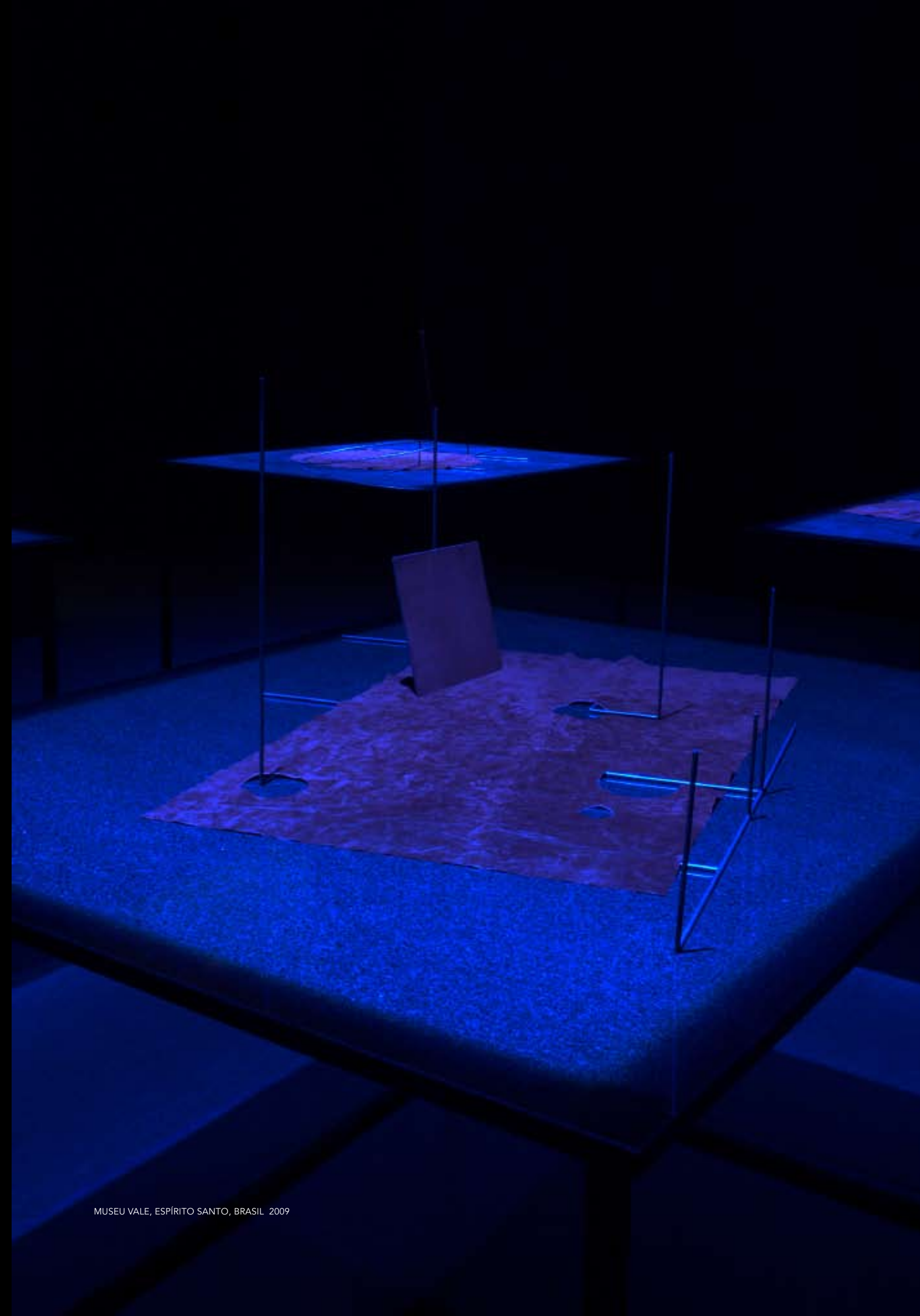
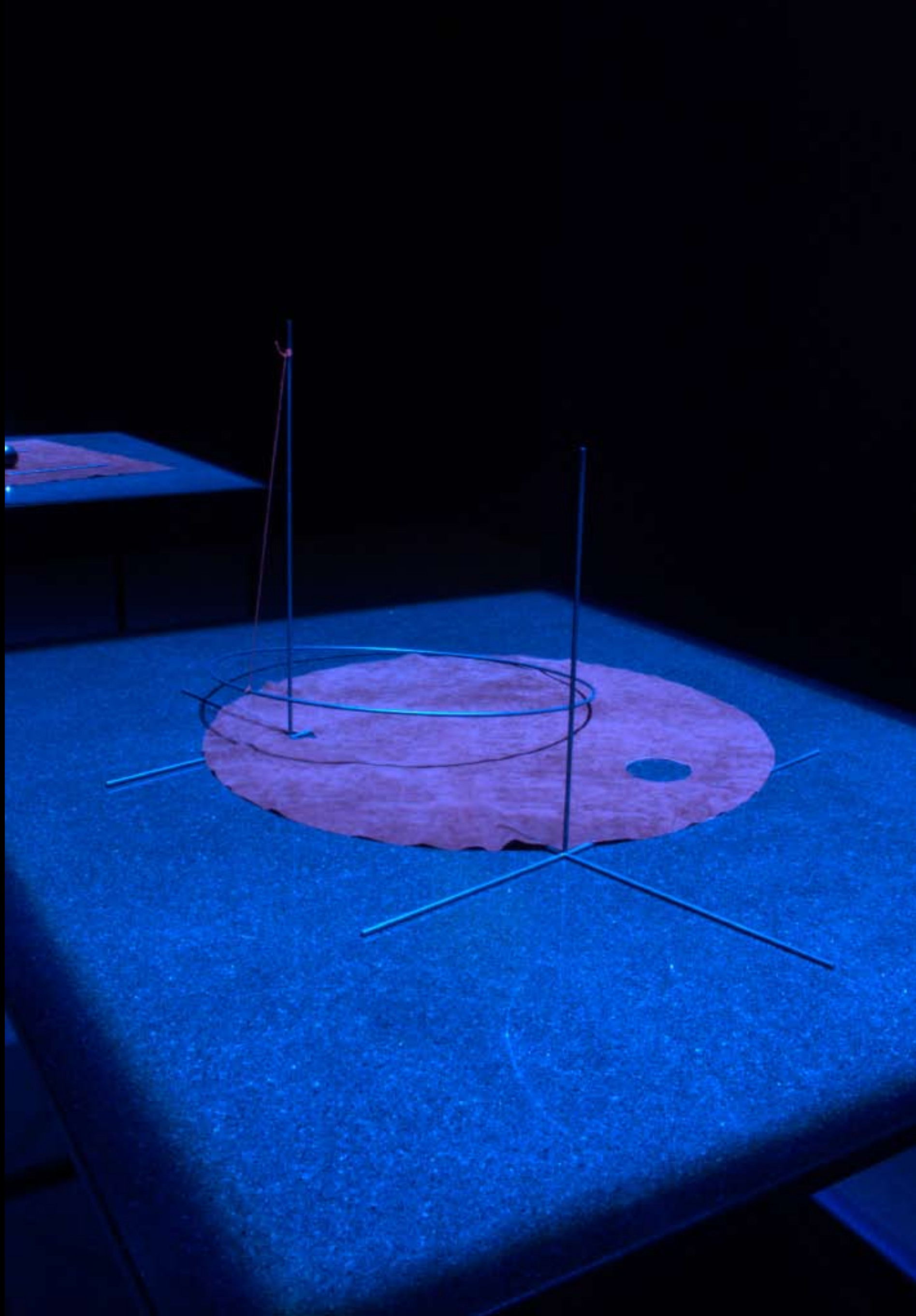
A oportunidade de descobrir novos caminhos, assim como a possibilidade de um novo começo – características inerentes à obra de Waltercio e, mais especificamente, à concepção desta exposição –, encontram sintonia com a atuação da Fundação Vale, que trabalha articulada com atores sociais, desenvolvendo programas e projetos que fortalecem o capital humano e as identidades culturais locais. Uma ação reverbera na outra e desdobra-se em novas possibilidades de percepção do espaço para aqueles que dela usufruem, enquanto sujeitos, cidadãos e coletivo. Com esta exposição, a Fundação Vale confirma sua convicção na arte e sua atuação através da cultura como valioso meio de expressão universal.

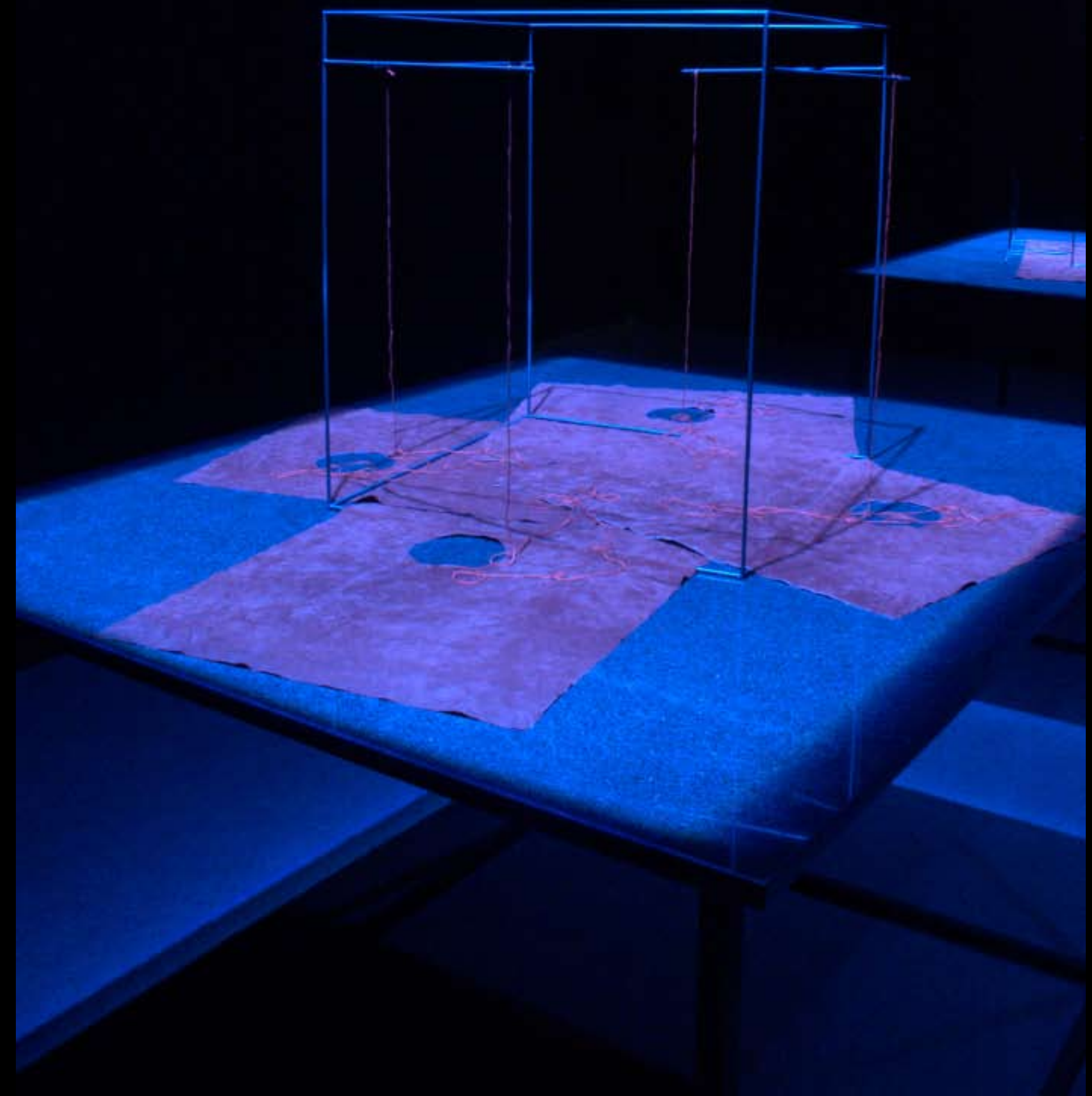
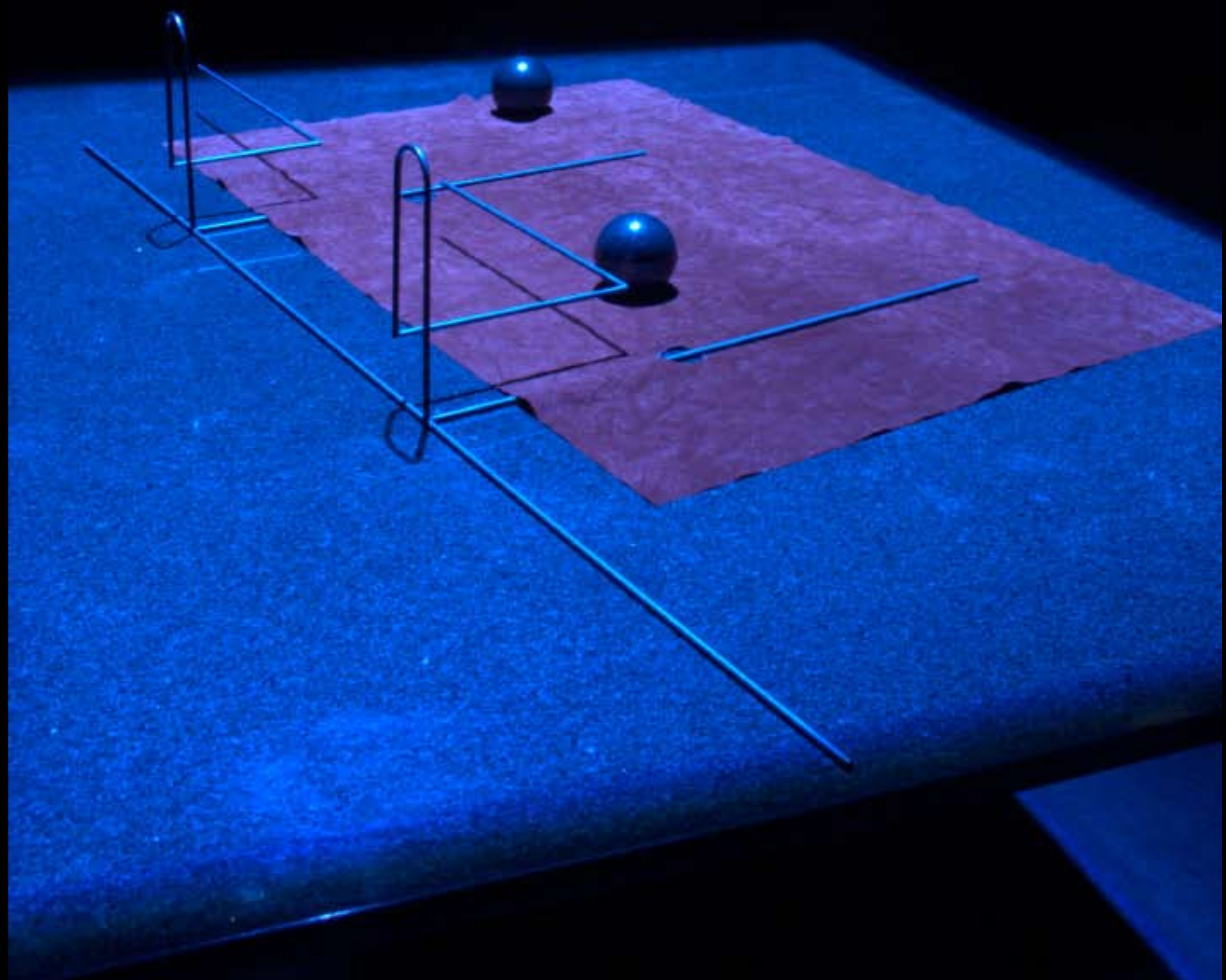
FUNDAÇÃO VALE

índice

O SILÊNCIO DO MUNDO *the world silence* 2009







Da obra de Waltercio Caldas sempre fez parte a exposição, ou seja, o modo de os trabalhos aparecerem. Talvez o núcleo mesmo da poética do trabalho tenha sido desde o início apenas este: como aparecer? Tal aparecer não é simplesmente o momento onde tem fim a realização do trabalho, quando este fica pronto, mas quando o seu aparecer coincide com o seu ser. Logo, o trabalho é o modo do seu aparecer ou, ainda, o aparecer mesmo é o trabalho. *Salas e abismos*, ao dispor da obra numa organização refletida, indica a oportunidade de fazer da própria obra exposição e um modo total de experimentar suas possibilidades de aparecer; uma espécie de leitura espacial em perspectiva – da mesma forma como já houve anteriormente um trabalho intitulado "leitura silenciosa". Mas, tanto agora quanto antes, o espaço de onde a obra surge não é outro senão aquele infinito da interioridade meditativa, o lugar do puro à vontade e sem quaisquer limites, onde só a imaginação dispõe; porém só aí onde tudo é possível é que também se requer a maior precisão, sem a qual o trabalho apareceria em *deficit*. É aí que a pertinência e o paralelismo entre, por exemplo, o rigor exato de certas expressões literárias e a estrutura plástica dos trabalhos se encontram e coincidem. Cortante e preciso como o aforismo e a frase poética curta e breve, o trabalho toma só o resíduo do que a corrosão ácida do pensamento não pode mais dissolver; aquele precipitado final com precisão e resistência metálicas, como são as frases e palavras, os elementos, a matéria de que se vale.

Salas e abismos se apresentam como espaços em sequência, um após outro, sem fim nem começo, em velocidade, trânsito e movimento variados. Cada sala é um espaço que colocamos em andamento: ir de uma para outra produz em nós mesmos uma espécie de montagem cinematográfica espacial. Houve há tempos um trabalho chamado

Condutores de percepção; hoje são todos os que estão aqui que possuem a mesma capacidade condutora. Daí, certamente, a ideia de salas, espaços fechados, mas comunicantes, uma conduzindo a outra e reajustando a todo momento nosso mecanismo sensorial para captar as mínimas alterações de frequências que estão em ação. Mais e mais, tudo está colocado entre parênteses, um signo que Waltercio muito aprecia e que indica uma precisa localização "entre", em suspenso. Pois foi ele o inventor de uma família de parênteses transparentes como são vidro, espelhos, hastes metálicas e tudo aquilo que se coloca no limite e além da transparência.

Esta disposição da mais alta resistência e dissolvência, que o trabalho apresenta e estabelece em um tempo de apreciação dividido em nove salas, pode bem ser certa resposta à era do espetáculo espetacular. Não são apenas por serem salas, ambientes fechados e separados uns dos outros, mas por exigirem um tempo específico e próprio a cada nova e sucessiva variação espaço-temporal que manifestam. Nelas encontramos um tempo espacial e um espaço temporal, descontraídos e descontínuos de modo que o espectador ideal teria que se dividir em dois, ou em mais, para percorrê-las. E tudo ocorre sem qualquer recurso tecnológico, a não ser a tecnologia própria do trabalho, pois eles mesmos são aparelhos, como já foi dito. De fato, eles são instrumentos de alta precisão e que vêm se aperfeiçoando ao longo do tempo. Se no início tínhamos o tempo mental concentrado do enigma, surpreendente de imediato, mas de duração imprevista, já há muitos anos esse tempo vem experimentando uma duração mais prolongada, fenomenologicamente indefinida, expandindo a curiosidade empírica para além da mera satisfação intelectual. Isso parece evidente com a desarticulação e espacialização incessante que o trabalho vem



experimentando. Retrospectivamente verificamos que aquela intimidade mental e física tão coesa dos enigmas palpáveis agora nos escapa das mãos e se dissolve no espaço. Aqueles núcleos tão cerrados na cor negra – moldura, base, caixa – foram trazidos à luz, tornaram-se solares. Agora iluminam, expandem o espaço e nele se expandem coincidentes. A obra se abriu mais e mais para a exposição, e a concentração visual e mental que exigia foi se dissolvendo no espaço e se fixando aqui e ali nesses condutores tão discretos e precisos como os fios de lã e as hastes de aço inoxidável, de tal

modo que o espaço, lentamente, quase imperceptivelmente, se tornou solúvel, entre parênteses. Ao desintegrar toda possibilidade ilustrativa que os trabalhos porventura ainda possuísem – o ato conclusivo deste processo –, Waltercio passou a usar o espaço como uma espécie de solvente e guardar o resíduo final dessa solvência. E é como se, a partir daí, restasse apenas o mais resistente, o mais essencial, o mais intenso. Cada trabalho passou a exercer menos uma condensação intelectual que uma dissolução poética do espaço, do branco das paredes, do chão e do teto. O regime anterior da "caixa" tomou a escala da espacialidade atual, agigantou-se, tornou-se sala, inverteu o domínio que tínhamos sobre ela e constituiu um lugar. Agora, menos do que nos convergir para um núcleo, o trabalho indica direções, sentidos, percursos, vistas, enquanto a alta densidade alegórica anterior foi ficando cada vez mais para trás.

Salas e abismos soam, a princípio, como uma conjunção simplesmente absurda e em tudo oposta, impossíveis de estar juntas, de tão excludentes e incompatíveis entre si. Como ser ao mesmo tempo salas e abismos? Só podem se compreender salas como o contrário de abismos; salas ou abismos; nunca salas e abismos. Entretanto, esta justaposição que pode ofender a lógica do senso comum logo parece confortavelmente estranha. Ao colocar lado a lado dois aspectos nunca ausentes, Waltercio acentua a sensação de intimidade

e familiaridade das salas e a falta de chão e vertigem dos abismos e mostra-nos que a mais absoluta vertigem está no outro lado do familiar e que a vertigem do familiar é a mais vertiginosa de todas. Salas de estar podem rapidamente se tornar salas de estranhar. *Salas e abismos* formam certa sequência cinematográfica à Hitchcock, rivalizando com esse profundo especialista em vertigens, alternando e graduando as intensidades, ainda que sem um clímax ou *happy end* hollywoodiano. Sem mesmo um fim que seja; o trabalho sempre desconfiou da ideia de "fim". Sem disfarces, essa montagem ou disposição de salas cria o simulacro de uma teleologia da obra e de um suposto fim. Mas onde está a sucessão aristotélica começo, meio e fim? Ou, antes, encontramos uma autêntica perversão do *showroom* da sociedade do consumo; uma sala-exposição, simplesmente, uma coincidindo com a outra; a sala com a exposição e a exposição com a sala, e o esvaziamento de tudo que hoje quer só vulgarmente "aparecer". E não é isso tudo o que o artista pretende, não deixar nenhum resíduo possível entre uma e outra, sala e exposição, apenas o surgir?

Como transitar por essas salas? Em qual ordem? De que modo interligá-las? Esquecer a que veio antes e ignorar a próxima? Será cada uma plenamente autônoma ou variação, tema, versão, derivação ou parte do mesmo conjunto? Logo se vê, cada uma nos conduz à sua maneira, nos deixa estar ao seu modo, dispondo alternadamente os vários e possíveis modos de estar em salas. Agora, até mesmo o recurso à cronologia da obra, à ordem de suas origens, é sem valia; todas estão indissolúveis no mesmo tempo, no abismo do momento presente e os diferentes modos de apreensão, variações da atenção, sempre conduzem a uma transparência perceptiva, revelando que as coisas claras levam a mais enigmas que as obscuras. O comportamento irresoluto dos reflexos, das transparências, dos brilhos, das espessuras, dos dimensionamentos nos convence de imediato pela sua absoluta justeza intrínseca, causando o intrigante bem-estar de uma sensação lógica, se isso fosse possível. Sempre insistindo na precisão, a distração é levada a não se despregar da atenção e vice-versa.

Cada sala está transitando entre uma e outra, e do trabalho também faz parte o umbral que as separa – o mínimo abismo entre as salas. Assim, somos conduzidos menos por uma trajetória contínua do que por falhas intencionadas, sequências interrompidas, partes seccionadas, substituições repentinas de uma coisa pela outra, de setas por

espelhos, palavras por sinais ou maçãs falsas, e tais indicadores de atenção são pontos interrogativos que nos prendem ao espaço. Súbito a transferência para a parede de uma sombra que não existe é transmutada em plano de cor, fazendo de si um projetor da sua própria projeção. E a sombra de uma linha logo pode vir a ser uma palavra, uma haste metálica um ponto, um fio de lã um quadrado de cor, de tal modo que talvez assim possamos entender essas salas também como projeções ou reflexos, versões contínuas e incessantes da mesma sala. A sala *Orquestra* como a sombra da sala *Ping-Ping*, por exemplo, e assim por diante. A repetição, o ritmo, a sequência, a ordem, os intervalos, a enumeração, a quantidade tornam-se rigorosas modulações do espaço. Se as coisas são suspensas, aéreas, desmaterializadas até o cerne da matéria, é porque assim estão próximas do seu núcleo mais puro, por assim dizer. Daí o tal exato fio de lã x, o calibre específico da haste de metal y, a pureza única da cor z. Daí a plenitude dessa aparência que faz ver uma essência; essência que é afinal só e misteriosamente da aparência, contraditória e desmistificadora, e muitas vezes desvelando o que de outra maneira existiu e que ainda virá. O que dá ao momento presente um caráter de suspensão, transitório, e que, logo após, tudo pode se fazer de outra maneira. Entre o momento de suspensão e a perfeita permanência, o trabalho oscila; sempre a realizar um e outro, como se numa sala sem solo.

Salas e abismos alternam diferentes ocupações espaciais; *Velocidade* e *Orquestra* criam uma vertigem nas paredes; o mesmo se dá nas mesas em *Anda uma coisa no ar*, *Maçãs falsas* e também em *Ping-Ping*. Chão, paredes e teto, em *Quarto azul* e *Meio espelho suspenso*, parecem ora invertidos, ora transparentes, ora duplicados. Estranho mesmo é encontrarmos nessas "salas" o mesmo que sempre encontramos em salas, como mesas e espelhos, pois em se tratando de salas é perfeitamente compreensível a frequente presença de mesas. Poucos artistas têm tal obsessão como Waltercio por essa falsa linha do horizonte. Suporte sim a mesa é, e insubstituível como lugar, superfície e, principalmente, plano onde os objetos se encontram e convivem como ambiente de uma cerimônia franca e inesperada – interrompida ou encerrada? Mesas que são elas mesmas naturezas-mortas; obra e aparecer juntos. E tal como naturezas-mortas, mas diferentemente, retiram das poucas coisas em si dispostas a plenitude momentânea do presente e as recolocam no tempo e no espaço da vida. Se espaço e tempo que, simultaneamente, convidam à introspecção



não impõem limites à dispersão, também promovem à vontade o que chamaríamos de movimento introspectivo; o caminhar de todos tende, nas salas, ao deambular do filósofo, à distração pensativa.

Nas mesas podemos encontrar maçãs, mas são verdadeiras maçãs falsas, e os planos de cor podem ocupar as paredes como sombras. E se os fios vão de uma parede à outra e do teto ao chão é porque a sala mesmo é o suporte (verdadeiro). Sala e trabalho, sendo o mesmo, abolem as partições do espaço físico e liberam uma força gravitacional agindo em todas as direções. Só assim os trabalhos se tornam salas; fixam-se no chão, parede, teto, que não são apenas limites físicos, mas elementos de contenção, contraprojeções dos próprios trabalhos. Cria-se um espaço solúvel tendo a sala como suporte. Os planos verticais das paredes e horizontais do chão e teto dão as coordenadas do equilíbrio, e a sala participa como o *enclosure* do trabalho, o calculado preenchimento do espaço, dos cheios e vazios, das proximidades e afastamentos, tudo isso fazendo surgir de cada sala um lugar. Ao percorrer essas salas, atravessar uma a uma até a última, indagamos aonde vamos chegar. Será que há um fim no final? Ou o final será apenas um reflexo, reflexo de mais e mais salas ainda por vir?

Salas e abismos, sendo uma exposição de salas, não poderia deixar de atrair outras salas. De salas onde reina a mais aparente, a mais absoluta normalidade, que chega a parecer estranha; como a sala onde se encontra o casal Arnolfini na pintura de Van Eyck, por exemplo. E tantas outras, mas de preferência aquelas salas em que algo nos encara, interrogando. Não surpreende que *Salas e abismos* desemboquem na *Sala Velázquez*, ou seja, na desconstrução daquela tão famosa sala onde o pintor só está no reflexo do espelho ao fundo. Talvez esse espelho seja o fim e o começo, a metáfora total e real de *Salas e abismos*; a imagem que faz retornar ao início e reiniciar. Como ela é a que está ao final, não há como deixar de imaginar que passamos nada mais nada menos do que por variações em torno da sala das *Meninas* – provavelmente a sala mais famosa da pintura de todos os tempos. Também não é por acaso que Waltercio fez questão de, num trabalho, desabitá-la; retirar dela as famosas personagens de modo que só assim ela voltasse a ser novamente uma sala apenas; a sala antes das *Meninas*, entre parênteses. E, ao término, deixar apenas aquela que é a sala de todas as salas, única e insuperável, ainda e sempre indecifrável. Elusiva e impalpável.

Indo de um trabalho ao outro, atravessamos literalmente a obra, por um certo e determinado percurso, que afinal somos nós que fazemos surgir. De presença e ausência consiste a dialética inconclusa que transita por essas salas. Passar de uma a outra causa a vertigem do aparecer; a cada umbral um abismo, e a surpresa de que elementos tão discretos, tão literalmente mínimos, tão inequívocos são capazes. A forma aqui não tem modelo prévio embora nunca deixemos de ter uma experiência formal e sempre incompleta. Uma paradoxal forma rigorosa e metódica, que não cede a nenhuma sustentação formal e cada vez mais é, ao mesmo tempo, resistente e solúvel.

São salas que têm uma única finalidade: buscar a sintonia mais fina entre reflexão e percepção naquele momento atual da plenitude da obra, que pode estar em qualquer e mínimo elemento. A sala *Velocidade* é como a caixa fuga de todas as caixas e nela é possível sentir na boca o frescor rápido do chiclete, sensação que nos atravessa e nos toma por inteiro por apenas alguns segundos e faz de *Velocidade* um autêntico túnel aerodinâmico permanente dessa singela vertigem, como se viesse provar que a vertigem não está só nas grandes alturas. Ela está aqui entre dois espelhos, a fazer do aparelho espelho este reproduzidor de imagens. Das propriedades dos materiais vão surgindo funções, e da associação de funções aparelhos.

Andar pelas salas e sofrer seguidos deslizamentos entre uma e outra, como passar de um lado a outro da fita de Möebius; mas só se esta fosse transparente. Há uma resoluta persistência nos materiais transparentes e em tornar transparentes os que não são, e a impossibilidade disso é o que torna mais fascinante e o abismo é essa constante proximidade com o impossível. De um impossível a outro impossível temos um percurso transitório, elusivo e deslizante. O trabalho não se deixa apreender inteiramente, não oferece uma conclusão definitiva, e assim permanece impassível, para nossa surpresa. Coloca-nos em trânsito distraidamente pensativos da nossa perplexidade.

ANDA UMA COISA NO AR *something is in the air* 2002









QUARTO AMARELO *yellow room* 1999





CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÂNEA, SANTIAGO DE COMPOSTELA, ESPANHA 2008





PING-PING A CONSTRUÇÃO DO ABISMO NO PISCAR DOS CEGOS 1980



NOTA INTRODUTÓRIA

"Ping-Ping: sugerindo a falha" foi escrito há 29 anos. Nesse tempo mudou o mundo, mudei eu. A dicção, para mim, é quase irreconhecível; quis a generosidade de Waltercio Caldas que o texto fosse reproduzido agora em 2009. A meu ver está muito aquém do potencial de *Ping-Ping*, que, na época, analisei como um trabalho *in situ*. Não vi que *Ping-Ping* era um trabalho autônomo, pensei na intervenção numa galeria num determinado contexto, e a análise sofre dessa deficiência, além de outras faltas.

Sem falar da redação, tão diferente da minha atual, que sou eu no pensamento e não na fala – digamos assim de modo bem concedente –, o pecado maior do texto é a omissão quanto ao papel do silêncio, já tão presente na obra do artista desde seu início. Um jogo de pingue-pongue numa exposição com a óbvia trilha sonora é mais que prosaico, é banal, como já foi realizado por outro artista. A suspensão do jogo em *Ping-Ping* é a assunção do silêncio numa plenitude raras vezes encontrada. Assinala a possibilidade do encontro do *pop* com uma metafísica sem o elemento transcendental. E não estou brincando. *Ping-Ping* é isto: uma espécie de porta da filosofia ao alcance de todos. É só olhar e escutar.

Quando divisão social do trabalho e progresso técnico multiplicam as possibilidades de leituras e sobrepõem os discursos, deve predominar uma tática prudente. Os contrários não se excluem, entram numa espécie de acordo, fazem um contrato

de coexistência pacífica, convivem, enfim. Arte e mercadoria vivem sob tensão. A esse tipo de vida cultural, na qual negar o momento de ser injetado no vil comércio é um romantismo legítimo, corresponde também um instante de identidade: arte e mercadoria podem ser uma só. Fosse o trabalho redutível a um momento, seu lugar seria o dessa diluição. Para escapar, tenta tornar explícita a consciência do processo; entre as muitas leituras, impor uma. Mesmo correndo o risco da ingenuidade, o importante é fazer o caminho inverso do escritor burguês a que se referia Sartre: não cair na tentação da irresponsabilidade. Vê-se logo, uma exigência moral. Excluir o lado mercadoria e no mesmo movimento denunciá-lo não é tão difícil, mas para realizar a operação com sucesso é preciso algo mais. Uma das dimensões de *Ping-Ping* é desenvolver, sobretudo, este algo mais.

Fazer da galeria uma vitrine de boutique é um ovo de Colombo. Vitrine ela sempre foi, neste caso particular evidenciado pela sua localização num *shopping center*, pelas suas quatro "paredes", duas das quais são de vidro, voltadas para a circulação de pedestres. Agora, fazer dessa vitrine elemento de trabalho, se não chega a ser grande lance, é no mínimo um saque, um bom saque. Elemento que mesmo uma leitura banal do trabalho de Waltercio Caldas é capaz de se articular a outras tramas do artista. Então, não é simples achado. O trabalho não se esgota na experiência imediata de expulsar o espectador de seu lugar, de deixá-lo por fora. É isso, mas não é só isso. Outra política está em jogo, além desse lado *naïf*: talvez o próprio jogo da arte.

O tema não é novo no trabalho de Waltercio. A arte enquanto jogo havia sido tratada, por exemplo, no *Dado no gelo*, no qual Ronaldo Brito aponta, com rigor, as operações:





(...) a *Ordem do Conceito e sua vontade de Verdade e a Ordem do Sensível com sua Pureza Natural* são submetidas a torções problematizadoras. Diante da arte e seu fluxo imprevisível – o mundo como dança, exercício lúdico imponderável – o trabalho aplica um severo golpe: o que deveria fluir está preso, literalmente enregelado.

(...)

Os dados, que, por definição, representam o imprevisto, o livre jogo desinteressado, as palpitações da sorte, sofrem uma intervenção radical, operação tipicamente científica: abstração da experiência imediata, de seus "dados" aleatórios, captação do Conceito numa ordem teórica que organiza os elementos segundo uma dimensão estritamente lógica. (...). Retenção afinal desse desejo que se quer fora dos limites, definições e restrições, pulsação descontrolada.¹

Se a questão é a mesma, em *Ping-Ping* não é submetida ao mesmo tratamento. A intervenção reducionista radical está ausente, tampouco existe "abstração da experiência imediata". Comparado ao *Dado no gelo*, *Ping-Ping* não incorpora o Rigoroso Absurdo. Seu absurdo é quase prosaico. Muitos trabalhos de Waltercio têm um quê das boas improvisações do *bebop*: as notas são sugeridas, não se encontram por inteiro na execução, sua reconstrução é parte da experiência do olhar. *Ping-Ping* é uma partitura onde o "intérprete" é mero executante, não tendo nada a acrescentar. O olhar percorre as "notas", onde todos os elementos estão dados. *Ping-Ping*, ao contrário de *Dado no gelo*, dilatou a questão do jogo e de sua impossibilidade. Talvez por isso o tema do jogo, de tão evidente, não seja o tema. Prosseguir por esse caminho, insistir no seu fracasso, é fazer o jogo imediato do artista e ficar por fora do trabalho como os espectadores estão por fora da galeria. Os elementos palpáveis estão lá: raquete, bola, rede, mesa. Aquele que aposta nas certezas sensíveis não vê o trabalho. Participa do jogo primário, assiste a um ambiente primitivo de vanguarda. Mais alguma coisa está congelada que não é o dado. Pode-se pensar ser o tempo. Aí, mais regressivo que a questão do jogo, tudo se reduziria a uma escultura da

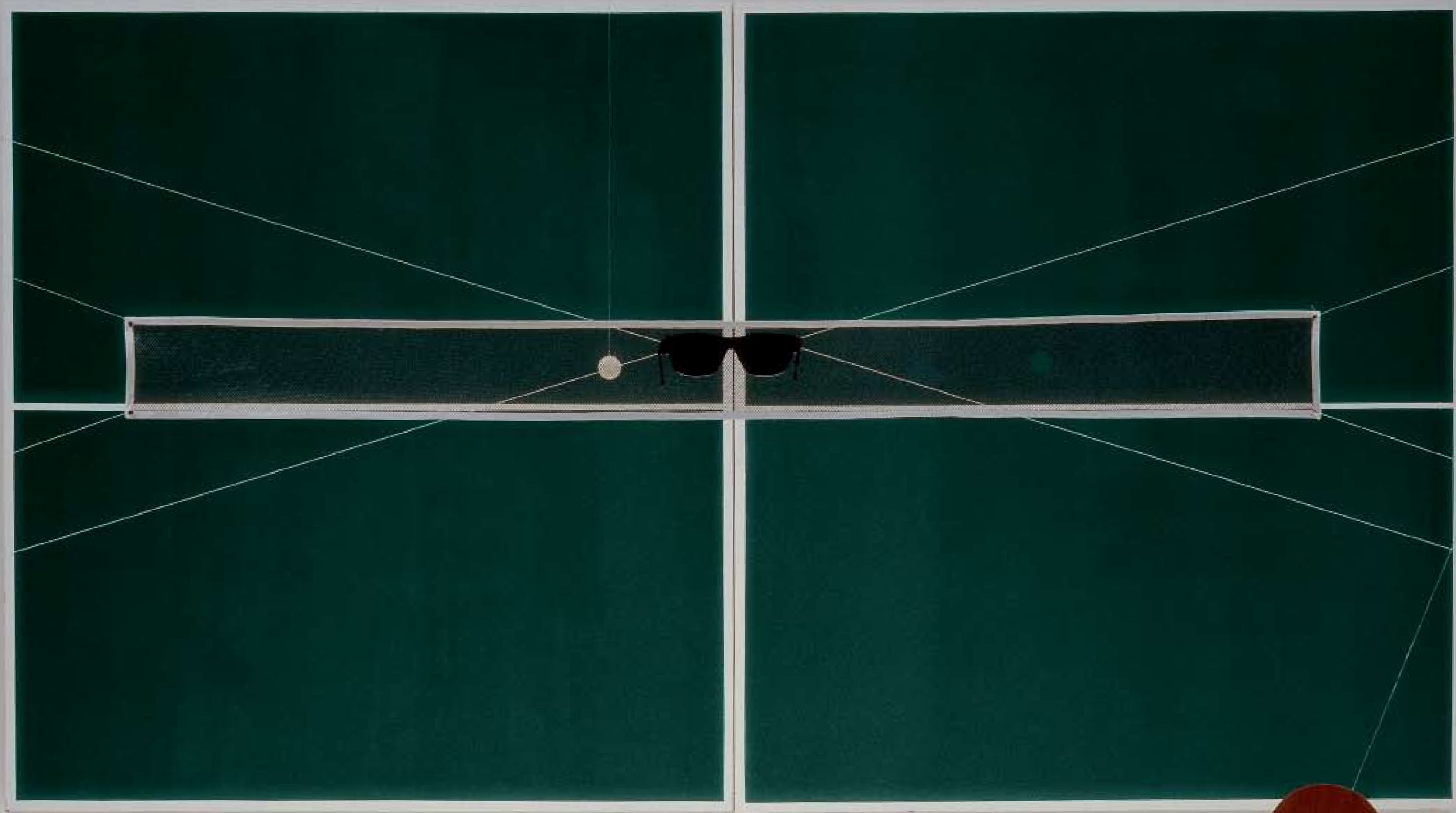
potencialidade do obturador fotográfico. Esse tempo em suspenso nos indica, entretanto, outro problema. Existe nos elementos "dados" um excedente, aquilo que sobra e torna tão evidente a questão do jogo que esta deixou de ser "a" questão. Os óculos escuros de cego, ao deixar clara a impossibilidade de jogar o jogo da arte, lançam este outro problema. O cego constrói o espaço sem a luz, a condição da gênese do espaço do cego é o movimento. O contraponto dos elementos presentes não são seus significados no mundo exterior ao trabalho de Waltercio, um perverso jogo de pingue-pongue.

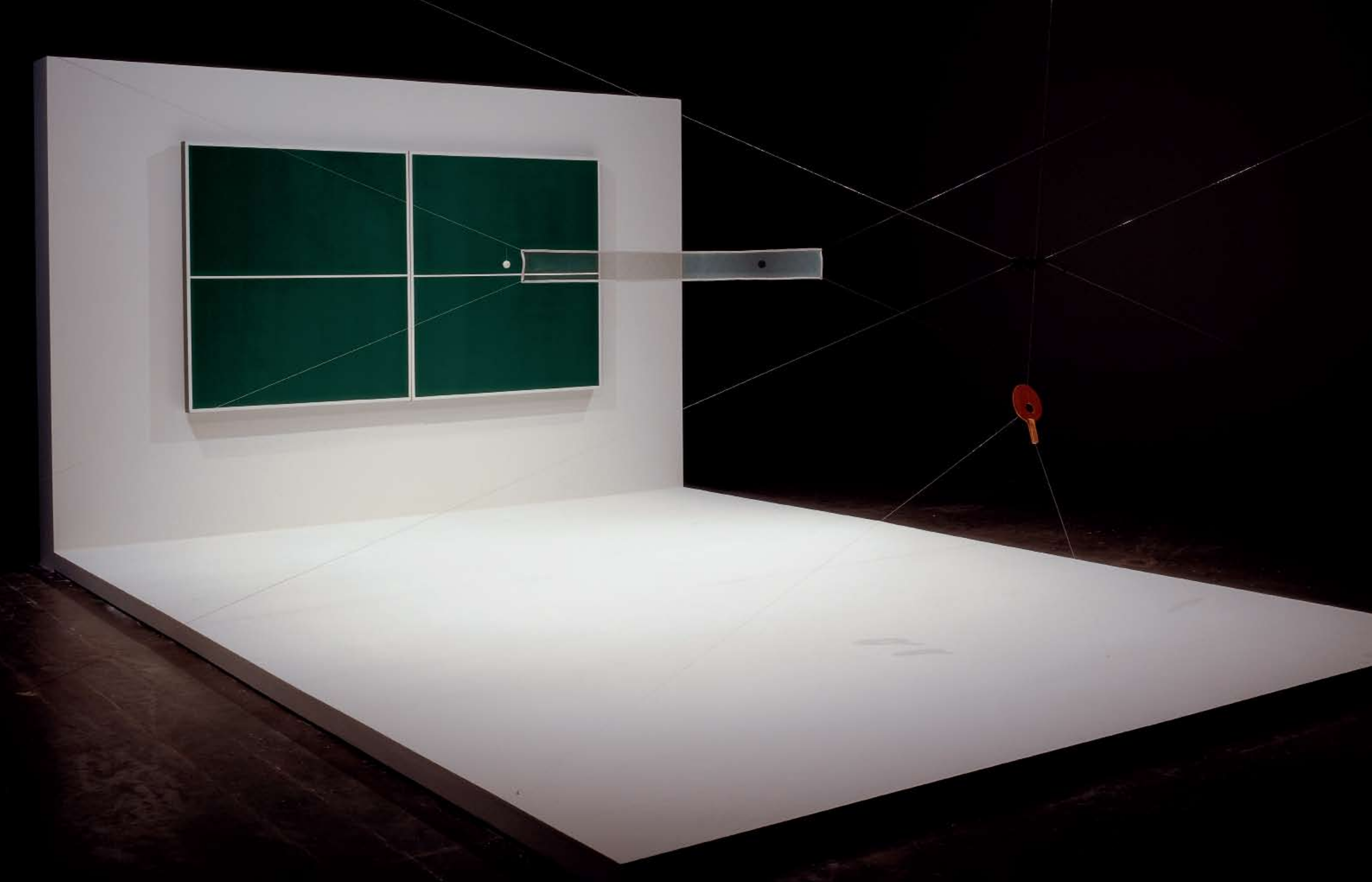
Os óculos negros são o grau zero de opacidade, ou, digamos, seu representante. Ponto absoluto da ausência de luz e, para o olhar, da ausência de espaço. Opacidade presente no limite vertical da mesa, na trama da rede, na raquete, e ausente nos orifícios. Sugerindo a falha, deixando cair a bola. Caso a cor seja problema, o outro extremo seria evidente: a bola branca. Mas não é. Quem é posto em movimento pelo olhar do espectador que não percebe os sentidos do trabalho é o contrário da opacidade. A transparência – ou será o vazio? – presente no fio condutor dos orifícios, que permite a "passagem" dos elementos opacos, na própria materialidade do vidro da galeria posta em vitrine.

Se o olhar atravessa, indiferente, esses sutis obstáculos ausentes, nem percebe que *Ping-Ping* trabalha questões da pintura, limites do olhar, problemas tradicionais da Arte. Fica uma política tão simples que nem é política. A leitura imposta não traz a verdade. Esta nunca nasce de uma imposição.

Permanece, ao lado da transparência, o silêncio, elemento de *Ping-Ping*, parte constitutiva de seu enredo, que percorre a galeria sem se oferecer como trama sensível. Um silêncio que o meio cultural brasileiro está cansado de conhecer, pois é através de seu uso constante que se esquiva, tenta deixar passar aquilo que na arte se apresenta de modo problemático.

1. BRITO, Ronaldo. *Waltercio Caldas: Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM Editora de Arte, 1979, p. 105-106.

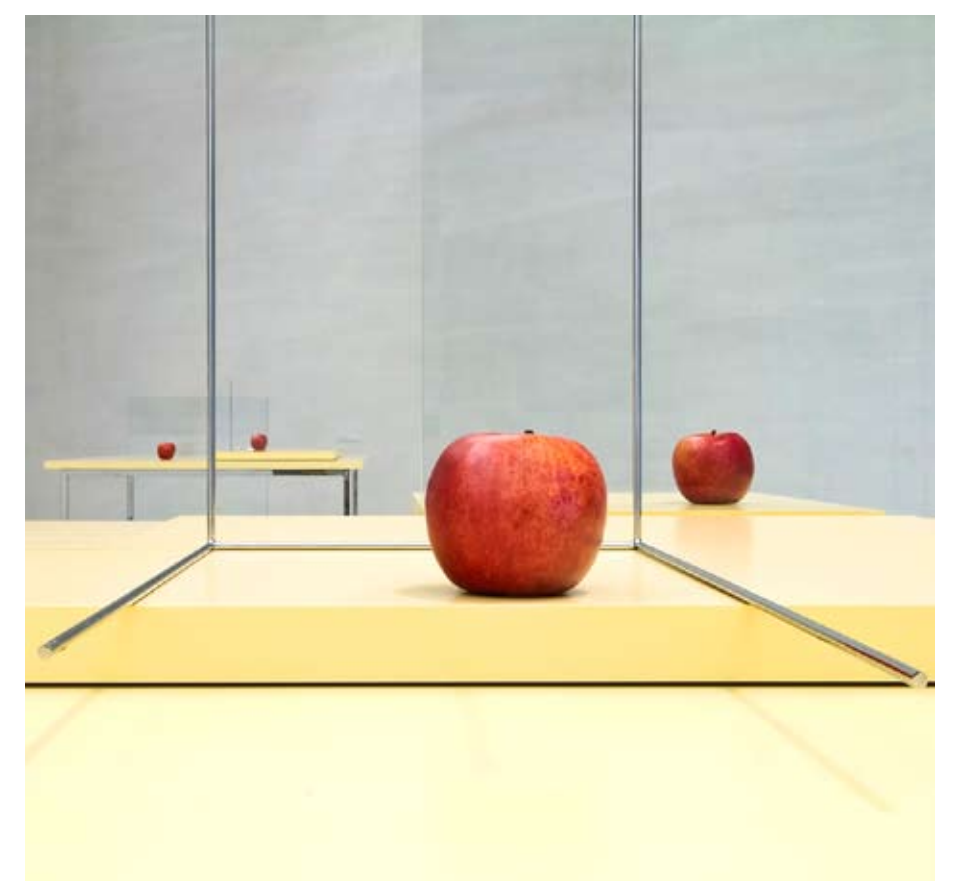
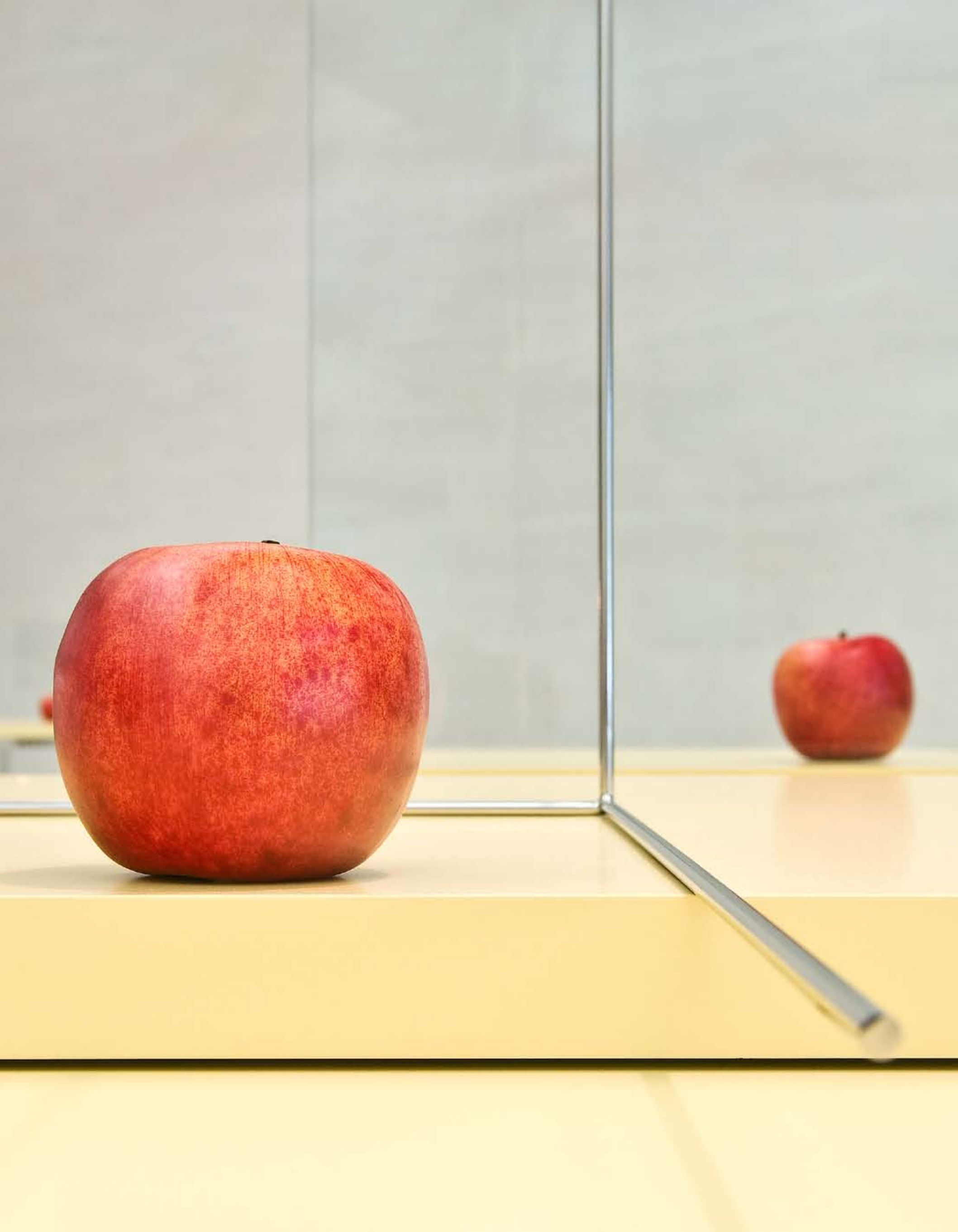




MAÇÃS FALSAS *fake apples* 2008





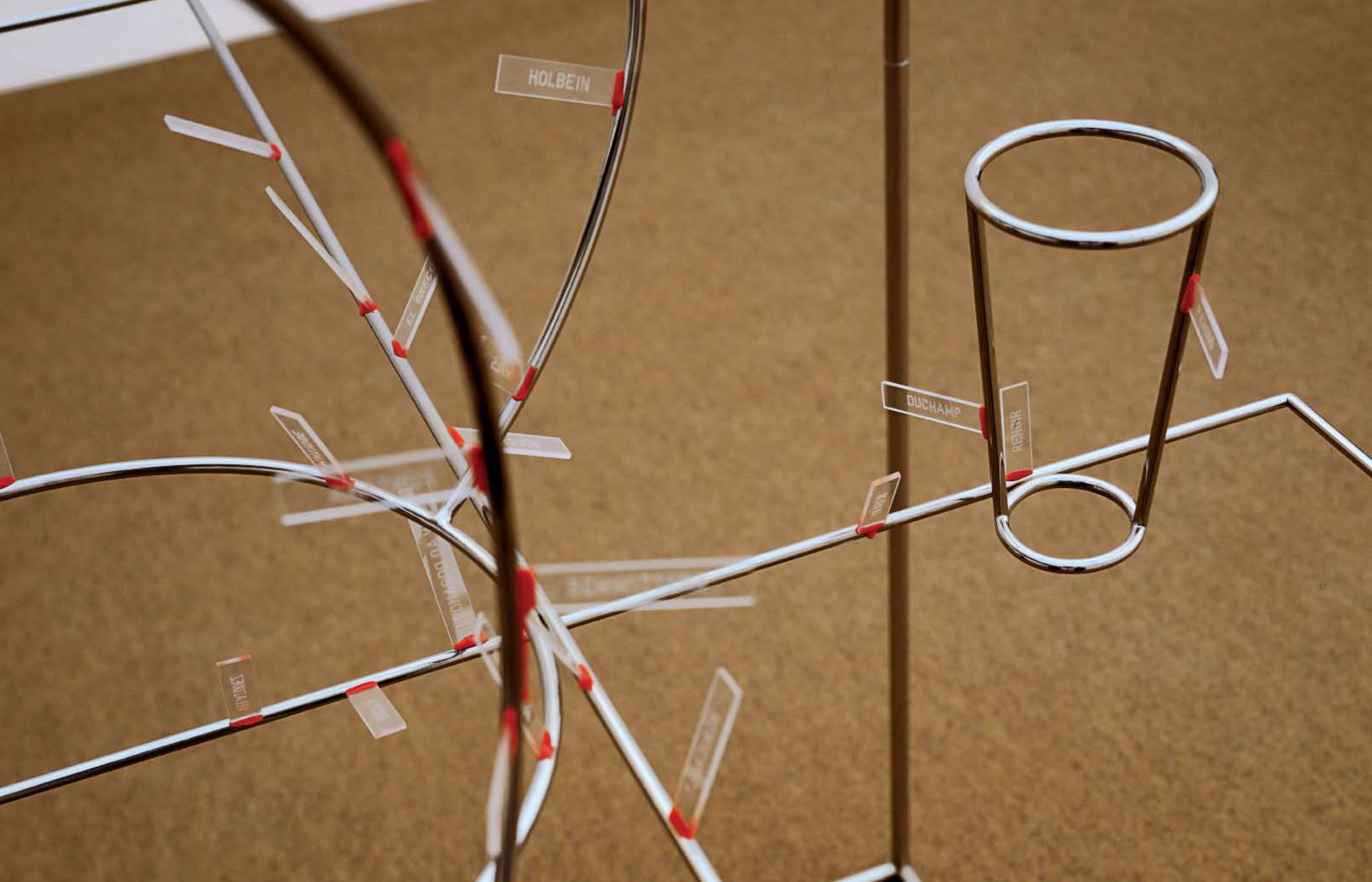






SÉRIE VENEZA *venice series* 1997





HOLBEIN

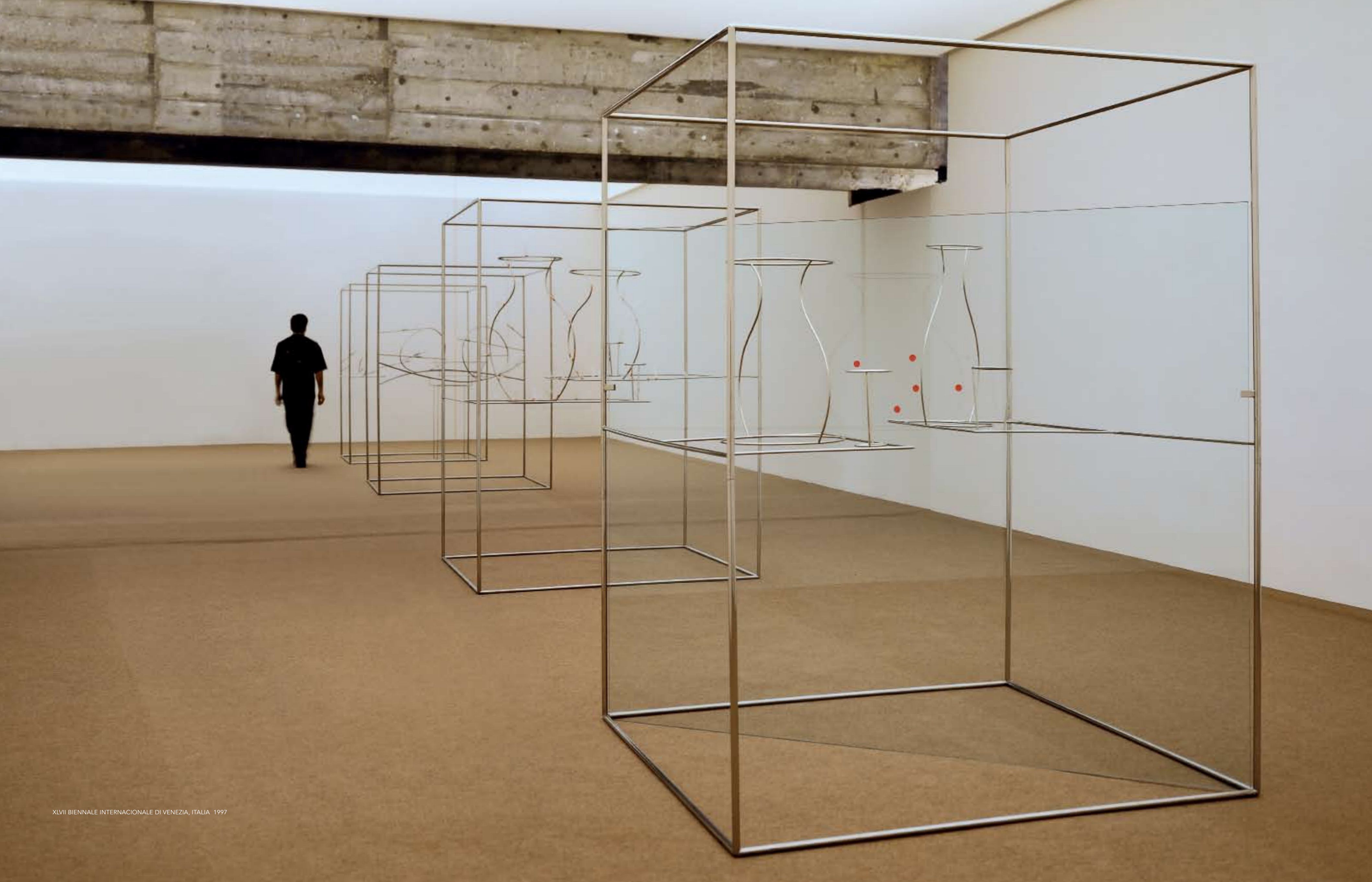
EL BARRAZ

DUCHAMP

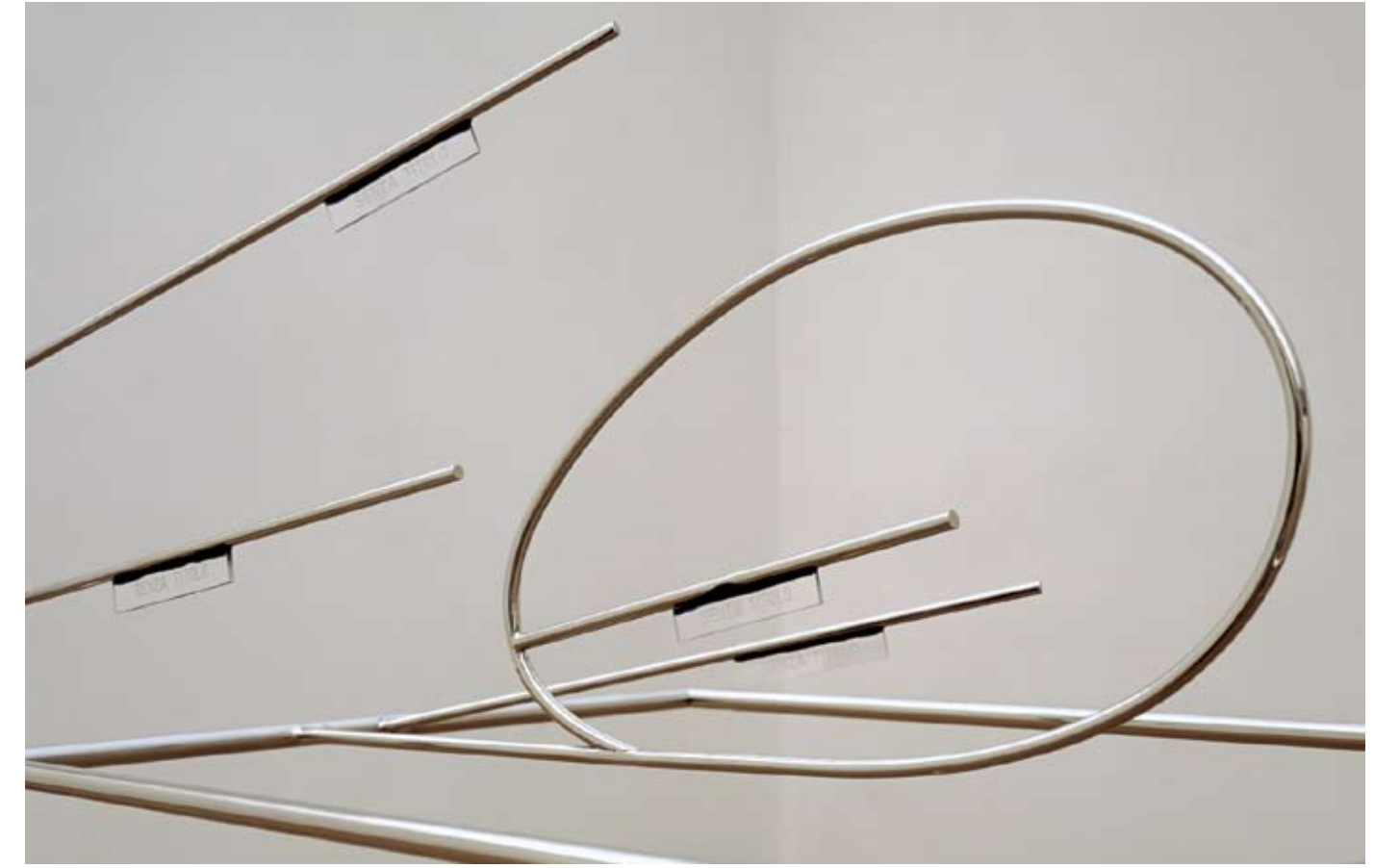
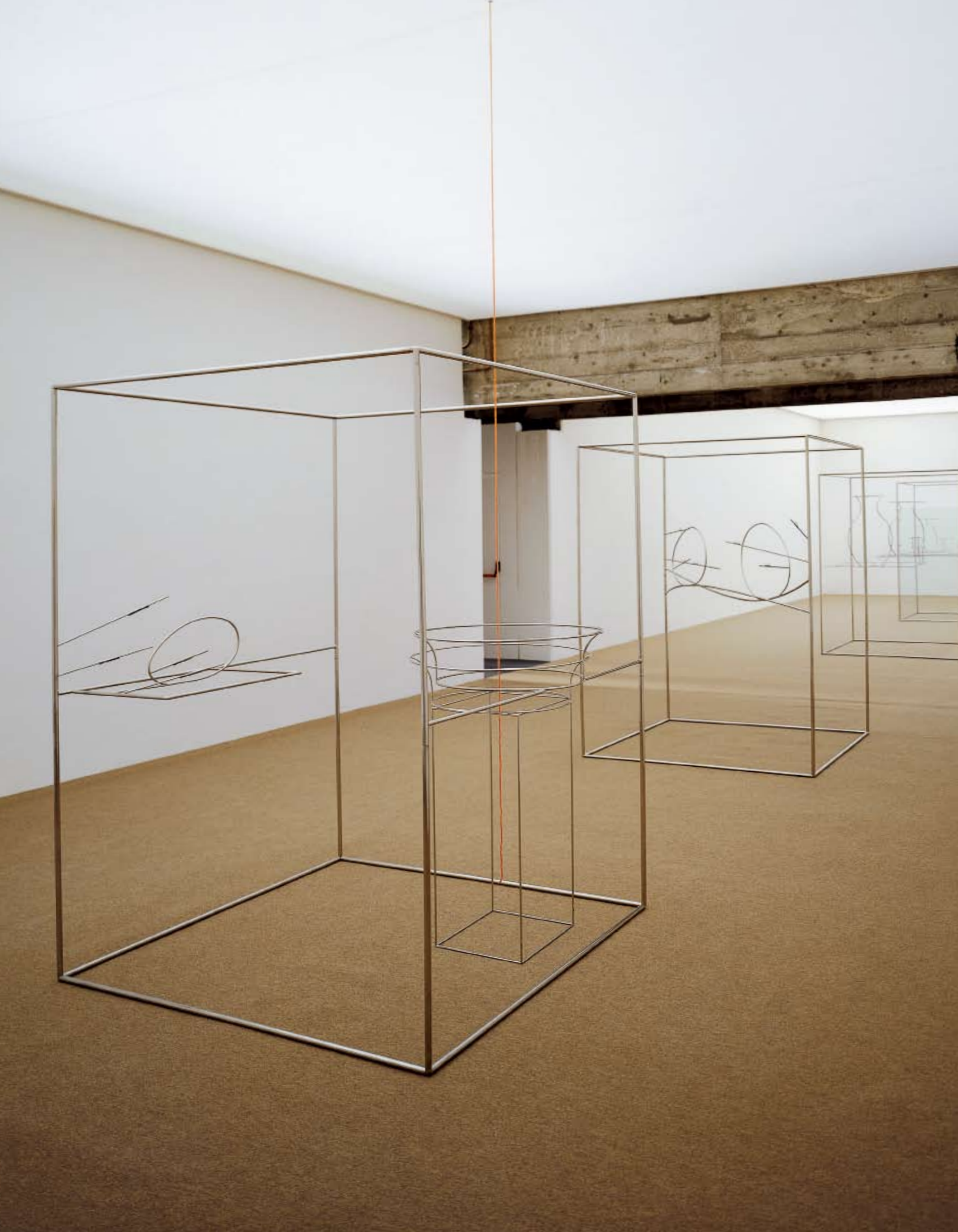
REMISE

MORIS

MICHAEL DUCHAMP







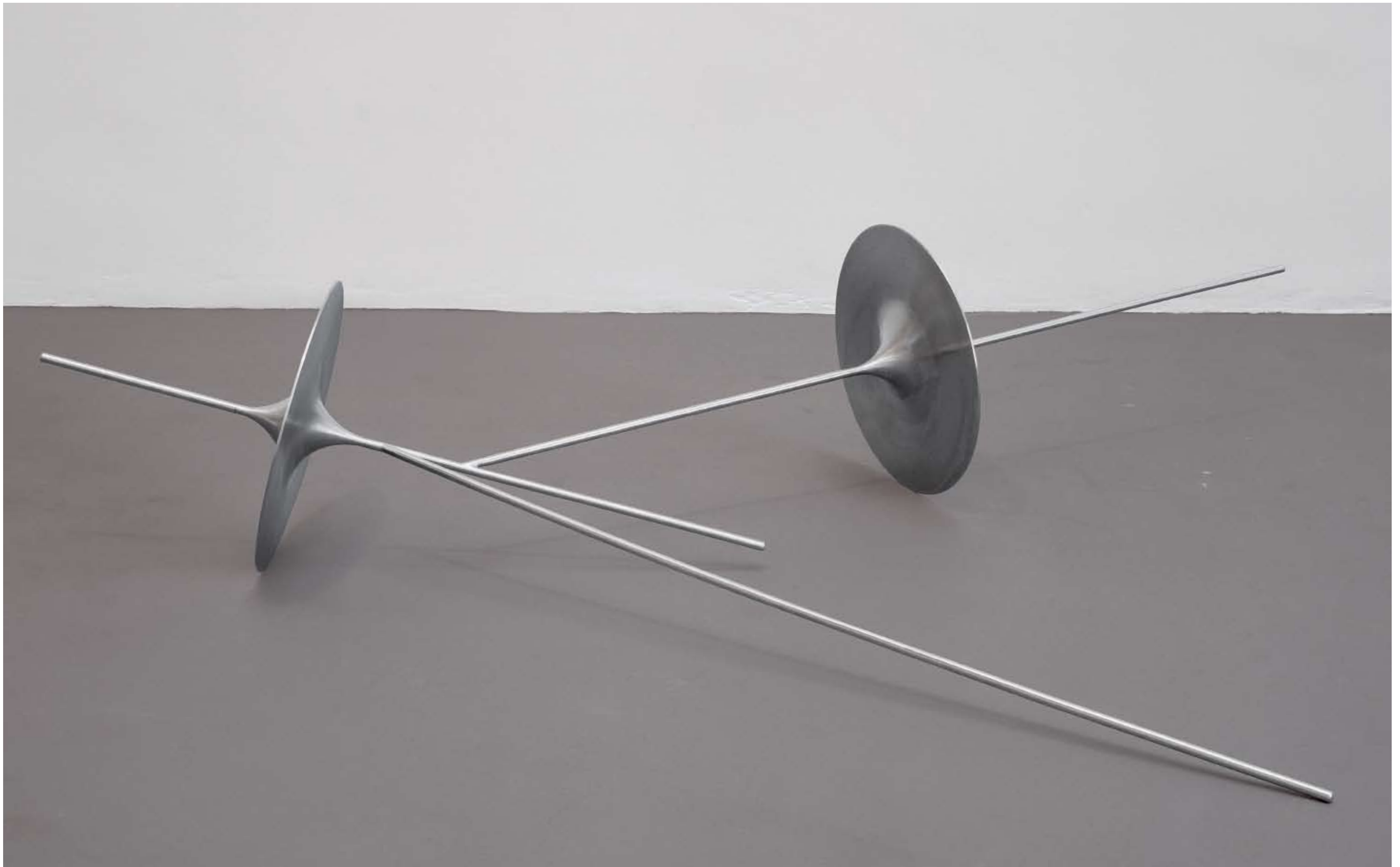




PRÓXIMOS *the next* 1991

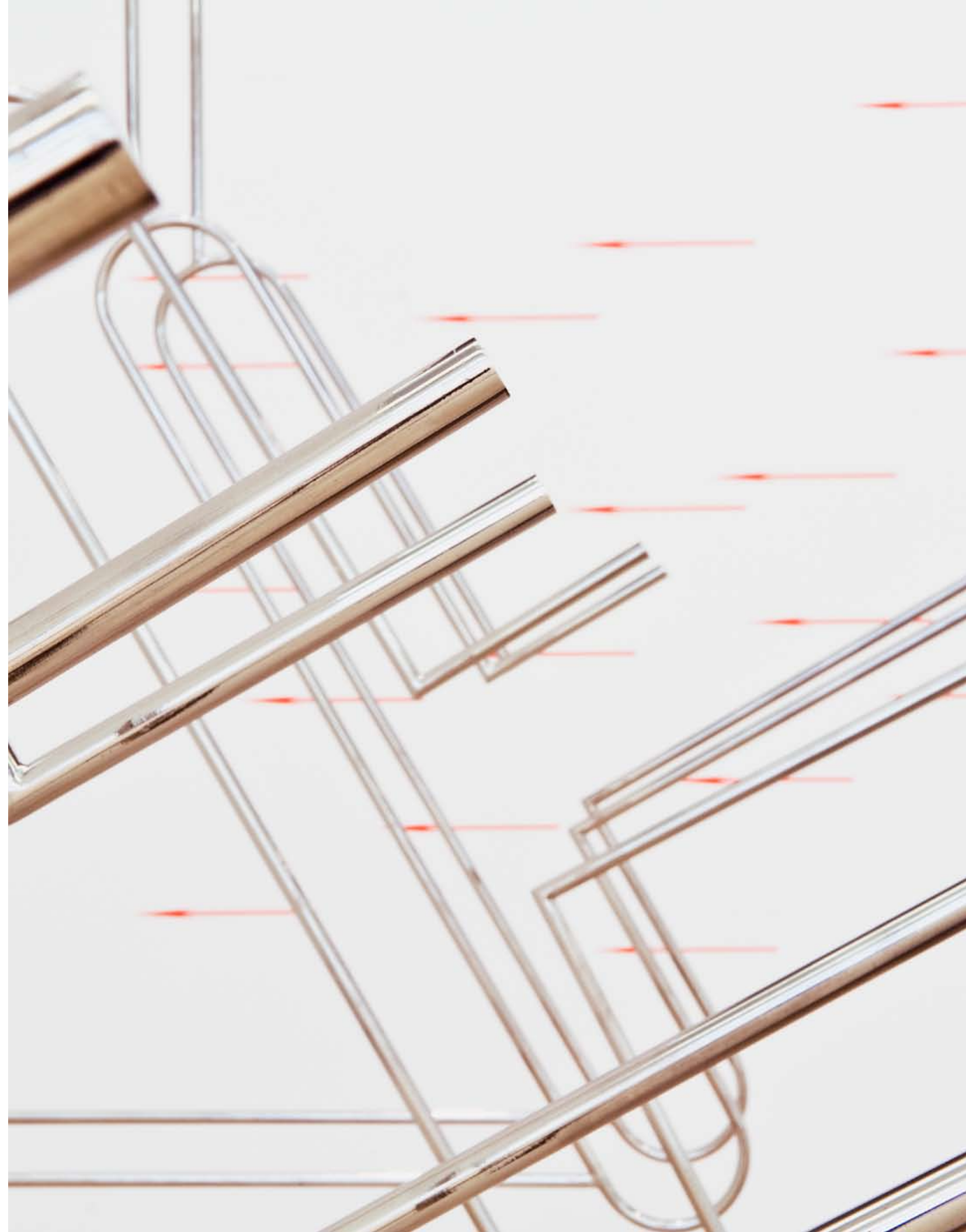


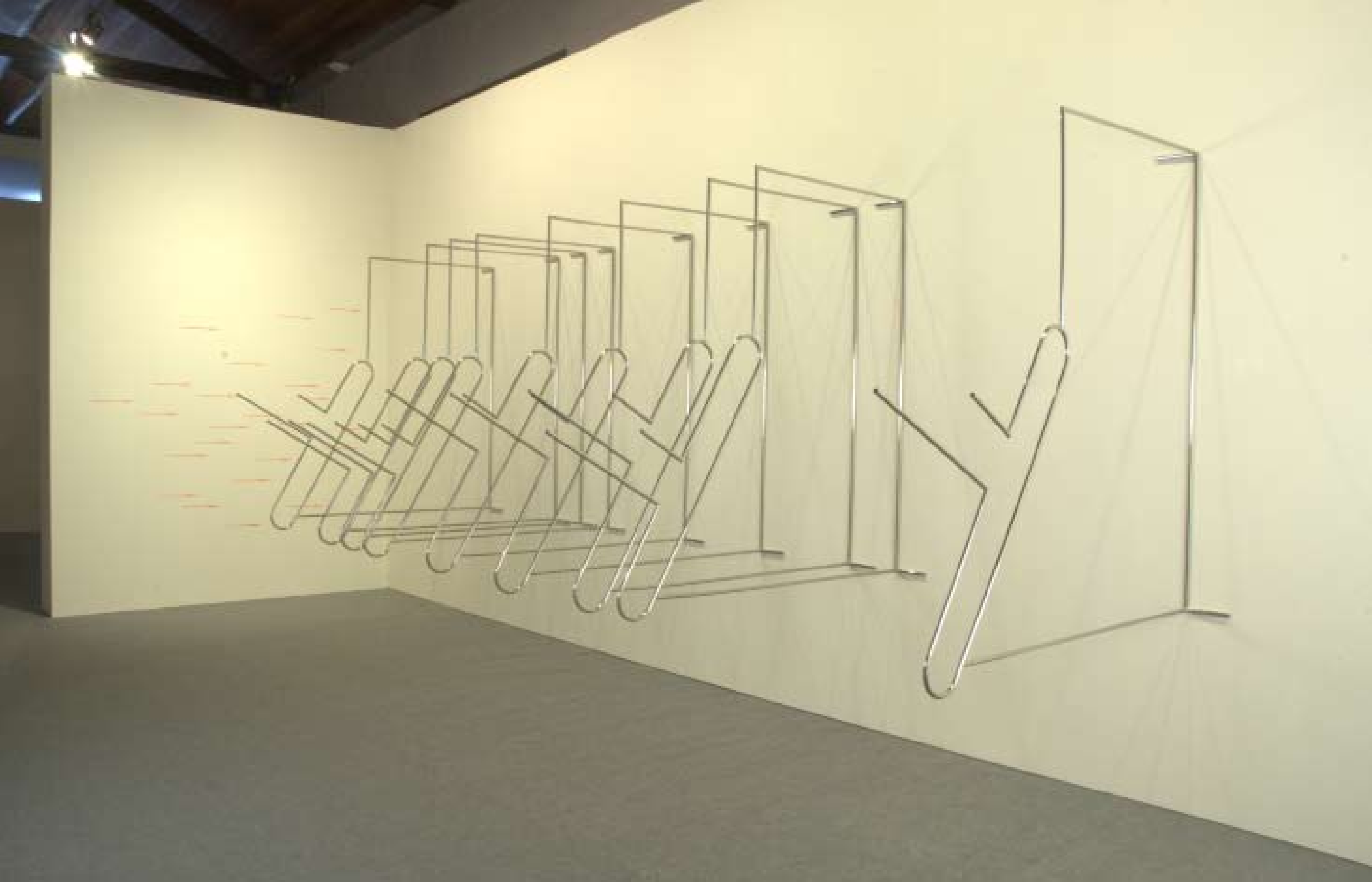


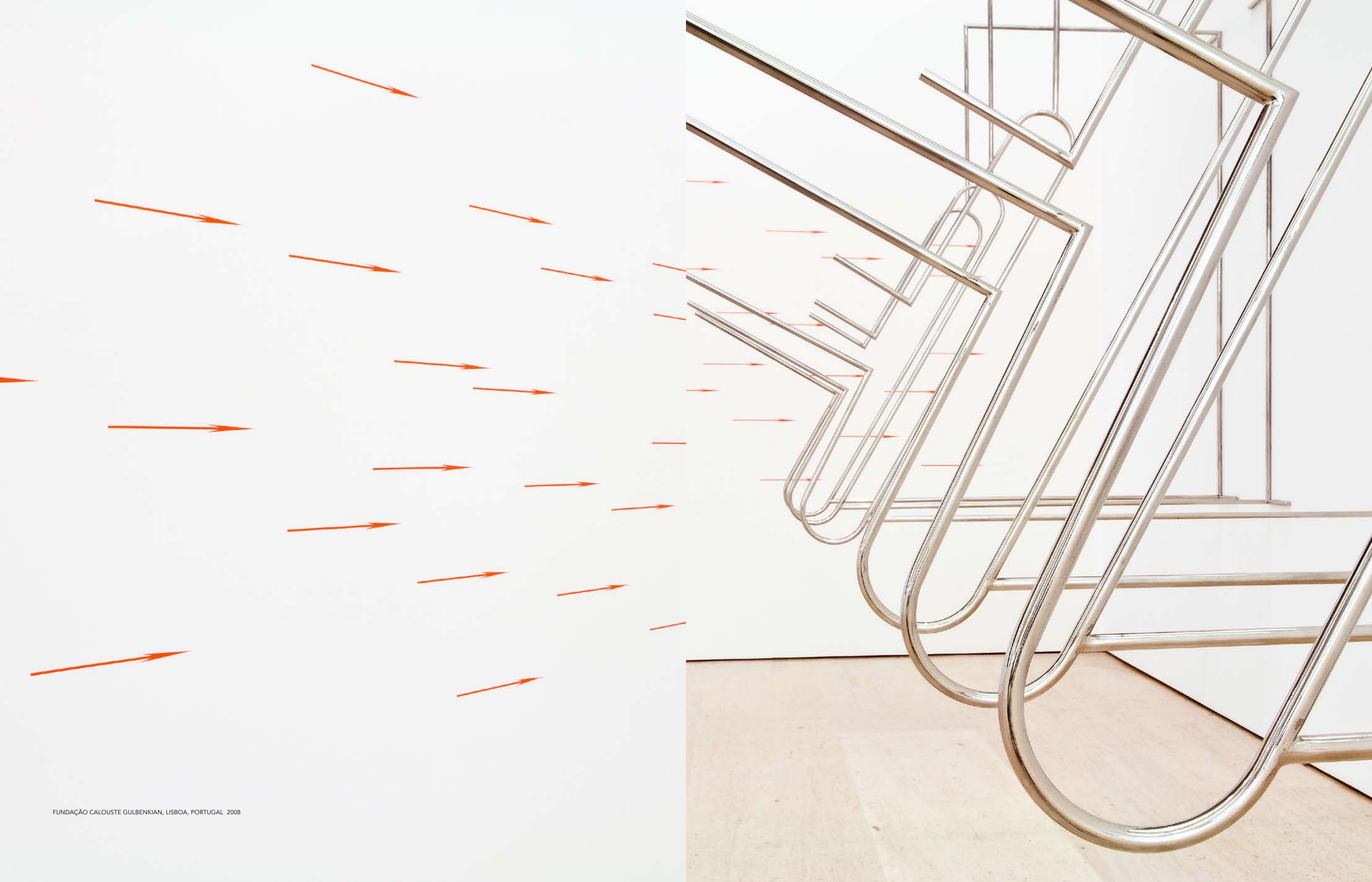




ORQUESTRA *orchestra* 2005







QUARTO AZUL *blue room 2007*





A VELOCIDADE *speed* 1983



NOTA INTRODUTÓRIA

Este texto usa a presença de Waltercio Caldas na Bienal de São Paulo de 1983 para um longo nariz de cera que marca uma posição política na arte. Assim mesmo, nada muito explícito; usa o viés de um prefácio à *Ótica* de Newton para discutir a relação entre conhecimento científico e conhecimento artístico.

Há ainda subjacente um fato: eu ocupava um cargo de membro do Conselho de Arte e Cultura da Bienal de São Paulo, uma instância que dialogava com a figura recém-instituída do curador – à época Walter Zanini – e decidia sobre os artistas representantes do Brasil na Bienal. Dessa participação deriva uma visão crítica quanto à instituição e uma introdução inteiramente desproporcional ao que está destinado à obra de Waltercio Caldas.

Velocidade, a obra, é isto: tudo que podemos ver depois de Seurat numa síntese magistral. Agora que já sabemos tudo de Seurat a Warhol pode parecer óbvio. Em 1983 tenho certeza que não era.

L'errore dei sentimentali è non di credere che esitono "teneri affetti", ma di accampare un diritto su questi affetti in nome della propria tenera natura. Mentre soltanto le nature dure e risolte sanno e possono crearsi una cerchia di teneri affetti. E va da sé – tragedia – che esse li godono meno.

Cesare Pavese "Il mestiere di vere" 1937

I

Bernard Cohen, prefaciando a reedição da *Ótica* de Newton, põe entre aspas os adjetivos "errado" e "correto" para se referir às teorias corpuscular e ondulatória da luz. Boa parte do prefácio de Cohen se ocupa em mostrar como certos preconceitos que regiam a investigação científica no século XIX impediram uma melhor leitura da *Ótica*, à qual os físicos se referiam para "mostrar" como uma teoria "errada" defendida por um grande nome da ciência podia retardar o desenvolvimento da teoria "correta".

O prefácio de Cohen é um curto e brilhante ensaio sobre o problema específico da história das teorias da transmissão da luz e também aponta como preconceitos e cânones criam obstáculos à inteligência. Mais de uma vez reclama a importância da comparação de trabalhos de ciência e de arte para a compreensão do problema que está examinando. Colocando-se num ponto de vista histórico, mostra como depois de se ver um Picasso não mais se olha um Cranach ou um Bosch da mesma maneira. Assim, depois que se conhece a teoria da relatividade, toda leitura das construções físicas do passado é afetada. Deve-se então escrever entre aspas os adjetivos.

Preconceitos e cânones de leitura, tanto de trabalhos científicos como de arte, não atuam apenas na ordem do tempo. Num mesmo espaço e num mesmo momento sua ação é mais complexa. Na ordem da simultaneidade fica evidente o caráter provisório do tipo "errado" ou "correto". Acrescentem-se, ainda, as características de uma época que tem por ideologia destituir de poder sistemas de ideias, colocando-os face a face, frequentemente em incômoda convivência. Em nome da liberdade e da tolerância aplica-se cinicamente a técnica do *display*, e o reacionário não está inteiramente sem razão quando vê semelhança

entre espaço de ideias e prateleiras de supermercado. Espaço desse tipo tanto pode ser a página de um jornal, a estrutura de currículos universitários, como uma bienal de arte. Se remover obstáculos para que ideias possam emergir, não recalcar, é uma condição *sine qua non* de sobrevivência, e, para isso, torna-se necessária a suspensão provisória de juízos de valor, a contrapartida se encontra na submissão ao modelo de circulação de mercadorias.

As instituições culturais tendem a chamar de "democráticos" os espaços constituídos na sua essência como o mercado pré-capitalista das feiras medievais. É nesse espaço, no qual trabalhos, valores, normas e mercado estão agindo, que *Velocidade* de Waltercio Caldas é convidada a intervir.

II

Todo trabalho de arte é, em certa medida, um dispositivo de captação do olhar. À diferença de outros mecanismos semelhantes da vida moderna, o trabalho de arte quer encantar. Seu paradigma será sempre a relação de Ulisses com o canto das sereias. Até mesmo na mais ascética produção conceitual, que incorpora os valores da civilização dominada pelo *logos*, existe o desejo permanente do encanto, algo mais que a sedução. *Velocidade* é um atento e discreto laboratório de tratamento desse problema. Parte da aguda consciência do lugar e a própria obra configura esse *topos*. Destituída de qualquer acessório, reproduz o despojamento necessário à experiência de olhar. Nela, o consumo indigente de imagens vai ser submetido a uma espécie de *striptease*.

Por um momento, o olhar se impõe. Apenas reclama. Existe alguma coisa no olhar que antecede o poder e a troca, e é disso que essa "máquina" de Waltercio Caldas está tratando. E a ternura e delicadeza com que vai trabalhar essa questão são evidentes.

"O olhar, não a reta, é a menor distância entre dois pontos." Às vezes. Trata-se de examinar quando o olhar desvia. Tal como a libido, raramente seu percurso é o mais econômico. O olhar tem frágil memória. Todos conhecem a experiência de olhar um foco de luz e fechar os olhos. Caso fixasse as imagens, simplesmente não funcionaria. Ele as esconde num lugar especial. Algumas podem ser chamadas pela imaginação e transformadas; outras nos visitam nos sonhos. Os sonhos são também uma invenção do olhar. Shakespeare pensou para isso uma fada. A fada Mab não é apenas o inconsciente, ela é o olhar se reinventando na sua ausência durante o sono. *Velocidade* tem esse saber: inventa o olhar, daí seu parentesco com a fada.

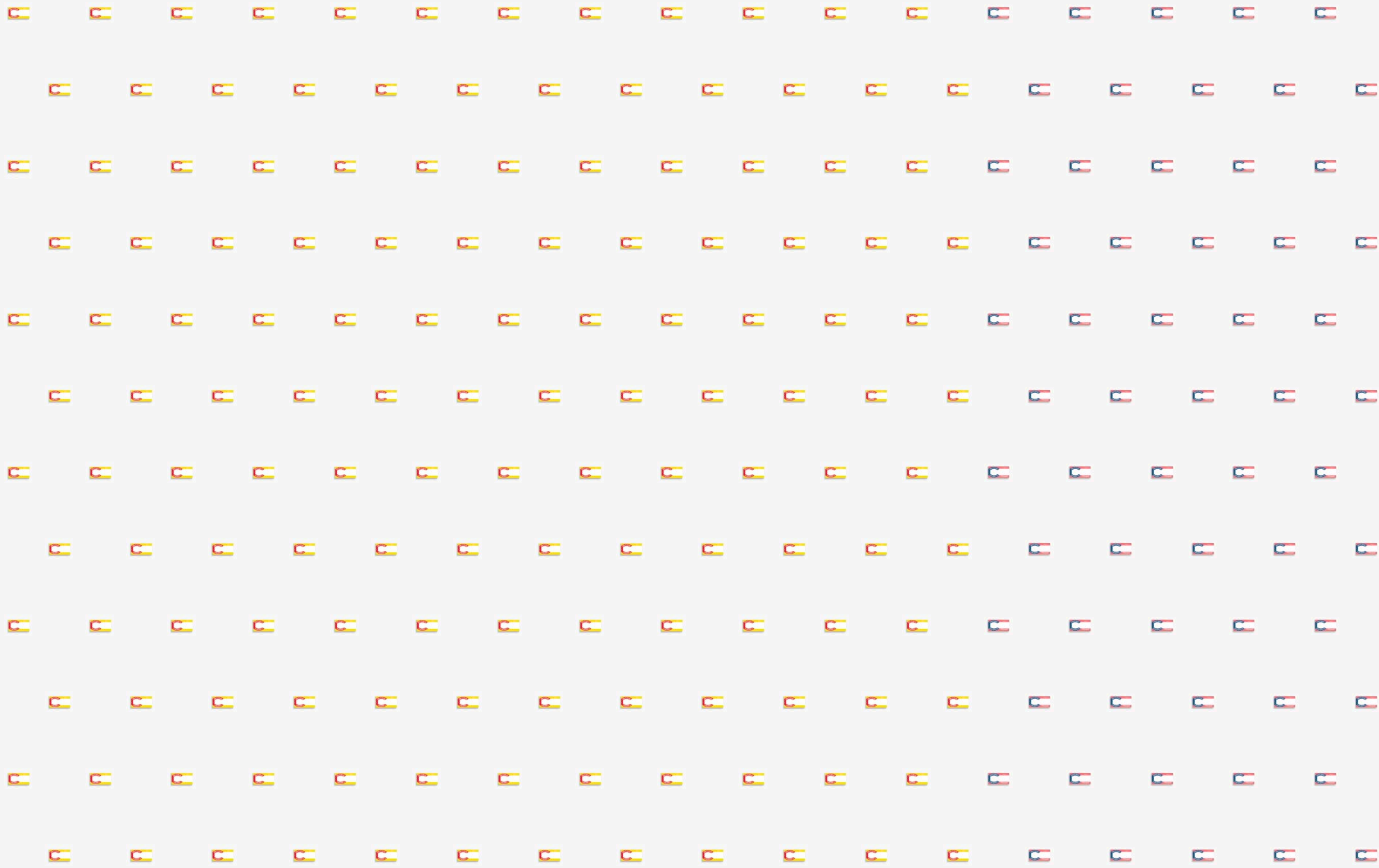
Trata-se de um filtro e de um acelerador. Depura e pede certa velocidade. Trabalha com parâmetros entre a transparência e a opacidade, introduzindo valores intermediários. Os suportes de cores sequestrados de sua banalidade cotidiana – as pequenas caixas de chicletes – são transformados e adquirem nova identidade nos relevos. A materialidade é ambígua. Nada funciona num sentido único, por um instante seu papel é embaralhar, trocar as cartas de lugar para impedir uma escolha. Nesse mundo, todo e qualquer processo de olhar é um pouco assim. A banca de jornais, atravessar a rua, no bar à noite, diante da máquina na fábrica ou da lista de cifras no escritório, o olhar trabalha preso à atenção que o elimina e o transforma no elemento de um sistema. O dispositivo de Waltercio Caldas tem por finalidade destituir o olhar de seu lado mecânico subordinado à atenção, à certeza, a esse tipo de exatidão na qual a falha deve aparecer como fracasso do sujeito.

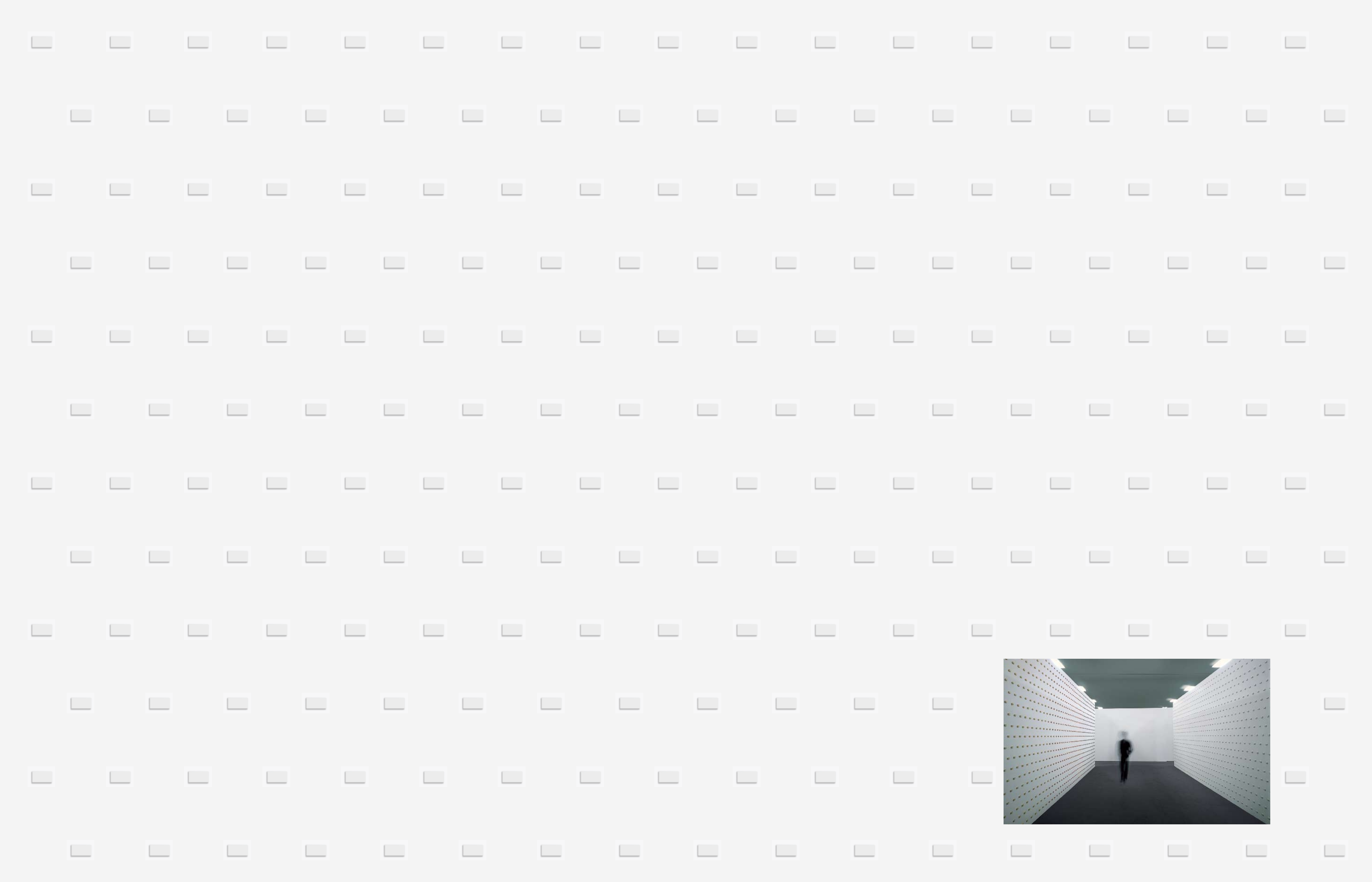
Freud trabalhou sua obra com essa hipótese: a "dúvida metódica" é um artifício destinado a mascarar o fracasso da Razão. A ciência freudiana é um inteligente trabalho de restauração da dúvida cética na tradição ocidental, perdida desde Montaigne. Trabalhar o Ser diante da incerteza era o papel da dúvida, pelo menos até Descartes, que tratou de redimensioná-la e atribuir-lhe função produtiva: alcançar "mais certeza". Esse domínio da Razão teve sua resposta na emergência da questão existencial. A dúvida cética recalçada retorna sob a forma de visão de mundo em Schopenhauer e irá ajudar a constituir o conceito de angústia. O ser que frequenta supermercados não duvida; ansioso, vacila. O olhar que duvida e o que vacila não são o mesmo. Baudelaire já sabia disso.

Velocidade trata ternamente o olhar. É possível que esse carinho se perca no redemoinho de paixões que frequenta a Bienal. Hoje, cada ministro, cada executivo, cada funcionário, enfim, cada frequentador de bienal é uma novela. Cada um carrega um drama vulgar de Estado, de triunfo, de anseios que pressupõem um próximo capítulo que nunca vai resolver nada. O tratamento que Waltercio Caldas vai dar ao olhar sabe que não existe olhar virgem, todos estão carregados de desejos.

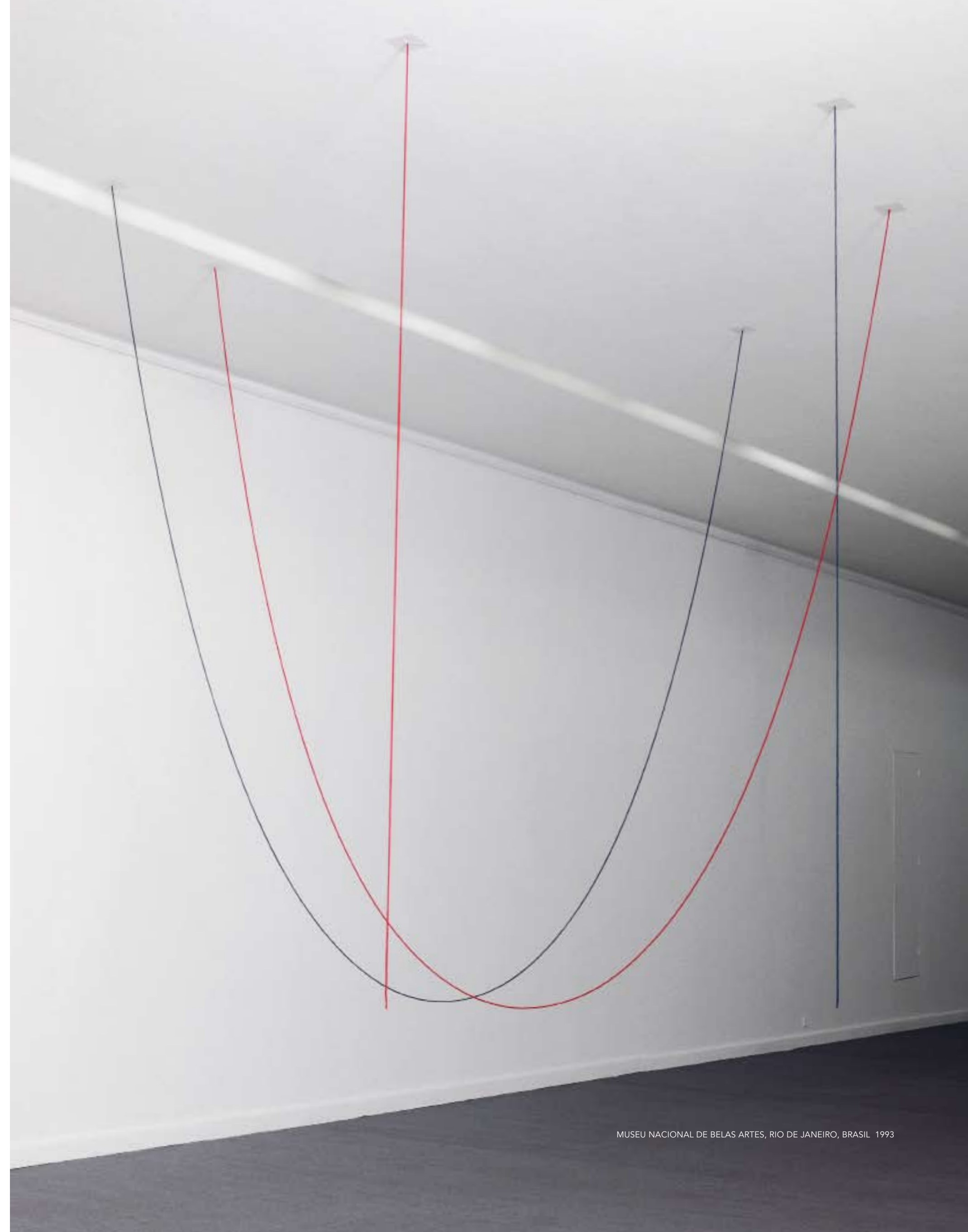
Velocidade pressupõe a História que sua simplicidade rejeita. Sua "máquina" não inventa o olhar, devolve-o. Filtra e acelera. Condensa num só ato seu papel: com delicadeza e astúcia, possibilita, por um instante, a experiência de olhar.

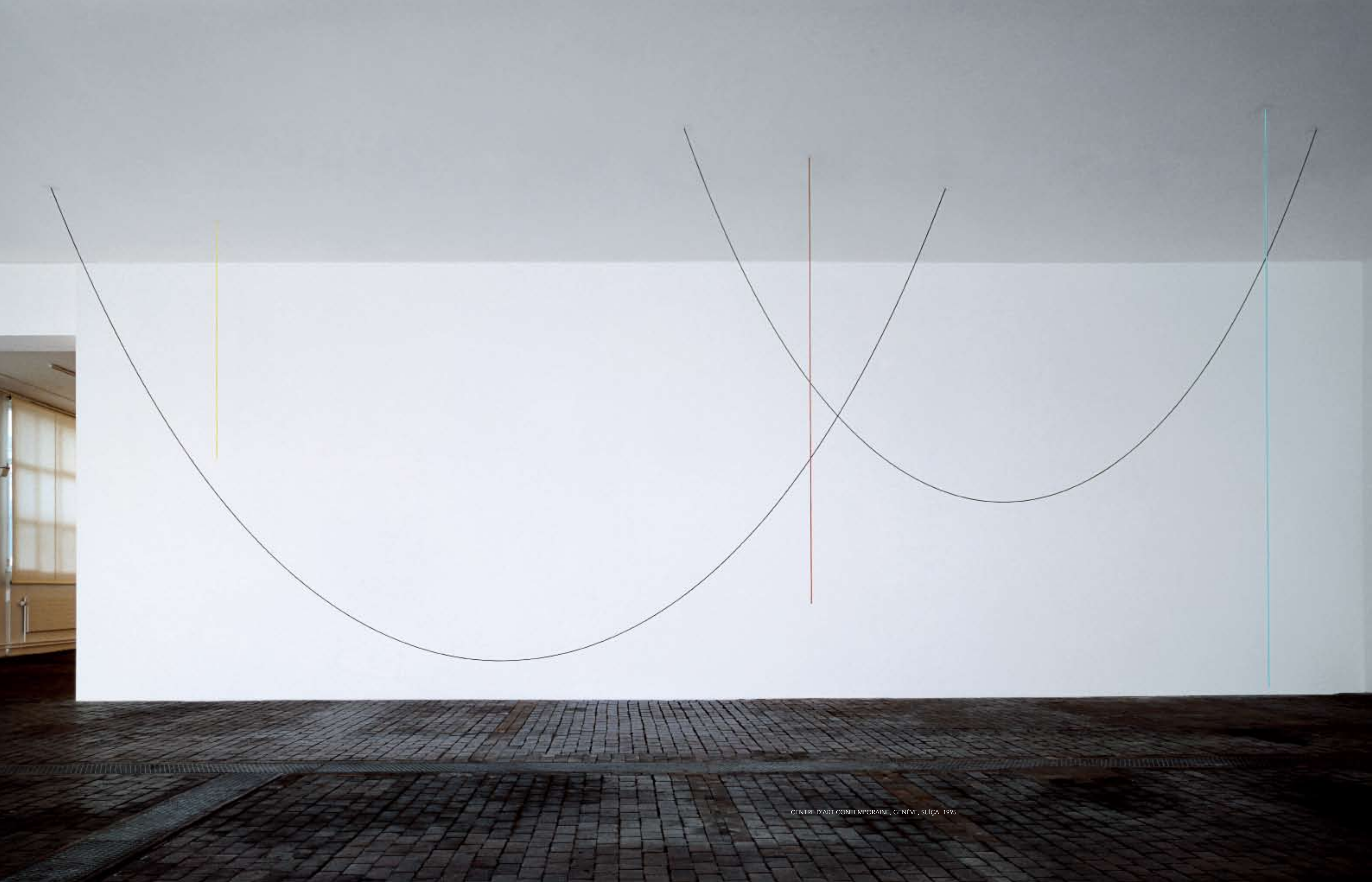






O AR MAIS PRÓXIMO *the nearest air* 1991





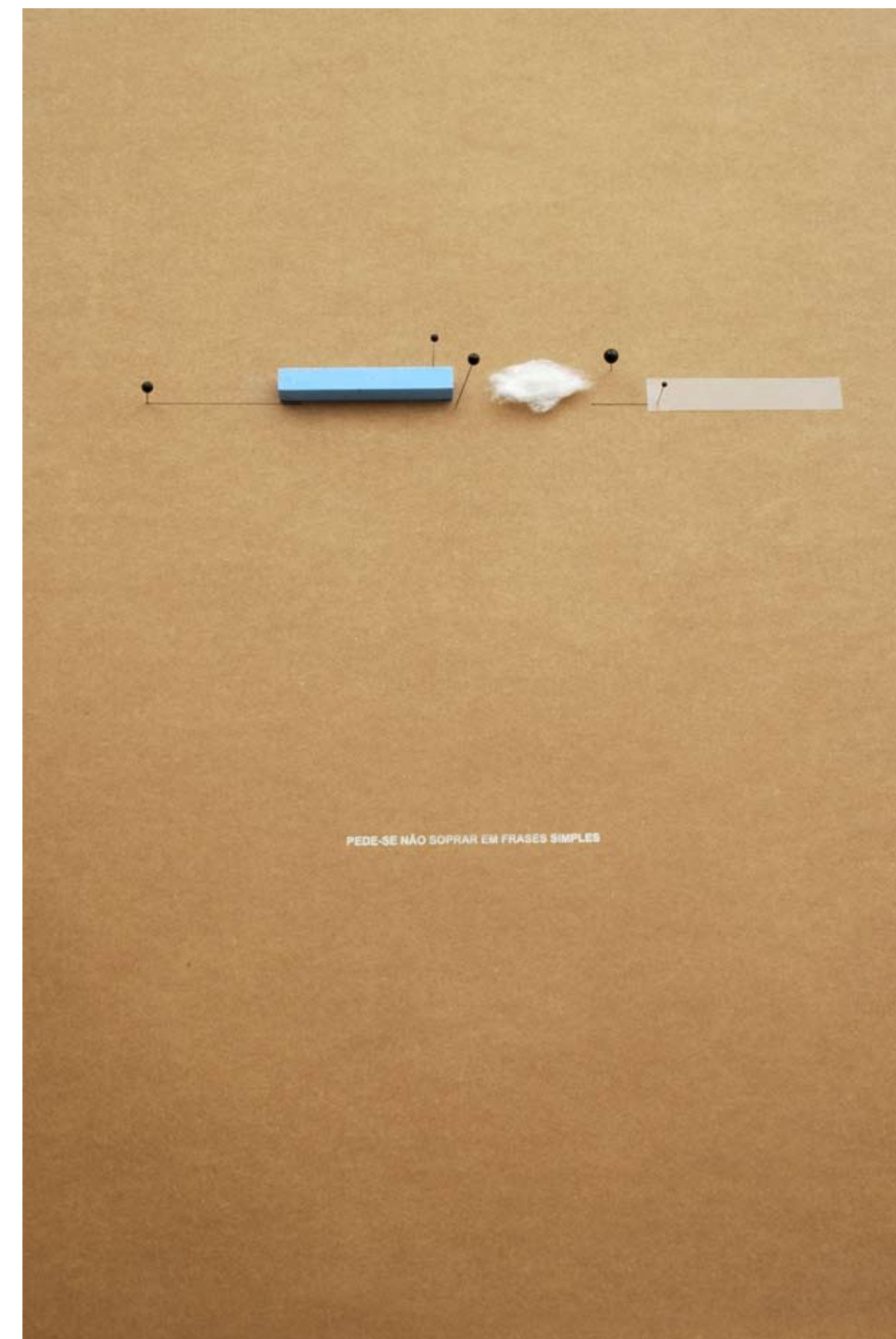


FRASES SÓLIDAS *solid sentences* 2002

I

Frases sólidas consolida um segmento importante na produção de Waltercio Caldas – um tipo de trabalho que o artista vem realizando de modo constante desde o final dos anos 1960, no qual é evidente sua familiaridade com a linguagem poética, mais visual e concreta do que propriamente literária. O livro *Aparelhos*, que o crítico Ronaldo Brito escreveu em 1979¹, oferece uma análise admirável da originalidade de um trabalho de arte inclinado à escrita poética, associação cuja complexidade de sentidos o título da publicação, de saída, buscava equacionar, nos termos de uma metáfora que a um só tempo sugeria e ironizava a estranha dimensão "objetual" e transitiva do trabalho. No curso dos anos esse segmento resultou nos mais diversificados objetos – livros, relevos, desenhos, espécies de maquetes de arquitetura –, que guardam pelo menos dois aspectos em comum: têm a fisionomia de trabalhos gráficos, de projetos ruminados por um imaginário arquiteto borgiano e, a despeito das dimensões físicas relativamente modestas, podem alcançar uma escala arquitetônica.

Tal como se esperaria do suposto arquiteto borgiano, os "projetos" de Waltercio parecem encerrar a lei misteriosa de seu próprio desenvolvimento, segundo a qual se conectam com os objetos mais distantes de seus limites físicos. Ademais, mesmo que o que esteja em questão seja um universo variado deles, referido a períodos diversos da carreira do artista, não se faria justiça à inteligência formal camaleônica dos trabalhos (à sua mestria em não se deixarem explicar mediante um repertório formal) caso se os considerassem um a um, como "objetos escultóricos" que se bastassem a si mesmos e solicitassem interpretação em separado. Não apenas eles obedecem a suas respectivas leis internas de

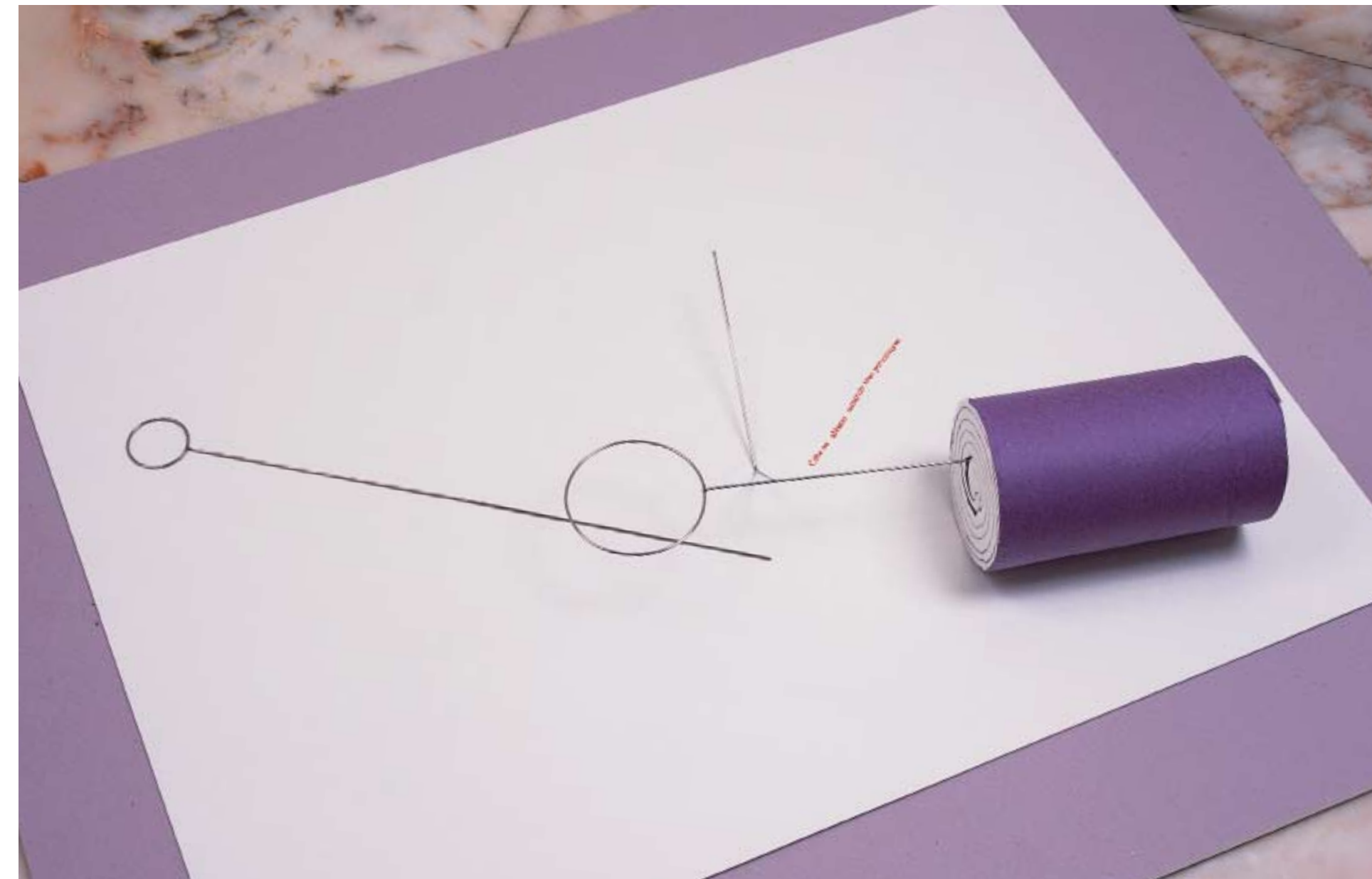


desdobramento contínuo, que respondem a nexos múltiplos e lhes conferem um tipo de inteligência associativa semelhante à das instalações (é o que atestam muitos trabalhos produzidos no início da década de 1970, antes que o termo se tornasse um "gênero" recorrente na produção contemporânea), como ao longo da carreira do artista mais e mais se demonstraria o fio de ouro de uma relação complexa que é capaz de uni-los todos de modo recíproco, os mais antigos e os mais recentes, e entre si os mais heterogêneos em meio àqueles produzidos num mesmo período.

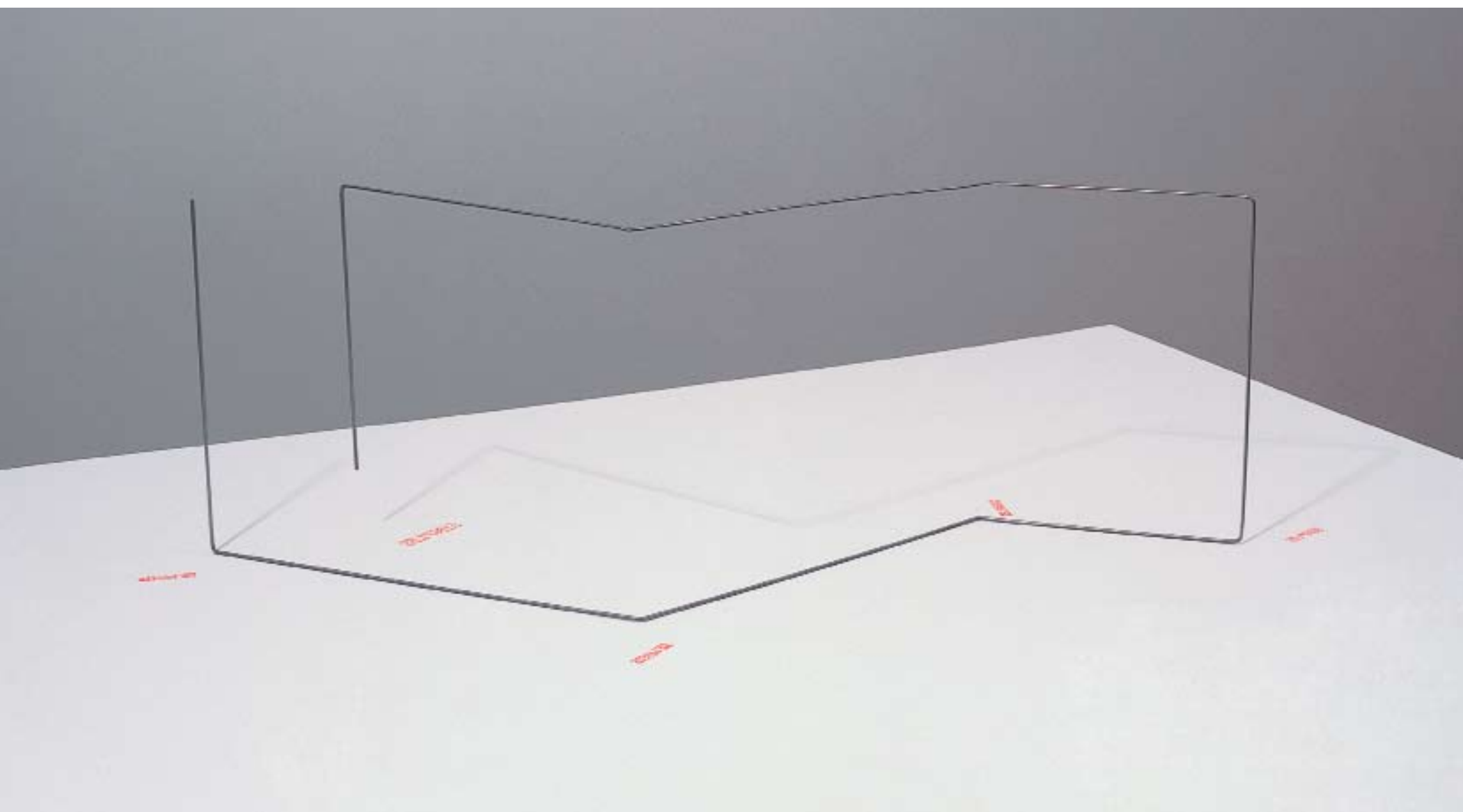
Pode-se dizer, desse modo, que o cinetismo é um aspecto central na obra de Waltercio – não, note-se bem, o movimento. Este último parece aludir ao movimento natural mediante o qual se costuma descrever, numa progressão sucessiva, a passagem de um estado a outro; cinetismo, em vez disso, é certa qualidade sutil do movimento que apenas as superfícies mais impalpáveis (como as sombras ou a convexidade dos menores fragmentos de uma taça quebrada) são capazes de registrar. Nesse caso entendamos movimento, inclusive, como preservação, em grau ótimo, de múltiplos estados, simultaneamente. E cinética é a própria modalidade da operação do trabalho, de sorte que ele, o trabalho, só é mediante esse cinetismo de relações através do qual está sempre se propagando, sincrônica e diacronicamente.

Isso talvez explique o fato de o trabalho do artista remeter pouco ou nada à própria historicidade: quem quer que se veja defrontado à tentativa de comentar as mais de quatro décadas de produção de Waltercio, a custo logrará estabelecer genealogias, filiações ou deduzir o "amadurecimento" de temas. Cada uma de suas peças é a demonstração de uma lei interna de organização (não restrita, por certo, aos limites empíricos dos trabalhos), que reside antes num determinado modo de proceder singular – forjado no caso a caso das circunstâncias – do que na autoridade histórica da obra, essa facticidade que faz com que uma trajetória geralmente ganhe ascendência sobre suas manifestações particulares, conforme se confirma no correr do tempo. Sob esse viés, talvez se possa dizer que no caso de Waltercio estamos sempre diante de um trabalho *contemporâneo*, no sentido forte do termo.

É claro que o percurso do artista e o adensamento de uma experiência pesam no horizonte prospectivo do trabalho – mas, que se saiba, nem o percurso nem a experiência acumulada foram alguma vez tematizados por ele; não há, no trabalho, indício de que







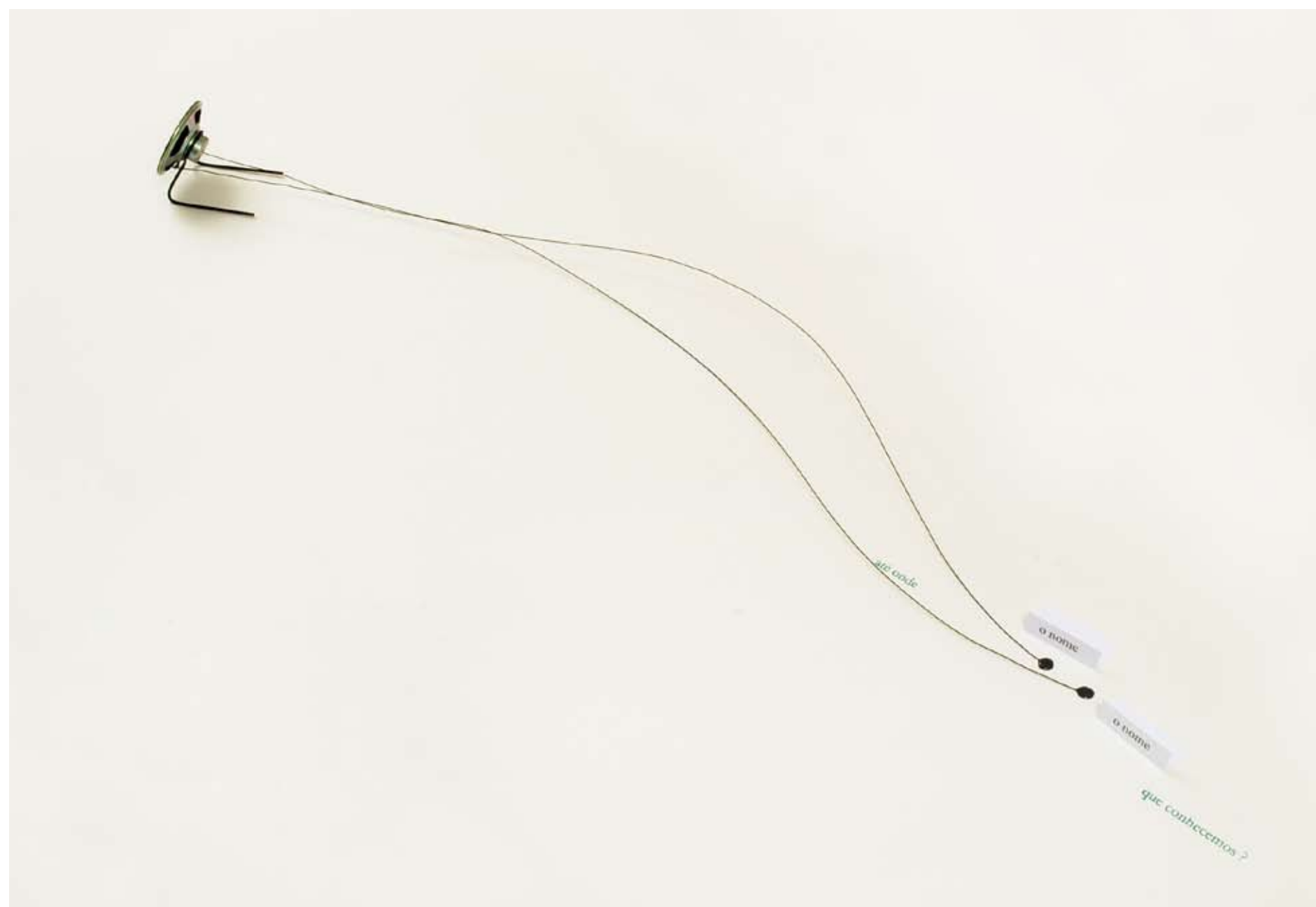
tenha feito paráfrase de seus próprios percalços ou de que tenha se deixado explicar como o resultado de uma "história". Não é de admirar que referências tão díspares como Marcel Duchamp, Max Ernst, Georges Vantongerloo, Oscar Niemeyer, Hélio Oiticica, Tarsila do Amaral e Brancusi puderam constituir materiais provocantemente atuais na produção de Waltercio.

II

Desde meados dos anos 1990 o artista vem dispondo seus "trabalhos gráficos" – cada um deles sendo, como se viu, um conjunto de novos trabalhos em estado de potência – em arranjos bastante livres, em vitrinas ou sobre tampos de mesas desenhados para esse fim. Já se disse que as dimensões físicas relativamente contidas desses arranjos não impedem (muito pelo contrário) que eles mostrem grande apelo de escala, como espécies de instalações compactas que recomendam o contato próximo que o gesto de "ler" solicita, ao mesmo tempo em que podem desregular, de maneira abrupta, a distância entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande e reverter o ínfimo ao monumental (ou vice-versa).

Esse trânsito desimpedido entre "ler" e "ver", que faz pensar na provável afinidade do artista com a tradição das correspondências sinestésicas da poesia simbolista e com os jogos entre signos gráficos e visuais tão ao gosto de Mallarmé, por certo influi no modo peculiar como "bidimensionalidade" e "tridimensionalidade" se comutam livremente em seu trabalho – se é que ele não terá esvaziado por completo esses conceitos (e o corolário de dicotomias que eles tradicionalmente assinalaram), para nos envolver numa dimensão pura e simples de *qualidades*, sempre diferentes, irredutíveis a generalizações.

Em *Frases sólidas* são ostensivas a figura do plano e as superfícies que coincidem com a linha de horizonte, e enfáticas as declarações da franqueza construtiva de cada trabalho (segundo as quais, como se sabe, cada um deve "ser" o resultado de sua própria operação, de sua própria "construção"). Mas não duvidemos do punhado de resíduos, de discontinuidades, de aporias e disparates carreados nos procedimentos construtivos dos trabalhos – e não apesar, mas *por causa* deles. É, afinal, graças à inocência de sua

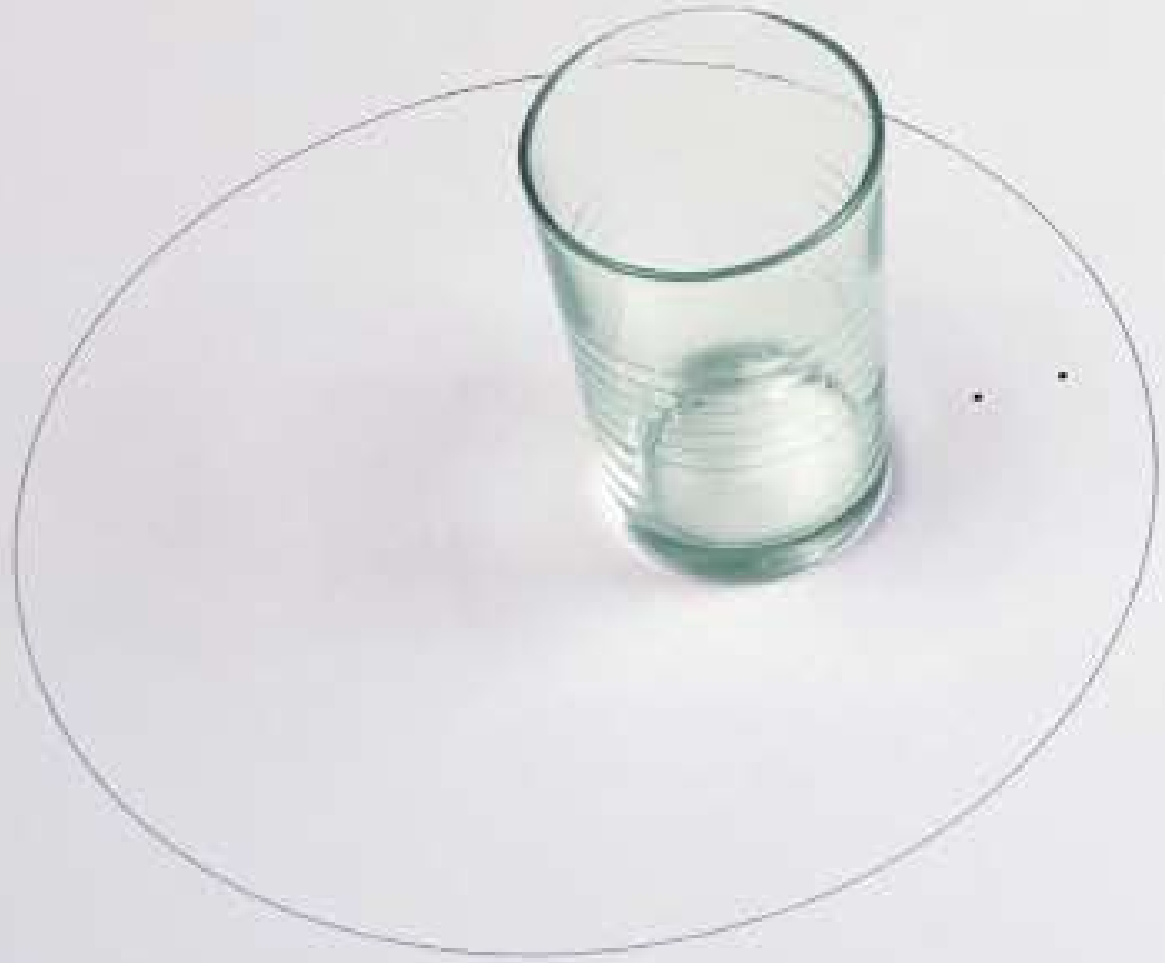


operação construtiva – ao contraste insuportável entre os procedimentos e os resultados alcançados – que cada trabalho faz que atinemos com a revelação de uma incongruência, de um excesso, que habitualmente se anulariam, aplainados nas certezas afiançadas pela linguagem, ou ainda no destino perfeito, funcional com o qual sempre acaba se conciliando a premissa racionalista da linguagem.

Desconfiemos, então, da evidência massacrante desses objetos. É claro que é sempre possível atender, ignorar ou transgredir o que diz o aviso polido que lemos num deles, em texto formalmente semelhante a esses que se afixam em instituições com grande afluência de público: "pede-se não soprar em frases simples". Todavia, "frases simples" certamente não são sensíveis a "sopros" nem "sopros" costumam ameaçar "frases simples". Assim, não custa perguntar: "frases simples" são de fato enunciáveis? Isto é, são enunciáveis para além daquilo que nos garantem os protocolos de uso da linguagem, nos quais, justamente, se descrevem os casos possíveis de "frases simples" (ao mesmo tempo em que se deixam entender como inexistentes os casos omissos)? Ora, as "frases simples" – e apenas começamos a imaginá-las – já não terão sempre fenecido antes de poderem ser enunciadas?

O sopro, ademais, se pudesse afetá-las, não seria em benefício delas? Não seria ele, em sua ameaça potencial, que comprovaria, por absurdo, a "simplicidade" da frase, a qual por sua vez se corromperia, se de fato "soprada"? A pitada de humor pessimista contida na formulação não consegue esquivar o efeito trágico a ser confrontado: o abismo inelutável entre a aura póstuma do enunciado e o vapor morno que a pronúncia dos fonemas deixa escapar – mas, num outro nível, também a continuidade perturbadora que o trabalho logra demonstrar entre termos tão heterogêneos.

Não consistiria, igualmente, num efeito de prestidigitação da linguagem o fato de que o tempo e o espaço que ela depende para nomear certos fenômenos – ... "súbito"... "sublime"... – resultem na obsolescência e na pauperização irremediável da forma de transacionar o significado de tais fenômenos? E, ainda, que os nomes sejam, às vezes, a denegação daquilo a que se referem – tal como exemplifica a injusta expressão "etc.", a comprimir no anonimato e na generalidade uma constelação de elementos singulares?



cuppa kőszegváraként

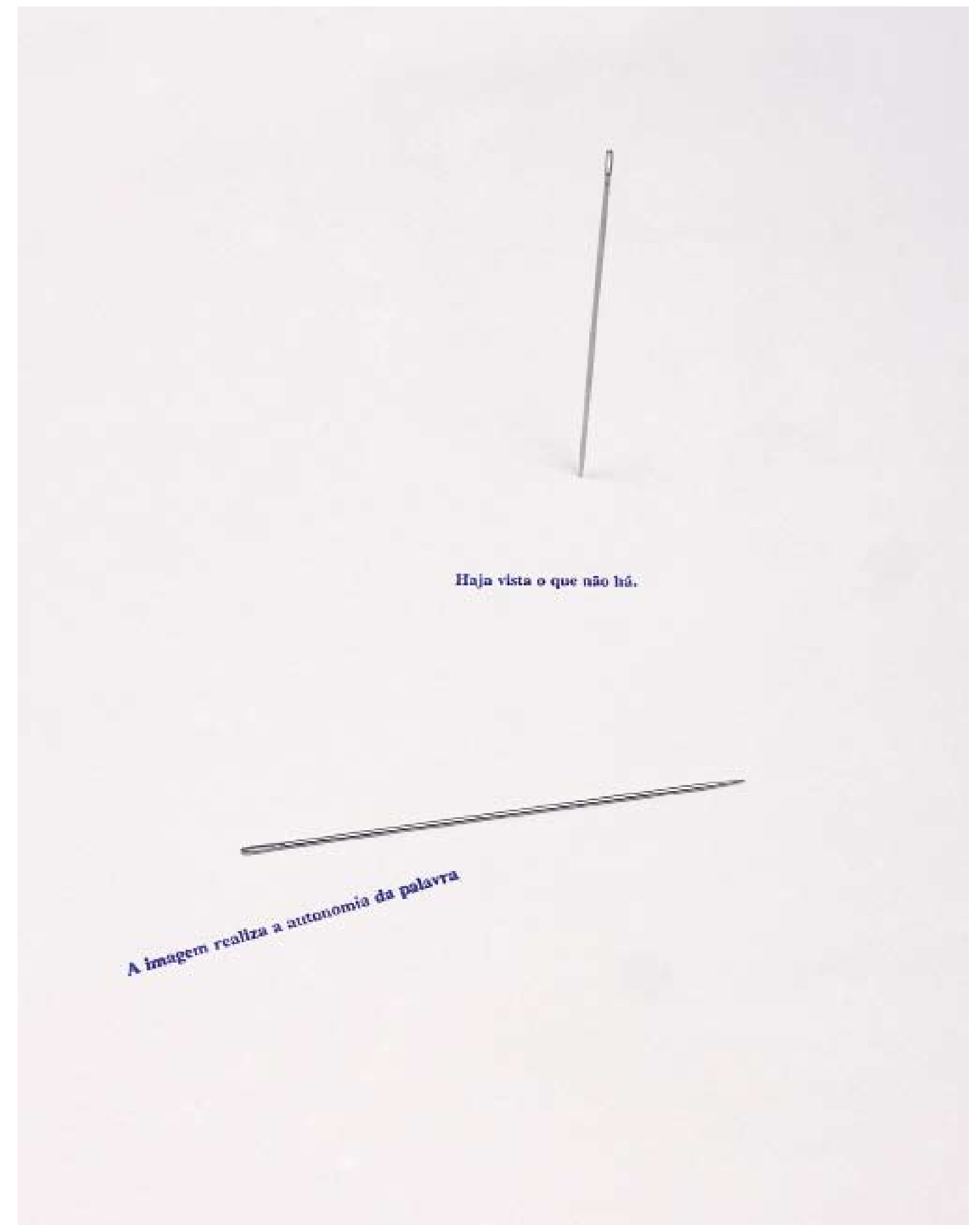
III

O ambiente feito de artefatos e signos gráficos que se revela em cada um dos trabalhos de *Frases sólidas* tem invariavelmente por base o retângulo ideal do *desenho*, e é a partir dele que esses trabalhos fazem, de modo inevitável, ressoar a ideia de projeto, a posição intelectual elevada que tal ideia tinha na hierarquia do pensamento dos tratadistas do Renascimento e, enfim, a metafísica da linha na tradição do racionalismo clássico. Mas é evidente a visada epistemológica – e não histórica – através da qual o artista interroga essa tradição e aponta seu esgotamento. Se é fato que em cada um dos ambientes Waltercio desconstrói meticulosamente a dialética da representação e o princípio analítico subjacente a ela, não o faz para declarar um mundo irremediavelmente pulverizado em meio a tantas camadas de imagens factícias. No polo inverso, *Frases sólidas* (é o nome que o afirma) atesta a potência das imagens para enunciarem o mundo, sem que estas jamais possam fixá-lo de uma vez por todas, em razão da própria fragilidade do arranjo que protagonizam.

De fato, não é a crítica ideológica do sistema da representação que parece interessar ao artista, menos ainda a denúncia dos célebres clichês de pares antagônicos que tradicionalmente serviram para identificar tal sistema – essência *versus* aparência; forma *versus* matéria; inteligível *versus* sensível. Convenhamos: a arte moderna, se estirou aos limites a tradição da representação e assim relativizou um paradigma secular, acabou por nos devolver a ela, não sem antes tê-la emancipado de seu arcabouço prescritivo e das hierarquias morais que ainda poderiam ter remanescido do sistema perspectivo, com suas duas instâncias opostas, acima e abaixo da linha do horizonte.

A exposição clarividente de tantos impasses ("a imagem realiza a autonomia da palavra", nos diz um dos trabalhos) e a lida com modos de constituição da imagem não tributários da dialética da representação nos instigam, diferentemente da crítica a que se havia lançado a arte moderna, a atinar com formas de representação – o mundo que se renova conforme as imagens que sejamos capazes de recolher dele – para além dos sistemas e a reencontrar nessas formas potencialidades insuspeitadas de rearticular linguagem e experiência.

Os trabalhos nos mostram que "representação", em suas múltiplas formas, é a condição de possibilidade para que não regressemos eternamente ao princípio fundador do qual



seremos sempre nós mesmos os "representantes" privilegiados, e para que não projetemos o mundo *ad infinitum* como extensão de uma origem ou de uma figura identitária. Mas isso de modo algum significa que esses trabalhos festejam a imagem sem sujeito, destituída da atividade da representação, que de resto a sustenta e a mantém atual. "Representação", nos termos como a experimenta a imaginação em *Frases sólidas*, é a propagação constante de lugares que nunca são os mesmos no processo de sua propagação, a cada um correspondendo qualidades, sensações e pontos de vista próprios. A representação, emancipada dos sistemas, tal como se testa em cada um desses ambientes, é um misto de chão, céu, ar, luz, distâncias, presenças, esquecimentos – não, todavia, nessa sequência, ou nem mesmo em sequência: em simultaneidade. "A menor operação é o que é".





a menor operação é o que é.

Henri Matisse

UMA SALA PARA VELÁZQUEZ *a room for velázquez* 2000





ARCO, MADRD, ESPANHA, 1996



(PÁGINA ANTERIOR)
LOS VELÁZQUEZ, 1994





RELOJ DE AGUA

*¡Cuántos la industria ha buscado
ya, para medirte, modos!
pero en vano, oh tiempo, todos
los que sutil ha enseñado;
pues mano apenas te ha echado
cuando ya tu pie no alcanza;
medida ha hecho y balanza
del agua misma y no dudo
que si medirte no pudo
podrá verte en su mudanza.*

luis de góngora y argote



ESCULTURA PARA TODOS OS MATERIAIS NÃO TRANSPARENTES
sculpture for all non-transparent materials 1985









SALA PARA O PRÓXIMO INSTANTE *room for the next moment* 1992









MAR NUNCA NOME *sea never name 1998*







*mar
nunca
nome*

*mar
nunca
nome*

*mar
nunca
nome*

MEIO-ATO *intermission* 2002

Prólogo para platéias de teatro com duração aproximada de 15 minutos. Movimento ininterrupto das cortinas em loop, acompanhado de projeção, narração, luzes e trilha sonora.

imagem

Muito do que vai ser visto aqui já adormeceu ou continua adormecendo. Nada mais espantoso do que uma sombra projetando-se no fato consumado, e este espanto distrai os que veem nessa descoberta apenas um tempo repleto de sinais. Mas, quando uma operação avança para além dos seus próprios limites, o drama ri das comédias e é ali, onde os mecanismos acontecem claros e contínuos, que podemos ver por instantes as coisas vertiginosas. Por serem simples matéria, as imagens podem resistir sorrindo às verdades cínicas da aparência.

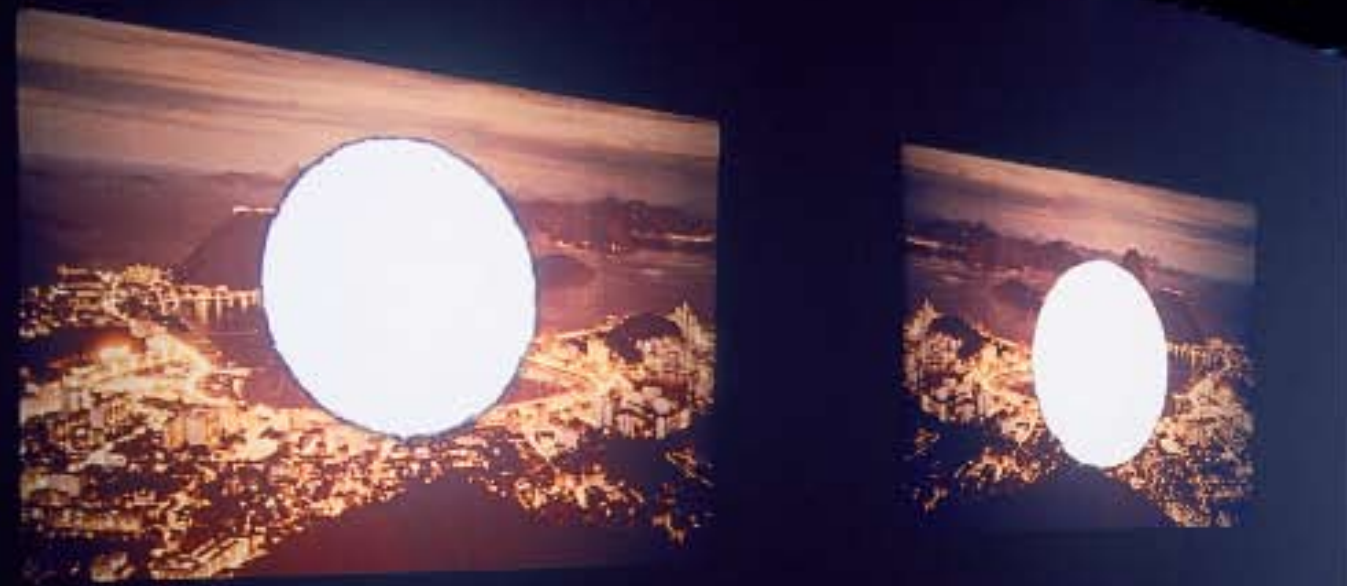
narração de Waltercio Caldas

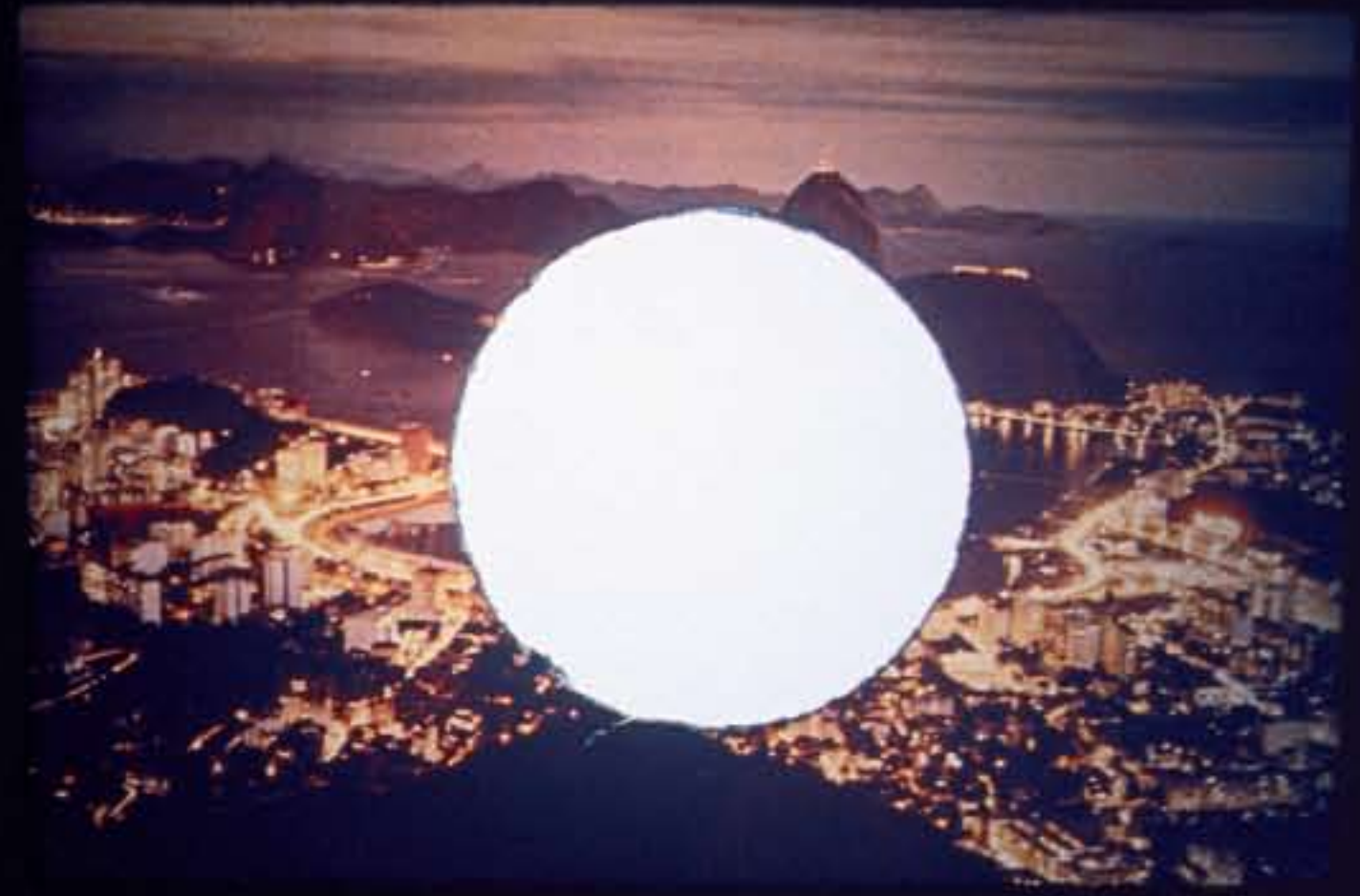


LUGAR PARA UMA PEDERA MOLE *place for a soft stone* 1991



O JOGO DO ROMANCE *the game of romance* 1978



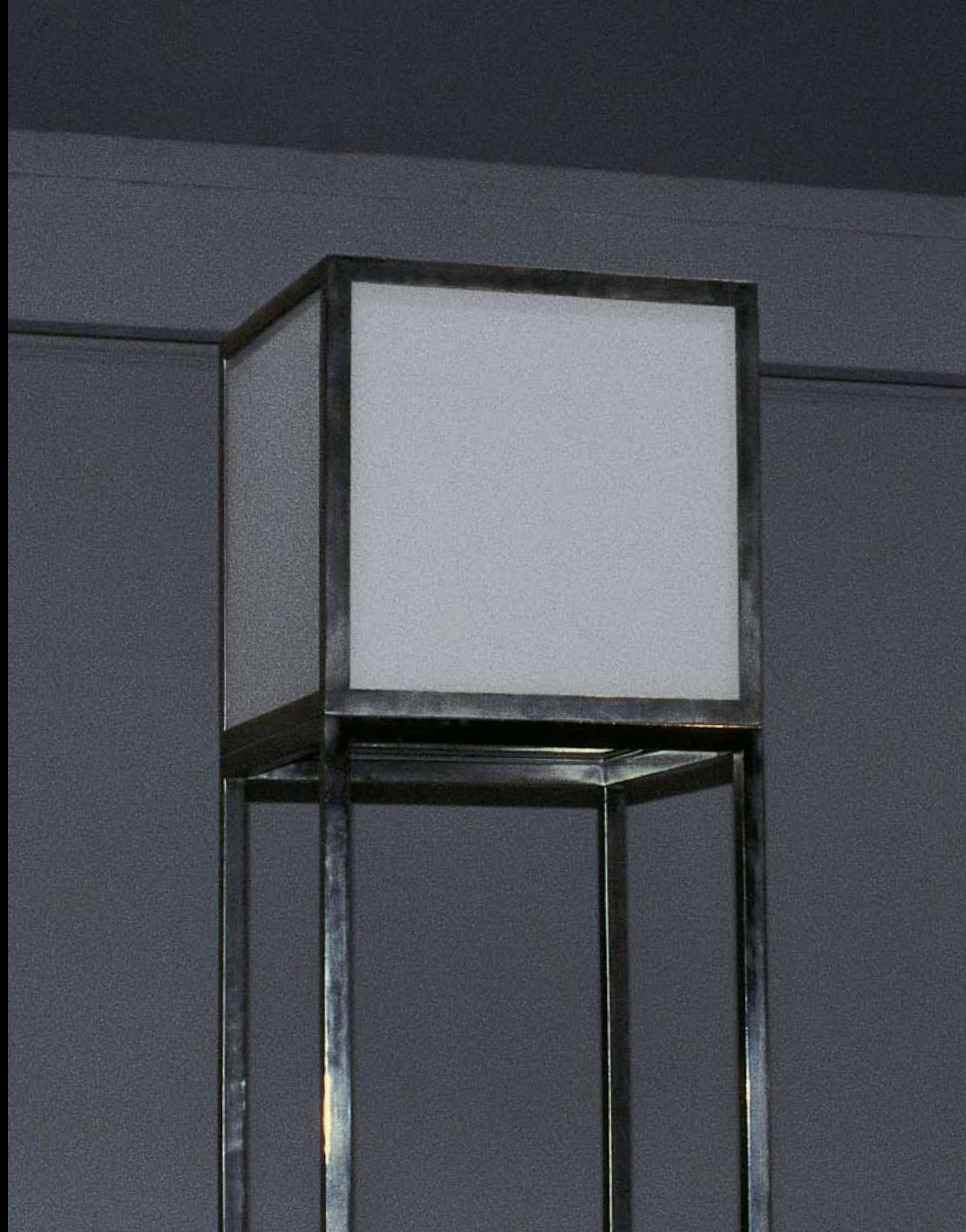


SUPERFÍCIE INTERNACIONAL *international surface* 2008





A MATÉRIA TEM DOIS CORAÇÕES *matter has two hearts* 2000





OLHOS D'ÁGUA *water eyes* 2008

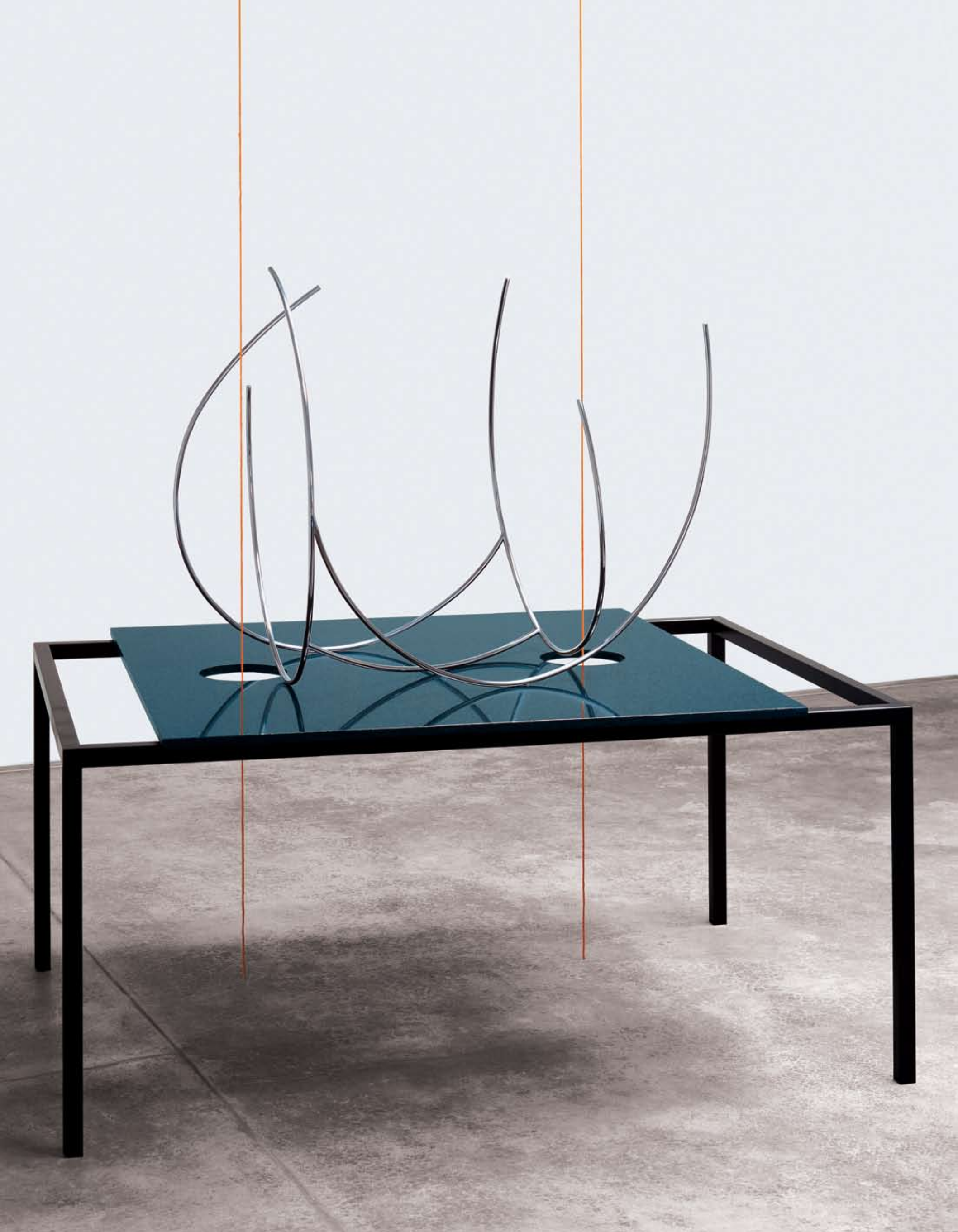






A SÉRIE NEGRA *the black series* 2007













MEIO ESPELHO SUSTENIDO *half mirror sharp 2007*





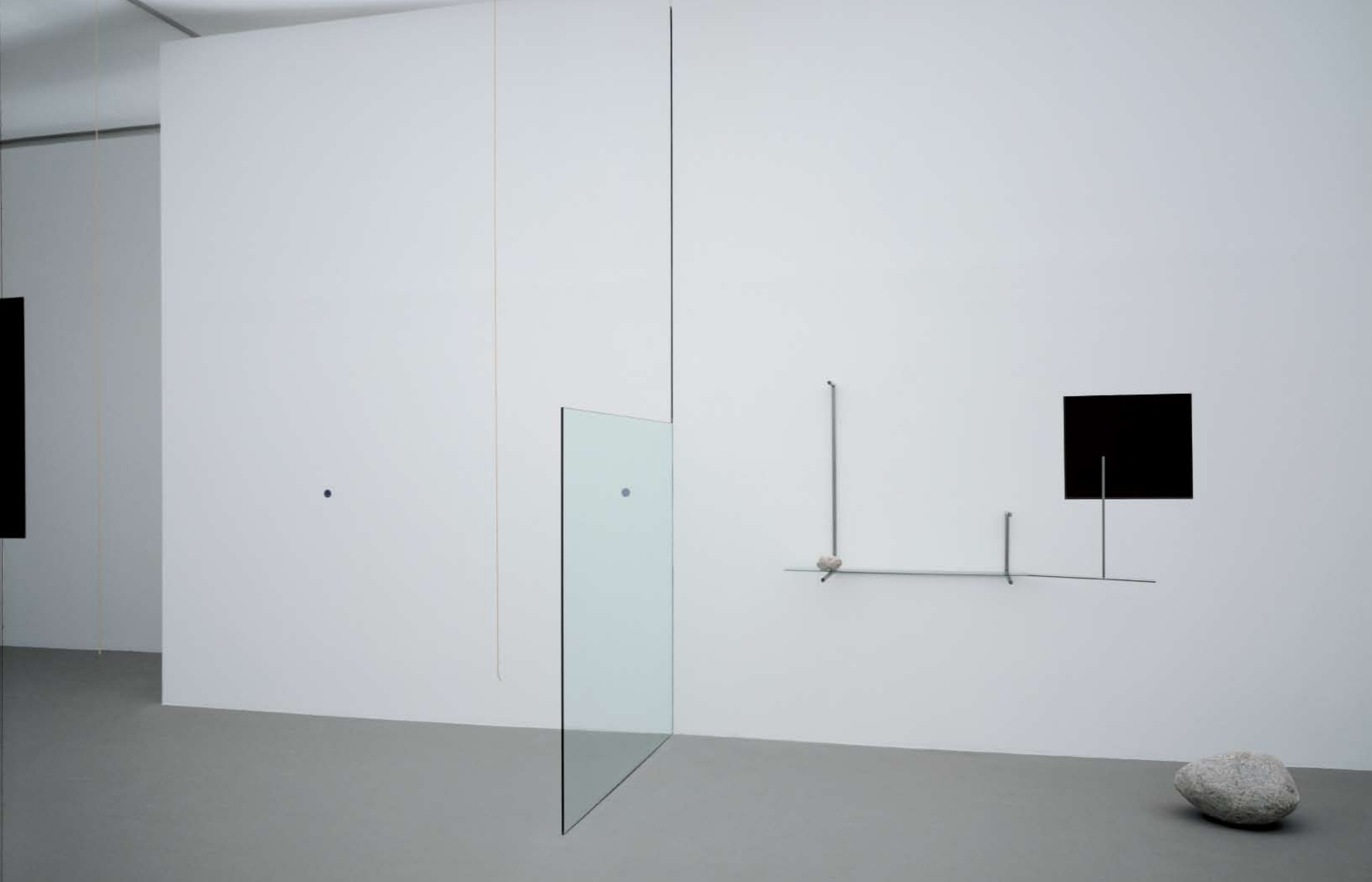






FIGURA DE LINGUAGEM *figure of speech* 2002









Exhibition, or the way works appear, has always been a theme in Waltercio Caldas's work. Maybe the real core of his poetics has always been just this: how to appear. This appearing is not just the moment when the process of making the work ends, when it's ready, but when its appearance coincides with its being. This means the work becomes the way it appears, or else its appearance is itself the work. By arranging his work in reflective organization, Rooms and Chasms provides an opportunity for making the work itself an exhibition and a total way of experiencing its multiple potential for appearing; a kind of reading of space in perspective – much as was the case in his previous work Silent Reading. But both now and before the space from which the work emerges is nothing if not that infinity of inward meditation, a place where purity is at home and totally unfettered, where only imagination is at play. And yet it is right here, where anything can happen, that the utmost precision is needed, otherwise the work would seem to be wanting. That's where the relevance and parallels between, for instance, the precise strictness of certain literary expressions and the artistic structure of the works meet and coincide. Pithy and to the point like an aphorism or a short, brief line of poetry, the work takes just the residue that the acid corrosion of thought can dissolve no more; that hasty end with metal precision and strength, just like the sentences and words, elements and material that he uses.

Rooms and Chasms come up as spaces in sequence, one after the other, with no beginning or end, at different speeds, directions and movements. Each room is a space we set in motion: going from one to another gives us the feeling of a kind of spatial cinematographic montage. The artist once had a work called Conductors of Perception; today, everyone here has that same capacity to conduct. That's certainly what's behind the idea of rooms, closed yet interconnected spaces, one leading to the next, constantly readjusting our senses to pick up the slightest changes of frequency that are in play. Increasingly, it is as if everything were between brackets, a favorite sign of Waltercio's, which indicates a precise place suspended "in between". After all, it was he who invented a whole family of brackets as transparent as glass, mirror, metal rods and everything bordering on transparency and beyond.

This juxtaposition of extreme strength and melting that the work presents and establishes over a period of time that is split amongst nine rooms could well be a kind of response to the age of exhibitionism. It's not just because they're rooms, closed and partitioned off from one another, but because they demand a specific time that is particular to each new and successive variation of space-time they demonstrate. In them, there is a kind of space-time and time-space, which are out of kilter and broken up in such a way that the ideal spectator would have to cut themselves in two or more to go round them. And all this goes on without any technological gimmickry except for the technology of the work itself, for these are devices here, as has been said. Actually, these are high precision instruments which have been patiently refined with time. If years ago we had

the concentrated mental time of the enigma, startling for its immediacy but of unpredictable duration, for some years now this time has been stretched out, phenomenologically undefined, expanding empirical curiosity beyond mere intellectual satisfaction. This seems clear from the ongoing disconnection and spatiality that his work has undergone. With hindsight, we can see that the highly cohesive mental and physical intimacy of the tangible enigmas now defies our grasp and melts into space. That concentrated dense black – frames, bases, boxes – has been shown the light and taken on new vibrancy. Now they shine, they expand the space and within it they themselves expand. The artist's work has gradually opened up to exhibition, and the mental and visual concentration that it once demanded has melted into space and transmuted here and there onto these discreet, precise conductors, like the lengths of wool and stainless steel rods, such that the space has slowly, almost imperceptibly, started to melt, between brackets. By breaking down any illustrative potential the works may still retain – the final stage in this process –, Waltercio has started to use space like a kind of solvent, and preserved the last remnants of this solvency. And it's as if from this moment on the only thing that remained were the strongest, the most essential, the most intense. Each work has started to exert not so much an intellectual focus as a poetic melting of space, of the whiteness of the walls, floor and ceiling. His previous exercise in the "box" has taken on the scale of the space here; it has grown up and turned into a room, inverting the power we held over it and becoming a place. Now, rather than drawing us into a central core, the work points out directions, senses, routes, vistas, increasingly leaving behind the sense of heightened allegorical intensity.

At first glance, Rooms and Chasms seems a pretty ridiculous duality, bringing together two entirely disparate, mutually exclusive, totally incompatible elements that could not possibly coexist. How can they be both rooms and chasms? Rooms can only be understood as the opposite of chasms; rooms or chasms, but never rooms and chasms. But this juxtaposition, which may run in the face of basic common sense, soon becomes comfortably odd. By putting two elements that are never absent together, side by side, Waltercio highlights the rooms' sense of intimacy and familiarity and the absence of ground and vertigo that comes with chasms, showing us that the most utter vertigo is the flipside of what is familiar, and that the vertigo of what is familiar is the most vertiginous of all. Living rooms can quickly become odd rooms. Rooms and Chasms form a kind of Hitchcockian movie sequence, vying with this master of vertigo, alternating and notching up the intensity, even if they do not reach a climax or a happy Hollywood ending. Indeed, there is no ending; his work has always been leery of the idea of the "ending". Quite patently, this montage or layout of rooms creates the semblance of a teleology of the artwork and a putative ending. But where is Aristotle's beginning, middle and end? Or is this actually an authentic perversion of the consumer society's showroom; quite simply an exhibition-cum-room,

one coinciding with the other; a room with an exhibition and an exhibition with a room, and the hollowing out of everything which now wants nothing more than to "appear". And isn't all this what the artist intends: not to leave anything left over between one and the other, between room and exhibition, just the act of appearing?

How should one visit these rooms? In what order? How should one connect them? Forget the one that came before and ignore the next? Is each one completely autonomous or a variation, theme, version, derivative or part of a bigger whole? It soon becomes clear that each one leads us along in its own way, lets us be in its own fashion, presenting the different possible ways of living in a room. Now, it is pointless even to turn to the chronology of the work, to the order of its origins; they are all indissoluble in the same time, in the chasm of the present moment, and the different ways of apprehending, the different degrees of attention, always lead to a perceptive transparency, revealing that light things can throw up more enigmas than dark ones. The hesitancy of the reflections, the transparency, the lights, the thicknesses, the dimensions, all win us over in an instant with their absolute intrinsic balance, invoking the intriguing sense of well-being of a logical feeling, if such a thing were possible. Always insisting on precision, absent-mindedness is inextricably linked to attention and vice-versa.

Each room is a journey between one and the other, and the threshold between them is also part of the work – the minute chasms between the rooms. So we are actually led not so much by a continuous path as by intentional faults, broken sequences, sectioned parts, sudden replacements of one thing with another, arrows by mirrors, words by signs or fake apples, and these attention grabbers are question marks that suspend us in space. All of a sudden, a non-existent shadow on a wall is transmuted into a plain of color, making itself a projector for projecting itself. Or the shadow of a line suddenly turns into a word, a metal rod, a dot, a length of wool, a square of color. Maybe we should also understand these rooms as projections or reflections, continuous, unending versions of the same room: the Orchestra room like the shadow of the Ping-Ping room, for instance, and so on. The repetition, the pace, the sequence, the order, the gaps, the numbering, the quantity, all become strict modulations of space. If everything is suspended, aerial, dematerialized to the core of the matter, it's because that's how it can get near to its sheer essence, so to speak: so we have the specific length of wool *x*, the exact diameter of metal rod *y*, the singular purity of color *z*. And so this wealth of appearances reveals an essence; an essence that is actually only inexplicably derived from appearance, contradictory and demystifying, and often reveals what once existed differently and what is yet to come. Which gives the present moment a sense of being suspended, fleeting, where soon afterwards everything can be done a different way. Between the moment of suspension and the perfection of constancy the work swings, now on the brink of attaining one, now the other, as if in a room with no ground.

Rooms and Chasms offers different ways of occupying space. Velocity and Orchestra induce vertigo on their walls; the same could be said of the tables in There's Something in the Air, Fake Apples and also in Ping-Ping. The floor, walls and ceiling in Blue Room and Half Mirror Sharp seem to be either inverted or transparent or duplicated. What's most odd is that these "rooms" contain the same things you would expect to find in a room, like tables and mirrors; after all, when you think about a room it's perfectly normal to expect a table in it. Few artists are as obsessed with this false horizon as Waltercio. The table is a support, for sure, and as a place and a surface it is matchless, and above all as the plain where objects come together and coexist as an environment for a frank, impromptu (interrupted or ended?) ceremony. The tables are themselves still lifes; work and appearance together. And just like still lifes, but also unlike them, they strip the few things upon them of the momentary plenitude of the present and put them back into the time and space of life. If space and time, which simultaneously arouse introspection, do not curb absent-mindedness, they also foster on the will what one could call an introspective movement; as one walks round the rooms, one tends to amble like the philosopher, lost in distracted thought.

There are apples on the tables, but they are real fake apples. And the planes of color sometimes occupy the walls like shadows. And if the lengths of wool stretch from one wall to another and from the ceiling to the floor, it's because the room itself is the (real) support. Room and work, as one and the same thing, break down the partitions of physical space and set loose a gravitational force that acts in all directions. This is the only way the works can become rooms; counterprojections of the works themselves are fixed to the floor, walls, ceiling, which are not just physical boundaries, but elements of containment. A melting space is created using the room as its support. The vertical planes of the walls and the horizons of the floor and ceiling provide the coordinates for the balance, and the room takes part by enclosing the work, by deliberately filling the space, the full and empty spaces, the proximities and distances, all this making each room a place. As we go round these rooms, going through them one by one until the last one, we ask ourselves where we are going. Is there an ending at the end? Or is the end just a reflection; a reflection of more and more rooms to come?

As an exhibition of rooms, there is no way Rooms and Chasms could fail to allude to other rooms, rooms where the most apparent, most absolute normality reigns to the point of looking odd; like the room in the painting by Van Eyck of the Arnolfinis and many others, but ideally those rooms where something stares out at us, questioning. It's no surprise, then, that Rooms and Chasms ends with the Velazquez Room, a deconstruction of that celebrated room where the painter is just a reflection in the mirror at the back. Maybe this mirror is both the end and the beginning, the total, real metaphor for Rooms and Chasms, the picture that takes us back to the start to begin all over again. As it is this that awaits us at the end, we are bound to conclude

that all we have been through is variations on the theme of the room in Las Meninas – probably the most famous room ever in a painting. Nor is it by chance that Waltercio has intentionally depeopled it in his work, removing from it the famous characters, making it just a room again; the room before the girls, between brackets. And at the end we are left with nothing but the room of all rooms; matchless and unrivaled; now and eternally unfathomable; elusive and beyond reach.

As we go from one work to the next we literally go through the work along a particular route which in the end we are the ones to create. Presence and absence form the unfinished dialectic that wends its way through these rooms. Going from one to the next induces the vertigo of appearances; at each threshold a chasm and the surprise that such discreet elements, such literally tiny, such manifest elements, are capable of causing. There is no preset model for the form here, though we are constantly being given a formal experience, albeit always incomplete. It is a strict, methodical yet paradoxical form which does not bend to any formal foundations and is increasingly both strong and melting.

These are rooms with a single purpose: to capture the fine tuning between reflection and perception at the very moment of the work's plenitude, which can be in even the tiniest of elements. Velocity is a room that acts like the escape box for all boxes. When in it, one can taste the bursting freshness of gum, a feeling that sears through us and overwhelms us for just a second or two and makes Velocity a real, permanent, aerodynamic tunnel for this sudden vertigo, as if it came to prove that vertigo is not only felt at great heights. It is right here between two mirrors, making the mirror device into a reproducer of images. Functions start to emerge from the materials' properties, and devices emerge from the association of these functions.

Walking through the rooms and slipping from one to the next is like going from one side to the other of a Möebius strip; but only if it were transparent. There is a steadfast resolve in the transparent materials and in the making transparent of those that are not, and it is the impossibility of this that makes it all the more intriguing, and the chasm is this constant proximity of impossibility. From one impossibility to another we slip, fleeting and elusive. The work deflects total comprehension, it offers no clear conclusion, and so, to our surprise, it remains impassive. It sets us in motion, pondering distractedly on our own bafflement.

FOREWORD

"Ping-Ping: alluding to the fault" was written 29 years ago. Since then the world has changed and I have changed. My diction is almost unrecognizable; I wanted, in consideration to Waltercio Caldas, to have the text reproduced now in 2009. In my view it falls far short of capturing the potential of Ping-Ping, which at the time I analyzed as if it were a site-specific work. I failed to see that Ping-Ping actually stood alone. I thought of it as an intervention in a gallery in a given context, and the analysis bears this and other shortcomings.

Leaving aside the way of writing, which is so different from how I write now, what I think and not what I say – to put it mildly –, the text's greatest sin is its failure to address the role of silence, which has always been so present in the artist's work. A game of table tennis in an exhibition with its obvious soundtrack is not just prosaic, it's banal, like in the work of another artist. The suspension of the game in Ping-Ping is to raise silence to a level that is rarely seen. It marks the possibility of the popular joining forces with metaphysics, without its transcendental element. And I'm not joking. Ping-Ping is just that: a kind of gateway to philosophy within everyone's reach. It's just a matter of looking and listening.

At a time when the division of labor in society and technical progress offer more and more potential interpretations and overlap different discourses, prudence must be at the heart of any tactics. Opposites are not mutually exclusive, they reach a kind of agreement, sign a pact of peaceful coexistence; ultimately, they exist together. Art and merchandise exist in tension. This kind of cultural life, where denying involvement in the evils of commerce is a legitimate act of romanticism, also has a correspondence in identity: art and merchandise can be one and the same thing. If this work could be boiled down to one moment, it would certainly be in this dilution. In order to escape, it tries to lay the process bare, to impose one of many possible interpretations. At the risk of being naïve, what matters is to take the opposite route from the bourgeois writer to whom Sartre referred: not to fall into the temptation of irresponsibility. There is clearly a moral requirement here. To exclude the merchandise side while speaking out about it is not so hard, but if this is to be done successfully something else must come into play. One of the dimensions of Ping-Ping is to develop, above all, this something else.

It's a bit like Columbus's egg, turning an art gallery into a shop window. It has always been a shop window, and especially so in this case because it is inside a shopping mall and because two of its four "walls" are made of glass, looking out at the pedestrians walking by. Now, to

make that window part of the work, even if it's not a great leap, is at least a step, a good step. It's an element that even the most basic of interpretations of Waltercio Caldas's work is able to associate with other of the artist's themes. So it's not just a find. The work does not reach its limit in the immediate experience of removing the spectators from their place and leaving them out. It's partly this, but not only this. Another approach is at play here beyond this naïve side; maybe even the very game of art.

This topic is nothing new to Waltercio's work. Art as a game was already addressed in *Dice in Ice*, for instance, whose operations Ronaldo Brito succinctly defines:

(...) the Order of the Concept and its desire for Truth and the Order of the Senses with its Natural Purity undergo problematizing distortions. With respect to art and its unpredictable flows – the world as a dance, an imponderable exercise in play – the work strikes a serious blow: the element that should flow is stuck, literally frozen.

(...)

The dice, which by definition represent chance, free play, the winds of luck, undergo a radical intervention, a typically scientific operation: the abstraction of the immediate experience, of randomness, capturing the Concept on a theoretical plane by which the elements are organized on a strictly logical dimension. (...). Ultimately, it is a retention of this desire that wants to cut loose from its shackles, definitions and constraints, an uncontrolled impulse.¹

If the question is the same, it is not given the same treatment in *Ping-Ping*. There is no radical reductionist intervention, nor is there an "abstraction of the immediate experience." Compared with *Dice in Ice*, *Ping-Ping* does not incorporate any Absurd Strictness. Its absurdity is almost prosaic. Many of Waltercio's works have a touch of the best bebop improvisations: the notes are alluded to, they're not all played in the extemporization, and mentally reconstructing them is part of the experience. *Ping-Ping* is a piece of music where the "player" just reads the notes; there's nothing else to add. The eye looks from one "note" to the next and sees every element present. Unlike *Dice in Ice*, *Ping-Ping* augments the question of the game and its impossibility. Maybe as the theme of the game is so evident it's not actually the theme at all. But to take this stance, to insist on its failure, is to play the artist's most readily accessible game and ultimately be left out of the work, like the spectators outside the gallery. The concrete elements are all here: bat, ball, net, table. Anyone who puts his faith in sensorial certainties won't see the work. They'll take part in the primary game, see a primitive avant-garde environment. But something else is frozen and it's not the dice. You might think it's time. But then, going back one step from the issue of the game, everything could be reduced to a sculpture of the potentiality of the photographic shutter.

This suspended time, however, points out another problem. In the elements present there is something extra, something left over that makes the question of the game so obvious that it ceases to be "the" question. The blind person's sunglasses, while showing the obvious impossibility of playing the game of art, introduce this new problem. A blind man constructs space without using light; for him, space is created through movement. The counterpoint of the elements present is not their meanings in the world outside Waltercio's work, a perverse game of table tennis.

The dark glasses are the ultimate degree of opacity or, if you like, its proxy. There is an absolute absence of light and, for the eye's view, an absence of space. There is opacity on the vertical edge of the table, the net, the bat, and its absence in the holes. It suggests a fault, dropping the ball. If the color is the problem, the other extreme should be evident: the white ball. But it isn't. What's set in motion by the glance of the spectator who doesn't perceive the meanings of the work is the opposite of opacity. It's the transparency – or is it hollowness? – present in the thread through the holes that allows the "passage" of the opaque elements, in the very materiality of the glass of the gallery set up in a shop window.

If the viewer casually casts his eye over these subtly absent obstacles, they will not even realize that *Ping-Ping* addresses issues of painting, the limits of seeing, traditional problems of art. It is such a simple policy that it is not even political. The imposed interpretation does not reveal the truth. This can never be imposed.

Alongside the transparency and the silence, there is an element of *Ping-Ping* that is part of its theme which permeates the gallery without presenting itself as a sensorial theme. A silence that Brazil's cultural milieu is tired of, because it is through its constant use that attempts are made to side-step or turn a blind eye to things in art that are too uncomfortable to address.

1. BRITO, Ronaldo. *Waltercio Caldas: Aparelhos*. Rio de Janeiro: GBM Editora de Arte, 1979, p. 105-106.

FOREWORD

This text takes advantage of Waltercio Caldas's presence at the São Paulo Biennial of 1983 to make a broad introduction marking out a political position in art. Even so, there's nothing too explicit; it uses the argument from a preface to Newton's *Opticks* to discuss the relationship between scientific knowledge and artistic knowledge.

There is another fact at play: I was a member of the Art and Culture Board of the São Paulo Biennial, an entity that conferred with the recently instituted figure of the curator – then Walter Zanini – to decide which artists would represent Brazil at the biennial. This role gave rise to a critical perspective on the institution and a totally disproportionate introduction to what was destined for Waltercio Caldas's work.

Velocity, the work, is just this: everything that comes after Seurat in supreme synthesis. Now that we already know everything from Seurat to Warhol it might seem obvious. In 1983 I'm sure it wasn't.

L'errore dei sentimentali è non di credere che esitano "teneri affetti", ma di accampare un diritto su questi affetti in nome della propria tenera natura. Mentre soltanto le nature dure e risolte sanno e possono crearsi una cerchia di teneri affetti. E va da sé – tragedia – che esse li godono meno.

Cesare Pavese Il mestiere di vere 1937

I

In the preface to a new edition of Newton's *Opticks*, Bernard Cohen puts the adjectives "wrong" and "right" between inverted commas in referring to the corpuscular and wave theories of light. In much of the preface Cohen is at pains to show how certain preconceived ideas that prevailed in scientific investigations in the nineteenth century prevented better interpretations being made of *Opticks*, which physicists referred to in order to "show" how a "wrong" theory defended by a great figure of science could slow down the development of the "right" theory.

Cohen's preface is a short, brilliant essay on the specific problem of the history of the theories of light transmission, and also shows how preconceived ideas and canons can stand in the way of intelligent thought. He again hails the importance of comparing works of science and works of art for comprehending a problem under investigation. Taking a historical perspective, he shows how, after one has seen a Picasso, one can no longer look at a Cranach or a Bosch in the same way. Likewise, after knowing the theory of relativity, all interpretations of physical constructs from the past are affected. Which is why the adjectives should be put between inverted commas.

Preconceived ideas and canons for interpreting works of science and art do not just operate chronologically. Within the same space and at the same time their action is more complex. In terms of simultaneity it becomes clear how provisional terms like "right" or "wrong" are. Add to this the characteristics of a time when the prevailing ideology is to strip systems of ideas of their power, placing them face-to-face often in uncomfortable proximity. The technique of display is used cynically in the name of liberty and tolerance, and the reactionary is not entirely wrong when he sees a likeness between the space for ideas and the supermarket shelf. Space of this kind could equally be a page of a newspaper, the structure of a university curriculum or an art biennial. If removing the barriers that stop ideas from emerging, not retreating, is an essential precondition for survival, and for this all value judgments must be temporarily suspended, its counterpart exists in submission to the model for the circulation of merchandise.

Cultural institutions tend to call spaces constituted in their essence as "democratic", like pre-capitalist medieval markets. It is in this space, where works, values, standards and market are at play, that Waltercio Caldas's *Velocity* is invited to intervene.

II

Every artwork is to some extent a contrivance for catching the eye. Unlike the other devices of a similar nature in modern life, the artwork wants to captivate. Its paradigm will always be the relationship between Ulysses and the singing of the sirens. Even in the most ascetic of conceptual output, which incorporates the values of a civilization dominated by the Logos, there is still the constant desire to captivate, which is more than just seduction. *Velocity* is a studied, discreet laboratory for addressing this problem. Drawing on a clear awareness of the place and the work itself, it formulates this topos. Stripped of all props, it reproduces the casualness required for the experience of looking. In it, the slavish consumption of images is subject to a kind of striptease.

For a moment, the look becomes insistent. It just protests. There's something in looking that precedes power and exchange, and it is this "machine" that Waltercio Caldas is engaging with. And the tenderness and delicacy with which he treats this issue is unquestionable.

"The eye's view, not the straight line, is the shortest distance between two points." Sometimes. It's about examining when the eye strays. Just like libido, the course it takes is rarely the most direct. The eye has a short memory. Everyone knows what it's like to look at a point of light then close their eyes. If the images stayed put it just wouldn't work. They get hidden somewhere special. Some can be called up by the imagination and transformed; others inhabit our dreams. Dreams are also an invention of our eyes. Shakespeare used this for a fairy. The queen of the fairies, Mab, is not just the unconscious, she is the eye's view reinventing itself in its absence during sleep. *Velocity* has this wisdom: inventing the eye's view, hence its kinship with the fairy.

It's like a filter and an accelerator. It cleans and needs a certain velocity. It works with parameters between transparency and opacity, introducing intermediate values. The supports of colors sequestered from their mundane daily contexts – the small gum boxes – are transformed and take on a new identity in the reliefs. The materiality is ambiguous. Nothing works in just one sense; its role is also to shuffle, to swap around the cards so a choice cannot be made. In this world, every process of looking is a bit like this. At the newsstand, crossing the street, in a bar at night, looking at an industrial machine or a list of numbers in the office, the eye is held in the grasp of attention, which eliminates it and turns it into an element in a system. Waltercio Caldas's work ultimately aims to strip the eye's view of its mechanical side, which is subordinated to attention, to certainty, and to this kind of precision where a fault should look like a failure on the part of the subject.

Freud developed his work on the following hypothesis: "methodical doubt" is an artifice designed to cover up the failure of reason. Freudian science is the intelligent work of restoring skeptical doubt to the western tradition, which had been lost since Montaigne. Working on the Self in the presence of uncertainty was the role of doubt, at least until Descartes, who reworked it and gave it a productive function: that of achieving "greater certainty". A response to this dominion of Reason came with the emergence of the existential question. Repressed skeptical doubt returned in the guise of Schopenhauer's world view and helped build up the concept of anguish. The beings that go to supermarkets do not doubt; anxiously, they waver. The doubting eye and the wavering eye are not the same thing. Baudelaire already knew this.

Velocity is a gentle treatment of the eye's view. It is possible that this gentleness may get lost in the flurried passions that frequent the Biennial. Today, every minister, every executive, every employer, every visitor to the biennial is a novela. Each one bears a vulgar drama of State, victory and fears that presumes a next chapter and will never resolve anything. In addressing the eye's view, Waltercio Caldas knows that there is no such thing as an untainted look; all are filled with desire.

Velocity presupposes the history that its simplicity rejects. Its "machine" does not invent the eye's view, it gives it back. It filters and accelerates. It condenses its role in a single act: with delicacy and shrewdness, it makes the experience of looking possible for just one moment.



I

Frases sólidas consolida um segmento importante na produção de Waltercio Caldas – um tipo de trabalho que o artista vem realizando de modo constante desde o final dos anos 1960, no qual é evidente sua familiaridade com a linguagem poética, mais visual e concreta do que propriamente literária. O livro *Aparelhos*, que o crítico Ronaldo Brito escreveu em 1979, oferece uma análise admirável da originalidade de um trabalho de arte inclinado à escrita poética, associação cuja complexidade de sentidos o título da publicação, de saída, buscava equacionar, nos termos de uma metáfora que a um só tempo sugeria e ironizava a estranha dimensão “objetual” e transitiva do trabalho. No curso dos anos esse segmento resultou nos mais diversificados objetos – livros, relevos, desenhos, espécies de maquetes de arquitetura –, que guardam pelo menos dois aspectos em comum: têm a fisionomia de trabalhos gráficos, de projetos ruminados por um imaginário arquiteto borgiano e, a despeito das dimensões físicas relativamente modestas, podem alcançar uma escala arquitetônica.

Tal como se esperaria do suposto arquiteto borgiano, os “projetos” de Waltercio parecem encerrar a lei misteriosa de seu próprio desenvolvimento, segundo a qual se conectam com os objetos mais distantes de seus limites físicos. Ademais, mesmo que o que esteja em questão seja um universo variado deles, referido a períodos diversos da carreira do artista, não se faria justiça à inteligência formal camaleônica dos trabalhos (à sua mestria em não se deixarem explicar mediante um repertório formal) se caso os considerassem um a um, como “objetos escultóricos” que se bastassem a si mesmos e solicitassem interpretação em separado. Não apenas eles obedecem a suas respectivas leis internas de desdobramento contínuo, que respondem a nexos múltiplos e lhes conferem um tipo de inteligência associativa semelhante à das instalações (é o que atestam muitos trabalhos produzidos no início da década de 1970, antes que o termo se tornasse um “gênero” recorrente na produção contemporânea), como ao longo da carreira do artista mais e mais se demonstraria o fio de ouro de uma relação complexa que é capaz de uni-los todos de modo recíproco, os mais antigos e os mais recentes, e entre si os mais heterogêneos em meio àqueles produzidos num mesmo período.

Pode-se dizer, desse modo, que o cinetismo é um aspecto central na obra de Waltercio – não, note-se bem, o movimento. Este último parece aludir ao movimento natural mediante o qual se costuma descrever, numa progressão sucessiva, a passagem de um estado a outro; cinetismo, em vez disso, é certa qualidade sutil do movimento que apenas as superfícies mais impalpáveis (como as sombras ou a convexidade dos menores fragmentos de uma taça quebrada) são capazes de registrar. Nesse caso entendamos movimento, inclusive, como preservação, em grau ótimo, de múltiplos estados, simultaneamente.

E cinética é a própria modalidade da operação do trabalho, de sorte que ele, o trabalho, só é mediante esse cinetismo de relações através do qual está sempre se propagando, sincrônica e diacronicamente.

Isso talvez explique o fato de o trabalho do artista remeter pouco ou nada à própria historicidade: quem quer que se veja defrontado à tentativa de comentar as mais de quatro décadas de produção de Waltercio, a custo logrará estabelecer genealogias, filiações ou deduzir o “amadurecimento” de temas. Cada uma de suas peças é a demonstração de uma lei interna de organização (não restrita, por certo, aos limites empíricos dos trabalhos), que reside antes num determinado modo de proceder singular – forjado no caso a caso das circunstâncias – do que na autoridade histórica da obra, essa facticidade que faz com que uma trajetória geralmente ganhe ascendência sobre suas manifestações particulares, conforme se confirma no correr do tempo. Sob esse viés, talvez se possa dizer que no caso de Waltercio estamos sempre diante de um trabalho contemporâneo, no sentido forte do termo.

É claro que o percurso do artista e o adensamento de uma experiência pesam no horizonte prospectivo do trabalho – mas, que se saiba, nem o percurso nem a experiência acumulada foram alguma vez tematizados por ele; não há, no trabalho, indício de que tenha feito paráfrase de seus próprios percalços ou de que tenha se deixado explicar como o resultado de uma “história”. Não é de admirar que referências tão díspares como Marcel Duchamp, Max Ernst, Georges Vantongerloo, Oscar Niemeyer, Hélio Oiticica, Tarsila do Amaral e Brancusi puderam constituir materiais provocantemente atuais na produção de Waltercio.

II

Desde meados dos anos 1990 o artista vem dispondo seus “trabalhos gráficos” – cada um deles sendo, como se viu, um conjunto de novos trabalhos em estado de potência – em arranjos bastante livres, em vitrinas ou sobre tampos de mesas desenhados para esse fim. Já se disse que as dimensões físicas relativamente contidas desses arranjos não impedem (muito pelo contrário) que eles mostrem grande apelo de escala, como espécies de instalações compactas que recomendam o contato próximo que o gesto de “ler” solicita, ao mesmo tempo em que podem desregular, de maneira abrupta, a distância entre o infinitamente pequeno e o infinitamente grande e reverter o ínfimo ao monumental (ou vice-versa).

Esse trânsito desimpedido entre “ler” e “ver”, que faz pensar na provável afinidade do artista com a tradição das correspondências sinestésicas da poesia simbolista e com os jogos entre signos gráficos e visuais tão ao gosto de Mallarmé, por certo influi no modo peculiar como “bidimensionalidade” e “tridimensionalidade” se comutam livremente em seu trabalho – se é que ele não terá esvaziado por completo esses conceitos (e o corolário de dicotomias que eles

tradicionalmente assinalaram), para nos envolver numa dimensão pura e simples de qualidades, sempre diferentes, irreduzíveis a generalizações.

Em Frases sólidas são ostensivas a figura do plano e as superfícies que coincidem com a linha de horizonte, e enfáticas as declarações da franqueza construtiva de cada trabalho (segundo as quais, como se sabe, cada um deve “ser” o resultado de sua própria operação, de sua própria “construção”). Mas não duvidemos do punhado de resíduos, de discontinuidades, de aporias e disparates carregados nos procedimentos construtivos dos trabalhos – e não apesar, mas por causa deles. É, afinal, graças à inocência de sua operação construtiva – ao contraste insuportável entre os procedimentos e os resultados alcançados – que cada trabalho faz que atinemos com a revelação de uma incongruência, de um excesso, que habitualmente se anulariam, aplainados nas certezas afiançadas pela linguagem, ou ainda no destino perfeito, funcional com o qual sempre acaba se conciliando a premissa racionalista da linguagem.

Desconfiemos, então, da evidência massacrante desses objetos. É claro que é sempre possível atender, ignorar ou transgredir o que diz o aviso polido que lemos num deles, em texto formalmente semelhante a esses que se afixam em instituições com grande afluência de público: “pede-se não soprar em frases simples”. Todavia, “frases simples” certamente não são sensíveis a “sopros” nem “sopros” costumam ameaçar “frases simples”. Assim, não custa perguntar: “frases simples” são de fato enunciáveis? Isto é, são enunciáveis para além daquilo que nos garantem os protocolos de uso da linguagem, nos quais, justamente, se descrevem os casos possíveis de “frases simples”(ao mesmo tempo em que se deixam entender como inexistentes os casos omissos)? Ora, as “frases simples” – e apenas começamos a imaginá-las – já não terão sempre fenecido antes de poderem ser enunciadas?

O sopro, ademais, se pudesse afetá-las, não seria em benefício delas? Não seria ele, em sua ameaça potencial, que comprovaria, por absurdo, a “simplicidade” da frase, a qual por sua vez se corromperia, se de fato “soprada”? A pitada de humor pessimista contida na formulação não consegue esquivar o efeito trágico a ser confrontado: o abismo inelutável entre a aura pós-tuma do enunciado e o vapor morno que a pronúncia dos fonemas deixa escapar – mas, num outro nível, também a continuidade perturbadora que o trabalho logra demonstrar entre termos tão heterogêneos.

Não consistiria, igualmente, num efeito de prestidigitação da linguagem o fato de que o tempo e o espaço que ela despende para nomear certos fenômenos – ... “súbito”... “sublime”... – resultem na obsolescência e na pauperização irremediável da forma de transacionar o significado de tais fenômenos? E, ainda, que os nomes sejam, às vezes, a denegação daquilo a que se referem – tal como exemplifica a injusta expressão “etc.”, a comprimir no anonimato e na generalidade uma constelação de elementos singulares?

III

O ambiente feito de artefatos e signos gráficos que se revela em cada um dos trabalhos de Frases sólidas tem invariavelmente por base o retângulo ideal do desenho, e é a partir dele que esses trabalhos fazem, de modo inevitável, ressoar a ideia de projeto, a posição intelectual elevada que tal ideia tinha na hierarquia do pensamento dos tratadistas do Renascimento e, enfim, a metafísica da linha na tradição do racionalismo clássico. Mas é evidente a visada epistemológica – e não histórica – através da qual o artista interroga essa tradição e aponta seu esgotamento. Se é fato que em cada um dos ambientes Waltercio desconstrói meticulosamente a dialética da representação e o princípio analítico subjacente a ela, não o faz para declarar um mundo irremediavelmente pulverizado em meio a tantas camadas de imagens factícias. No polo inverso, Frases sólidas (é o nome que o afirma) atesta a potência das imagens para enunciarem o mundo, sem que estas jamais possam fixá-lo de uma vez por todas, em razão da própria fragilidade do arranjo que protagonizam.

De fato, não é a crítica ideológica do sistema da representação que parece interessar ao artista, menos ainda a denúncia dos célebres clichês de pares antagônicos que tradicionalmente serviram para identificar tal sistema – essência versus aparência; forma versus matéria; inteligível versus sensível. Convenhamos: a arte moderna, se estirou aos limites a tradição da representação e assim relativizou um paradigma secular, acabou por nos devolver a ela, não sem antes tê-la emancipado de seu arcabouço prescritivo e das hierarquias morais que ainda poderiam ter remanescido do sistema perspectivo, com suas duas instâncias opostas, acima e abaixo da linha do horizonte.

A exposição clarividente de tantos impasses (“a imagem realiza a autonomia da palavra”, nos diz um dos trabalhos) e a lida com modos de constituição da imagem não tributários da dialética da representação nos instigam, diferentemente da crítica a que se havia lançado a arte moderna, a atinar com formas de representação – o mundo que se renova conforme as imagens que sejamos capazes de recolher dele – para além dos sistemas e a reencontrar nessas formas potencialidades insuspeitadas de rearticular linguagem e experiência.

Os trabalhos nos mostram que “representação”, em suas múltiplas formas, é a condição de possibilidade para que não regressemos eternamente ao princípio fundador do qual seremos sempre nós mesmos os “representantes” privilegiados, e para que não projetemos o mundo ad infinitum como extensão de uma origem ou de uma figura identitária. Mas isso de modo algum significa que esses trabalhos festejam a imagem sem sujeito, destituída da atividade da representação, que de resto a sustenta e a mantém atual. “Representação”, nos termos como a experimenta a imaginação em Frases sólidas, é a propagação constante de lugares que nunca são os mesmos no processo de sua propagação, a cada um correspondendo qualidades, sensações e pontos de vista próprios. A representação, emancipada dos sistemas, tal como se testa em cada um desses ambientes, é um misto de chão, céu, ar, luz, distâncias, presenças, esquecimentos

AS SALAS *the rooms*

(p. 12 - 22)

O JOGO DO ROMANCE II 1978

Cor na arte brasileira, Paço das Artes, São Paulo, 1990.
Festival de inverno, Centro Cultural da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1991.
Ar, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 1997.
Fricções, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madri, 2000.
Projeção de *slides*
Fotografia Rômulo Fialdini

(p. 12 - 22)

PING-PING – A CONSTRUÇÃO DO ABISMO NO PISCAR DOS CEGOS
ping-pong – the construction..... 1980

Galeria Saramenha, Rio de Janeiro, 1980.
3.000 m³, Galpão Rioarte, Rio de Janeiro, 1983.
Mostra do Redescobrimento / Brasil 500 anos, Fundação Bienal de São Paulo, 2000.
Experiment-Experiência / Art in Brazil 1958-2000, Museum of Modern Art Oxford, Inglaterra, 2001.
Salas e abismos, Museu Vale, Vila Velha, ES, 2009.
Coleção Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Fotografia Wilton Montenegro, Rômulo Fialdini

(p. 12 - 22)

A VELOCIDADE 1983

17ª Bienal Internacional de São Paulo, 1983.
Salas e abismos, Museu Vale, Vila Velha, ES, 2009.
Embalagens de cartão
Fotografia Antônio Sagesse, Vicente de Mello

(p. 12 - 22)

ESCULTURA PARA TODOS OS MATERIAIS NÃO TRANSPARENTES
sculpture for all non-transparent materials 1985

Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, e Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro, 1986.
Esculturas/Desenhos, Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica, 1991.
Esculturas/Desenhos, Stedelijk Museum Schiedam, Holanda, 1992.
Máis Lugares, Centro Galego de Arte Contemporâneo, Santiago de Compostela, Espanha, 2008.
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.
Madeiras, mármore, ferro e bronze

wood, marble, iron and bronze

Fotografia *photography* Wilton Montenegro, Hans Pattist, Paulo Costa

(p. 12 - 22)

LUGAR PARA UMA PEDRA MOLE, 1991

Klima global / Arte Amazonas, Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, 1992, Staatliche Kunsthalle, Berlim, 1993 e Ludwig Forum für Internationale Kunst, Aachen, Alemanha, 1994.
1ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, 1997.
After Utopia, Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália, 2009.

150 tipos de madeira da região amazônica
Fotografia Miguel Rio Branco

(p. 12 - 22)

PRÓXIMOS *the next* 1991

Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo
Escultura modular em aço inoxidável
Coleção particular
Fotografia Rômulo Fialdini

(p. 12 - 22)

O AR MAIS PRÓXIMO, 1991

John Gibson, Nova York, 1991.
Museu Nacional de Belas Artes, Galeria Século XXI, Rio de Janeiro, 1993.
Prêmio de Melhor Exposição do Ano, Associação Brasileira de Críticos de Arte.
Centre d'Art Contemporaine, Genève, Suíça, 1995
Gwangju Biennale, Coreia, 2004. Prêmio City of Light.
Máis Lugares, Centro Galego de Arte Contemporâneo, Santiago de Compostela, Espanha, 2008.
Fios de lã de cores variadas
Fotografia Wilton Montenegro, George Rehsteiner

(p. 12 - 22)

SALA PARA O PRÓXIMO INSTANTE, 1992

Documenta IX Kassel, Alemanha, 1992.
Pó de mármore, vidro e aço inoxidável
Coleção Neue Galerie, Kassel
Fotografia Dirk Bleicker

(p. 12 - 22)

A SÉRIE VENEZA, 1997

XLVII Biennale de Venezia, 1997.
Centro Cultural Light, 1998.
Vidro, aço inoxidável, fio de lã, vinil adesivo
Coleção Ricard Akagawa
Coleção Roger Wright
Coleção Patrícia Cisneros
Coleção Vera Behring Delayti
Fotografia Roberto Cecato

(p. 12 - 22)

MAR NUNCA NOME, 1998

Centro Cultural Light, Rio de Janeiro, 1998
Fotografia Wilton Montenegro

(p. 12 - 22)

QUARTO AMARELO, 1999

Waltercio Caldas 1985 / 2000, Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília, 2001.
Face to Face, Fundação Daros, Zurique, Suíça, 2008.
Máis Lugares, Centro Galego de Arte Contemporâneo, Santiago de Compostela, Espanha, 2008.
Fotografia Mark Ritchie

(p. 12 - 22)

A MATERIA TEM DOIS CORAÇÕES, 1994

ArteCidade / A cidade e seus fluxos, São Paulo, 1994.
Coração de touro no leite, vidro e aço inoxidável
Fotografia Waltercio Caldas

(p. 12 - 22)

UMA SALA PARA VELÁZQUEZ, 2000

Los Velázquez
O livro Velázquez
Espelho para Velázquez
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, 2000.
Salas e abismos, Museu Vale, Vila Velha, ES, 2009.
Coleção Beatriz Bracher (**Los Velázquez**)
Fotografia Miguel Rio Branco, Wilton Montenegro

(p. 12 - 22)

FRASES SÓLIDAS, 2002

Centro de Arte Maria Antônia, São Paulo, 2006.
Materiais variados
Fotografia Rômulo Fialdini, Vicente de Mello

(p. 12 - 22)

ANDA UMA COISA NO AR *something is in the air* 2002

Atelier Finep, Paço Imperial, Rio de Janeiro, 2002.
Horizontes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.
Salas e abismos, Museu Vale, Vila Velha, ES, 2009.
aço inoxidável polido, cristal, vidro e carvão
polished stainless steel, crystal, glass, coal
Fotografia photography Paulo Costa

(p. 12 - 22)

FIGURA DE LINGUAGEM, 2002

ArteCidade Zona Leste, SESC Belenzinho, São Paulo, 2002.
Vidro, vinil adesivo, cadeiras
Fotografia Rômulo Fialdini

(p. 12 - 22)

MEIO ATO, 2002

Ares e pensares, Mostra SESC de Artes, São Paulo, 2002.
Fotografia Waltercio Caldas

(p. 12 - 22)

ORQUESTRA *orchestra* 2005
Horizontes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.
Salas e abismos, Museu Vale, Vila Velha, ES, 2009.
aço inoxidável polido e vinil
polished stainless steel and vinyl
Fotografia photography Paulo Costa

(p. 12 - 22)

A SÉRIE NEGRA, 2007

A natureza-morta

A máquina

A paisagem

O espelho

O rio

Christopher Grimes Gallery, Santa Mônica, EUA, 2005.
Granito, fio de lã, vidro e aço inoxidável
Coleção José Olímpio Pereira (O espelho)
Coleção Phoenix Art Museum, EUA (A natureza-morta)
Fotografia Joshua White (cortesia Christopher Grimes Gallery,
Santa Mônica, EUA)

(p. 12 - 22)

MEIO ESPELHO SUSTENIDO, 2007

LII Biennale de Venezia, 2007.

Máis Lugares, Centro Galego de Arte Contemporáneo,
Santiago de Compostela, Espanha, 2008.
Salas e abismos, Museu Vale, Vitória, Vila Velha, ES, 2009.
Vinil adesivo, fio de lã, vidro, aço inoxidável e pedra
Fotografia Roberto Cecato

(p. 12 - 22)

QUARTO AZUL *blue room* 2007

Horizontes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.
Salas e abismos, Museu Vale, Vila Velha, ES, 2009.
madeira pintada, fios de lã e tinta acrílica sobre parede
painted wood, wool threads and acrylic paint on wall
Fotografia photography Paulo Costa

(p. 12 - 22)

MAÇÃS FALSAS *fake apples* 2008

Horizontes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.
Salas e abismos, Museu Vale, Vila Velha, ES, 2009.
aço inoxidável polido, madeira pintada, vidro e maçãs de cera
polished stainless steel, painted wood, glass and wax apples
Fotografia photography Paulo Costa

(p. 12 - 22)

OLHOS D'ÁGUA *water eyes* 2008

Horizontes, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 2008.
granito, aço inoxidável pintado e fios de lã
granite, polished stainless steel and wool threads
Coleção Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
Fotografia photography Paulo Costa

(p. 12 - 22)

SUPERFÍCIE INTERNACIONAL, 2008

Máis Lugares, Centro Galego de Arte Contemporáneo,
Santiago de Compostela, Espanha, 2008.
Silk screen sobre cartão e madeira (12 unidades)
Fotografia Mark Ritchie

(p. 12 - 22)

O SILÊNCIO DO MUNDO, 2009

Salas e abismos, Museu Vale, Vila Velha, ES.
Aço pintado, camurça, ônix, granito, aço inoxidável
Fotografia Vicente de Mello

CRONOLOGIA *chronology*

Nasce no Rio de Janeiro em 1946.
Born in Rio de Janeiro, 1946.

EXPOSIÇÕES INDIVIDUAIS *solo shows*

1973
Objetos e desenhos
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Prêmio Anual de Viagem / Melhor Exposição,
Associação Brasileira de Críticos de Arte.

1974
Galeria Luis Buarque e Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro. *Narrativas.*

1975
Museu de Arte de São Paulo. *A natureza dos jogos.*
Galeria Luisa Strina, São Paulo. *Esculturas e desenhos.*

1976
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.
Objetos e desenhos.

1979
Galeria Luisa Strina, São Paulo. *Aparelhos.*

1980
Galeria Saramenha, Rio de Janeiro. *Ping-Ping.*
Projeto ABC / Funarte, Rio de Janeiro. *O é um.*

1982
Gabinete de Arte Raquel Arnaud Babenco,
São Paulo. *Esculturas.*

1983
Gabinete de Arte Raquel Arnaud Babenco,
São Paulo. *Esculturas.*

1984
Galeria GB Arte, Rio de Janeiro. *Esculturas.*

1986
Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro. *Esculturas.*
Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.
Esculturas.

1988
Galeria Sergio Milliet / Funarte, Rio de Janeiro.
Esculturas.
Galeria Paulo Klabin, Rio de Janeiro. *Quatro*
esculturas curvas.

1989
Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.
Esculturas.

1990
Galeria 110 Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.
Desenhos.
Pulitzer Art Gallery, Amsterdam. Holanda.
Tekeningen.

1991
Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.
Esculturas e desenhos.
Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica. *Sculpturen*
en Tekeningen.

1992
Stedelijk Museum Schiedam, Holanda. *Sculpturen*
en Tekeningen.

1993
Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.
O ar mais próximo.
Prêmio Mário Pedrosa, Exposição do Ano,
Associação Brasileira de Críticos de Arte.

1994
Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.
Esculturas.

1995
Joel Edelstein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro.
Esculturas e desenhos.
Centre d'Art Contemporain, Génève, Suíça. *Esculturas.*

1996
Paço Imperial, Rio de Janeiro. *Anotações 1969-1996.*
Museu Chácara do Céu, Rio de Janeiro. *A história da*
pedra.

1997
Quintana Gallery, Miami, FL, USA. *New sculptures.*
Galeria Javier Lopes, Madri. *Esculturas.*

1998
Centro Cultural Light, Rio de Janeiro. *A Série Veneza.*
Galeria Paulo Fernandes, Rio de Janeiro. *Esculturas.*
Galerie Lelong, Nova York. *Sculptures.*
Christopher Grimes Gallery, Santa Monica,
CA, USA. *Sculptures.*
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. *Livros.*
Casa da Imagem, Curitiba. *Livros.*
Museu de Belas Artes, Rio de Janeiro. *Uma sala*
para Velázquez.
Museu de Arte da Pampulha, Belo Horizonte. *Livros.*
Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte.
Esculturas e desenhos.
Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio
de Janeiro. *Esculturas e desenhos.*

2001
Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.
Esculturas e desenhos.
Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro.
Retrospectiva 1985/2000.
Centro Cultural Banco do Brasil, Brasília.
Retrospectiva 1985/2000.

2002
Museu de Arte do Rio Grande do Sul. *Livros.*
Pinacoteca de São Paulo. *Livros.*
Torreão, Porto Alegre. *Frases sólidas.*

2003
Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, USA *Sculptures.*
Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro. *Desenhos.*

2004
Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.
Esculturas e desenhos.

2005
Christopher Grimes Gallery, Los Angeles, USA. *The*
Black Series.
Galerie Denise René, Paris. *Sculptures et dessins.*

2006
Galeria Laura Marsiaj Arte Contemporânea, Rio de
Janeiro. *Esculturas.*
Celma Albuquerque Galeria de Arte, Belo Horizonte.
Esculturas.

2007
Galeria Artur Fidalgo, Rio de Janeiro. *Esculturas e desenhos.*
Galeria Elvira González, Madri. *Esculturas e desenhos.*

2008
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. *Horizontes.*
Centro Galego de Arte Contemporâneo, Santiago de
Compostela. *Máis Lugares.*

2009
Galerie Denise René, Paris. *Sculptures et dessins.*
Museu Vale, Vila Velha, ES. *Salas e abismos*

PARTICIPAÇÕES EM BIENNAIS E DOCUMENTA DE KASSEL
presence in biennials and in the documenta kassel

1983
XVII Bienal Internacional de São Paulo. *A velocidade.*

1984
I Bienal de Havana.

1987
XIX Bienal Internacional de São Paulo. Exposição especial *Imaginários singulares*.
XIX Bienal Internacional de São Paulo. Exposição especial *Elementos de redução na arte brasileira*.

1989
XX Bienal Internacional de São Paulo. *Arte em jornal*.

1992
Documenta IX, Neue Galerie, Staatliche Museen Kassel, Alemanha. *Raum für den nächsten Augenblick*.

1996
XXIII Bienal Internacional de São Paulo / Artista representante do Brasil. *Esculturas*.

1997
XLVII Bienal de Veneza / Artista representante do Brasil. *A Série Veneza*.
I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre. *Lugar para uma pedra mole*.

2005
V Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre.

2007
LII Bienal de Veneza / *Pensa con i sensi, senti con la mente. Half mirror sharp*.

EXPOSIÇÕES COLETIVAS SELECIONADAS
Selected group shows

1975
Musée Galliera, Paris. *Art graphique brésilien*.

1982
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. *Do moderno ao contemporâneo*.

1984
Center for Inter-American Relations, Nova York. *Abstract Attitudes*.

1987
Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris. *Modernidade - Art Brésilien du 20ème Siècle*.

1990
Ikon Gallery, Birmingham, e Corner House Gallery, Manchester, Inglaterra. *Transcontinental*.

1992
Koninklijk Museum Voor Schone Kunsten, Antuérpia, Bélgica. *America*.
Hôtel des Arts, Paris. *Amériques Latines Art Contemporain*.

1993
The Museum of Modern Art, Nova York. *Latin American Artists of the Twentieth Century*.
John Gibson Gallery, Nova York. *Two Works*.
Staatliche Kunsthalle, Berlin. *Klima global – Arte Amazonas*.
Josef Hanbrich Kunsthalle, Colônia, Alemanha. *Latinameri Kunst, im 20. Jahrhundert*.
Vancouver Art Gallery, Canadá. *Out of Place*.
Centre d'Art Contemporain, Domaine de Kerguehannac, França. *L'Ordre des Choses*.

1994
The Museum of Modern Art, Nova York. *Mapping*.

1995
The Museum of Modern Art, Nova York. *Drawing on Chance*.
Galerie Lelong, Nova York. *Art from Brazil in New York*.

1997
El Museo del Barrio, Nova York. *Re-Aligning Vision*.

1998
Track 16 Gallery and Christopher Grimes Gallery, Santa Monica, CA, USA. *Amnesia*.
Haus der Kulturen der Welt, Berlim. *Um olhar brasileiro*.

1999
Queens Museum of Art, Nova York. *Global Conceptualism: Points of Origin*.
Miami Art Museum, Miami, USA. *Re-Aligning Vision*.
Galerie Lelong, Nova York. *Domestic pleasures*.
Grimes Gallery, CA, USA. *Waltercio Caldas, Cildo Meireles, Mira Schendel, Tunga*.

2000
Miami Art Museum, USA. *Global Conceptualism: points of origin 1950s*.
Fundação Bienal de São Paulo. *Brasil + 500 anos, Mostra do redescobrimento*.
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa. *Século 20: arte do Brasil*.
Albert Sloman Library, University of Essex, Grã-Bretanha. *Highlights of Brazilian Contemporary Art*.

2001
Museum of Modern Art, Oxford, Grã-Bretanha. *Experiment Art in Brazil, 1985/2000*.

2002
Museum of Modern Art, Nova York. *The Cisneros Collection*.
University of Essex, Great Britain, *Transit: Latin American Art*.

2004
Korean Bienalle. *The Nearest Air (City Light Award)*.
Moma at El Museo, Nova York. *Latin American and Caribbean Art*.
Christopher Grimes Gallery, Los Angeles. *The L.A. Years*.

2005
Museu de Arte Moderna de Bogotá, Colômbia. *Diálogos - Colección Cisneros*.
Museu Nacional de Belas Artes, Santiago de Chile. *Diálogos*.
The Museum of Modern Art, Nova York. *Drawing from the modern 1945-1975*.
Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica. *Estrecho dudoso*.
Institut Valencià d'Art Modern, Valencia, Espanha. *Desidentidad*.

2006
Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. *Diversas constâncias*.
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. *Gravura em metal – Matéria e conceito no Ateliê Iberê Camargo*.
Santander Cultural, Porto Alegre. *É hoje na arte brasileira – Coleção Gilberto Chateaubrind*.
Museu de Arte Moderna de São Paulo. *MAM na Oca*.

2007
Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. *Transparências*.
Pinta Contemporary Latin American Art Fair, Nova York. Artista homenageado.
Museu de Arte Moderna de São Paulo. *Desidentidad*.
Malba, Fundación Constantini, Buenos Aires. *Arte Contemporáneo – donaciones y adquisiciones*.
Museum Bochum, Alemanha. *Puntos de vista / Daros Latin American Collection*.
The Museum of Fine Arts, Houston. *Constructing a poetic universe - The Diane and Bruce Halle Collection*.
The Museum of Modern Art, Nova York. *Lines, Grids, Stains, Works*.

2008
Wheaton, Norton Massachusetts, USA
Correspondences – Contemporary Art from the Colección Patricia Cisneros.
Galeria Elvira González, Madri.
The Daros Collections, Zurique, Suíça. *Face to face*.

2008
Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto. *Lines, Grids, Stains, Works*.
Museum Wiesbaden. *Lines, Grids, Stains, Works*.
Galerie Denise René, Paris. *Sculpture*.
Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. *Luz, cor e movimento*.

2009
Galeria Grita Insam, "Curated by-Vienna 09".
Sculptures and objects
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro. *Arte brasileira 1963-1978*
Centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci, Prato, Itália. *After Utopia*.
Pinacoteca do Estado, São Paulo. *Sobre Matisse*.
Art Forum Würth Capena, Roma. *Weltanschauung*
Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre. *Dentro do traço, mesmo*.
Galerie Denise René, Paris. *Happy Yellow!*

ESCULTURAS AO AR LIVRE *open-air sculptures*

1982
Formato cego
Escultura instalada em caráter permanente no Paseo de las Americas, Punta del Este, Uruguai.

1989
Software
Escultura luminosa instalada temporariamente no Vale do Anhagabaú, São Paulo.
O jardim instantâneo
Jardim-escultura instalado em caráter permanente no Parque do Carmo, São Paulo, em comemoração ao Bicentenário da Declaração dos Direitos Humanos, projeto da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

1994
Omkring
Escultura instalada em caráter permanente na cidade de Leirfjord, Noruega, como parte do projeto *Skulpturlandskap Nordland*.

1996
Escultura para o Rio
Escultura instalada em caráter permanente no centro da cidade do Rio de Janeiro, Av. Beira-Mar, como parte do projeto Esculturas Urbanas da Secretaria Municipal de Cultura.

1997
Espelho sem aço
Escultura instalada em caráter permanente na Avenida Paulista, Instituto Cultural Itaú, São Paulo.

1998
Sem título
Escultura instalada em caráter permanente no Parque de Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia.

2000
Momento de fronteira
Escultura instalada em caráter permanente na fronteira do Brasil com a Argentina, Município de Itapiranga, Santa Catarina, Projeto Fronteiras, Itaú Cultural.

2004
Espelhos ausentes
Escultura instalada em caráter permanente em propriedade particular, Itaipava, Rio de Janeiro.

2005
Espelho rápido
Escultura instalada em caráter permanente na margem do Rio Guaíba, Porto Alegre.

LIVROS EDITADOS *published books*

BRITO, Ronaldo. *Waltercio Caldas – Aparelhos*.
Rio de Janeiro: GBM Editora, 1979. 160 p., 103 il. (incl. 49 color.). Edição bilingue (português/inglês).

CALDAS, Waltercio. *Manual da ciência popular*.
Texto de Paulo Venâncio Filho.
Rio de Janeiro: Funarte, 1982. 52 p. il. (incl. color.).
São Paulo: Editora Cosac Naify, 2007. Nova edição revisada e ampliada.

CALDAS, Waltercio. *Velázquez*.
São Paulo: Editora Anônima, 1996. 144 p. il. (67 color.).

CALDAS, Waltercio. *Desenhos*.
Rio de Janeiro: Reila Gracie Editora, 1997. 20 serigrafias.

DUARTE, Paulo Sergio. *Waltercio Caldas*.
São Paulo: Editora Cosac Naify, 2001. 304 p. il. (180 color.)

CANONGIA, Ligia e outros. *Waltercio Caldas, 1985/2000*.
Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001, 268 p. il. (90 color.)

CALDAS, Waltercio. *Notas, () etc.*
São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 2006. 155 p., 8 gravuras em metal.

CALDAS, Waltercio. *Atelier transparente*.
Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006. Coleção Circuito Ateliê.

FUNDAÇÃO VALE
VALE FOUNDATION

Diretor Presidente *Chairman*
Sívio Vaz de Almeida

Gerente geral *General manager*
Liesel Filgueiras

Coordenadora de território
Territory Coordinator
Andreia Gama

Analista de território *Territory Analyst*
Livia Zandonadi

MUSEU VALE VALE MUSEUM

Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n
Argolas - Vila Velha - ES - Brasil
29114.920
Tel. [55 27] 3333-2484
www.museuvale.com

Diretor *Director*
Ronaldo Barbosa

Coordenadora de Arte-Educação
Art Education Coordinator
Ruth Guedes

Produtora *Producer*
Elaine Pinheiro

Museóloga *Museologist*
Agnes Scolforo

Gerente Administrativa e Financeira
Administration and Finance Manager
Noyla Nakibar

Auxiliar Administrativo e Financeiro
Administration and Finance Assistant
Diogo Nunes

Programa Educativo
Educational Program
Alex Schmidel
Carla Santos
Claudia Oliveira
Helton Gomes
Rafaela Ribeiro
Regiane Vervloet
Renato Jacob

Estagiárias *Interns*
Débora Ferreira
Gleiziane Leal
Juliana Gabriela
Raquel Lopes

Aprendizes *Apprentices*
Adilson Celis de Lima
Alana Santiago Nunes
Caroline Crys da S. Teixeira
Jhonathan Marcelino Pereira
Jonatã Oliveira Sales
Marcio Luiz S. Tonini
Paula Lima Barcellos
Pedro Paulo Passos Wyatt
Wellington Cruz da Silva
Willian Joaquim da Silva

EXPOSIÇÃO EXHIBITION

24 de outubro de 2009 a
21 de fevereiro de 2010
terça a domingo, das 10 às 18h
sexta, das 12 às 20h

Projeto *Project*
Suzy Muniz Produções

Coordenação Geral
General Coordination
Suzy Muniz

Concepção da Exposição
Waltercio Caldas

Arquitetura *Architecture*
Ivan Pascarelli

Design Gráfico *Graphic Design*
Zot Design | Rara Dias
Ana Carolina Carneiro
Paula Delecave

Assessoria de Imprensa *Press Liaison*
Meio & Imagem
Ana Ligia Petrone | Flávia Motta

Museologia *Museology*
Ivanei Silva

Assistente de produção
Cris Amorim

Cenotecnia
Camuflagem

Montagem
Tuca Sarmento
Danilo Porphírio de Almeida
Vinícius Guimarães
Moisés Oliveira

Projeto de iluminação
Atelier da Luz | Milton Giglio

Montagem de iluminação
Renato ~~xxxxxxx~~
José Roberto Rosas
Sandro ~~xxxxxxx~~

LIVRO BOOK

Coordenação Geral
General Coordination
Suzy Muniz

Concepção *Conception*
Waltercio Caldas
Rara Dias

Design Gráfico *Graphic Design*
Zot Design | Rara Dias
Ana Carolina Carneiro
Paula Delecave

Textos *Texts*
Salas e abismos
Paulo Venâncio Filho

Ping-Ping e Doppo Seurat
Paulo Sergio Duarte

Frases sólidas
Sônia Salzstein

Revisão de Texto *Proofreading*
Raquel Valença

Versão para o inglês
English Translation
Rebecca Atkinson

Préimpressão e Impressão
Pre-printing and Printing
Ipsís Gráfica e Editora

O ARTISTA AGRADECE ESPECIALMENTE A
THE ARTIST SPECIALLY WISHES TO THANK

Beatriz Bracher
Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
Artes e Ofícios
Augusto Massi
Patrícia Vasconcellos
Suzy Muniz
Rara Dias

© Cosac Naify, 2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) (Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)
Sobrenome, Nome do autor [nascimento-morte] Título que está na capa (red.): nome e sobrenome do autor Título original: título na língua original Tradução: Nome Sobrenome do tradutor Ilustrações: Nome Sobrenome do ilustrador São Paulo: Cosac Naify, 2007 xx pp., xx ils.
Coleção xxxxxxxx ISBN 85-7503-xxx-x ISBN 85-7503-xxx-x [vol. x]
xx-xxxx cdd xx-xx
Índices para catálogo sistemático: 1. tema A xx.xx 2. tema B xx.xx 3. autor xx.xx

Cosac Naify
Rua General Jardim, 770, 2. 0 andar
01223-010 São Paulo SP
Tel [55 11] 3218 1444 Fax [55 11] 3257 8164
www.cosacnaify.com.br

Atendimento ao professor [55 11] 3218 1473

produção

suzy muniz
PRODUÇÕES



patrocínio



COSACNAIFY

Este livro foi produzido para a exposição Salas e Abismos, realizada no Museu Vale, em outubro de 2009. O texto foi composto em Avenir e o papel utilizado foi o couché matte.

A impressão e o acabamento foram feitos na Ipsis.