

WALTERCIO CALDAS

TABLE OF CONTENTS / Índice

Foreword

/ Prefácio

Waltercio Caldas: An Introduction by Sofia Gotti

/ Waltercio Caldas: Uma Introdução

The Mirage Maker by Robert Storr

/ O Fabricante de Miragens

Images of featured works

/ Imagens de obras exibidas

Biography

/ Biografia

Selected Literature

/ Bibliografia selecionada

List of Contributors

/ Lista de Contribuidores

FOREWORD

Waltercio Caldas's work is about a certain degree of wonder as he creates a marvellously deceptive thought for the artistic object. 'Caldas gently mocks the expectations of the viewer. As with Duchamp, he generates 'a new thought for the object'. (Guy Brett, 'Taking Liberties', *Waltercio Caldas in Conversation with / en Conversación con Ariel Jiménez*, published by Fundación Cisneros).

Caldas is an artist who, with every piece produced since the 1970s, gets closer and closer to a certain abstract emptiness — a silence. Critics describe him as an artist who does not create objects but rather creates the space between objects. Experiencing an exhibition by Waltercio Caldas is to feel this invisible content — a sensation that can be as corporeal and ethereal as it is intellectual. Every piece is intended to capture and work with all the space potential that surrounds it as he uses it to explore those complex relationships of within and without.

On first encounter, and in a purely stylistic sense, Waltercio Caldas's work might be defined to an international audience as minimalist. But this definition wouldn't be apt. Importantly the context of the work was not New York but Rio de Janeiro. The intellectual rigour behind the young artist was shaped by the mentoring of Ivan Serpa rather than the "what you see is what you get" of the North Americans. Caldas is more interested in the space between the objects and the complex games enunciated by those empty spaces than the linear progression of reduction of the North Americans.

For this exhibition at Cecilia Brunson Projects, the works have been hand-picked and arranged by the artist. Caldas has selected works made during the last ten years of production, which includes nine drawings and two wall sculptures. These works essentially deal with shifts of perspectives, an interest that is at the crux of the artist's practice. Equally, Waltercio Caldas is an artist whose work is known for being difficult to trace chronologically in terms of artistic production. A work produced in the 70s sits comfortably alongside a work produced last year. This exhibition is a reflection of that spirit. Together these works negate the notion of linear progression as they sit at ease and without interruption alongside each other.

We have reprinted Robert Storr's essay "The Mirage Maker" for this catalogue. This important piece of writing was commissioned by the Blanton Museum and was published in 2013 to commemorate Waltercio Caldas's first monographic exhibition in the United States. Our aim in reviving this essay is to help us re-think and understand Waltercio Caldas vis-à-vis his North American counterparts. Caldas's work is deeply personal. In it, he explores many complex issues, such as the uncanny and perspective. Yet it is also infused with humour. Continuing with this, we have asked Sofia Gotti to help us further understand the specific context of where he produces his work, of

how Waltercio Caldas's work could not have been produced anywhere else but in Rio de Janeiro. We are deeply grateful to Robert Storr, Beverly Adams and the Blanton Museum of Art, the University of Texas Press and Sofia Gotti for allowing us to bring these two texts together and to add to the discourse around the works on show.

We are also honoured to be presenting, in conjunction with the exhibition, the recent publication "*Waltercio Caldas in Conversation with / en Conversación con Ariel Jiménez*" published by the Fundación Cisneros/Colección Patricia Phelps de Cisneros (2016) and to have the opportunity of hearing the artist speak with long term colleague Gabriel Pérez-Barreiro at the gallery in London. If there is one other thing that Waltercio Caldas is known for, it is his articulation. He resists many of the stereotypes constantly used by the art world to describe art and he can unpack this kind of thinking in a marvellously erudite and poetic way. Our thanks to Gabriel Pérez-Barreiro for giving the London audience this opportunity.

The first solo exhibition of Waltercio Caldas in London could not be introduced without mentioning Guy Brett. He has been one of the most thoughtful and sensitive writers on the artist through the years. Launching the Fundación Cisneros's book on Waltercio Caldas in England where Guy Brett has written the introduction, cements this history and relationship.

This exhibition would not be possible without the help of our wonderful partners in Brazil, Ana, Carlos and Antonio at Galeria Almeida e Dale. Equally important in the production of this exhibition, our thanks go to Paulo Darzé for all his help throughout the entire process of bringing the exhibition to life. It is the support and encouragement of galleries like his that enables artists to produce the best of their works.

Cecilia Brunson Projects

WALTERCIO CALDAS: AN INTRODUCTION

By Sofia Gotti

Pupil: Four minus three . . . Four minus three . . . Four minus three? . . . But now doesn't that make ten? — Eugène Ionesco, The Lesson

For this first UK exhibition, Waltercio Caldas selected each work himself. Like musicians in an orchestra, each piece forms part of a *magnum opus* arranged by the artist. The drawings, sculptures or installations are seldom displayed in chronological order and they thrive on being viewed as an ensemble - reflecting the directives of the artist's mind.¹ Music, formalism and absurdity have been among the keys used to access the multiple dimensions of his works. An oblique logic – to borrow curator Gabriel Pérez-Barreiro's phrase – permeates each piece, subverting usual cognitive processes that lead to awareness, understanding or results.²

Though Caldas has earned an outstanding reputation in Brazil, his practice is lesser known abroad. Perhaps because his oeuvre is more difficult to locate within a defined group of artists in the ebullient Rio de Janeiro art scene. Since the mid-sixties, his works have been juxtaposed to Minimalism, to John Cage's silent musical scores, to the Surrealists and to Duchamp.³ Though undoubtedly these movements and artists relate to Caldas's output, his trajectory is tethered to his local art history, which this short introductory essay will be mostly concerned with. To foster new associations, and to draw out general 'global' characteristics, writers such as Guy Brett have adopted a 'burst on the scene' approach to analyse the works of artists working in disparate locales.⁴ In Caldas's case his connections to his Brazilian milieu uncover certain dynamics of his 'oblique logic'. Because of an overarching disregard for conventional chronological order, this text juxtaposes temporally distant works and histories seeking to highlight a holistic or synchronic reading of his work.

Caldas grew up in a Brazil defined by Developmentalism, Modernism and economic growth – a moment summarily captured by the construction of the brand new modernist capital Brasília, envisioned to be the seat of governmental power at the geographic centre of the country. As his father was an engineer, he was raised surrounded by geometry and construction plans. The series of untitled drawings made between 2008 and 2015 on display echo a studied equilibrium of form, where blocks of expressionist watercolour or curved lines unexpectedly intrude the otherwise measured compositions.⁵ Caldas's streamlined hand plays with geometric abstraction and invokes the legacy of the Concrete and Neo-Concrete groups in Brazil, which were at the forefront of avant-garde practice until the early sixties. According to historian Ronaldo Brito one of Neo-Concretism's most radical outcomes within what he termed 'the Brazilian constructivist project' was the importance placed on the bodily participation of spectators.⁶ Works such as *Noite Ilustrada* (2005), nod to Hélio Oiticica's *Spatial Reliefs*

produced in the late fifties or to his more complex penetrable structures composed of hanging geometric forms that invited the viewer to meander within. Unlike Oiticica, Caldas extracts the line from the canvas, which in turn loses its three dimensions and is reduced to dark paint on a wall. The viewer is invited to inhabit the painting, between the pictorial surface and the artist's mark (in this case the wire hanging from the ceiling) subverting certain dynamics of participation inherited by Neo-Concretism. Concurrently, *Planisfério* (2011), also dismantles for a second time an image of departure: from a spherical star map, to its flat projection on a plane (the actual planisphere), to its new sculptural rendition in three dimensions. These works attest to Caldas's unique logic, which seems to exchange certain postulates of movements such as Neo-Concretism.

Brito, who supported and authored multiple texts about Caldas's work, claimed that Brazil's constructivist project was ultimately flawed. He explained that in a context of backwardness or underdevelopment, the artists subscribing to Neo-Concretism occupied a lateral position. Belonging to the upper-middle classes, many of them were financially indifferent to the art market, which made their cultural insertions 'markedly aristocratic'.⁷ In addition, among the core postulates of the movement was a deliberate 'abdication of politics', which cast them outside the wider socio-political concerns of the country.⁸ Within this framework, Caldas appears to interrupt playfully with a new artistic language, which twists and simultaneously forwards the artistic legacies of Brazil's infallibly recognised constructivist tendencies.

Another chapter in Caldas's career is his training starting in 1963-1964 at the open studios led by Ivan Serpa at the Museum of Modern Art, which remarkably influenced a whole generation of young artists in Rio de Janeiro. Serpa led several workshops and he had a prominent interest in traditional forms of printmaking (such as the woodblock printing seen in *cordels*).⁹ Robert Storr, whose essay is included in this catalogue, recognised an interesting connection between Caldas's works (specifically drawings and objects) and Pop art. In fact, many of the artists who frequented Serpa's workshops later formed the New Realist Group and began working with a Pop aesthetic.¹⁰ These included Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman who exhibited in the landmark exhibition *Opinão 65*, a showcase of new international figurative tendencies, retroactively associated to a seminal episode in the development of a Pop aesthetic in Brazil.¹¹ One of the main motives for such a return to figuration ran parallel to an abrupt shift in Brazil's political landscape with the establishment of a military dictatorship in 1964. Recognising a need to adjust art's role within society, many artists adopted a new, intelligible and inclusive aesthetic (one that was markedly non-aristocratic), seeking to sensitise wider audiences to the country's political scenario.

Particularly after the intensification of state repression and censorship after 1968,¹² Caldas participated in efforts to disseminate cultural and political ideas. Between 1975 and 1976 he co-edited alongside Gerchman, Vergara, Brito and others, the independent magazine *Malasartes*. Though it only ran for three numbers, the publication reported on international experimental art becoming an important source of information for artists locally. Its editors sought to foster intellectual debate especially in light of the consolidation of an art market in Brazil, which had influenced the critical stance of many artists, increasingly compelled to sell works.¹³

Caldas engaged the ideas around popularization by employing a humorous, yet always didactic spirit.¹⁴ His frequent homages to artists and history are always characterised by a witty détournement that invites the spectator to reconsider the art's outcome, message or result. References to Alexander Calder, suggested by his use of wire in the polished stainless steel sculpture *Untitled* (2013), Velázquez, in *O Livro Velázquez* (1996), or Giorgio Morandi, who reappears in the repeated depiction of bottles or glasses, always appear blurred or skewered, requiring the viewer to fill in the gaps. It is also important to be reminded that after the mid-seventies, the politicised momentum of the previous decade had waned, the dictatorship had become normalised, and as curator Luiz Camillo Osorio explained, 'there was no *other* to confront, just like there was no underground movement to support'.¹⁵ The multiple artists that felt a responsibility to commit to political struggle risked to become self-proclaimed revolutionaries – an issue already identified in 1976 by Argentine critic Marta Traba.¹⁶ In this context, Caldas interjected the unwanted space where political engagement occurred merely for its own sake by resisting the assumed logic of day-to-day communication. The simplicity and erudition of his works, though always playfully counter-intuitive, comment on their own historicity.

While Caldas's work consistently establishes educated dialogues with international artists and movements, the partial genealogy outlined here has also cast his practice within a deeply *carioca* story. Examined in relation to a Brazilian historical and cultural situation, his works display remarkable significance to local intellectual debates, while visually resonating with international tendencies. As Storr also observed, Caldas's oeuvre does not fit entirely in the post-Duchampian anti-aesthetics paradigm typical of Western art since the seventies. His works instead act as the building blocks of a language, assembled in accordance to a unique logic prone to being dismantled and reconstructed. In 1970, he designed the stage for a production of Eugène Ionesco's *The Lesson*, cited at the beginning of the text. Like the playwright, Caldas deploys the non sequitur - an absurd, non-consequential logic - to discover alternative fields of knowledge, adding a much needed spin on normality.

- [1] Sônia Salzstein comments on the importance of seeing Caldas's works, regardless of medium, as a whole. See: Sônia Salzstein, "O Livro Superfícies Rolantes", in *Waltercio Caldas: Livros* (Rio de Janeiro: Museo de Arte Moderno, 1999).
- [2] Gabriel Pérez-Barreiro, "The Octopus and a Completely Full Aquarium", in Gabriel Pérez-Barreiro, Richard Schiff, Robert Storr, and Mari Tere Rodríguez, *Waltercio Caldas* (exh. cat., Austin: University of Texas Press, Blanton Museum of Art and Fundação Iberê Camargo, 2014). The notion of the 'result' is explored in Paulo Sergio Duarte, *Waltercio Caldas* (Sao Paulo: Cosac & Naify Edicoes, 2001), p. 181.
- [3] Guy Brett and Ursula Davilla juxtaposed Caldas to John Cage and the Neo-Concretists, Luiz Camillo Osorio to Surrealism, Sônia Salzstein to Expressionism, Robert Storr to Magritte, Broodthaers and Duchamp. These are only a handful of the associations invoked by Caldas' works in the wide scholarship on his work.
- [4] Guy Brett, *Transcontinental: an investigation of reality: nine Latin American artists* (London and New York: Verso, 1990), p. 6.
- [5] Storr in the essay included in this catalogue claims that Caldas's works are neither aligned with Minimalism or the constructivist tendencies post-1945. He explains instead that his approach being 'essentially pictorial', results in alternative pathways for both styles.
- [6] Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro* (Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985). This point was also made explicit by Hélio Oiticica in the text titled "General Scheme of the New Objectivity", in the catalogue of the exhibition *Nova Objetividade Brasileira* (MAM-RJ, 1967), reproduced in Carlos Basualdo, *Tropicália: A Revolution in Brazilian Culture (1967-1972)*, (São Paulo: Cosac Naify, 2005).
- [7] Brito, *Neoconcretismo*, p. 107.
- [8] Brito continues, 'the relationship with the market (representative of 'reality for art's subjects) is, as a last resort, a politicising one'. Ibid.
- [9] *Cordels* (literally translated as little strings), are short stories or poems illustrated by woodcut prints, typically sold at a low price in marketplaces in North-eastern Brazil.
- [10] The *Grupo Neo-Realista* was formed in 1965 by Dias, Pedro Escosteguy, Vergara, Gerchman and Roberto Magalhães.
- [11] *Opinão 65* was held at the MAM-RJ and was organised by Russian Romanian gallerist Jean Boghici and French critic Ceres Franco, who sought to bring for the first time to Brazil the new figurative tendencies that were emerging worldwide. Boghici ran the Galeria Relevô in Rio, which together with the Galeria Bonino was a point of reference for Caldas. For a study of the relevance of Pop art in Brazil see Sofia Gotti, "Popau, Pop or an 'American way of living?' An introduction to From Stamps to Bubbles, by Aracy A. Amaral", in *ARTMargins*, (Cambridge, MA: MIT Press, Vol. 5, Issue 2, 2016). http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/ARTM_a_00150#WIKOTYrJAY
- [12] In 1968 the extra-constitutional Institutional Act N. 5 was issued, marking the intensification of state repression by the legitimization of censorship, federal intervention and the abolition of the Habeas Corpus.
- [13] Vanessa Rosa Machado and Fábio Lopes de Souza Santos, "A Revista Malasartes, a crítica ao projeto político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970", VIII Encontro de História da Arte, Universidad Estadual de Campinas, 2012. <http://www.unicamp.br/chaa/eba/atas/2012/Vanessa%20Rosa.pdf> Accessed 8 February 2017. Brito also wrote: 'the relationship with the market (representative of 'reality for art's subjects) is, as a last resort, a politicising one', in *Neoconcretismo*, p. 107.

[14] Caldas has taught multiple seminars throughout his career, and one of the publications, which most speaks to his didactic ethos is Waltercio Caldas and Paulo Venancio Filho, *Manual of Popusaclar Science* (2nd edition, São Paulo: Cosac Naify, 2007).

[15] Luiz Camillo Osorio, "Waltercio Caldas: Line, Space and Ginga", in Adriana Boff (ed.), *Waltercio Caldas: O Ar Mais Próximo e Outras Matérias = The Nearest Air and Other Matters* (exh. cat., Austin: University of Texas Press) p. 190.

[16] Marta Traba, *Duas décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950-1970* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, ©1976).

THE MIRAGE MAKER

BY Robert Storr

About twenty years ago a Brazilian friend gave me a tour of his collection of modern art. It was housed in—better said, stylishly crammed into—a sprawling flat in a modern apartment building in downtown in Rio de Janeiro. Among the things he showed me was a mysterious drawing resembling a map with virtually all the information except a few points of reference eliminated, as if the cartographer had simply removed the contours of the territory that the map was intended to describe and had left indicators where the key cities and towns were located, but with no names attached. This floating constellation of placeless places was surrounded by meticulously inscribed ink borders of several nested thicknesses, in the manner of French draftsmen and printmakers of the eighteenth and nineteenth centuries, giving it a vaguely antiquarian aura despite its otherwise entirely contemporary look, a look familiar to anyone who knows the graphic idioms of conceptual art in the 1960s. When I expressed keen interest in this enigmatic sheet, my friend lit up with enthusiasm—his name is Gilberto Chateaubriand, and an inexhaustible capacity for delight is amongst his great gifts—and told me that he had more where that one came from. Whereupon my friend walked over to an ornate armoire, reached to the top, and pulled down a package loosely wrapped in crumpled paper and done up with string. After untying the knots he extracted the contents, which consisted of dozens of drawings on stiff sheets identical to that on which the mysterious chart had appeared, including two more maps of the same type. The first of the series was labeled *Japão*. The second and third were identified as *Africa* and *India*. All were dated 1972. Several years later the three drawings appeared in *Mapping*, a show I organized at the Museum of Modern Art in 1994, and in due course Chateaubriand donated the group to MoMA, of whose International Council he has long been a member. Subsequently another work—*Mirror of Light* (conceived in 1974 and fabricated in 1998) followed, thanks to his generosity and that of other friends.

Chateaubriand's trove of drawings was far from being exhausted by this act of patronage. The dozens remaining in the pile after I had set aside the ones cited above were diverse in their imagery, although consistent in their formatting, with the same carefully ruled margins and the same plain but precise descriptive style. Some had a vaguely Pop aspect, but as if Pop had been invented a century or more ago, when fine engraving rather than garish photo-offset printing was the norm. The Belgian trickster Marcel Broodthaers deployed a similar kind of anachronism in order to simultaneously mine and mock Pop from the position of someone living for the most part outside its consumer-culture context. In their sly wit and obviously contrived anomalies, others in Chateaubriand's horde recalled the work of Broodthaers's Brussels-based mentor and goad René Magritte. These graphic caprices displayed a mind at play and, as I recall them, might have led to a neo-Dada career similar to that of the Catalan polymath Joan Brossa and fellow vanguardists from South America and the Iberian Peninsula who have studied Marcel Duchamp's example through the lens of literary Surrealism.

Indeed, traces of such a sensibility are present in a number of Caldas's first sculptural objects and survive in his later work, about which more in a moment. But in and of themselves, uncanny sight gags were not Caldas's primary concern at the outset.

Nor have they become so since then. Rather, his art has always pivoted on finely tuned discrepancies between perception and cognition, on calculated incongruities between what we see—or think we see—and what we know—or think we know. In short, his is an art of paradox, of simultaneous perceptual apprehension and conceptual comprehension and of the inevitable short-term and long-term disparities between the two. Yet, in a period when jamming the mechanisms of logical positivism has been standard operating procedure for countless tendencies in the furtherance of whose cause language has taken almost universal precedence over the senses, that is, in a period when the medium as well as the message of conceptual practices has consistently privileged the written word (or what can be said once a form or image has been translated into words) over forms and images as such, Caldas's oeuvre stands out as a series of adroit demurrals in the face of ready-made discourses even as his work consists of compounded but singularly agile and refined expressions of dissent from the conventional wisdom of contemporary academies of thought and taste.

For starters, consider examples from the mid-1970s that seem most easily assimilated into established “neo-Duchampian anti-aesthetics.” The amalgam of critical perspectives and creative approaches subsumed by such doubled-down postmodernist jargon has been the predominant—or to use the currently preferred terminology, “hegemonic”—academy of the last third of the twentieth century and into the first decades of the twenty-first. Essential to that academic ideology is a persistent devaluation of both the eye and the hand. That is to say, a downgrading of visual pleasure and a “de-skilling” or subcontracting of studio facture, aimed at undermining the foundations of the “aesthetic” as it has historically come to be understood.

More specifically still, what is meant by the aesthetic in such quarters is a realm of ostensibly disinterested delectation that eschews all questions that might possibly draw attention to the art's epistemological or ontological infrastructure or to the social, economic, or political superstructure erected around it. To be fair from the start, Marcel Duchamp in whose name this academy has long exercised its power, cannot be blamed for the intellectual excesses of dogmatic disciples who have selectively appropriated his ideas and grafted them onto others very nearly antithetical to those we know he affirmed. Certainly, Marcel the eternal dandy would have made a very strange faculty colleague and a still stranger fellow cadre in the “Central Committee” of any of the numerous ostensibly revolutionary factions that have tried to posthumously recruit him. But neither are these hybrids to be dismissed out of hand. The deft admixture of Marcel

and Marx found in the work of Félix González-Torres and others of his generation demonstrates the merits of such piratical *détournement* while exemplifying the difference between a “strong misreading” of the literature, which can lead to a fresh point of critical as well as creative departure, and a “weak misreading” of the same sources, which often engenders one-size-fits-all categories even as it mandates that whatever cannot be made to fit must be banished from serious scrutiny.

Indeed, it is the narrowness and rigidity of neo-Duchampian anti-aestheticians that makes them such poor guides to so much of the work that has taken inspiration from Duchamp’s protean perversity—that, and their compulsive insistence that footnoted arguments are more persuasive than experience or revelation. To the extent that González-Torres shows how effective a light touch can be for pinpointing and addressing the weightiest, most vexed political and social issues and the most emotionally charged matters of psychosexual identity, Caldas corrects the anti-aesthetic biases of the neo-Duchampians to a similar degree by pressing the advantages of an exquisitely sensual, hyperaesthetic methodology for posing problems that have no answers, at least none that language can be solely entrusted to provide.

Let us return, then, to the earliest phases of Caldas’s development as a creator of three-dimensional riddles, for in one form or another riddling is his métier. For our purposes, *Perception Conductors* (1969) is as good a place to start as any. Encased in a hard velvet-lined box of the kind in which one might find surgical or measuring instruments in a medical office or laboratory lie two glass rods capped with silver. How these implements might assist with or enhance perception and which of the senses they might be designed to aid remain entirely open to question. Naturally, metals conduct electricity, and of the readily available kinds, silver is the best. Yet the caps affixed to each rod are separated in a way that throws that capacity into doubt. Glass, of course, allows for the passage of light and in myth provides a pathway for the spirit as well—God was supposed to have inseminated the Virgin Mary like light passing through a glass vessel. But the intended deployment of the glass shafts Caldas has fashioned (as prisms or lenses) is far from obvious. Thus we are left with teasing pseudoscientific or perhaps magical devices that seem to promise exceptional receptivity yet withhold access to it. And so, by means of beautifully crafted, intensely material objects of uncertain utility, the work induces a waking dream state in which the doors of perception remain ajar, allowing a ray of hope—or subliminal insight—to penetrate the skeptical mind.

This fusion of physical specificity—of which Caldas’s emphasis on workmanship is emblematic—and phenomenological uncertainty is present in almost all of the artist’s output. *Dice on Ice* (1976), *How Does the Camera Work?* (1977), *Invitation to Reasoning* (1978), and *Completely Full Aquarium* (1981) collectively manifest an explicitly surrealist

element consonant with his early drawings. *Dice on Ice* in effect preempts or arrests the chance operations implicit in the embedded object and indefinitely suspends them, since the work is a photograph and there is no telling, based on the information it contains, when, if ever, the ice will thaw and the dice will roll again. *Invitation to Reasoning* is a droll “*cervellite*,” as Duchamp called “thought objects,” perfectly calibrated to stymie rational analysis or interpretation. Accordingly, this invitation to reason is booby-trapped: no logical paradigm will explain why a length of pipe—anticipating by over a decade Robert Gober’s equally enigmatic body-traversing conduits—runs through a tortoise shell. Moreover, while the mind struggles to reconcile these incommensurable components, the telescopic qualities of the pipe and the brain-like quality of the shell become increasingly prominent without ever logically accounting for themselves or collaborating to define a literal or metaphoric meaning.

The art of nonsense depends for its dialectical significance upon an unresolvable tension with common sense; the terms of this calculated stalemate require that the irrational variables of the equation be as fixed and memorable as an irrefutable axiomatic truth. In this way, doubling the water glass in *How Does the Camera Work?* conjures up a paradoxical symmetry in which the glass inside the pitcher and the one into which the pitcher is about to pour water stand for two equivalent volumes of a liquid already contained in both but otherwise absent from the pitcher. Double exposure—how the camera works in this instance—would seem to solve the mystery, but the dry pitcher enclosing the ghostly glass destabilizes such a mechanical, consequently reductive reading of the image and returns it to the liminal state described above, the dream state in which logic is not so much violently overturned, as the surrealists were in the habit of doing, as it is subtly inverted for the sake of better, more protracted contemplation. The motive is less to break the rules and create an abrupt epistemological rupture than to hypothesize an alternate set of rules while whimsically refraining from spelling them out.

A fair amount of Caldas’s work makes explicit reference to the art historical past, but does so without the sarcasm typical of so much postmodernist work. Being “post” matters little to Caldas, but annexing modern art to his own territory matters a great deal. In this manner, *Bottles with Cork* (1975) evokes the still lives of Giorgio Morandi but playfully accents the uncanny location of the third cork in the composition, the one to which the title explicitly refers. Instead of sealing its own porcelain flask, that cork plugs the void between the two other flasks, forming a kind of “ready-made” trinity with the “holy ghost” of the missing flask in the middle. The religious analogy may strike some as far-fetched, if not offensive, and it is certainly not my aim to impose Christian iconography on an artist who has given no sign of striving for such symbolism. Still, the abiding issue is that whether holy or unholy, or without any identifiable religious status,

we are again in the presence of a ghost image. Approached from art history rather than mysticism, the strangeness of this arrangement refers us to painterly enigmas of the kind the Bolognese master Morandi delighted in when eliding the edges of two or more shapes, rendering it impossible to distinguish between them or between foreground and background, solid and vacuum. Approached from a phenomenological vantage point, the work confronts us with a disembodied thing resembling a body that, by virtue of its absence, reminds us of our presence and therefore of our bodily self-awareness and “thingness.”

That Morandi is in fact a key figure in Caldas’s mind is demonstrated by a work that appears as Plate 27 in the artist’s book *Manual of Popular Science*. There one sees reproductions of two still lifes by Morandi pinned one above the other like a game of double-decker chess or a floating relief by Jesús Rafael Soto laid flat. Doubtless alert to the affinity between Morandi and Giorgio de Chirico, Caldas has subtitled this optically open lamination of two small Morandi canvases as a “sketch on meta-metaphysics,” evoking the Platonic assumption that for every physical object within our realm of experience another comparable metaphysical object exists on a higher plane. Except that in this piece, the pins do not align the forms in the two paintings but merely indicate that the flux they describe shares a common matrix, a common reality.

Further exegesis of individual pieces in *Manual of Popular Science*—where all those described so far can be found—is unnecessary. I am avoiding the temptation to elaborate on the basic points I have made so far, because I am leery of proposing restrictive interpretations of works that defy explanation due to their inherently ambiguous nature. What can be addressed is the formal evolution of Caldas’s work and the implications of the changes that have gradually been brought about between dense “*cervellités*” and light, expansive, generally open constructions and installations. One of the largest of these was created for the 2007 Venice Biennale at my invitation, and I use it as a key to the others made before or since its realization.

Composed of lengths of hanging threads, sheets of glass inserted at right angles into the walls like partitions, metal armatures extending out from the wall, rectangles and dots on the wall, and stones on the floor, *Half Mirror Sharp* came together around the ambulatory spectator like a room-sized space frame or a walk-in prism. Every element occupied its place both as an objective reality and as a marker or reference point for looking past it toward another such element; none existed for itself alone, and none was subordinated to another, “more important” element. Moreover, in such a context the barrier to an equalizing of parts that might reduce all to an instrumental status in relation to the composition of the whole was the striking uniqueness of each part, that uniqueness owing to the quirky articulations of metal bars bent into functionless

brackets, or to the exact placement or proportions of plate glass, a black dot, or a rectangle, or to the distance from the wall of a dangling red thread. The precision with which each of these parts was conceived and executed—the individuating craft referred to before—is the correlative of Caldas’s careful arrangement of this to that. Both preoccupations serve to differentiate his work from North American-style modular minimalism, while the work’s environmental dimensions differentiate it from the twentieth-century constructivist aesthetic that it may superficially resemble. The result, like much of his work, is a kind of expansive, dissolving maze, a demonstration of “now you see it, now you don’t” sleight of hand and eye.

Caldas’s essentially pictorial approach nevertheless aligns him with Constructivism in the same degree that it, along with his painstaking refinement, separates him from Minimalism. But that alignment does not raise the specter of modern design and machine-age dynamics in ways characteristic of Constructivism before 1945—*The Black Series, The Machine* (2005) shows just how far from the latter he has come—or the specter of the “pure opticality” or quasi-scientific system building typical of constructivist tendencies after 1945.

It is just such a pictorialism that gives rise to works such as *The Black Series, Still Life* (2005), a setup of wineglasses with a window between them that passes from above to below the tabletop; *Eureka* (2001), which may easily be viewed as spatial armature awaiting a painting; or *The Transparent, from the Venice Series* (1997), which reads as a Morandi-esque still life delineated in a volumeless three dimensions. Moreover, it is a pictorialism that dates further back to *Thelonious Monk* (1998), a panel painting in stone, fur, steel, enamel, and acrylic; to *Whispering Giotto*, another of the same year in steel and acrylic plate; to *Plato* (1996), a binocular mirror in steel; to *Trombone* (1993), a diagram in rare woods; to *Art Apparatus* (1978), a pane of glass on a tripod; to *Circle with Mirror at 30°* (1976); and to the aforementioned *Mirror with Light* (1974), which captures the viewer in a self-regarding gaze while complicating his or her experience with a red warning light that establishes the surface of the “picture plane” as a danger zone between the viewer and his or her reflection. And then there are Caldas’s homages to painters: his partially “erased” version of *Las Meninas, The Velázquez* (1994) and *The Velázquez Book* (1996), as well as his four rubber-stamp-on-cotton objects from 1995—*Braque, Picasso, Mondrian, and Rodin*, the last being the only sculptor represented in the group.

In sum, Caldas’s frame of reference—excuse the unavoidable pun—has over and over again been that of a two-dimensional mimetic art—painting—in dialogue with three-dimensional abstract sculpture and installation. In the literature on Caldas, the work of Maurice Merleau-Ponty—a disciple of both Edmund Husserl and Karl Marx—has

been frequently invoked. Justly so. But in evaluating these interpretations and the overall reception of Caldas's work both inside and outside Brazil, allowances must be made for cultural differences between the art worlds of North and South America in this respect. In the United States since the 1970s, the conversation about Merleau-Ponty and phenomenology has tended to focus almost entirely on his observations about the mobile spectator and his or her shifting perspectives in relation to sculpture. Prior to that time it had been largely subsumed by the flux of Existentialist criticism—much of it devoted to the concept of painting as a struggle—with which Merleau-Ponty was associated due to his affiliation with Jean-Paul Sartre and their joint editorial roles at the journal *Les Temps Modernes*. With regard to the second wave of enthusiasm for Merleau-Ponty's work, his magnum opus, *The Phenomenology of Perception* (1945), was a primary source for writing on minimalist and postminimalist work, notably by Rosalind Krauss and her followers. However the bulk of the essays by these critics and others caught in their slipstream displayed a pronounced hostility to painting, at least when it came to examples that they judged beyond the pale of a narrowly defined and sanctioned concept of modernism and of the medium itself—after which painting was taken to be an anachronism.

The Merleau-Ponty who applies to Caldas is a simultaneously analytic and synthetic thinker whose project bypasses dogma-driven disputes over art's "necessary" next step and instead encompasses both the basic dialectical model of apprehension and appreciation set forth in *The Phenomenology of Perception* and the nuanced intuitions of the "close reader" of paintings who penned *Eye and Mind* and *Cézanne's Doubt*—in short, a Merleau-Ponty unconcerned with the antipainting teleologies of mid to late twentieth-century formalism in the United States. An avid responsiveness to experience and an unshakable respect for the fundamental contingency of being and meaning are at the core of Merleau-Ponty's writings on art and psychology. A congruent set of concerns are likewise at the center of Caldas's materialized (rather than dematerialized) and skilled (rather than de-skilled) meditations on aesthetics, concerns that have simultaneously led the artist to violate the anticonceptual taboos of conservative "Beauty Brigade" critics who crave sensory pleasure but resent any forms of it that tax the intellect.

Inasmuch as these concerns redirect our attention to questions that have been scornfully set aside or "answered once and for all" by much of the North American critical establishment in recent decades, Caldas's art constitutes a test of just how ready North American audiences are to engage with work that lacks a ready-made discourse, of how willing they are to think or rethink the unthinkable in light of a cultural Otherness that does not declare itself in terms of obvious ethnic or national "difference" but nevertheless subtly makes its differences of origin, context, and intent

felt in every dimension of the work at hand. Thoughtful people hungry for a fresh take on the primary but inexhaustible paradigms that have been the predicate of the Western tradition should welcome the challenge to them that Caldas offers and savor the elusive delights he provides. For if art often seems to be a mirage to the same degree that Japan, India, and Africa were phantoms in the maps Caldas drew in 1972, it—like they—nevertheless acquires substance and definition through the collaborative engagement between the maker and the viewer. Caldas has done and keeps doing his part; it is up to those eager to reset the compass of their own minds to do theirs.

Originally published as “The Mirage Maker,” in *Waltercio Caldas*, exhibition catalogue, Blanton Museum of Art and University of Texas Press, 2013. Copyright © 2013

Planisfério

2011

Polished stainless steel and suede

36 x 181 x 48 cm



Ainda

2014

Watercolour and stamp on paper

29.8 x 40.2 cm

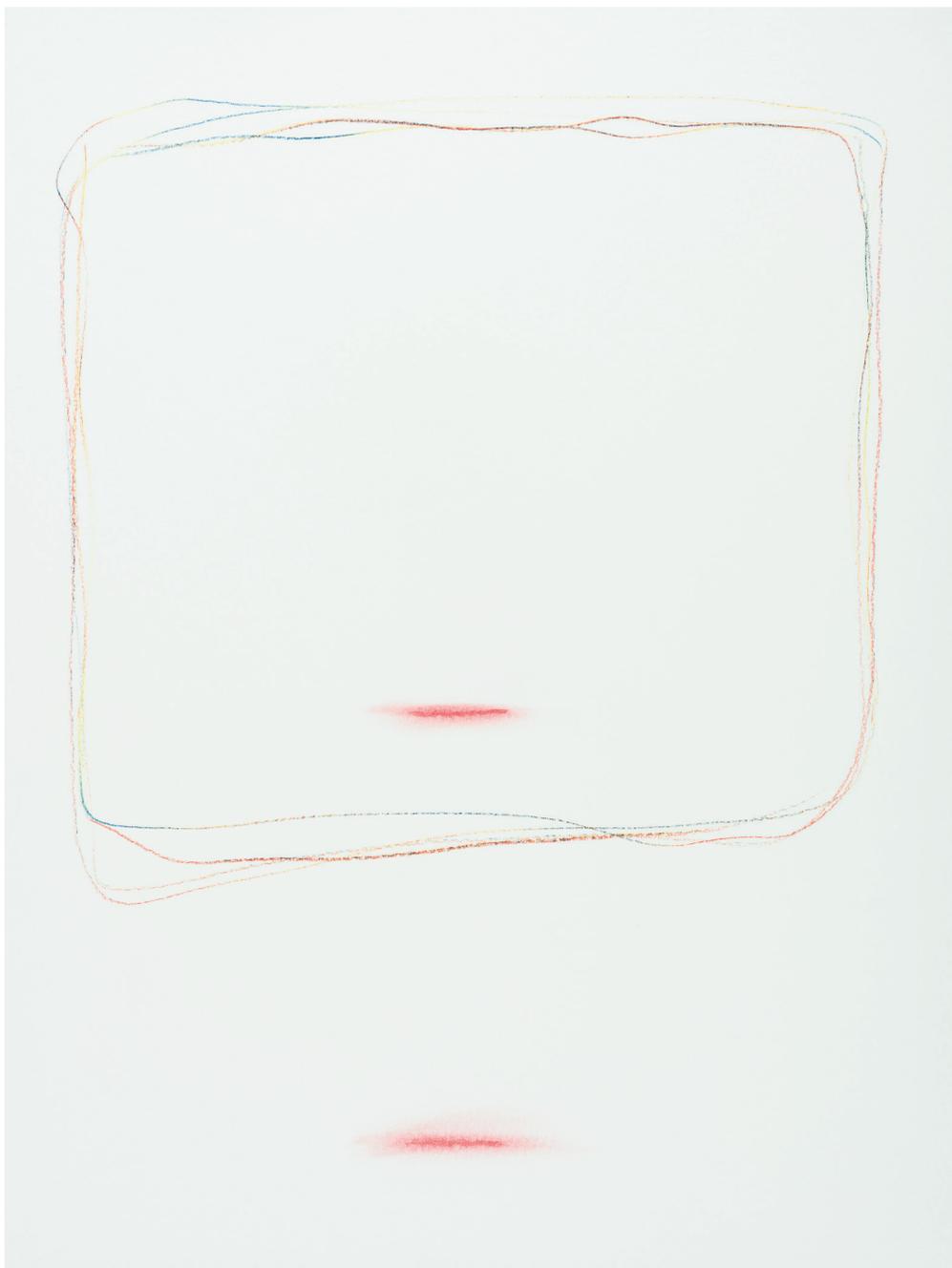


Untitled

2014

Coloured pencil and pastel on paper

40 x 30 cm

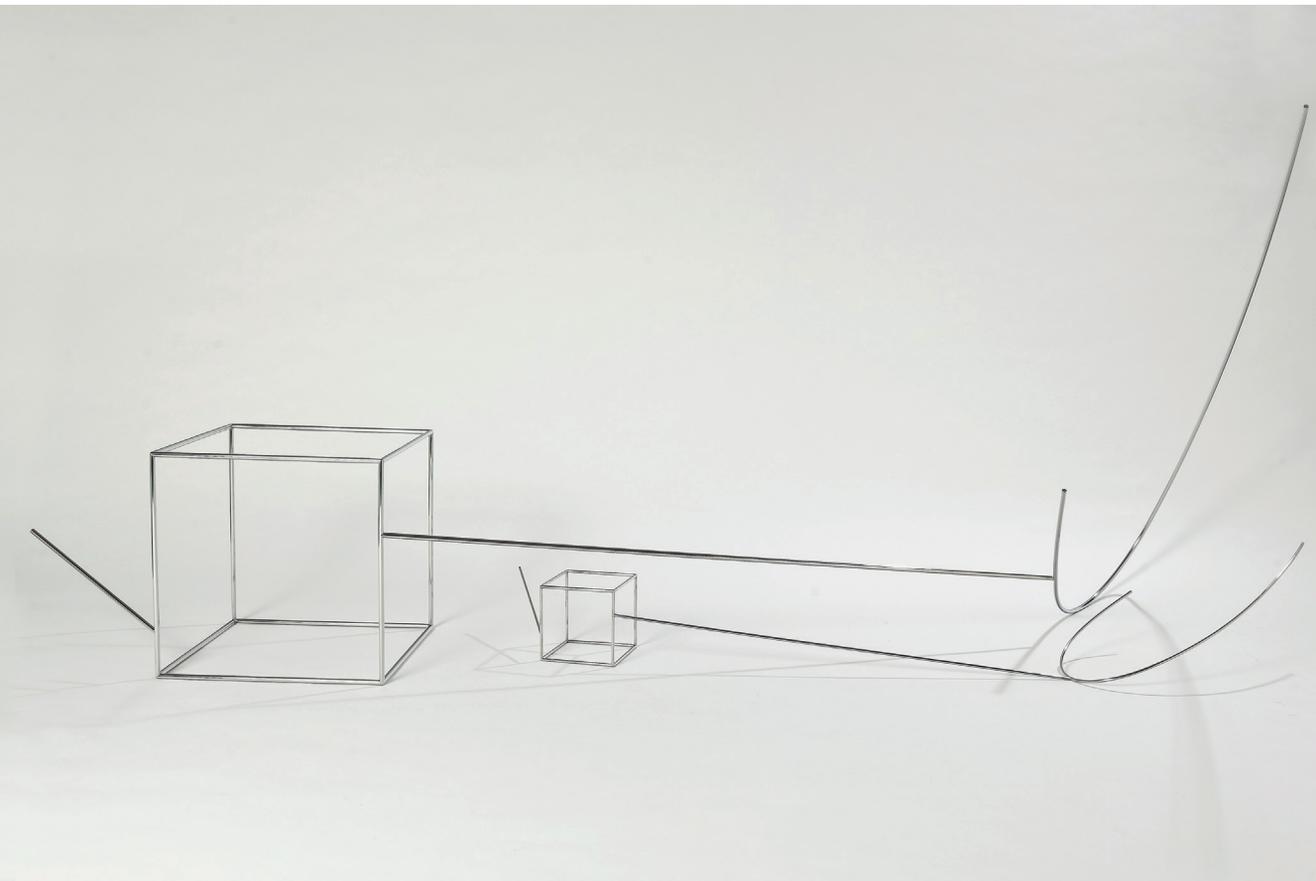


Untitled

2013

Polished stainless steel

100 x 180 x 80 cm

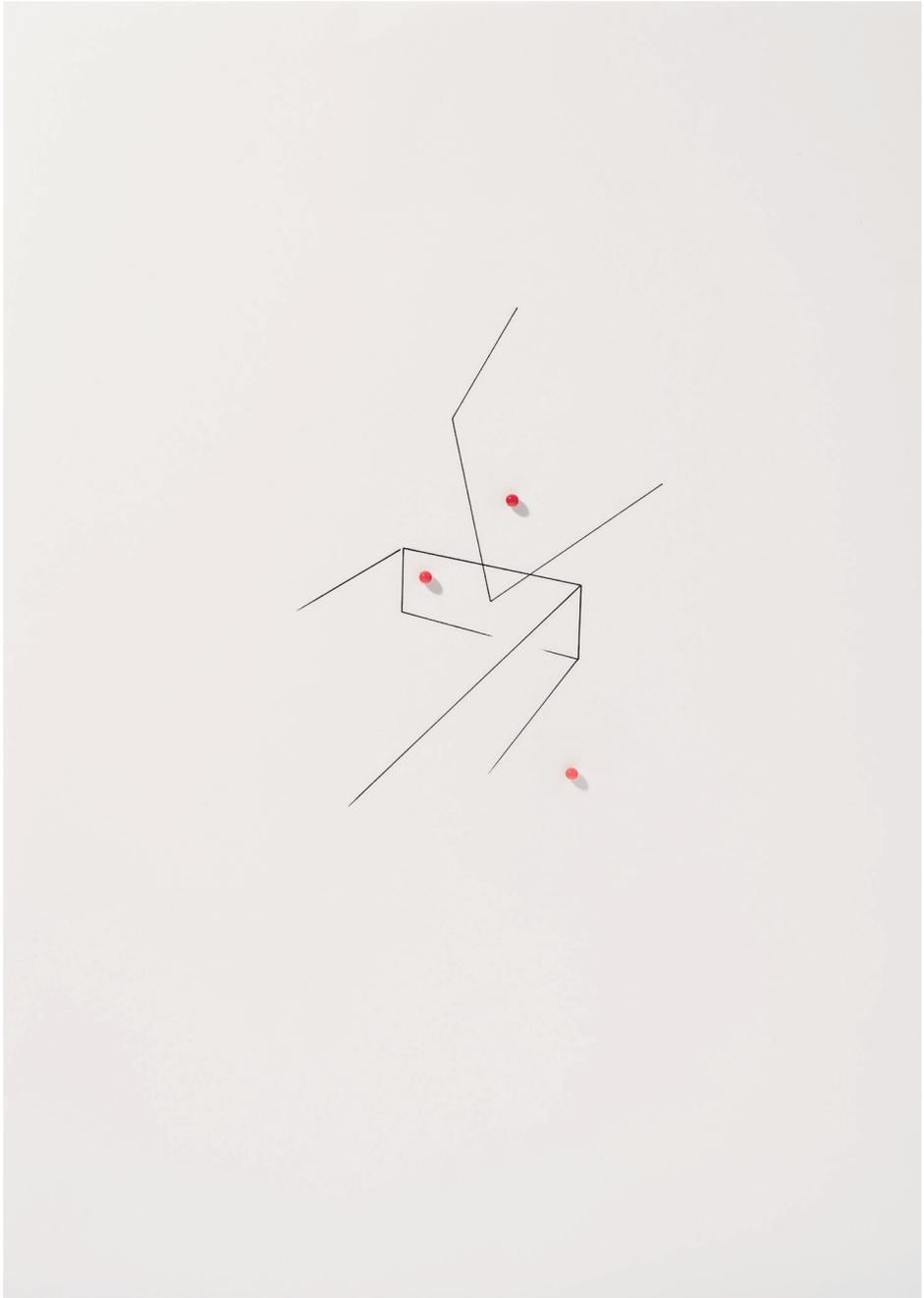


Untitled

2013

Chinese ink and resin on paper

42 x 30 cm

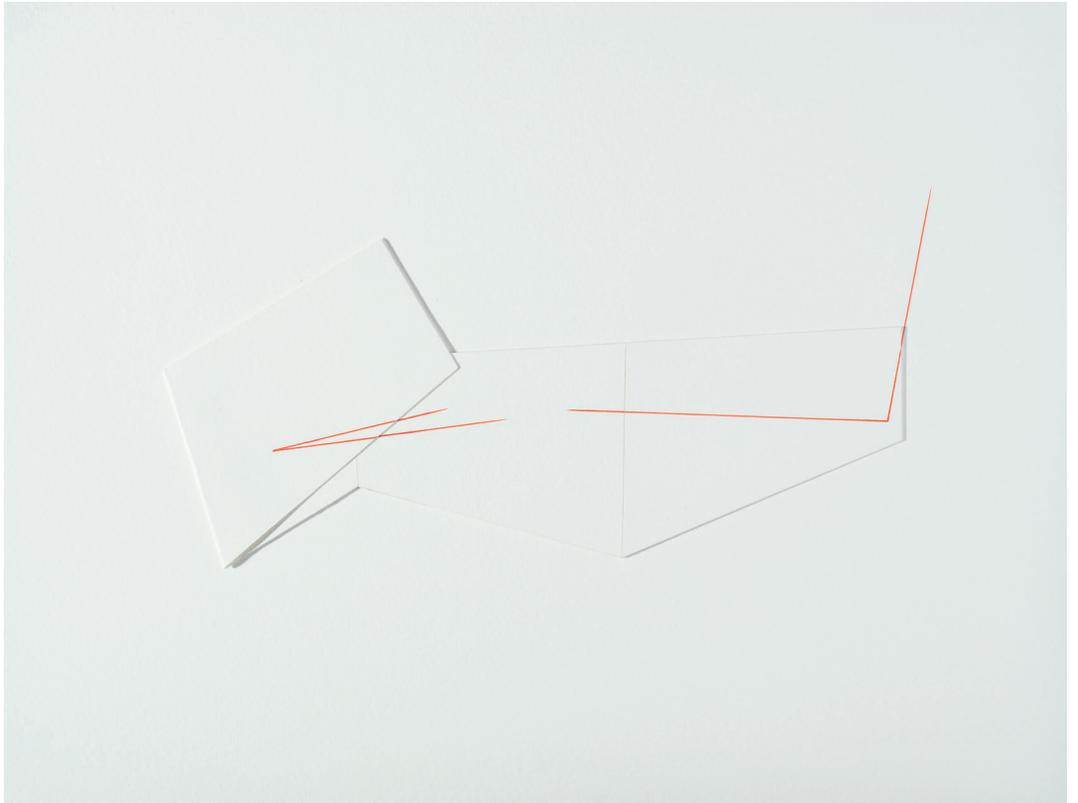


Untitled

2012

Chinese ink and collage on paper

30 x 40 cm

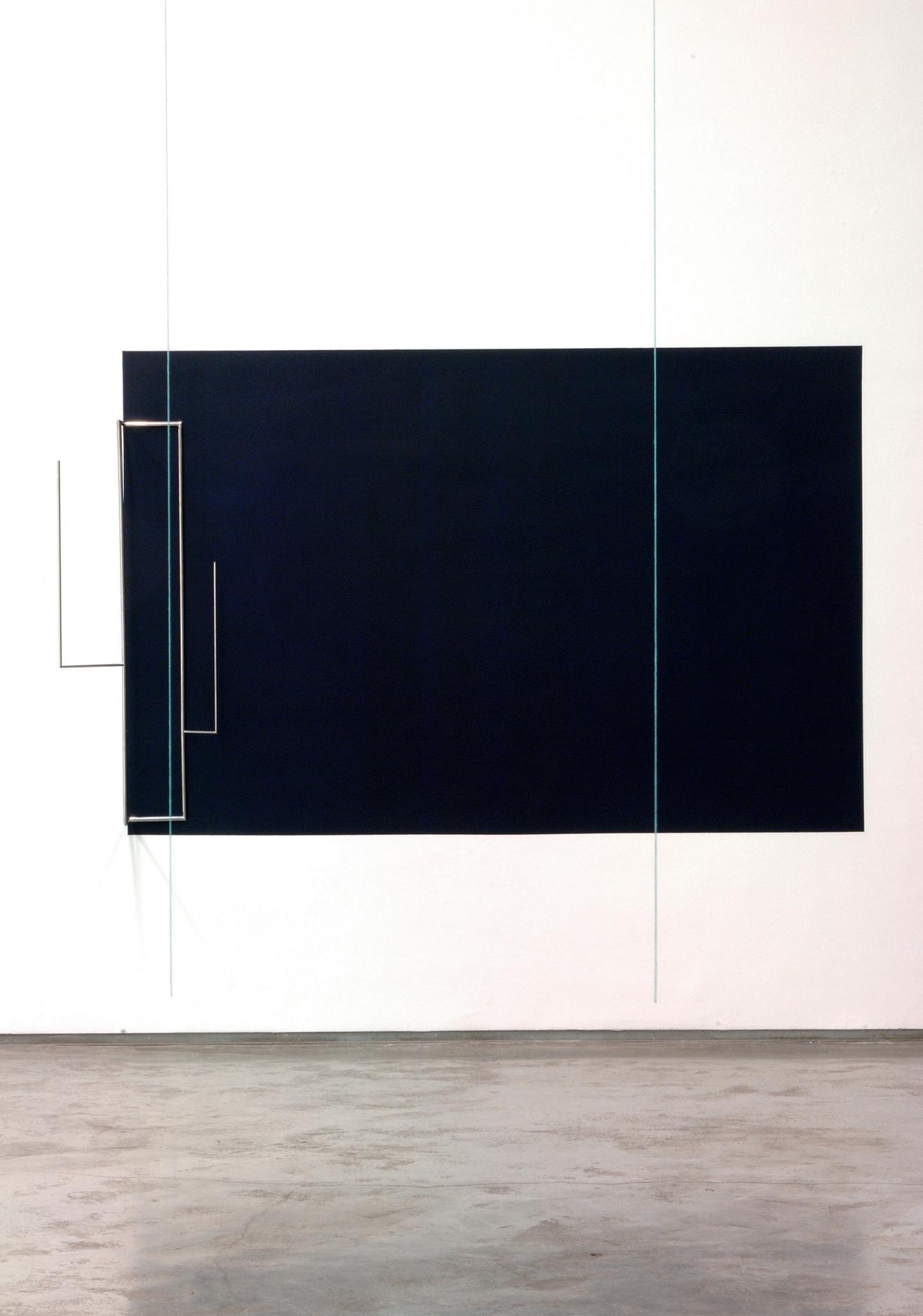


Noite ilustrada

2005

Polished stainless steel, woollen yarn and
acrylic paint on wall

170 x 280 x 160 cm



Untitled

2013

Pastel, Chinese ink and paper relief on paper

51 x 36.5 cm



Untitled

2012

Chinese ink and pastel on paper

55.3 x 37.6 cm



And... or...

2013

Polished stainless steel and resin

30 x 220 x 20 cm



Untitled

2008

Graphite and charcoal on paper

27.7 x 22.3 cm



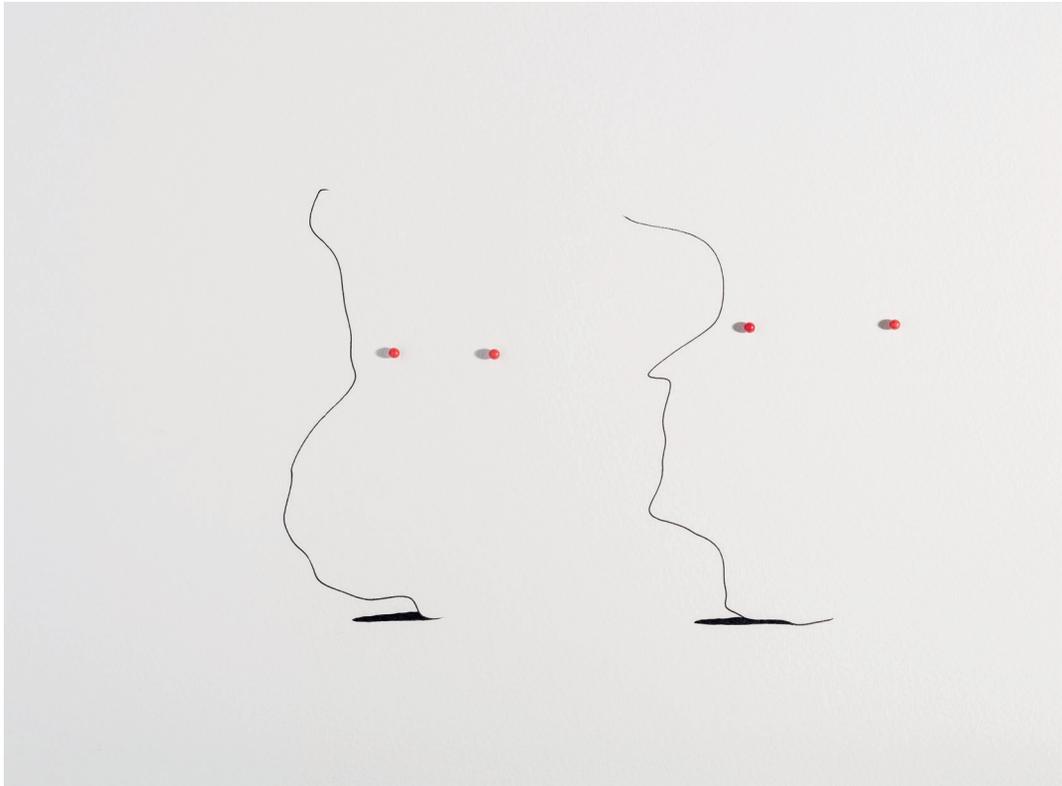
w.

Untitled

2014

Chinese ink and resin on paper

30 x 40 x 0.4 cm



Untitled

2015

Watercolour, Chinese ink and resin on paper

32 x 24 cm



PREFÁCIO

O trabalho de Waltercio Caldas é sobre um certo grau de admiração ao criar um pensamento maravilhosamente enganoso para o objeto artístico. ‘Caldas suavemente debocha das expectativas do espectador. Como Duchamp, ele gera “um novo pensamento para o objeto”’. (Guy Brett, ‘Taking Liberties’, *Waltercio Caldas in Conversation with / en Conversación con Ariel Jiménez*, publicado pela Fundação Cisneros).

Caldas é um artista que, com cada peça produzida desde a década de 1970, aproxima-se cada vez mais de um certo vazio abstrato – um silêncio. Os críticos o descrevem como um artista que não cria objetos, mas sim cria o espaço entre objetos. Experimentar uma exposição de Waltercio Caldas é sentir esse conteúdo invisível – uma sensação que pode ser tão corpórea e etérea quanto intelectual. Cada peça é destinada a capturar e trabalhar com todo o potencial espacial que a rodeia já que ele o usa para explorar essas relações complexas do por dentro e por fora.

Em um primeiro encontro, e em um sentido puramente estilístico, a obra de Waltercio Caldas poderia ser definida para uma audiência internacional como minimalista. Mas essa definição não seria adequada. Fundamentalmente, o contexto do trabalho não era Nova York, mas o Rio de Janeiro. O rigor intelectual por trás do jovem artista foi moldado pela orientação de Ivan Serpa ao invés do “o que você vê é o que você recebe” dos norte-americanos. Caldas está mais interessado no espaço entre os objetos e nos jogos complexos enunciados por esses espaços vazios do que na progressão linear de redução dos norte-americanos.

Para esta exposição na Cecilia Brunson Projects, as obras foram escolhidas e organizadas pelo artista. Caldas selecionou trabalhos feitos nos últimos dez anos de produção, que inclui nove desenhos e duas esculturas de parede. Essas obras tratam essencialmente de mudanças de perspectivas, um interesse que está no cerne da prática do artista. Igualmente, Waltercio Caldas é um artista cujo trabalho é conhecido por ser difícil de se traçar cronologicamente em termos de produção artística. Um trabalho produzido nos anos 70 senta-se confortavelmente ao lado de um trabalho produzido no ano passado. Esta exposição é um reflexo desse espírito. Juntos, esses trabalhos negam a noção de progressão linear, pois eles se sentam à vontade e sem interrupção ao lado um do outro.

Para este catálogo, nós reimprimimos o ensaio de Robert Storr “The Mirage Maker” (O Fabricante de Miragens). Esta importante obra foi encomendada pelo Blanton Museum e foi publicada em 2013 para comemorar a primeira exposição monográfica de Waltercio Caldas nos Estados Unidos. Nosso objetivo em trazer de volta este ensaio é nos ajudar a repensar e entender Waltercio Caldas vis-à-vis seus correspondentes

norte-americanos. O trabalho de Caldas é profundamente pessoal. Nele, ele explora muitas questões complexas, como estranho, o absurdo, e a perspectiva. No entanto, também é imbuído de humor. Continuando com isso, pedimos a Sofia Gotti para nos ajudar a entender melhor o contexto específico em que ele produz seu trabalho, e de como o trabalho de Waltercio Caldas não poderia ter sido produzido em nenhum outro lugar senão no Rio de Janeiro. Estamos profundamente gratos a Robert Storr, a Beverly Adams e o Blanton Museum of Art, a University of Texas Press e a Sofia Gotti por nos permitirem reunir estes dois textos e contribuir para o discurso em torno das obras expostas.

Temos também a honra de apresentar, em conjunto com a exposição, a recente publicação "*Waltercio Caldas in Conversation with / en Conversación con Ariel Jiménez*", publicada pela Fundación Cisneros / Colección Patricia Phelps de Cisneros (2016) e ter a oportunidade de ouvir o artista conversar com o colega de longa data Gabriel Pérez-Barreiro na galeria em Londres. Se há uma outra coisa pela qual Waltercio Caldas é conhecido, é a sua articulação. Ele resiste a muitos dos estereótipos constantemente usados pelo mundo da arte para descrever arte e ele pode desfazer esse tipo de pensamento de uma forma maravilhosamente erudita e poética. Agradecemos ao Gabriel Pérez-Barreiro por oferecer esta oportunidade ao público londrino.

Esta exposição não seria possível sem a ajuda de nossos maravilhosos parceiros no Brasil, Ana, Carlos e Antonio da Galeria de Arte Almeida e Dale. Igualmente importante na produção desta exposição, agradecemos a Paulo Darzé por toda a sua ajuda durante o processo de dar vida à exposição. É o suporte e encorajamento de galerias como a sua que permitem aos artistas produzir o melhor de suas obras.

Cecilia Brunson Projects

WALTERCIO CALDAS: UMA INTRODUÇÃO

Por Sofia Gotti

Aluno: Quatro menos três . . . Quatro menos três . . . Quatro menos três? . . . Mas agora isso não é dez? - Eugéne Ionesco, A lição

Para esta primeira exposição no Reino Unido, Waltercio Caldas selecionou cada obra ele mesmo. Como um músico numa orquestra, cada peça forma uma parte da *opus magnum* produzida pelo artista. Os desenhos, as esculturas ou as instalações raramente são exibidos em ordem cronológica, e florescem quando visualizados como um conjunto – refletindo as diretrizes da mente do artista.¹ A música, o formalismo e o absurdo são algumas das chaves que foram usadas para acessar as múltiplas dimensões de sua obra. Para emprestar a frase do curador Gabriel Pérez-Barreiro – uma lógica oblíqua permeia cada obra, subvertendo os processos cognitivos usuais que levam à conscientização, compreensão, ou desfechos.²

Apesar de ter merecido uma reputação extraordinária no Brasil, o trabalho de Caldas é menos conhecido no exterior. Talvez isso seja por sua obra ser mais difícil de ser identificada num grupo definido de artistas no cenário em ebulição da arte no Rio de Janeiro desde os meados da década de 1960, seus trabalhos foram justapostos ao Minimalismo, às partituras musicais silenciosas de John Cage, aos Surrealistas e a Duchamp.³ Embora não haja dúvida de que estes movimentos e artistas se relacionam com os trabalhos de Caldas, a trajetória dele é ligada à sua história de arte local, da qual este breve ensaio de apresentação tratará com maior ênfase. Para fomentar novas associações e para delinear características “globais” gerais, escritores como Guy Brett adotaram a abordagem de ‘aparição súbita em cena’ para analisar as obras de artistas que trabalham em locais díspares.⁴ No caso de Caldas, sua ligação com o ambiente brasileiro revela determinadas dinâmicas de sua ‘lógica oblíqua’. Devido à sua indiferença abrangente à ordem cronológica tradicional, este texto justapõe obras e histórias temporalmente distantes, buscando destacar a uma leitura holística ou sincrônica de seu trabalho.

Caldas cresceu num Brasil definido por Desenvolvimentismo, Modernismo, e Crescimento Econômico - um momento capturado sumariamente pela construção da novíssima capital modernista, Brasília, construída para ser a sede do poder governamental no centro geográfico do país. Como seu pai era engenheiro, ele cresceu rodeado por planos de construção e geometria. A série de desenhos *Sem título*, produzida entre 2008 e 2015, aqui apresentada, repercute o equilíbrio estudado da forma, onde blocos de aquarelas expressionistas ou linhas curvas inesperadamente interrompem as composições, normalmente mensuradas.⁵ Caldas simplifica os jogos de mão com abstração geométrica e invoca o legado dos grupos concretista e neoconcretista no Brasil, que se encontravam na dianteira da prática vanguardista até o início dos anos sessenta. De acordo com o historiador Ronaldo Brito um dos resultados

mais radicais do Neoconcretismo dentro do que ele chama de ‘o projeto Construtivista brasileiro’ foi a importância dada à presença corpórea dos espectadores.⁶ Obras tais como *Noite Ilustrada* (2005), acenam a *Relevos Espaciais* de Hélio Oiticica, produzida no final dos anos cinquenta, ou a suas estruturas penetráveis mais complexas, compostas de formas geométricas penduradas que convidam o espectador a perambular entre estas. Ao contrário de Oiticica, Caldas extrai a linha da tela, que por sua vez perde sua tridimensionalidade, e é reduzida a tinta escura numa parede. O espectador é convidado a habitar a pintura, entre a superfície pictórica e a marca do artista (neste caso, o fio pendurado do teto) subvertendo determinada dinâmica da participação herdada do Neoconcretismo. Ao mesmo tempo, *Planisfério* (2011), também desconstrói, pela segunda vez, uma imagem de partida: de um mapa estrelado esférico para sua projeção no plano (o verdadeiro planisfério), à sua nova rendição escultural tridimensional. Estas obras atestam à lógica singular de Caldas, que parece trocar determinados postulados do movimento como, por exemplo, o Neoconcretismo.

Brito, que apoiou e escreveu múltiplos textos sobre a obra de Caldas, afirmou que o projeto construtivista do Brasil era, em última análise, falho. Ele explicou que num contexto de atraso ou de subdesenvolvimento, artistas que subscreviam ao Neoconcretismo ocupavam uma posição lateral. Pertencendo à classe média alta, muitos eram financeiramente indiferentes ao mercado de arte, o que fez com que suas inserções culturais fossem “marcadamente elitistas”.⁷ Adicionalmente, entre os postulados centrais do movimento estava uma “abdicação política” deliberada, que os colocava longe das preocupações sócio-políticas mais amplas do país.⁸ Nesse quadro, Caldas parece interromper ludicamente com uma nova linguagem artística, que serpenteia e simultaneamente encaminha os legados artísticos das tendências construtivistas infalivelmente reconhecidas do Brasil.

Outro capítulo da carreira de Caldas é seu treinamento, iniciado em 1963-1964, nos estúdios abertos liderados por Ivan Serpa, no Museu de Arte Moderna, que notadamente influenciou toda uma geração de jovens artistas no Rio de Janeiro. Serpa dirigiu várias oficinas e tinha um interesse proeminente nas formas tradicionais de gravura (tais como a xilogravura de *cordéis*).⁹ Robert Storr, cujo ensaio se encontra neste catálogo, reconheceu uma ligação interessante entre as obras de Caldas (especificamente os desenhos e objetos) e a arte Pop. De fato, muitos dos artistas que frequentavam as oficinas de Serpa, posteriormente formaram o Grupo Neo-Realista, e começaram a trabalhar com a estética Pop.¹⁰ Estes incluíram Antônio Dias, Carlos Vergara, Rubens Gerchman, que se apresentaram na exposição histórica *Opinão 65*, uma vitrine para as novas tendências figurativas internacionais, retroativamente associadas a um episódio seminal no desenvolvimento da estética Pop no Brasil.¹¹ Um dos principais motivos para essa volta à figuração acompanhou a mudança abrupta no cenário político do Brasil, com o estabelecimento de uma ditadura militar em 1964. Reconhecendo a necessidade de ajustar o papel da arte na sociedade, muitos artistas adotaram uma

estética nova, inteligível e de inclusão (uma que era notadamente não-elitista), buscando sensibilizar um público maior para o cenário político do país.

Especialmente após a intensificação do estado de repressão e censura pós-1968,¹² Caldas participou nos esforços para disseminar ideias culturais e políticas. Entre 1975 e 1976, ele editou, juntamente com Gerchman, Vergara, Brito e outros, a revista independente *Malasartes*. Apesar de só ter publicado três edições, a publicação falava sobre a arte experimental internacional, tornando-se uma importante fonte de informação para artistas locais. Os editores buscaram fomentar o debate intelectual, particularmente à luz da consolidação do mercado de arte no Brasil, que havia influenciado a posição crítica de muitos artistas, obrigados, cada vez mais, a vender suas obras.¹³

Caldas adotou as ideias sobre a popularização da arte, empregando um espírito humorístico porém sempre didático.¹⁴ Suas frequentes homenagens aos artistas e à história estão sempre caracterizadas por um *détournement* astucioso que convida o espectador a reconsiderar a mensagem ou o desfecho da arte. Suas referências a Alexander Calder, sugeridas pelo seu uso de fios na escultura de aço inoxidável polido, *Sem título* (2013), a Velázquez, em *O Livro Velázquez* (1996), ou a Giorgio Morandi, que aparece novamente na representação repetida de garrafas ou copos, sempre desfocados ou distorcidos, exigindo que o espectador preencha as lacunas. Também é importante a lembrança de que, após os meados dos anos setenta, o ímpeto politizado da década anterior já tinha diminuído, a ditadura estava normalizada, e como disse o curador Luiz Camillo Osorio, 'não havia nenhum *outro* para confrontar, da mesma forma que não havia nenhum movimento clandestino para apoiar'.¹⁵ Os muitos artistas que sentiam a responsabilidade de se comprometer à luta política se arriscavam a ser revolucionários autoproclamados, – uma questão já identificada em 1976 pela crítica argentina Marta Traba.¹⁶ Nesse contexto, Caldas se interpôs ao espaço indesejado, onde o engajamento político ocorreu meramente por si só, resistindo à lógica assumida da comunicação diária. A simplicidade e erudição de suas obras, apesar de sempre ludicamente contra-intuitivas, são um comentário sobre sua própria historicidade.

Enquanto a obra de Caldas consistentemente estabelece diálogos instrutivos com artistas e movimentos internacionais, a genealogia parcial delineada aqui, também lança sua prática numa estória profundamente *carioca*. Analisados em relação à situação histórica e cultural brasileira, seus trabalhos demonstram uma significância notável aos debates intelectuais locais, enquanto visualmente ressoam com as tendências internacionais. Como Storr também observou, a obra de Caldas não cabe totalmente no paradigma antiestético pós-Duchampiano típico da arte ocidental desde os anos setenta. Suas obras, ao contrário, agem como fundamentos de uma linguagem, montadas de acordo com uma lógica singular propensa a ser desmontada e reconstruída. Em 1970, ele projetou o palco para a produção de *A lição*, de Eugène Ionesco, citada no princípio

do texto. Como o dramaturgo, Caldas implementa o *non sequitur* – lógica absurda e sem consequência – para descobrir campos alternativos de conhecimento, acrescentando uma interpretação muito necessária à normalidade.

[1] Sônia Salzstein comenta a importância de ver as obras de Caldas, independentemente do meio, como um todo. Vide: Sônia Salzstein, *O Livro Superfícies Rolantes, em Waltércio Caldas: Livros* (Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1999).

[2] Gabriel Pérez-Barreiro, *The Octopus and a Completely Full Aquarium*”, em Gabriel Pérez-Barreiro, Richard Schiff, Robert Storr, e Mari Tere Rodríguez, *Waltercio Caldas* (cat. Exp., Austin: University of Texas Press, Blanton Museum of Art and Fundação Iberê Camargo, 2014). A noção do ‘resultado’ é explorado em Paulo Sergio Duarte, *Waltercio Caldas* (Sao Paulo: Cosac & Naify Edicoes, 2001), p. 181.

[3] Guy Brett e Ursula Davilla justapõem Caldas a John Cage e os Neoconcretistas, Luiz Camillo Osorio ao Surrealismo, Sônia Salzstein ao Expressionismo, Robert Storr a Magritte, Broodthaers e Duchamp. Estes são apenas um punhado das associações invocadas pelas obras de Caldas na ampla erudição sobre seu trabalho.

[4] Guy Brett, *Transcontinental: an investigation of reality: nine Latin American artists* (London e New York: Verso, 1990), p. 6.

[5] Storr, em seu ensaio incluído neste catálogo, afirma que as obras de Caldas não são alinhadas com o Minimalismo nem com as tendências construtivistas pós -1945. Ao contrário, ele explica a abordagem ‘essencialmente pictórica’, resulta num caminho alternativo para ambos os estilos.

[6] Ronaldo Brito, *Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro* (Rio de Janeiro: FUNARTE/ Instituto Nacional de Artes Plásticas, 1985). Este ponto também foi tornado explícito por Hélio Oiticica no texto intitulado *Esquema Geral da Nova Objetividade*, no catálogo da exposição *Nova Objetividade Brasileira* (MAM-RJ, 1967), reproduzido em Carlos Basualdo, *Tropicália: Uma Revolução na Cultura Brasileira (1967-1972)*, (São Paulo: Cosac Naify, 2005).

[7] Brito, *Neoconcretismo*, p. 107.

[8] Brito continua, “o relacionamento com o mercado (representativo da ‘realidade para assuntos de arte’) é, como último recurso, de politização”. Ibid.

[9] *Cordéis* (literalmente traduzido como pequenas cordas) são contos ou poemas ilustrados com xilogravuras, tipicamente vendidas por baixos preços nos mercados do nordeste do Brasil.

[10] O *Grupo Neo-Realista* foi formado em 1965 por Dias, Pedro Escosteguy, Vergara, Gerchman e Roberto Magalhães.

[11] *Opinão 65* foi realizada no MAM-RJ e foi organizada pelo galerista romeno-russo Jean Boghici e a crítica francesa Ceres Franco, que buscaram trazer pela primeira vez ao Brasil as novas tendências figurativas que estavam surgindo ao redor do mundo. Boghici dirigia a Galeria Relevo no Rio de Janeiro, que juntamente com a Galeria Bonino eram pontos de referência para Caldas.

Para um estudo sobre a relevância da arte Pop no Brasil, vide Sofia Gotti, *Popau, Pop or an American way of living?* Uma introdução para Dos carimbos à bolha, por Aracy A. Amaral”, in *ARTMargins*, (Cambridge, MA: MIT Press, Vol. 5, Issue 2, 2016).
http://www.mitpressjournals.org/doi/abs/10.1162/ARTM_a_00150#.WIK0TrYrJAY

[12] Em 1968, o ato extra constitucional AI 5 foi emitido, marcando uma intensificação da repressão pelo estado, através da legitimação da censura, intervenção federal e abolição do Habeas Corpus.

[13] Vanessa Rosa Machado e Fábio Lopes de Souza Santos, “A Revista Malasartes, a crítica ao projeto

político-cultural do modernismo e a produção experimental dos anos 1970", VIII Encontro de História da Arte, Universidade Estadual de Campinas, 2012. <http://www.unicamp.br/chaa/cha/atas/2012/Vanessa%20Rosa.pdf> acessado em 8 de fevereiro de 2017.

Brito também escreveu: 'o relacionamento com o mercado (representativo da realidade para assuntos de arte) é, como último recurso, de politização', em *Neoconcretismo*, p. 107.

[14] Caldas proferiu diversos seminários durante sua carreira, e uma das publicações, que trata mais de seu etos didático é: Wáltercio Caldas e Paulo Venâncio Filho, *Manual de Ciência Popular* (2a edição, São Paulo: Cosac Naify, 2007).

[15] Luiz Camillo Osorio, *Wáltercio Caldas: Line, Space and Ginga*, em Adriana Boff (ed.), *Waltercio Caldas: O Ar Mais Próximo e Outras Matérias = The Nearest Air and Other Matters* (cat. Exp., Austin: University of Texas Press) p. 190.

[16] Marta Traba, *Dois décadas vulneráveis nas artes plásticas latino-americanas 1950-1970* (Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978, ©1976).

O FABRICANTE DE MIRAGENS

Por Robert Storr

Há aproximadamente vinte anos, um amigo brasileiro me ofereceu uma visita à sua coleção de arte moderna. O acervo estava abrigado – ou melhor, amontoado com elegância – em um apartamento espaçoso de um edifício moderno no centro do Rio de Janeiro. Entre os itens que ele me mostrou estava um desenho misterioso que parecia um mapa, com praticamente todas as informações eliminadas exceto alguns poucos pontos de referência, como se o cartógrafo tivesse simplesmente retirado os contornos do território que o mapa deveria identificar, deixando indicadores sobre onde estavam localizados os municípios e as cidades-chave, mas sem colocar os nomes. Esta constelação flutuante de lugares sem nome estava circundada por fronteiras meticulosamente desenhadas com tintas de várias espessuras, como faziam os desenhistas e impressores franceses dos séculos XVIII e XIX, dando-lhe uma vaga aura de antiguidade apesar de sua aparência ser totalmente contemporânea, aspecto esse que é familiar a todos que conhecem os idiomas gráficos da arte conceitual da década de 1960. Quando demonstrei grande interesse por essa folha enigmática, meu amigo se entusiasmou – o nome dele era Gilberto Chateaubriand e um de seus maiores dons era a capacidade inexaurível de se encantar – e me disse que havia mais mapas de onde este tinha vindo. A seguir, meu amigo foi até um armário adornado, alcançou o topo e então pegou um pacote mal embrulhado com papel amassado e amarrado com um barbante. Depois de desamarrar os nós, ele extraiu o conteúdo, que consistia em dúzias de desenhos em folhas duras, idênticas às do mapa misterioso, incluindo mais dois mapas do mesmo tipo. O primeiro da série era intitulado *Japão*. O segundo e o terceiro estavam identificados como *África e Índia*. Todos eram datados de 1972. Alguns anos mais tarde, os três desenhos seriam exibidos em *Mapping* (Mapeamento), uma exposição organizada por mim no Museu de Arte Moderna, em 1994, e, mais tarde, Chateaubriand doou esse material para o MoMA, do qual ele foi membro do Conselho Internacional por um longo período. Subsequentemente, outro trabalho – *Espelho de Luz* (concebido em 1974 e produzido em 1998) seguiria, graças à generosidade dele e de outros amigos.

O tesouro de desenhos de Chateaubriand nem de longe se esvaziou com este ato de generosidade. As dúzias que restaram no pacote, depois de separados os acima mencionados, continham imagens variadas, mas consistentes em sua formatação, com as mesmas margens cuidadosamente regradas e o mesmo estilo descritivo simples, mas preciso. Alguns tinham um aspecto vagamente Pop, porém como se o Pop tivesse sido inventado há um século ou mais, quando a norma eram as gravuras finas e não a impressão extravagante de fotos em offset. O pregador de peças belga, Marcel Broodthaers, usava um anacronismo parecido para simultaneamente minar e zombar do Pop, da posição de alguém que vive a maior parte do tempo fora de seu contexto de cultura-consumista. Com inteligência maliciosa e anomalias obviamente inventadas, outros do bando de Chateaubriand lembraram o trabalho do mentor de Broodthaers,

o instigador René Magritte, que vivia em Bruxelas. Estes caprichos gráficos mostravam uma mente ativa e, na minha lembrança, poderiam ter levado a uma carreira neo-Dadista similar ao do polímata catalão, Joan Brossa, e seus colegas vanguardistas da América do Sul e da península Ibérica, que estudaram o exemplo de Marcel Duchamp através da lente do surrealismo literário. De fato, estão presentes traços dessa sensibilidade em vários dos primeiros objetos esculpidos por Caldas e sobrevivem em seus trabalhos posteriores, sobre os quais falaremos mais a seguir. Porém, em e para si mesmos, os misteriosos truques de visão não eram inicialmente uma preocupação primária de Caldas.

Também não se tornaram posteriormente. Ao contrário, sua arte sempre girou em torno das discrepâncias sutis entre a percepção e o conhecimento, em incongruidades calculadas entre o que enxergamos - ou pensamos enxergar - e - o que conhecemos - ou pensamos conhecer. Resumindo, a arte dele é de paradoxos, simultaneamente de apreensão perceptiva e de compreensão conceitual, e das inevitáveis disparidades entre os dois a curto e longo prazo. Entretanto, num período onde a interferência nos mecanismos de positivismo lógico tem sido o procedimento padrão de operação para inúmeras tendências no fomento de cuja causa a linguagem tem conseguido precedência quase universal sobre os sentidos, isto é, num período onde o meio, bem como a mensagem, de práticas conceituais tem consistentemente privilegiado a palavra escrita (ou o que pode ser dito quando uma forma ou imagem foi traduzida para palavras) sobre formas e imagens em si, a obra de Caldas se destaca como uma série de objeções astutas face aos discursos prontos, mesmo quando seu trabalho consiste em expressões ágeis e refinadas de divergência da sabedoria tradicional de escolas contemporâneas de pensamento e inclinação.

Para começar, considere exemplos dos meados dos anos 1970, que parecem mais facilmente assimiladas na “antiestética neoduchampiana”. A amálgama de perspectivas críticas e abordagens criativas agrupadas por este jargão pós-modernista tem sido predominante - ou usando a terminologia atualmente preferida, “hegemônico”- nas escolas do último terço do século XX e nas primeiras décadas do século XXI. Essencial para essa ideologia acadêmica é a desvalorização persistente do olho e da mão. Isto é dizer, o rebaixamento do prazer visual e a “redução de competência manual” ou a subcontratação dos trabalhos produzidos em estúdio, para menosprezar os fundamentos do “estético” como historicamente compreendido.

Mais especificamente ainda, o significado de estético nesses ambientes é um reino de deleite ostensivamente desinteressado que se abstém de todas as questões que poderiam atrair a atenção para a infraestrutura epistemológica ou ontológica da arte ou para a superestrutura social, econômica ou política erguida ao redor. Para ser justo desde o início, Marcel Duchamp, em nome de quem esta escola há tempos exerce seu poder, não pode ser culpado por estes excessos intelectuais de discípulos dogmáticos que se apropriaram

seletivamente de suas ideias e as enxertaram em outras, quase antitéticas àquelas que sabemos ser dele. Certamente, Marcel, o eterno dândi, teria sido um colega de faculdade muito estranho e ainda mais estranho como o membro do “Comité Central” de qualquer uma das inúmeras facções revolucionárias ostensivas que tentaram recrutá-lo postumamente. Mas estes híbridos também não devem ser descartados à primeira vista. A mescla hábil de Marcel e Marx encontrada no trabalho de Félix González-Torres e outros de sua geração, demonstra os méritos de tal *détournement* pirático enquanto exemplifica a diferença entre uma “forte leitura mal interpretada” da literatura, que pode levar a um novo ponto de partida crítico bem como criativo, e uma “fraca leitura mal interpretada” das mesmas fontes, que muitas vezes produz um tamanho único para todas as categorias, e ao mesmo tempo diz que o que não se pode fazer caber deve ser banido de um exame minucioso sério.

Realmente, é a estreiteza e rigidez dos antiestéticos neoduchampianos que os fazem guias tão fracos para grande parte do trabalho que se inspirou na perversidade multiforme de Duchamp –isto e a insistência compulsiva que argumentos de nota de rodapé são mais convincentes do que a experiência ou revelações. Tanto que González-Torres mostra o quanto um toque leve pode ser eficiente para destacar e tratar das questões sociais e políticas mais complexas e pesadas e os assunto mais emocionalmente carregados sobre identidade psicosssexual, Caldas igualmente corrige os preconceitos antiestéticos dos neoduchampianos ao reforçar as vantagens de uma metodologia hiperestética primorosamente sensual por propor problemas que não tem resposta, ao menos nenhuma que apenas a linguagem possa oferecer com segurança.

Voltamos, então, às primeiras fases de desenvolvimento de Caldas como o criador de enigmas tridimensionais, pois, de uma forma ou outra, os enigmas são o seu ofício. Para os nossos propósitos, *Condutores de Percepção* (1969) é um bom lugar para começar. Dentro de uma caixa dura, forrada com veludo do tipo em que poderíamos encontrar instrumentos cirúrgicos ou de medição num centro médico ou laboratório, encontramos duas hastes de vidro com uma tampa de prata. Como estes implementos podem ajudar ou melhorar a percepção, e qual dos sentidos eles poderão auxiliar estão totalmente abertos a questionamento. Naturalmente, metais conduzem a eletricidade, e dos tipos mais facilmente disponíveis, o melhor é a prata. No entanto, as fixadas em cada haste são separadas de tal forma a colocar em duvida essa possibilidade. O vidro, é claro, permite a passagem da luz e misticamente oferece uma passagem também para o espírito – diz-se que Deus inseminou a Virgem Maria com uma luz passando por um recipiente de vidro. Mas o propósito de organizar os veios de vidro que Caldas produziu (como prismas ou lentes) é longe de ser óbvio. Portanto, temos dispositivos pseudocientíficos provocantes, ou talvez mágicos, que parecem prometer receptividade excepcional, mas não permitem seu acesso. E então, através de objetos muito bem trabalhados e intensamente materiais

de utilidade duvidosa, o trabalho induz um sentimento de sonhar acordado no qual as portas da percepção permanecem entreabertas permitindo que um raio de esperança - ou um discernimento subliminar - penetre a mente cética.

Esta fusão de especificidade física - da qual a ênfase de Caldas no trabalho manual é emblemática - e da incerteza fenomenológica se encontra em quase toda a produção do artista. *Dado no gelo* (1976), *Como funciona a máquina fotográfica?* (1977), *Convite ao raciocínio* (1978), e *Aquário completamente cheio* (1981) coletivamente manifestam um elemento explicitamente surrealista consoante com seus primeiros desenhos. *Dado no gelo* efetivamente adquire ou se detém nas operações ao acaso implícitas no objeto embutido, e as suspende indefinitivamente, pois a obra é uma fotografia e, baseado nas informações que contem não há como dizer quando, e se, o gelo se derreterá e se o dado rolará novamente. *Convite ao raciocínio* é um divertido “*cervellite*,” como Duchamp chamava “objetos pensados,” perfeitamente calibrado para impedir uma análise racional ou interpretação. Consequentemente, esse convite ao raciocínio tem uma pegadinha: nenhum paradigma lógico explicará porquê o comprimento do tubo - antecipando em mais de uma década os igualmente enigmáticos tubos que atravessam um corpo de Robert Gover - passa pela carapaça da tartaruga. Além disso, enquanto a mente luta para conciliar estes componentes desmedidos, as qualidades telescópicas do tubo e a condição tipo-cerebral das carapaças se tornam cada vez mais proeminentes sem nunca logicamente dar conta deles mesmos ou colaborar na definição de um significado literal ou metafórico.

A arte nonsense depende para seu significado dialético numa tensão insolúvel com o senso comum; os termos desta paralisação calculada necessitam que as variáveis irracionais da equação sejam fixas e memoráveis como uma verdade axiomática irrefutável. Desta forma, duplicar o copo de água de *Como funciona a máquina fotográfica?* faz surgir uma simetria paradoxal na qual o copo dentro da jarra e o copo no qual a jarra irá despejar a água signifiquem dois volumes equivalentes do líquido já contido em ambos mas por outro lado ausentes à jarra. Dupla exposição - como a máquina fotográfica funciona neste caso - pareceria solucionar esse mistério, mas a jarra vazia envolvendo o copo fantasmagórico desestabiliza essa leitura mecânica, e, consequentemente, redutiva da imagem e a devolve ao estado quase imperceptível descrito acima, o estado de sonho no qual a lógica não é tão violentamente subvertida como os surrealistas faziam habitualmente, mas é invertido sutilmente para uma melhor e mais prolongada contemplação. O motivo é menos para romper regras e criar uma ruptura epistemológica abrupta que para admitir a hipótese de um conjunto alternativo de regras enquanto caprichosamente se abstém de explicações.

Um bom número dos trabalhos de Caldas faz referência explícita ao passado histórico da arte, mas faz isto sem o sarcasmo típico de tantas obras pós-modernistas. Sendo “pós” pouco importa para Caldas, mas a anexação da arte moderna ao seu território lhe importa muito mais. Desta maneira, *Garrafas com rolha* (1975) evoca a natureza morta de Giorgio Morandi, mas ludicamente acentua a localização estranha da terceira rolha na composição, sobre a qual o título se refere explicitamente. Ao invés de selar seu próprio frasco de porcelana, essa rolha tapa o espaço entre os outros dois frascos, formando uma espécie de trindade “já-pronta” com o “espírito santo” do frasco faltando no meio. A analogia religiosa pode parecer para alguns como sendo exagerada, quando não ofensiva, e certamente não é minha intenção impor a iconografia cristã a um artista que não deu nenhum sinal de buscar esse simbolismo. Mesmo assim, a questão que permanece é que, santo ou não, ou sem nenhuma posição religiosa identificável, estamos novamente na presença de uma imagem fantasmagórica. Visto através da história da arte, e não através do misticismo, a estranheza deste arranjo nos remete aos enigmas das pinturas como os que o mestre bolonhês Morandi apreciava quando alinhava as bordas de duas ou mais formas, fazendo com que fosse impossível distinguir entre eles ou entre o plano e o fundo, o sólido e o vazio. Visto através do ponto fenomenológico, a obra nos confronta com algo sem corpo que se parece a um corpo e que, por virtude de sua ausência, lembra-nos de nossa presença e portanto de nossa consciência corporal e “existência real.”

Que Morandi é de fato uma figura-chave na mente de Caldas é demonstrada por uma obra que aparece como *Plate 27* no livro do artista *Manual da Ciência Popular*. Aqui se vê reproduções de duas naturezas mortas de Morandi colocadas uma acima da outra como um jogo de xadrez de dois andares ou um relevo flutuante e achatado de Jesús Rafael Soto. Sem dúvida atento à afinidade entre Morandi e Giorgio de Chirico, Caldas legendou esta laminação visualmente aberta de duas pequenas telas de Morandi como um “esboço sobre meta-metafísica,” evocando a conjectura Platônica de que para cada objeto físico dentro de nosso reino de experiência existe outro objeto metafísico comparável, num plano superior. Contudo nesta peça os pinos não alinham as formas nas duas obras, mas apenas sugerem que o fluxo que descrevem compartilha uma matriz comum, uma realidade em comum.

Exegeses adicionais de peças individuais no *Manual da Ciência Popular* - onde podem ser encontradas todas as obras até aqui descritas - se tornam desnecessárias. Evito a tentação de elaborar os pontos básicos mencionados até agora, pois estou com receio de propor interpretações restritivas sobre obras que contestam explicações por sua natureza inerentemente ambígua. O que pode ser discutido é a evolução formal do trabalho de Caldas e as implicações das mudanças que gradualmente ocorreram entre os “*cervellitês*”

denso e as geralmente leves e expansivas construções e instalações abertas. Uma das maiores foi criada para a Bienal de Veneza de 2007, a meu convite, e a uso como uma chave para as outras produzidas antes e depois de sua realização.

É composta por tiras penduradas, folhas de vidro inseridas em ângulos retos nas paredes como divisórias, armaduras de metal que se estendem da parede, retângulos e pontos na parede, e pedras no piso, *Meio espelho suspenso* foi formado ao redor do espectador ambulante como uma moldura de espaço do tamanho de uma sala ou um prisma ambulatorial. Cada elemento ocupou seu lugar como uma realidade objetiva e como um marcador ou ponto de referência para olhar adiante para outro elemento parecido; nenhum deles existiu somente para si, e nem estava subordinado a outro elemento “mais importante”. Além do mais, em tal contexto, a barreira para equalizar as partes que poderia reduzir todos a um estado instrumental em relação à composição do todo foi a singularidade marcante de cada parte; essa singularidade se deveu às articulações estranhas de barras de metal dobradas como colchetes sem função, ou ao posicionamento exato ou as proporções das placas de vidro, um ponto preto, ou um retângulo, ou à distância da parede de um fio vermelho dependurado. A precisão com que cada uma destas partes foi concebida e executada – o trabalho individualizante a que me referi anteriormente – é a correlação da composição cuidadosa de Caldas disto até aquilo. Ambas as preocupações servem para diferenciar seu trabalho do estilo minimalista modular norte-americano, enquanto as dimensões ambientais da obra a diferenciam da estética construtivista do século XX, à qual pode ter uma semelhança superficial. O resultado, como muitas de suas obras, é um tipo de labirinto expansivo e dissolvente, uma demonstração de “agora você vê, agora não” truque de prestidigitador.

A abordagem essencialmente pictórica de Caldas, no entanto, o alinha com o Construtivismo no mesmo grau que, juntamente com seu refinamento meticuloso, o separa do Minimalismo. Mas, esse alinhamento não levanta o fantasma do desenho moderno e a dinâmica da época das máquinas com características do Construtivismo anterior a 1945 – *A série negra, A máquina* (2005) demonstra o quão longe do último ele chegou – ou o fantasma da “ótica pura” ou a construção típica do sistema quase científico de tendências construtivistas após 1945.

É exatamente esse pictorialismo que dá origem a trabalhos, tais como *A Série Negra, Natureza Morta* (2005), um conjunto de copos de vinho com uma janela entre eles que passa de cima para baixo da mesa; *Eureca* (2001), que pode facilmente ser vista como uma armadura espacial aguardando pintura; ou *O transparente, da Série Veneza* (1997), cuja leitura pode ser de uma natureza morta tipo Morandi, delineada em três dimensões sem volume. Além do mais, é um pictorialismo que remonta ainda mais a *Thelonious Monk* (1998), um painel pintado com pedra, pele, aço, esmalte e acrílico;

a *Giotto Suspirando*, outra obra do mesmo ano produzida em aço e chapa de acrílico; a *Platão* (1996), um espelho de binóculo feito de aço; a *Trombone* (1993), um diagrama produzido com madeiras raras; a *Aparelho de arte* (1978), uma folha de vidro sobre um tripé; a *Círculo com espelho a 30°* (1976); e a *Círculo com luz* (1974) mencionada acima, que capta o espectador com um olhar auto-refletivo enquanto complica sua experiência com uma luz vermelha de advertência que estabelece a superfície do “plano imagem” como zona de perigo entre o espectador e a sua reação. A seguir, temos as homenagens de Caldas aos pintores: a sua versão parcialmente “apagada” de *Las Meninas*, *Los Velázquez* (1994) e *O livro Velázquez* (1996), bem como seus quatro objetos de estampa-sobre-algodão de 1995 - *Braque, Picasso, Mondrian, e Rodin*, o último sendo o único escultor representado no grupo.

Em resumo, a moldura de referência de Caldas - perdoe o trocadilho inevitável - tem sido repetidamente a da arte mimética bidimensional - a pintura - em diálogo com a escultura e instalação abstrata tridimensional. Na literatura sobre Caldas, o trabalho de Maurice Merleau-Ponty - discípulo de Edmund Husserl e Karl Marx - tem sido invocado frequentemente. Com justiça. Mas, na avaliação destas interpretações e na recepção geral das obras de Caldas no Brasil e no exterior, devem ser feitas concessões ao considerar as diferenças culturais entre os mundos artísticos da América do Norte e a América do Sul a este respeito. Nos Estados Unidos, desde os anos 1970, a conversação sobre Merleau-Ponty e fenomenologia tende a focar quase que completamente em suas observações sobre o espectador móvel ou sua mudança de perspectiva com relação à escultura. Antes desse período, havia sido amplamente integrado no fluxo de crítica Existencialista - muito dedicada ao conceito de pintura como uma luta - com a qual Merleau-Ponty era associado devido à sua afiliação com Jean-Paul Sartre e o papel editorial conjunto deles no jornal *Les Temps Modernes*. No que diz respeito à segunda onda de entusiasmo dedicado à obra de Merleau-Ponty, seu opus magno *Phénoménologie de la perception* (1945) foi a fonte primária para os escritos sobre obras minimalistas e pós-minimalistas, notavelmente por Rosalind Krauss e seus seguidores. A maior parte dos ensaios destes críticos e de outros, levados pela corrente, mostrava forte hostilidade à pintura, ao menos aos exemplos que eles julgavam inaceitáveis dentro de um conceito estreitamente definido e sancionado sobre modernismo e sobre o meio em si - após o qual a pintura foi considerada um anacronismo.

O Merleau-Ponty que se aplica a Caldas é simultaneamente um pensador analítico e sintético, cujo projeto ignora as disputas dirigidas por dogmas sobre o próximo passo “necessário” para a arte e, em lugar disso, abarca o modelo dialético básico de apreensão e apreciação estabelecido em *Phénoménologie de la perception* e as intuições variadas do “leitor atento” de pinturas, que escreveu *L'œil et l'esprit* e *Le Douce de Cézanne* - em resumo, um Merleau-Ponty despreocupado com o formalismo das teleologias anti-

pintura do meado e final do século XX nos Estados Unidos. Uma receptividade ávida à experiência e um respeito inabalável para com a contingência fundamental de ser e significar, são a cerne das escritas de Merleau-Ponty sobre arte e psicologia. Um conjunto congruente de preocupações está igualmente no centro das meditações materializadas (e não desmaterializadas) e hábeis (e não com habilidade reduzida) de Caldas sobre estética, preocupações estas que simultaneamente levaram o artista a violar os tabus anti-conceituais dos críticos conservadores do *Beauty Brigade* (Brigada da Beleza) que anseiam pelo prazer sensorial, mas se ressentem de qualquer forma deste que possa sobrecarregar o intelecto.

Enquanto muitas destas preocupações redirecionam nossa atenção para as questões que foram desdenhosamente deixadas de lado ou “respondidas de uma vez por todas” por muitas autoridades críticas da América do Norte durante as últimas décadas, a arte de Caldas constitui uma prova do quanto o público norte-americano está preparado para se engajar com obras que não contem discurso pronto, de como eles estão dispostos a pensar ou repensar o impensável à luz de uma Diversidade cultural que não se declara em termos da “diferença” étnica ou nacional óbvia, mas, mesmo assim, sutilmente faz suas diferenças de origem, contexto, e intenção, serem sentidas em todas as dimensões do trabalho à mão. Pessoas pensantes ávidas por uma nova maneira de enxergar os primários, mas inexauríveis, paradigmas que tem sido atributos da tradição Ocidental, devem acolher o desafio que Caldas oferece e saborear as delícias elusivas que ele proporciona. Pois, se a arte muitas vezes parece ser uma miragem no mesmo grau que Japão, Índia e África foram fantasmas nos mapas que Caldas desenhou em 1972, este - como aqueles - mesmo assim adquire substância e definição através do engajamento colaborativo entre o fabricante e o espectador. Caldas fez e continua fazendo a parte dele; agora os que estão ansiosos por reiniciar a bússola de suas mentes devem fazer a parte deles.

Originalmente publicado como “The Mirage Maker,” no catálogo da exposição *Waltercio Caldas*, Blanton Museum of Art and University of Texas Press, 2013. Copyright © 2013

BIOGRAPHY

Rio de Janeiro, 1946

1960

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

1964

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

1965

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

1967

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

1969

Makes “Condutores de Percepção”, an object that will become one of his key works.

1970

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

1971

Shows three box works in the “Salão de Verão” at MAM, Rio de Janeiro, which are bought by the collector Gilberto Chateaubriand. Teaches Art and Visual Perception at the Instituto Villa-Lobos on the invitation of the Institute director, musician Reginaldo de Carvalho.

1972

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

1973

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

1975

The director of the Museu de Arte de São Paulo – MASP, Pietro Maria Bardi, invites Caldas to have the solo exhibition “A Natureza dos Jogos”, covering the period from 1969 to 1975. The exhibition catalogue includes the text “O Espelho Crítico” by Ronaldo Brito. Solo show also at Galeria Luisa Strina, São Paulo, “Esculturas e Desenhos”. Co-editor of *Malasartes*, the arts and cultural politics magazine important for disseminating art manifestations of the period, until 1976.

1976

The objects “Circunferência com Espelho a 30º”, “Dado no Gelo” and “Pontos” are shown for the first time in his solo exhibition “Objetos e Desenhos” at MAM, Rio de Janeiro. He publishes an article jointly with Carlos Zílio, José Resende and Ronaldo Brito entitled “O Boom, o Pós-Boom, o Disboom” in *Opinião* newspaper.

1977

Rejects his nomination for the Venice Biennale on political-cultural grounds. Produces the first works made with banknotes, such as “Notas para Ambiente and Dinheiro para Treinamento”.

1978

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

1979

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

1980

Co-editor – with Cildo Meireles, José Resende, João Moura Júnior, Paulo Venâncio Filho, Paulo Sérgio Duarte, Ronaldo Brito, Rodrigo Naves and Tunga – of the only edition of the magazine “A Parte do Fogo”.

1981

Produces a disc with the musician Sérgio Araújo containing the works “A Entrada da Gruta de Maquiné” (Waltercio Caldas) and “Três Músicas” (Sérgio Araújo).

1982

Book launch of “O livro mais rápido” during solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo. His lecture at Universidade Federal do Rio de Janeiro includes an intervention in the lecture room which becomes the work “A Superfície Algébrica”.

1983

The installation “A Velocidade” is shown in a special room at the XVII Bienal Internacional de São Paulo. Solo exhibition “Algodão Negativo” at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

1984 / 1985

Shows at the 1st Havana Biennial, Cuba. Lives in New York for one year. Makes the work “Escultura para Todos os Materiais Não Transparentes”.

1987

Shows in two segments of the XIX Bienal Internacional de São Paulo: “Imaginários Singulares”, curated by Sônia Salzstein and Ivo Mesquita, exhibiting fifteen sculptures from 1967 to 1987, and “Elementos de Redução na Arte Brasileira”, curated by Gabriela S. Wilder.

1989

“Software”, light sculpture installed temporarily at Vale do Anhangabaú, São Paulo and the public work “O Jardim Instantâneo”, installed permanently at Parque do Carmo, São Paulo, commemorating the Bicentenary of the Declaration of Human Rights, Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo. Included in the special event “Arte em Jornal” at the XX Bienal Internacional de São Paulo, based on artists’ interventions in the graphic space of Jornal da Tarde, São Paulo. Produces the video Software, “uma Escultura” (directed by Ronaldo Tapajós / co-produced by Jornal da Tarde and Q. Produções); and also exhibits in the group shows “Rio Hoje”, commemorating the reopening of MAM, Rio de Janeiro.

1990

Solo drawing exhibition “Tekeningen” at the Pulitzer Art Gallery, Amsterdam, Netherlands and “Desenhos” at 110 Arte Contemporânea gallery, Rio de Janeiro with catalogue text “Desenhos Líquidos” by Paulo Sergio Duarte. Takes part in group show “Transcontinental”, curated by Guy Brett at the Ikon Gallery, Birmingham, and Cornerhouse Gallery, Manchester. Brasília Fine Arts Award at Museu de Arte de Brasília, with acquisition prize for Einstein (1987).

1991

Solo show of sculptures and drawings “Sculpturen en Tekeningen”, Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Belgium, with catalogue text “Clear bias” by Ronaldo Brito. Solo exhibition at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, includes drawings and sculptures from the “Próximos” series.

1992

Shows the site-specific installation Raum für nächsten Augenblick, created especially for the Kassel Documenta and then on permanent display at Neue Galerie, Staatliche Museen, Kassel. Solo exhibition “Sculpturen em Tekeningen”, at Stedelijk Museum Schiedam, Netherlands. Exhibits in “Klima Global – Arte Amazonas”, a parallel event at ECO 92, MAM, Rio de Janeiro and Museu de Arte de Brasília, 1992.

1993

Solo exhibition “O Ar Mais Próximo” opens the 21st Century Room at Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro and wins the Mário Pedrosa Award for best exhibition of the year in Brazil, awarded by the Brazilian Association of Art Critics.

1994

The sculpture “Omkring” is installed at Leirfjord, Norway as part of the Skulpturlandskap Nordland project, in which artists from various countries are invited to install permanent sculptures in public places in Norwegian cities, curated by Maareta Jaukkuri. Included in “Mapping” at the Museum of Modern Art in New York – MoMA (one of the three 1972 drawings in the show is acquired by the museum collection).

1995

Solo exhibitions at Centre d’Art Contemporain, Geneva, Switzerland and Joel Edelstein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, with catalogue text by Lorenzo Mammì. Included in group exhibitions “Art from Brazil in New York” at MoMA, which acquires the work “Espelho com Luz,” and “Drawing on Chance”, MoMA, New York.

1996

The bookwork “O Livro Velázquez” (São Paulo: Anônima), is launched at the ARCO fair in Madrid. Shows sculptures at the XXIII Bienal Internacional de São Paulo, as the only artist representing Brazil. Permanent installation of “Escultura para o Rio” in Av. Beira-Mar as part of the Secretaria Municipal de Cultura’s “Esculturas Urbanas” project. Designs the public sculpture “Homenagem a Antonio Carlos Jobim” for installation at Lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro.

1997

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

1998

Exhibits “A série Veneza” sculpture and other works and makes an intervention in the windows of Centro Cultural Light (Rio de Janeiro), which gives the name to the exhibition – “Mar Nunca Nome”. The catalogue includes an interview with the artist by Ligia Canongia. Permanent installation of a steel sculpture in the Sculpture Park at MAM, Bahia. Awarded the Johnnie Walker Prize for his work and exhibits the sculpture Fumaça at the awards event at Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

1999

Sônia Salzstein writes the catalogue text “Livros, Superfícies Rolantes” for the “Livros” exhibition at MAM, Rio de Janeiro and Casa da Imagem, Curitiba.

2000

“Uma Sala para Velázquez” is a specially arranged room on the invitation of the Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, shown alongside the exhibition “Esplendores de Espanha”. Installation of public sculpture Momento de Fronteira, marking the Brazil- Argentina border, alongside the Uruguai river at Itapiranga, (SC) as part of Projeto Fronteiras, Instituto Itaú Cultural.

2001

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

2002

Participates in the Liverpool Biennial of Contemporary Art, Liverpool, UK and “Transit. Latin American Art”, University of Essex, UK.

2004

Grand prize at the South Korea Biennial for the installation “O Ar Mais Próximo”.

2005

Shows in a special room at the V Bienal do Mercosul, Porto Alegre and installs the monumental sculpture “Espelho Rápido” on the banks of Lake Guaíba. Designs sets for Arnold Schoenberg’s opera “Erwartung” at Teatro Municipal do Rio de Janeiro, and ballet Verklärte Nacht, in homage to Isadora Duncan and John Cage, with the Aquarela group in Belo Horizonte.

2006

Publishes the book Notas () etc. in a special edition of 400 copies at Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, with eight prints and selected texts by the artist from a span of 30 years. “Waltercio Caldas: O Ateliê Transparente” by Marília Andrés Ribeiro is published by C/Arte (Belo Horizonte).

2007

Shows at the 52nd Venice Biennale – “Pensa con i Sensi, Senti con la Mente” – exhibiting Half Mirror Sharp in the Italian Pavilion on the invitation of the chief curator, Robert Storr. The second edition of “Manual da Ciência Popular” is published with an English translation (Manual of Popular Science), including works that were part of the project for the first edition; the publication includes a preface by the artist and a text by Paulo Venâncio Filho (São Paulo: Cosac Naify).

2008

Solo exhibitions “Horizontes” at Fundação Calouste Gulbenkian, Lisbon, accompanied by the book “Horizontes”, with a text by Paulo Venâncio Filho, and “Máis Lugares” at Centro Galego de Arte Contemporánea, Santiago de Compostela, Spain. “Waltercio Caldas – Máis Lugares” is published (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia) with a text by Luiz Camillo Osorio.

2009

Publishes the books “Salas e Abismos”, including all the artist’s installations to date, with texts by Paulo Venâncio Filho, Paulo Sérgio Duarte and Sônia Salzstein (São Paulo: Cosac Naify); and “As Esculturas ao Aire Libre de Waltercio Caldas”, showing designs and all outdoor sculptures since 2008, with texts by Manuel Oliveira, Sônia Salzstein and Roberta Calábria (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

2010

“Salas e Abismos” is shown at MAM, Rio de Janeiro and expanded to include three further works: “O Jogo do Romance II” (1978), “Escultura para Todos os Materiais Não Transparentes” (1985) and “Quarto Amarelo” (1999). Group shows include 6a Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre.

2011

Urban intervention “Eixo Monumental” as part of the Aberto Brasília project. Shows at the “Entre Abierto” Biennial, Cuenca, Ecuador, receiving a prize for the work “Parábolas de Superfície”. Awarded the Rio de Janeiro State Culture Award for Visual Arts, for the relevance of his work for the culture of the State. Publishes the book “Outra Fábula” as part of the special edition of 200 copies of the book *Salas e Abismos* (São Paulo: Cosac Naify).

2012

Solo exhibitions include “Cromática”, at Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, investigating the elegance of colour in sculptural volume and architectural spaces. Publishes the graphic essay “Ficção nas Coisas” in the tenth edition of *Serrote* magazine and the book “Cronometrias” (Rio de Janeiro: Lithos) with prints and texts by the artist.

2013

Four solo shows including “O ar mais próximo e outras matérias” at the Pinacoteca of the State of São Paulo and “The Nearest Air: A Survey of Works by Waltercio Caldas” at the Blanton Museum, Austin, TX, USA. Participates in “30 x biennial - transformations in Brazilian art from the 1st to the 30th edition”, Fundação Bienal de São Paulo. The Blanton Museum of Art publishes the book “Waltercio Caldas” with texts by Gabriel Pérez-Barreiro, Richard Shiff and Robert Storr (Austin: University of Texas Press).

2014

Opens the solo exhibition “Mar de exemplo, projeto Vão” at SESC Belenzinho, São Paulo. Installs the permanent sculpture “Espelho antes do nome” in the inner courtyard of the Biblioteca Parque Estadual, Rio de Janeiro.

2015

Solo exhibition “O atelier transparente” at the IAC Institute of Contemporary Art, São Paulo.

2016

Solo exhibition “Dibujos y ...” at Galeria Elvira González, Madrid. Installs the sculpture “O Modo Azul” permanently in the gardens of the Museu do Açude, Rio de Janeiro.

Biography source: Waltercio Caldas.

BIOGRAFIA

Rio de Janeiro, 1946

1960

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

1964

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

1965

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

1967

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

1969

Realiza “Condutores de Percepção”, um objeto que se tornaria um paradigma em sua obra.

1970

Cria sua primeira cenografia para a peça “A Lição”, de Eugène Ionesco, dirigida por Ronaldo Tapajós, Conservatório Nacional do Teatro do Rio de Janeiro.

1971

No Salão de Verão, no MAM, Rio de Janeiro, expõe três objetos-caixas, que são adquiridos pelo colecionador Gilberto Chateaubriand. Leciona Arte e Percepção Visual no Instituto Villa-Lobos, a convite do diretor do Instituto, o músico Reginaldo de Carvalho.

1972

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

1973

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

1975

A convite do diretor do Museu de Arte de São Paulo – Masp, Pietro Maria Bardi, faz a individual “A natureza dos jogos”, abrangendo o período de 1969 a 1975. O catálogo da exposição traz o texto “O espelho crítico” de Ronaldo Brito. Mostra individual também na Galeria Luisa Strina, São Paulo, “Esculturas e desenhos”. Co-editor de *Malasartes*, revista de arte e política cultural, importante na difusão das manifestações artísticas da época.

1976

Na individual “Objetos e desenhos”, MAM, Rio de Janeiro, mostra pela primeira vez os objetos “Circunferência com Espelho a 30º”, Dado no Gelo e Pontos. Publica, juntamente com Carlos Zílio, José Resende e Ronaldo Brito, o artigo “O boom, o pós-boom, o disboom”, no jornal *Opinião*.

1977

Renuncia à indicação para a Bienal de Veneza, por questão político-cultural. Realiza os primeiros trabalhos com cédulas de dinheiro, como *Notas para ambiente e Dinheiro para treinamento*.

1978

Produz “Talco Sobre Livro Ilustrado de Henri Matisse”, “Convite ao raciocínio”, “Aparelho de arte”, “Prato comum com elásticos”, “Tubo de ferro / Copo de leite” e “A experiência Mondrian”.

1979

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

1980

Co-edita – com Cildo Meireles, José Resende, João Moura Júnior, Paulo Venâncio Filho, Paulo Sergio Duarte, Ronaldo Brito, Rodrigo Naves e Tunga – o número único do jornal *A Parte do Fogo*.

1981

Realiza, com o músico Sérgio Araújo, um disco com os trabalhos “A entrada da Gruta de Maquine” (Waltercio Caldas) e “Três músicas” (Sérgio Araújo).

1982

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

1983

Exibe a instalação “A velocidade”, em sala especial da XVII Bienal Internacional de São Paulo. Individual “Algodão negativo”, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo.

1984 / 1985

Participa da I Bienal de Havana, Cuba. Mora em Nova Iorque durante um ano. Elabora a obra “Escultura para todos os materiais não transparentes”.

1987

Participa, simultaneamente, de dois segmentos da XIX Bienal Internacional de São Paulo: “Imaginários singulares”, com curadoria de Sônia Salzstein e Ivo Mesquita, onde expõe quinze esculturas de 1969 a 1987, e “Elementos de redução na arte brasileira”, com curadoria de Gabriela S. Wilder.

1989

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

1990

Apresenta a individual de desenhos “Tekeningen”, na Pulitzer Art Gallery, Amsterdã, e “Desenhos”, na Galeria 110 Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, com o texto “Desenhos líquidos”, de Paulo Sergio Duarte, em seu catálogo. Neste mesmo ano está nas coletivas: “Transcontinental”, Ikon Gallery, Birmingham, e Cornerhouse Gallery, Manchester (curadoria de Guy Brett); Prêmio Brasília de Artes Plásticas, no Museu de Arte de Brasília, com prêmio de aquisição da peça *Einstein* (1987).

1991

Exibe esculturas e desenhos na individual “Sculpturen en Tekeningen”, Kanaal Art Foundation, Kortrijk, Bélgica, cujo catálogo tem o texto “Clear bias” de Ronaldo Brito. Em outra individual, no Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, além de desenhos estão esculturas da série “Próximos”.

1992

A instalação Raum für nächsten Augenblick, criada especificamente para a Documenta de Kassel deste ano, passa a ser exibida em caráter permanente na Neue Galerie, Staatliche Museen, Kassel. Individual “Sculpturen em Tekeningen”, no Stedelijk Museum Schiedam, Holanda. Participa de “Klima global – arte Amazonas”, evento paralelo à ECO 92, no MAM, Rio de Janeiro e no Museu de Arte de Brasília, 1992.

1993

A individual “O ar mais próximo” inaugura a sala Século XXI do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, e recebe o Prêmio Mário Pedrosa de melhor exposição do ano no país, conferido pela Associação Brasileira de Críticos de Arte.

1994

Instala a escultura “Omkring”, na cidade de Leirfjord, Noruega, como parte do projeto Skulptulandskap Nordland, em que artistas de diversos países são convidados a instalar esculturas em caráter permanente em espaços públicos de cidades norueguesas, sob a curadoria de Maareta Jaukkuri. Integra a exposição “Mapping”, MoMA, Nova Iorque (um dos três desenhos de 1972 expostos é adquirido para o acervo do museu).

1995

Realiza individuais no Centre d’Art Contemporain, Genebra, Suíça e na galeria Joel Edelstein Arte Contemporânea, Rio de Janeiro, catálogo com texto de Lorenzo Mammi. Faz parte das coletivas “Art from Brazil in New York”, no MoMA, que no ano seguinte adquire a obra “Espelho com luz”, e “Drawing on chance”, MoMA, Nova Iorque.

1996

Publica o livro-obra “O livro Velázquez” (São Paulo: Anônima), lançado na feira Arco em Madri neste ano. Participa com uma sala de esculturas da XXIII Bienal Internacional de São Paulo, como único artista representante do Brasil. Instala em caráter permanente a obra Escultura para o Rio, na Av. Beira Mar, como parte do projeto Esculturas Urbanas da Secretaria Municipal de Cultura. Desenvolve o projeto de escultura pública “Homenagem a Antonio Carlos Jobim” para ser instalada na lagoa Rodrigo de Freitas, Rio de Janeiro.

1997

Representa o Brasil na 47ª Bienal de Veneza, onde apresenta “A série Veneza” no pavilhão brasileiro. Participa da I Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre, com a instalação “Lugar para uma pedra mole”, exposta anteriormente no evento paralelo à ECO-92, no MAM, Rio de Janeiro. Publica “Desenhos”, álbum com 20 serigrafias e texto do artista (Rio de Janeiro: Reila Gracie). A convite do Instituto Itaú Cultural, São Paulo, faz a escultura pública “Espelho sem aço”, instalada na avenida Paulista, em São Paulo.

1998

Exibe, entre outras, a escultura “A série Veneza” e faz uma intervenção nas vitrines do Centro Cultural Light (Rio de Janeiro), que dá nome à exposição – “Mar nunca nome”. O catálogo traz uma entrevista do artista concedida à Ligia Canongia. Instala em caráter permanente uma escultura em metal no Parque de Esculturas do Museu de Arte Moderna da Bahia. Recebe o Prêmio Johnnie Walker pelo conjunto da obra e expõe a escultura Fumaça, no evento da premiação no Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro.

1999

Sônia Salzstein escreve o texto “Livros, superfícies rolantes” para o catálogo da exposição “Livros”, no MAM, Rio de Janeiro e na Casa da Imagem em Curitiba.

2000

Faz “Uma sala para Velázquez”, sala especialmente montada a convite do Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro, para estar ao lado da mostra “Esplendores de Espanha”. Nesta sala são reunidas pela primeira vez suas quatro obras criadas em homenagem ao artista Diego Velázquez. Instala a escultura pública “Momento de fronteira”, como marco de fronteira entre o Brasil e a Argentina, à margem do rio Uruguai, em Itapiranga (SC), integrando o Projeto Fronteiras, Instituto Itaú Cultural.

2001

A individual “Waltercio Caldas: retrospectiva 1985-2000”, no Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de Janeiro e Brasília, com curadoria, de Ligia Canongia, é acompanhada do livro Waltercio Caldas, organizado pela curadora, com entrevista do artista e seleção de textos.

2002

Participa da Liverpool Biennial of Contemporary Art, Liverpool, Inglaterra e “Transit. Latin american art”, University of Essex, Reino Unido.

2004

Recebe o Grande prêmio da Bienal da Coreia do Sul, com a instalação *O ar mais próximo*.

2005

Participa da V Bienal do Mercosul, Porto Alegre, com sala especial, e, à margem do Guaíba, instala permanentemente a escultura monumental *Espelho rápido*, com curadoria de Paulo Sergio Duarte. É o responsável pela cenografia da ópera “*Erwartung*” (*A espera*) e para o balé *Noite transfigurada*, ambos de Arnold Schoenberg, Teatro Municipal do Rio de Janeiro, e para o balé *Paisagens imaginárias*, em homenagem a Isadora Duncan e John Cage, com o grupo *Aquarela*, Belo Horizonte.

2006

Publica o livro “*Notas () etc.*” em edição especial de 400 exemplares realizada pelo Gabinete de Arte Raquel Arnaud, São Paulo, com oito gravuras e textos do artista escritos ao longo de mais de 30 anos. Sai o livro *Waltercio Caldas: O ateliê transparente de Marília Andrés Ribeiro pela C/Arte* (Belo Horizonte).

2007

Participa da 52a Bienal de Veneza – “*Pensa con i sensi, senti con la mente*” – expõe a obra “*Half mirror Sharp*”, no Pavilhão Itália, a convite do curador geral da bienal, Robert Storr. Publica a segunda edição do “*Manual da ciência popular*” e a tradução para o inglês (*Manual of the popular science*), incluindo obras que faziam parte do projeto da primeira edição; a publicação tem texto de Paulo Venâncio Filho e prefácio do artista (São Paulo: Cosac Naify).

2008

Apresenta as mostras “*Horizontes*”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, acompanhada do livro *Horizontes*, com texto de Paulo Venâncio Filho; e “*Máis lugares*”, Centro Galego de Arte Contemporânea, Santiago de Compostela, Espanha. Publica o livro “*Waltercio Caldas – máis lugares*” (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia), com texto de Luiz Camillo Osório.

2009

Publica os livros *Salas e abismos*, onde estão todas as instalações criadas pelo artista até essa data, textos de Paulo Venâncio Filho, Paulo Sergio Duarte e Sônia Salzstein (São Paulo: Cosac Naify); e “*As esculturas ao aire libre de Waltercio Caldas*”, apresentando os projetos e todas as esculturas instaladas ao ar livre até 2008, com textos de Manuel Oliveira, Sônia Salzstein e Roberta Calabria (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia).

2010

A exposição “Salas e abismos”, no MAM, Rio de Janeiro, é ampliada com a montagem de outras três salas: “O jogo do romance II” (1978), “Escultura para todos os materiais não transparentes” (1985) e “Quarto amarelo” (1999). Dentre outras exposições coletivas, participa 6ª Bienal de Artes Visuais do Mercosul, Porto Alegre.

2011

Realiza a intervenção urbana Eixo Monumental como parte do projeto Aberto Brasília. Participa da Bienal “Entre abierto”, Cuenca, Equador, da qual recebe o prêmio com a obra “Parábolas de superfície”. Recebe o Prêmio de Cultura do Estado do Rio de Janeiro, na categoria Artes Visuais, pela relevância do seu trabalho para a cultura do Estado. Publica o livro “Outra fábula”, que integra a edição especial de 200 exemplares do livro “Salas e abismos” (São Paulo: Cosac Naify).

2012

Apresenta a individual “Cromática”, na Casa França-Brasil, Rio de Janeiro, que aborda a eloquência da cor nos volumes da escultura e nos espaços da arquitetura. Publica o ensaio gráfico “Ficção nas coisas” no décimo número da revista Serrote; e o livro Cronometrias. (Rio de Janeiro: Lithos), com gravuras e textos do artista.

2013

Realiza quatro individuais, incluindo “O ar mais próximo e outras matérias” na Pinacoteca do Estado de São Paulo e “The Nearest Air: A Survey of Works by Waltercio Caldas” no Blanton Museum, Austin, TX, EUA. Participa de “30 x bienal – transformações na arte brasileira da 1ª à 30ª edição”, Fundação Bienal de São Paulo. O Blanton Museum of Art publica o livro “Waltercio Caldas” com textos de Gabriel Pérez-Barreiro, Richard Schiff e Robert Storr (Austin: University of Texas Press).

2014

Apresenta a individual “Mar de exemplo, projeto Vão” no SESC Belenzinho, São Paulo. Instala em caráter permanente no pátio interno da Biblioteca Parque Estadual, Rio de Janeiro, a escultura “Espelho antes do nome”.

2015

Individual “O atelier transparente” no IAC Instituto de Arte Contemporânea, São Paulo.

2016

Realiza a individual “Dibujos y ...” na Galeria Elvira González, Madri. Instala a escultura “O Modo Azul” em caráter permanente nos jardins do Museu do Açude, Rio de Janeiro.

Fonte da biografia: Waltercio Caldas.

SELECTED LITERATURE

/ Bibliografia selecionada

Blanton Museum of Art; Pérez-Barreiro, Gabriel; Shiff, Richard; Storr, Robert, *Waltercio Caldas*, Austin: University of Texas Press, 2013.

Brito, Ronaldo, *Waltercio Caldas – Aparelhos*, Rio de Janeiro: GBM Editora, 1979.

Ribeiro, Marília Andrés, *O Atelier Transparente*, Coleção Circuito Ateliê, Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2006.

Caldas, Waltercio, *Cromática*, Rio de Janeiro: Casa França-Brasil, 2012.

Caldas, Waltercio, *Desenhos*, Rio de Janeiro: Reila Gracie Editora, 1997.

Caldas, Waltercio, *Manual da Ciência Popular*, text by Paulo Venâncio Filho, Foreword by the artist, Rio de Janeiro: FUNARTE, 1982.

Caldas, Waltercio, *Notas, () etc.*, São Paulo: Gabinete de Arte Raquel Arnaud, 2006.

Caldas, Waltercio, *Velazquez*, São Paulo: Editora Anônima, 1996.

Caldas, Waltercio, *Waltercio Caldas: Ficção nas Coisas*, São Paulo: Galeria Raquel Arnaud, 2015.

Caldas, Waltercio and Molder, Jorge (orgs.), *Horizontes*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

Canongia, Ligia et al., *Waltercio Caldas, 1985/2000*, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2001.

Duarte, Paulo Sergio, *Waltercio Caldas*, São Paulo: Editora Cosac & Naify, 2001.

Jiménez, Ariel, *Waltercio Caldas in Conversation with / en conversación con*, New York: Fundación Cisneros, 2016.

Oliveira, Manuel; Salzstein Sônia and Calabria, Roberta, *As esculturas ao aire libre de Waltercio Caldas*, Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 2009.

LIST OF CONTRIBUTORS
/ Lista de Contribuidores

Sofia Gotti is an art historian and curator based in London and New York. She holds an AHRC collaborative PhD studentship with Tate Research and Chelsea College of Art and Design established in conjunction with the exhibition *The World Goes Pop* (Tate Modern, 2015). Her research investigates 1960s Pop art practices in South America, and her writing has appeared in *ARTMargins*, *n.paradoxa*, *Tate Papers* among other publications. She was the recipient of the 2015–2016 Hilla Rebay International Curatorial Fellowship at the Solomon R. Guggenheim Foundation, and she has taught at University of the Arts London and The Courtauld Institute of Art, where she currently holds an associate lectureship.

Robert Storr is an artist, critic, and curator. Storr received a BA from Swarthmore College in 1972 and an M.F.A. from the School of the Art Institute of Chicago in 1978. He was curator and then senior curator in the Department of Painting and Sculpture at the Museum of Modern Art, New York, from 1990 to 2002, where he organized thematic exhibitions such as *Dislocations and Modern Art Despite Modernism* as well as monographic shows on Elizabeth Murray, Gerhard Richter, Max Beckmann, Tony Smith, and Robert Ryman. In addition, he coordinated the Projects series from 1990 to 2000, mounting exhibitions with Art Spiegelman, Ann Hamilton, and Franz West, among others. In 2002 he was named the first Rosalie Solow Professor of Modern Art at the Institute of Fine Arts, New York University. Storr has also taught at the CUNY graduate centre and the Bard Center for Curatorial Studies as well as the Rhode Island School of Design, Tyler School of Art, New York Studio School, and Harvard University, and has been a frequent lecturer in this country and abroad. He has been a contributing editor at *Art in America* since 1981 and writes frequently for *Artforum*, *Parkett*, *Art Press* (Paris), *Frieze* (London), and *Corriere della Sera* (Milan). He has also written numerous catalogues, articles, and books, including *Philip Guston* (Abbeville, 1986), *Chuck Close* (with Lisa Lyons, Rizzoli, 1987), and “Intimate Geometries: The Work and Life of Louise Bourgeois.” From 2005 to 2007 he was visual arts director of the Venice Biennale, the first American invited to assume the position. Robert Storr was appointed professor of painting/printmaking and dean of the Yale University School of Art in 2006 and was named the Stavros Niarchos Foundation Dean in 2014.

Sofia Gotti é historiadora e curadora de arte baseada em Londres e Nova York. É doutoranda AHRC em colaboração com a Tate Research e a Chelsea College of Art and Design, estabelecida em conjunto com a exposição *The World Goes Pop* (Tate Modern, 2015). Sua pesquisa investiga as práticas de arte pop dos anos 60 na América do Sul, e seus textos apareceram em *ARTMargins*, *n.paradoxa*, *Tate Papers* entre outras publicações. Ela recebeu a bolsa de estudos curatorial internacional Hilla Rebay 2015-2016 no Solomon R. Guggenheim Foundation e ensinou na University of the Arts London e no Courtauld Institute of Art, onde atualmente é professora adjunta.

Robert Storr é um artista, crítico e curador. Storr recebeu um BA de Swarthmore College em 1972 e um MFA da Escola de Arte de Chicago em 1978. Foi curador e, em seguida, curador sênior do Departamento de Pintura e Escultura do MoMA, Museu de Arte Moderna de Nova York, de 1990 a 2002, onde organizou exposições temáticas como *Dislocations e Modern Art Despite Modernism*, assim como mostras monográficas sobre Elizabeth Murray, Gerhard Richter, Max Beckmann, Tony Smith e Robert Ryman. Além disso, coordenou a série *Projetos* de 1990 a 2000, montando exposições com Art Spiegelman, Ann Hamilton, e Franz West, entre outros. Em 2002, foi nomeado o primeiro Professor Rosalie Solow de arte moderna no Instituto de Belas Artes da Universidade de Nova York, NYU. Storr também ensinou no centro de pós-graduação CUNY e no Bard Center for Curatorial Studies, bem como na Rhode Island School of Design, Tyler School of Art, New York Studio School e na Harvard University. Storr também tem sido um frequente conferencista nos EUA e no exterior. É editor colaborador da *Art in America* desde 1981 e escreve frequentemente para a *Artforum*, *Parkett*, *Art Press* (Paris), *Frieze* (Londres) e *Corriere della Serra* (Milão). Ele também escreveu inúmeros catálogos, artigos e livros, incluindo *Philip Guston* (Abbeville, 1986), *Chuck Close* (com Lisa Lyons, Rizzoli, 1987) e “*Geometrias íntimas: O trabalho e a vida de Louise Bourgeois*”. De 2005 a 2007 foi diretor de artes visuais da Bienal de Veneza, o primeiro americano convidado a assumir o cargo. Robert Storr foi nomeado professor de pintura/gravura e decano da Yale University School of Art em 2006 e foi nomeado Decano da Fundação Stavros Niarchos em 2014.

CREDITS

First edition published in 2017 by
Cecilia Brunson Projects & Almeida e Dale Art Gallery, London

© 2017 by Cecilia Brunson Projects & Almeida e Dale Art Gallery

This publication was organized by Cecilia Brunson Projects and Almeida e Dale Art Gallery for the exhibition *Waltercio Caldas*, March 30 – May 19, 2017.

Previously published texts appearing in this volume may be protected by copyright and may not be reproduced without the permission of the rights holders.

Storr, Robert. "The Mirage Maker" in *The Nearest Air: A Survey of Works by Waltercio Caldas*. Austin, TX: University of Texas Press published in collaboration with the Blanton Museum of Art, 2013. Pp. 37-45. Print.

Publisher: Cecilia Brunson Projects for Alaska Editions
Editor: Cecilia Brunson
Texts by: Robert Storr and Sofia Gotti
Gallery Director and Publication Coordinator: Paula Cruz
Translators: Monica Mills, Paula Cruz
Photographer: Jaime Acioli
Design: Sébastien Montabonel

Photo credits: courtesy of the artist.

Special thanks to:

Waltercio Caldas
Paulo Darzé
Thais Darzé
Monica Tachotte
Robert Storr

Beverly Adams
Blanton Museum of Art
University of Texas Press
Gabriel Pérez-Barreiro

ISBN number: 978-1-64007-809-3

Cecilia Brunson Projects
Royal Oak Yard
London SE1 3GD
UK
www.ceciliabrunsonprojects.com

Almeida e Dale Galeria de Arte
Rua Caconde 152, Jd. Paulista
São Paulo/SP - Brasil
CEP 01425-010
www.almeidaedale.com.br

No part of this book may be used or reproduced in any manner without written permission from Cecilia Brunson Projects and Almeida e Dale Art Gallery, except in the context of reviews. The publication has made every effort to contact all copyright holders. If proper acknowledgement has not been made, we ask copyright holders to contact us. All rights reserved. This book may not be reproduced, in whole or in part, including illustrations in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without prior written permission from the publishers.