

Jefferson Campos de Faria

WALTERCIO CALDAS
A COISA ANTES DO NOME

São Paulo
2012

Jefferson Campos de Faria

WALTERCIO CALDAS
A COISA ANTES DO NOME

Trabalho de Conclusão de Curso

Pós-Graduação em Arte: Crítica e Curadoria,

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Data de aprovação: _____ de _____ de 20_____

Professora doutora Mônica Rodrigues da Costa

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo

Jefferson Campos de Faria

WALTERCIO CALDAS
A COISA ANTES DO NOME

Trabalho referente à conclusão do curso de Pós-Graduação em Arte: Crítica e Curadoria da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, orientado pela professora doutora Mônica Rodrigues da Costa e realizado pelo aluno Jefferson Campos de Faria.

São Paulo

2012

Dedico este trabalho ao meu avô, João Campos Gonzalez, que, ao ver arte contemporânea, dizia: “Quanto mais a pessoa estuda mais besta fica”. Sua indignação aguçou minha curiosidade e paixão pelo tema.

(In memoriam)

Agradeço à minha família pela compreensão e incentivo durante todo o curso.

À minha amiga de longa data Adriana Giusti, pela revisão e paciência.

À minha professora e coordenadora do curso, Doutora Elaine da Graça de Paula Caramella, pela orientação e incentivo desde a fase inicial de meu trabalho.

À minha orientadora, Doutora Mônica Rodrigues da Costa, que sempre me motivou com suas aulas, pela disponibilidade e dedicação durante os meses de desenvolvimento deste trabalho.

Resumo

Waltercio Caldas: A coisa antes do nome é o título deste trabalho, que propõe pesquisar questões ligadas à materialidade, à gestação da obra, sua potencialidade, entre outros aspectos, levantados pelo artista carioca em seu depoimento no documentário *A obra de arte*, em que toma como referência a obra de arte *Sem título* (2006). Questões como o sistema de significação, o deslocamento de sentidos, os procedimentos construtivos como, por exemplo, a lacuna entre o projeto e o objeto e a nomeação do objeto foram analisadas através das teorias semióticas de Charles Sanders Peirce na interpretação de Maria Lucia Santaella e Umberto Eco. Esta monografia apresenta a transcrição das falas de Waltercio Caldas que aparecem *vídeo* e a importância do depoimento do artista, a partir da conceituação de Maria do Carmo de Freitas Veneroso (UFMG, 2006) para maior compreensão da obra de Waltercio Caldas. Foi realizado ainda um recorte que se relaciona a obra *Sem título* (2006) e de seus contemporâneos como Lygia Clark e Hélio Oiticica. Os artistas aqui em pauta situam-se no contexto da arte conceitual, conforme Paul Wood e Cristina Freire, que busca relacionar os problemas de representação e aspectos constitutivos do signo, do objeto e do interpretante às questões conceituais que se colocam nessa obra analisada.

Palavras-chave: materialidade, signo, objeto, interpretante, arte conceitual.

Abstract

Waltercio Caldas: The thing before the name is the title of this work that proposes researching questions about materiality, the gestation of the artwork, its potential among other things raised by the carioca artist in his testimony in the documentary *The work of art*, which takes as a reference the artwork *Untitled* (2006). Issues such as the system of signification, the displacement of sense, construction procedures, for example, the gap between design and object and the name given to the object were analyzed by theories of Charles Sanders Peirce in the interpretation of Maria Lucia Santaella and Umberto Eco. This monograph presents the transcript of Waltercio Caldas's speech from the video and the importance of the artist's testimony according to Maria do Carmo Freitas Veneroso (UFMG 2006), for a better understanding of Waltercio Caldas's artwork. It was also performed a clipping that relates the artwork *Untitled* (2006) and his contemporaries such as Lygia Clark and Hélio Oiticica. The artists in question here are in the context of conceptual art in accordance with Paul Wood and Cristina Freire, who seeks to relate the problems of representation and constituent aspects concerning the sign, object and interpretant of the conceptual issues that arise in this work.

Keywords: materiality, sign, object, interpretant, conceptual art.

SUMÁRIO

Resumo.....	
Abstract.....	
Introdução.....	9
1. Fala de artista	11
1.1 Vídeo <i>A obra de Arte</i>	14
1.2 Transcrição das falas de Waltercio Caldas.....	15
2. Waltercio Caldas: <i>Artista de uma só fase</i>.....	19
2.1 Arte/vida: um recorte sobre o artista.....	20
3. <i>Objeto flutuante</i>.....	31
3.1 O critério conceitual e os procedimentos.....	36
3.2 Deslocamento e estranhamento como procedimentos conceituais.....	38
3.3 Entre o projeto e o objeto.....	46
4. A coisa e o signo.....	49
4.1 A coisa tal como é.....	53
4.2 A coisa após um segundo.....	67
4.3 A coisa em processo.....	74
Considerações finais.....	79
Referências.....	81

Introdução

Esta monografia tem o objetivo de estudar a obra *Sem título* (2006), de Waltercio Caldas, a partir das palavras do artista no documentário *A Obra de Arte*, relacionando-a com conceitos da poética e da semiótica que ajudam a revelar sua teia significante

O depoimento do artista aborda questões como o surgimento da obra, a representação do objeto, a nomeação do objeto, sua materialidade, sua potência, o tempo, o espaço e a percepção que temos do objeto. A partir desses questionamentos, este trabalho reflete sobre conceitos-chave da semiótica na sua relação com a arte contemporânea.

A pesquisa bibliográfica deste trabalho toma como referencial teórico principal obras de Roman Jakobson, Viktor Borisovich Chklovski, Umberto Eco, Maria Lucia Santaella, Paul Wood, Cristina Freire, entre outros. Esses autores fundamentam as hipóteses formuladas sobre o objeto deste trabalho, contribuem para responder aos questionamentos poéticos de Waltercio Caldas e como a subjetividade dele se relaciona com a obra em pauta. A ideia é elucidar alguns questionamentos e levantar outros a que a própria obra induz.

Este trabalho estrutura-se da seguinte forma: No primeiro capítulo, a transcrição das palavras do artista no vídeo *A Obra de Arte* coloca em relevo questões que essa obra nos obriga a pensar. O capítulo também ressalta a relevância do discurso do artista para a compreensão de sua arte, conforme a conceituação de Maria do Carmo de Freitas Veneroso.

O segundo capítulo contextualiza a obra *Sem título* (2006) e a biografia de Waltercio Caldas dentro de um conjunto de relações poéticas à luz dos conceitos apresentados. Para realizar esse recorte foram analisadas as seguintes obras: *Condutores de percepção* (1969), *Espelho com luz* (1974) e *Matisse com talco* (1978).

O terceiro capítulo pesquisa como a obra *Sem título* (2006) se associa à arte conceitual especificamente. Tomo por base pesquisas de investigadores como Cristina Freire e Paul Wood. Também neste capítulo analiso os critérios conceituais e os procedimentos usados por Waltercio Caldas, tais como o estranhamento e o deslocamento, a lacuna entre o projeto e o objeto. Apresenta ainda algumas diferenças entre os trabalhos de Waltercio Caldas e de seus contemporâneos, como Lygia Clark e Hélio Oiticica que, embora estejam dentro do campo da arte conceitual, distanciam-se do caminho seguido por Waltercio Caldas.

O quarto capítulo demonstra como a obra em pauta se revela a partir de sua leitura face aos conceitos semióticos de Charles Sanders Peirce, interpretados por Umberto Eco e Santaella, que dizem respeito à Teoria Geral dos Signos, isto é, à relação entre o signo, o objeto e o interpretante e as categorias da primeiridade, secundidade e terceridade. Ainda nesse campo conceitual, o capítulo relaciona determinadas obras de Waltercio Caldas que trabalham esses mesmos conceitos como a obra *Sem título* (2006), paralelamente com obras de artistas que, de certa forma, influenciaram Waltercio Caldas ou dialogam com a obra dele.

1. Fala de artista

Este trabalho parte do documentário *A obra de arte*, do diretor Marcos Ribeiro, no qual o artista Waltercio Caldas faz reflexões sobre o que é obra de arte e também discorre sobre o trabalho *Sem título* (2006), o principal objeto de análise nesta monografia.

Atualmente a fala do artista tem grande importância em relação à interpretação da obra e do sistema de arte. Partindo desse ponto, é possível ter outra dimensão das obras de Waltercio Caldas devido à maneira como ele interpreta o espaço que circunda sua obra, a história da arte, a interpretação, o espectador, as possibilidades de diálogo e definições, por exemplo, do que é escultura, ou melhor, o “momento escultórico”, como prefere o artista. O que se coloca aqui é que o ponto de vista do artista oferece uma camada a mais de significação, ou, como em muitos casos, serve como chave de leitura para a obra.

Compreender como pensa o artista (a partir de sua própria história, referências singulares e reflexões) permite ultrapassar as camadas que revestem a materialidade da obra e compreendê-la de modo complexo. Aqui, a participação do espectador como fruidor da arte não é ignorada pelo artista, pois Waltercio Caldas tem consciência de que seus trabalhos exigem a participação do espectador.

A partir do ponto de vista da história da arte contemporânea, o resgate da obra de Marcel Duchamp é fundamental para compreender o princípio da palavra do artista, porque o ready-made duchampiano (como será aprofundado adiante), um dos procedimentos mais usados por Waltercio Caldas, questiona a criação do objeto de arte, pois “não supõe uma atividade manual (artesanal) do artista, mas uma escolha que está sempre na palavra do artista”. (FREIRE: 2006, p. 33).

As escolhas que não se relacionam com o fazer manual dizem respeito a um saber que o artista detém sobre sua criação, primando cada vez mais pela subjetividade.

Os professores Luiz Nazario e Patricia Franca, organizadores do livro *Concepções contemporâneas da arte* (UFMG, 2006), discutem a pesquisa na área de arte hoje, principalmente em relação à importância do discurso dos artistas, que por vezes são os mais qualificados para falar acerca de suas

obras e processo criativo. Logo no prefácio do livro, a coordenadora do programa de pós-graduação em Artes da Escola de Belas Artes da UFMG, Maria do Carmo de Freitas Veneroso, faz uma análise sobre a postura do artista diante da exigência entre o falar e o produzir. Apresento a seguir trecho desse prefácio, que ajuda na elucidação:

Nos anos 1950, era nítida a divisão entre aqueles que fazem arte e aqueles que escrevem sobre a arte, com críticos como Clement Greenberg atuando como porta-voz dos pintores da Escola de Nova Iorque. Nas décadas de 1960 e 1970, nota-se uma mudança, no sentido de os próprios artistas passarem a ter um discurso sobre a obra, inclusive com a Arte Conceitual, na qual, algumas vezes, o discurso é a obra. Artistas como Joseph Kosuth teorizaram sobre a arte, instaurando o discurso do artista na arte contemporânea. Na década de 1980 o mercado passa a absorver os artistas de uma maneira nunca vista. Isso deu uma nova visibilidade a eles, colocando-os muitas vezes em xeque e levando-os a ter um discurso sobre o próprio trabalho. Talvez, mais do que isso, o que tenha forçado os artistas a se pronunciarem por meio de textos e depoimentos tenha sido uma maior aproximação entre o artista e a escola de arte, que penso ser um fenômeno típico da contemporaneidade. (VENEROSO: 2006, p.12).

Dentro deste contexto destacam-se os galeristas e as universidades (incluindo os programas de pós-graduação). Cada vez mais “é cobrado do artista uma coerência entre aquilo que ele pensa e o que ele produz”. (VENEROSO: 2006, p.13).

Outra questão que se coloca é em relação à remontagem de certas instalações, pois muitas vezes dependem do discurso do artista. Desde os anos 80, o questionamento é recorrente, uma vez que os projetos e as instruções de montagem tornam-se essenciais para a reconstrução daquele trabalho que já esteve em alguma outra exposição e até questões de sua conservação, que muitas vezes dependem das anotações, registros e depoimentos do artista, conforme atesta Cristina Freire:

Avaliar cuidadosamente a intenção do artista é muito importante nesse momento. E para isso valem as “narrativas autorizadas”, tal como define o crítico Jean-Marc Poinot, que incluem depoimentos, planos de montagem, catálogos, descrições e legendas. A consulta direta aos artistas, privilégio da arte contemporânea, é primordial para esclarecer essa intenção original que será elemento norteador na hora de se deslocar, remontar e restaurar seus trabalhos. Em última

análise, o poder que os artistas detêm sobre o sentido originário de sua obra não deve ser desprezado. (FREIRE: 2006, p. 47).

1.1 Vídeo *A Obra de Arte*

Valendo-se agora do discurso do artista como meio de interpretação e aprofundamento de sua estética, faço uso do vídeo¹ *A obra de arte* para analisar a obra *Sem título* (2006), que aparece durante a explicação de Waltercio Caldas sobre seu fazer artístico.

Este vídeo é um documentário longa-metragem do diretor Marcos Ribeiro, com produção da jornalista Helena Lara Resende, sobre o processo criativo de sete dos principais artistas plásticos do Brasil na atualidade: Beatriz Milhazes, Carlos Vergara, Cildo Meireles, Eduardo Sued, Ernesto Neto, Tunga e Waltercio Caldas.

O vídeo parte de depoimentos dos artistas de forma bem descontraída, com uma linguagem fluente, que permite ao espectador conhecer mais os ateliês e os pensamentos dos artistas.

Os artistas, ao falarem de ideias e trabalhos, revelam procedimentos e métodos do processo construtivo de suas obras, como nascem e prosperam as obras, além de tratar da polêmica questão: O que é obra de arte? Dessa maneira, o vídeo conduz o espectador a refletir sobre a arte contemporânea e a compreender um pouco mais sobre determinados trabalhos através da ótica do artista.

¹ Características do vídeo:

Título: *A obra de arte*

País de produção: Brasil, 2009.

Tempo de duração: 71 minutos

1.2 Transcrição das falas de Waltercio Caldas

Passo a transcrever, a seguir, o depoimento de Waltercio Caldas no vídeo *A obra de arte*, sobre a obra *Sem título* (2006), e reflexões sobre o processo criativo e seus desdobramentos.



Frame do vídeo *A Obra de Arte*

Diretor: Marcos Ribeiro

Fonte: www.acessototalrevista.org - Acesso 29/08/2012, à 01h20min

- Olha só o vidro aqui.
- Aí. Está onde este vidro aqui?
- Aqui, você pode dizer: Tá bom, é uma figura, mas e isso aqui?
- É parte de **uma coisa que não chegou a configurar uma figura** e, ao mesmo tempo, tira um pouco do vidro daqui para cá... E isso traz pra cá, que é mineral... Então o vidro tira daqui (pedra), tira o brilho daqui, quer dizer, é como se fosse uma relação, como eu te falei, das partes umas com as outras, e você vai construindo os objetos nesses intervalos, como se fossem **intervalos de música**, a música que é composta de notas e intervalos.

- Eu posso sugerir pra você uma coisa que eu pensei em fazer pra... Então eu vou fazer isso:

[Observação: A palavra escultura está escrita na mão direita de Waltercio Caldas e ele vai segurando uma pedra após a outra de diferentes cores e formatos que vão se sobrepondo à palavra escultura].

- Pra mim, a principal característica de um objeto de arte é o fato que ele “aparece” em determinado momento.

- Quer dizer, a **aparição de um objeto** é fundamental para a obra de arte no momento em que você vê pela primeira vez alguma coisa que você não havia visto antes. E eu acho que até, de certa forma, este momento onde as coisas aparecem é fundamental pra escultura, para os objetos tridimensionais. A ponto de eu achar às vezes que você ganha e perde o objeto ao mesmo tempo quando você o vê pela primeira vez. Um objeto que não existia passa a existir e **deixa de ser potência de coisa e passa a ser coisa**. Passa a ser exatamente uma coisa, uma realidade.

- É como se fosse o nome de uma coisa, quer dizer, o que seria de **uma coisa um segundo antes do próprio nome dela**. Quando nós damos nomes a uma coisa, aquela coisa começa a existir de uma maneira diferente, mas aquela coisa antes do nome, o que seria aquilo antes do nome? Quer dizer, é natural que a pessoa em frente do objeto de arte diga “o que é isto?”. É bastante natural, afinal aquilo nunca foi visto antes. Por outro lado, no momento que alguém diz pra ela que aquilo é uma escultura, ou que aquilo é alguma coisa, então aquele caráter de objeto “flutuante”, que não está situado em lugar nenhum, que é o momento estético da escultura, de certa maneira. É a hora que ela não é o que você conhece e ainda não é o que você vai vir a saber o que é.

- Esse momento para mim é fundamental, esse momento tem a ver com **tempo**. Isso tem muito a ver com esse **momento exato que a escultura ou o objeto tridimensional está dando o máximo de si, de sua significação...** E não é irônico que esse momento ainda não tenha nome? Que esse momento seja exatamente o momento antes que você compreendeu aquilo?

- Eu acho que a minha intenção é fazer com que esse momento, esse **pequeno instante de potência, de aparição que o trabalho tem, se mantenha o máximo possível no objeto**. Então ele tem que ter características abstratas para poder avançar em direção a esse lugar conhecido que é o mundo que nós conhecemos, mas por outro lado ele tem que se manter um pouco fora deste mundo, nesse sentido, para poder

trabalhar nesse limite, ficar nesse limite. Então o objeto de arte é uma coisa que nós vemos, mas não acreditamos.

- Veja bem, é quando às vezes nós olhamos para uma obra de arte e nós achamos que ela não se parece com arte, aí nós duvidamos, afinal de contas ela não se parece com arte, mas **o que é uma coisa que se parece com arte?** O único profissional que faz um objeto que se pareça com arte, é um falsificador. Porque o falsificador está querendo fazer alguma coisa que se pareça com arte. O artista não está preocupando em fazer alguma coisa que se pareça com arte. O artista está querendo produzir arte, está querendo realizar seja lá o que for, mas realizar alguma coisa que o satisfaça. Então, esse objeto que é produzido pela vontade do artista é um objeto que vai chegar a um lugar às vezes até inesperado pelo próprio artista, mas é o objeto que tem que surpreender, de certa forma, até mesmo o próprio artista.

- Eu acho que as pessoas tratam a beleza como se ela fosse alguma coisa que existisse e elas procuram a beleza que existe nas coisas.

- Eu acho que as atitudes dos artistas são um pouco diferentes dessa, quer dizer, os artistas procuram a beleza em um lugar novo. Eles procuram não a beleza, mas procuram uma beleza. Procuram até um novo tipo de beleza, uma beleza mais além, uma beleza transcendente, ou uma beleza nova, ou diria até uma “beleza da beleza”, que é uma maneira mais abstrata de falar, mas certamente a beleza do senso comum não é uma beleza procurada pelo artista. O artista não está trabalhando com uma beleza que as pessoas esperam ver. Acho que os artistas trabalham com a possibilidade de uma beleza que surpreenda. Nesse sentido, é uma beleza que se torna uma beleza na frente do espectador, e não pra corroborar uma expectativa que o espectador traria antes. Nesse sentido, eu acho que a arte faz um grande trabalho, na medida em que amplia e dilata a possibilidade de beleza constantemente.

- Olha só, este objeto é feito de vidro e álcool. Ele está parado, mas se eu faço isso, por exemplo, (Waltercio Caldas movimenta o objeto) você tem uma outra imagem.

- Eu não gosto muito da ideia da escultura, no sentido tradicional do termo, eu prefiro dizer que eu faço um local, gosto mais da ideia de produzir um local do que um “lugar”. Na verdade, então eu esculpiria o lugar, vamos dizer assim nesse sentido. Eu produzo um lugar onde as pessoas possam entrar e visitar, e essa visitação t em a ver com a ideia da escultura. **A característica principal da escultura   a relação da pessoa com os objetos, com o entorno, com a sugestão de espaço que a peça produz.**

- É uma espécie de tensão entre o que você está vendo e o que você não está vendo. Tem muito **intervalo**... É como música.

Observação: Grifos do autor deste TCC.

Todas as falas de Waltercio Caldas se encerram aqui e todas elas serão objetos das reflexões que se seguem.

2. Waltercio Caldas: *Artista de uma só fase.*

Com o intento de contextualizar a obra *Sem título* (2006), de Waltercio Caldas, segue uma breve biografia do artista, que ressalta outras obras, como *Condutores de percepção* (1969), *Espelho com luz* (1974), *Matisse com talco* (1978) e *Escultura em mogno e imbuia* (1989), que foram selecionadas para este capítulo com o objetivo de elucidar as considerações aqui discutidas.

Primeiramente, gostaria de registrar uma observação sobre esse momento da pesquisa. Trata-se da dificuldade de conseguir delimitar sua produção artística cronologicamente em fases. Embora possua grande variedade de arquivos e livros que registram as obras dele, o problema encontrado foi perceber que não se trata de fases, comum a tantos artistas, mas um *work in progress* a partir de um embate diário vivido por Waltercio Caldas ao realizar seus trabalhos.

No dia 26 de agosto de 2010, o MAM do Rio de Janeiro abrigou uma das mais importantes exposições de Waltercio Caldas, *Salas e abismos*. Trata-se de um recorte da produção do artista, que abrange sua produção desde 1970 até 2009. No mesmo ano novos trabalhos foram apresentados na Anita Schwartz Galeria. Tanto no MAM quanto na galeria as obras apresentadas iam de esculturas de grande e médio porte até trabalhos de papel, pedra e metal. Sobre o fazer artístico, Waltercio Caldas declarou: “Sou um artista de uma só fase, mas tomo o cuidado para que esta fase esteja sempre no princípio.”²

² Fonte: www.revistamuseu.com.br - Acesso em 28/09/2012, às 19h44min.

2.1 Arte/vida: um recorte sobre o artista.

Waltercio Caldas Junior nasceu em 1946, na cidade do Rio de Janeiro, o pai, engenheiro civil, promoveu o contato do filho com desenhos e maquetes. Na década de 60, estudou com o artista e professor Ivan Serpa³, que o apresentou à carreira artística e também às questões complexas da arte contemporânea. Talvez essa seja uma das maiores contribuições de Ivan Serpa com as obras de Waltercio Caldas, que constantemente se vê diante de discussões sobre a linguagem da arte.

Waltercio Caldas inicia sua carreira como artista gráfico como forma de subsistência, paralelamente como artista plástico. Suas primeiras obras desse período foram pequenas maquetes apresentadas em papel cartão, juntamente com desenhos que foram apresentados em uma exposição coletiva na galeria Gead, na qual foi premiado pelos seus desenhos.

Em 1960, realiza os objetos *Condutores de percepção* e nesse momento ele começa a problematizar um território: a linguagem.

Condutores de percepção (1969) consiste num estojo contendo duas barras de cristal identificadas em plaqueta de cobre como “condutores de percepção”. Trata-se de uma obra cujo título se confronta com a plasticidade que o trabalho possui, já que a única operação desses condutores de cristal é ampliar o acesso à percepção, como propõe o título. De forma bastante econômica, Waltercio Caldas discute questões da arte como a contemplação e o papel do artista, que obriga o espectador a fazer uma leitura da arte de determinada maneira. Embora pareça irônico o título *Condutores de percepção*, aqui o que se discutem são os mecanismos que o artista usa para ampliar e adiar a percepção daquele objeto. O mesmo procedimento ocorre em *Sem título* (2006).

³ Ivan Serpa, Rio de Janeiro, 1923-1973. Foi pintor, desenhista, professor e gravador. No ano de 1953, juntamente com Lygia Clark, Lygia Pape, Weissmann, Palatinik, Oiticica e Aluísio Carvão, articulou a criação de um núcleo de arte chamado Grupo Frente. Participou da I Exposição Nacional de Arte Concreta em São Paulo e no Rio de Janeiro e na exposição Concretos Brasileiros em Zurique, na Suíça, no qual foi premiado. Fonte: www.pinturabrasileira.com - Acesso em 29/11/2012, às 20h50min.



Condutores de percepção (1969)

6 x 40 x 15 cm - Vidro e prata em caixa revestida de veludo

Fonte: www.raquelarnaud.com - Acesso 22/10/2012, às 14h30min

Para esclarecer a obra *Condutores de percepção*, recorro às palavras do próprio artista em entrevista concedida para dissertação de mestrado de Thiago Honório⁴, em 4 de agosto de 2004. Com a palavra, o artista:

“Condutores de percepção” surgiu da vontade de fazer um objeto que pudesse estar contido no interior de outro. Abrir a caixa, essa operação física de denunciar um conteúdo – presente em todos os trabalhos que eu realizei na época – era a razão de ser desse objeto. Mas esse trabalho trazia uma contradição que me ensinou muita coisa: o fato de que era mostrado aberto, mas dentro de uma urna transparente. O trabalho era inacessível ao corpo, mas acessível aos olhos. Se as pessoas pudessem ter a experiência de abrir, elas próprias, a caixa, o trabalho continuaria o mesmo. Mas “Condutores de percepção” instala uma distância ainda maior entre você e a

⁴ Thiago Honório é artista plástico e mestre em Teoria e História da Arte pela Escola de Comunicações e Arte ECA/USP. A entrevista foi publicada integralmente em HONÓRIO, Thiago. Ensaio. 2006. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), São Paulo, 2006.

Fonte: <http://www.cap.eca.usp.br>. Acesso em 25/11/2012, às 2h27min.

expectativa, uma distância maior entre o que você espera e o que acaba realizando. É um infinito outra vez, mas desta vez o infinito é interno. Na época, leitor de ficção científica, recordo-me de um livro em que a personagem entrava furtivamente num depósito de objetos oriundos de diversos planetas da galáxia. Cada um desses objetos tinha uma característica. O autor descreve alguns deles: um objeto composto de pequenas esferas que mudam continuamente de lugar, mantendo, entretanto, uma forma constante. Acho que “Condutores de percepção” teria algo desse objeto. É uma máquina ininterrupta em direção a um lugar mais longe, uma caixa que se abre sempre, mas nunca para dentro. Seu conteúdo vai além, como um pequeno abismo dentro de uma caixa.

(Fonte: <http://www.cap.eca.usp.br>. Acesso em 25/11/2012, às 2h27min).

Waltercio Caldas faz outros objetos à semelhança de *Condutores de percepção*, que são objetos acondicionados em caixas revestidas de veludo. Estes trabalhos são: *Centro de razão primitiva* (1970), *As sete estrelas do silêncio* (1970) e *O louco* (1971).

Em 1975, faz a primeira exposição individual, intitulada *A natureza dos objetos*, no Museu de Arte de São Paulo – MASP. Na mostra, apresentou 100 obras entre desenhos, objetos e fotografias, abrangendo o período de 1969 a 1975.

No catálogo dessa exposição do Masp, o crítico Ronaldo Brito⁵, indagando sobre as significações das obras de Waltercio Caldas, afirma que o trabalho do artista repropõe a arte “como exercício de linguagem e como jogo”. Para exemplificar, destacam-se as obras *Espelho com luz* e *Matisse com talco* que, além de trabalhar com o jogo lúdico, possuem uma particularidade comum: dialogar com a História da Arte.

***Espelho com luz* (1974)**

Neste trabalho Waltercio Caldas questiona como continuar a fazer arte quando tudo já foi feito, sobretudo, na pintura. A partir desta reflexão ele testa o próprio processo de significação no objeto.

Essa obra é um espelho emoldurado e sobre sua superfície há uma pequena luz vermelha e um interruptor, usado para acendê-la. Esse tipo de mecanismo relaciona a obra *Espelho com luz* a uma construção de engenharia, talvez de caráter biográfico, já que seu pai era engenheiro civil e, por esse motivo,

⁵ BRITO, Ronaldo. “Espelho Crítico”. In: Waltercio Caldas. *A Natureza dos jogos*, 1975. Catálogo de Exposição. p. 3.

convivia com desenhos e maquetes. Entretanto, segundo o próprio artista, aos oito anos, quando viu uma réplica do avião 14-Bis, exposta no saguão do Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro, considerou ser o primeiro objeto construtivo que conheceu.



Espelho com luz (1974)

180 x 180 x 0 cm - Espelho

Fonte: www.blockprojekt.de - Acesso em 28/08/2012, às 20h48min

Além da ideia de objeto construtivo por se tratar de um espelho com um interruptor que possui uma luz vermelha, é possível observar o diálogo com a pintura, sugerida pelo uso da moldura, que está ao redor do espelho.

A própria questão da moldura já é objeto de discussão, isto é, pensar em uma obra conceitual que retoma a moldura é colocar em relevo a função desse signo dentro de uma obra contemporânea. Partindo desse princípio, é possível

ler a moldura de *Espelho com luz* como enquadramento de imagens, de ângulos e, principalmente, como uma forma de materializar o movimento. Segundo Elaine Caramella, a “janela é como uma moldura de espacialidades”, como por exemplo, as janelas da Casa Malaparte situada na Ilha de Capri. A casa chama a atenção pela quantidade de janelas que remetem às molduras.

Na Casa Malaparte, cada janela assemelha-se a “frames” de uma imagem em movimento, isto é, cada janela enquadra porções da paisagem de Capri. Mas, congelar uma imagem no olho, ou no obturador, só é possível pela e na presença do observador que, por sua vez, poderá definir infinitos ângulos de visão, tendo em vista a mobilidade corporal. Nesse sentido, o vão envidraçado torna a paisagem perceptível pela moldura em madeira que dá materialidade e sentido o esquadrihar e, por conseguinte, a noção de quadro/frame. Mas, as janelas da Casa Malaparte não simulam imagens em movimento, e sim dão materialidade ao movimento do tempo e das estações sazonais pelo e no enquadramento, comunicando que o movimento só é perceptível pelo modo de construir o enquadramento. (CARAMELLA: 2007, p.223).

Ainda segundo, Elaine Caramella:

No entanto, os quadros da paisagem não são fixos, pois mudam a cada hora do dia e estação do ano. Não por acaso, a casa não possui quadros na parede, pois as próprias janelas são os quadros que comunicam as mutações do tempo, materializando assim que o movimento é tempo, ou melhor, o tempo se revela no espaço construído. (CARAMELLA: 2007, p.223).

Por analogia, a moldura em *Espelho com Luz* materializa o movimento do espectador no espaço expositivo, e trabalha a tricotomia signo, objeto e interpretante, como veremos adiante.

Ainda sobre a moldura, fazemos um retorno à pintura, mais precisamente sobre o que retratar. Nesse sentido, retomamos alguns artistas como Cézanne que oferecia uma libertação da tradição e Kasimir Malevich com *Quadrado preto suprematista*, que propunha uma arte “abstraída” da realidade, conforme atesta Paul Wood:

De acordo com Bell, Fry e outros, a arte moderna, como foi estabelecida por Cézanne, oferecia uma promessa de libertação da tradição acadêmica por meio da ênfase sobre a forma pictórica. Isso poderia ter um efeito sobre as emoções do espectador sensível comparável aos efeitos do som em música; ou seja, independente daquilo que as formas poderiam representar. Essa concepção coincidia com os movimentos que se efetuavam na prática, em direção a uma arte inteiramente abstrata; uma arte “purificada” de

traços narrativos ou descritivos, e que agia sobre o espectador como “música visual”. (WOOD: 2002, p.11).

Entretanto, Waltercio Caldas, questionador do sistema da arte, observa que a representação não está totalmente excluída da arte conceitual, por exemplo, na obra *Espelho com luz*, uma obra conceitual em que o espectador vê sua imagem e o museu refletidos no espelho. Essa postura em relação à abstração também foi sempre questionada por outros artistas conceituais em obras análogas, conforme descreve Paul Wood:

Os primeiros artistas conceituais já analisavam, e até mesmo parodiavam, em sua prática de arte, a abstração. E esse foi também um fenômeno internacional, como tantas outras incursões da vanguarda. Na Inglaterra, já em 1985, Michael Baldwin esticou uma folha de matéria plástica sintética e reflexiva, para produzir ‘pinturas espelho’ – o monocromo absolutamente sem mistura, que captava o mundo que passava diante dele na sua superfície pura. Mel Ramsden produziu, em Nova York, em 1968, sobre cujo fundo cinza foram trabalhados, por meio de estêncil, os números ‘94%’ e ‘6%’; a tela foi então intitulada *100% Abstrata*. (WOOD: 2002, p.31).

A análise que retoma Cézanne vai ao encontro da opinião de Ligia Canongia. Vejamos:

Pode parecer estranho, mas para falar das esculturas de Waltercio Caldas, gostaríamos de voltar à pintura de Cézanne.

O que Cézanne queria pintar? O que tanto o angustiava? Cézanne queria tão- somente tornar tangível e visível algo que fluía por entre as coisas; queria ir além das representações estáticas e dos arquétipos, para encontrar o pulsar vivo do mundo, a existência móvel, turva e volátil da natureza.

Talvez Cézanne perseguisse a velocidade da visão através da natureza; ou, inversamente, a velocidade da natureza percebida pelos olhos. Era enfim a troca, as extensões e os limites dessa troca – entre o que vê e o que é visto – o que interessava ao grande mestre. (CANONGIA: 2001, p.201).

Impossível não mencionar o papel do espectador nessa obra, que além de ter a própria imagem refletida na obra, é convidado a apertar o interruptor que contém uma luz vermelha. Nesse sentido, o público torna-se o objeto da arte de Waltercio Caldas. Entretanto, o espectador pode se desapontar que a própria imagem, seu movimento e o ângulo pelo qual ele olha é a obra, isto é, é o espectador “diante dele mesmo” conforme as palavras do crítico Agnaldo Farias, na sua crítica “*A consciência do intervalo*”⁶:

⁶ Texto originalmente publicado no catálogo geral da XXIII Bienal Internacional de São Paulo, em 01/01/1996.

O espectador é surpreendido ao perceber-se como presa de um jogo especular que até então acontecia para seu deleite. Mais do que o principal convidado, agora ele é o espetáculo. O desejo da fruição estética, do momento de êxtase, da possibilidade, enfim, de atravessar o pórtico que o separa deste mundo banal, naufraga diante de um objeto perverso que, avesso às suas projeções psicológicas, nada faz além de colocá-lo diante dele mesmo. (Fonte: www.walterciocaldas.com.br - Acesso em 28/08/2012, às 21h08min).

A participação do espectador na arte pode ser compreendida como uma herança do grupo Fluxus⁷, que trouxe a articulação entre a *poiesis* (o fazer e a produção das coisas) e a *práxis* (ação na esfera social), isto é, trata-se da mistura entre meios e práticas sociais. Para Cristina Freire:

O espírito das ações Fluxus reside na demonstração de como o corpo é o agente construtor de significados de conhecimentos sensíveis. Essa seria a fonte para a manipulação de objetos, sistemas sociais e instituições, assim como invenção, reinvenção e indagação da linguagem. (FREIRE: 2006, p.16).

Em 1967, no Brasil, o artista Hélio Oiticica é pioneiro na inserção do público como participador nas obras de arte. Segundo o artista, “o público, que ele chama de participador, é o motor da obra e assume com sua negação à passividade uma posição crítica na dimensão ética e política.” (FREIRE: 2006, p. 21).

Embora possamos ver a participação do público como uma constante nas obras contemporâneas, em *Espelho com luz*, a participação física do espectador indaga a verdadeira utilidade dessa interação exigida pelo ato de apertar o botão para acender uma luz vermelha. Esse ato parece mais uma armadilha de Waltercio Caldas para solicitar uma aproximação do público que tem a própria imagem refletida.

Vejamos mais um fragmento em que o crítico Agnaldo Farias analisa em “A consciência do intervalo”⁸, o papel do espectador e a luz que aparece nessa obra:

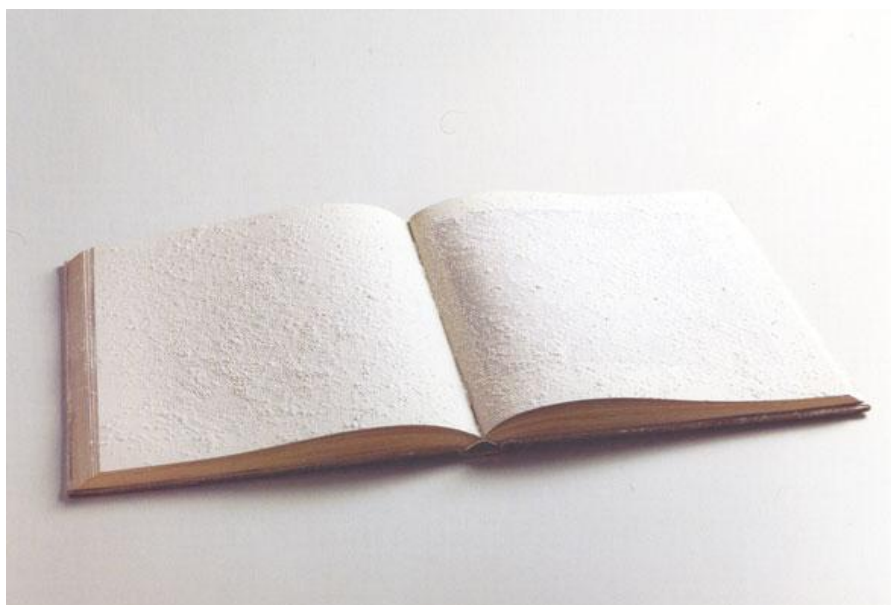
⁷ O grupo **Fluxus**, criado em 1961 na Alemanha, sob liderança de George Maciunas, foi um movimento que marcou as artes das décadas de 1960 e 1970, opondo-se aos valores burgueses, às galerias e ao individualismo. Valoriza a criação coletiva. Os artistas exploravam diferentes linguagens, como música, cinema e dança, manifestando-se principalmente através de performances, happenings, instalações, entre outros suportes, inovadores para a época.

⁸ Texto originalmente publicado no catálogo geral da XXIII Bienal Internacional de São Paulo em 01/01/1996. Fonte: www.walterciocaldas.com.br – Acesso em 28/08/2012 às 23h08min.

O desejo da fruição estética, do momento de êxtase, da possibilidade, enfim, de atravessar o pórtico que o separa deste mundo banal, naufraga diante de um objeto perverso que, avesso às suas projeções psicológicas, nada faz além de colocá-lo diante dele mesmo. Como diz o artista, a obra aponta para o dedo que aponta para ela. Mas ainda há mais: no canto inferior direito, uma diminuta lâmpada vermelha e um pequeno botão acenam ao espectador com a possibilidade dele participar do jogo. O convite à participação é irresistível, uma vez que faculta o exercício de uma demiurgia em tudo semelhante à do artista. Mas, convenhamos, apertar um botão é um gesto despido de qualquer eloquência, embora inquietante o resultado que ele promove: o acender de uma luzinha vermelha, sinal tíbio, mas eficaz, de suspensão do fluxo de imagens que o espelho apregoa. (Fonte: www.walterciocaldas.com.br - Acesso em 28/08/2012 às 23h08min).

Matisse com talco (1978)

Trata-se de um livro de reproduções das obras do pintor H. Matisse com as páginas cobertas por talco. Desta forma, o pó branco que apaga a imagem também apaga a História da Arte, a representação e parece voltar no tempo para limpar (fazer uma assepsia com o talco) aquelas informações que já embaçaram tanto a vista do espectador, deixando-o preso à referências do passado. Ao mesmo tempo em que isso ocorre, o talco não apaga totalmente os signos que estão por baixo dele, porque a substância pode ser movida, pelo vento ou pelo próprio artista. Neste sentido a História da Arte funciona como fóssil, isto é, um signo arqueológico de *Matisse com talco*.



Matisse com Talco (1978)

3 x 60 x 40 cm - Talco sobre livro ilustrado de H. Matisse
Fonte: www.walterciocaldas.com.br - Acesso em 28/08/2010, às 21h37min

Essas ideias coincidem com o que observou Cristina:

Parte do extenso projeto intelectual do filósofo Michel Foucault pode ser entendida como uma forma de arqueologia. Dessa arqueologia nasce uma busca de sentidos e articulações das práticas discursivas. Advém daí um conceito de arquivo, obviamente diferente do sentido comum de um espaço físico para armazenagem de documentos e obras. O arquivo é, para o filósofo, um dispositivo que não conserva coisas, mas, antes, revela, mesmo que por fragmentos, um sistema de funcionamento e arranjo de ideias. A narrativa histórica para Foucault não é sequencial, mas passa por mudanças abruptas e profundas. “A questão relevante que se coloca nas análises históricas não são continuidades a se estabelecerem como tradição e rastro, mas o recorte, a ruptura e o limite, ‘as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos’.” (FREIRE: 2006 p. 73).

Matisse com talco questiona o sistema da arte, da representação, mas não nega a tradição, porque estamos diante de referências do passado, que o talco quase esconde, mas as imagens do passado ainda insistem aparecer.

O crítico Harold Rosenberg em seu livro *Objeto ansioso* aborda “o novo como valor”, que é uma discussão feita por Waltercio Caldas em relação a essa arqueologia existente em *Matisse com talco*. Esse trabalho dialoga com uma definição da obra *Les Demoiselles d’Avignon*, de Picasso, feita por Rosenberg.

A tela de Picasso, como uma das pioneiras e uma das mais importantes da arte moderna, não recusou completamente a tradição. Vejamos:

O pioneirismo tem a ver, é claro, com novos territórios e, por ser uma das ‘primeiras’, a tela *Les Demoiselles d’Avignon* tem, ou tinha, a qualidade de novo. Mas para ser boa pintura era preciso algo mais. Assim, Alfred Barr acrescentou que Picasso transportou para o quadro as ideias de Gauguin ‘sobre a expressão pela cor e pela forma’ e as de Cézanne sobre a ‘construção através da linha e do plano’, enquanto o desenho das feições das mulheres fora influenciado por ‘certas culturas pré-históricas espanholas’ e pelas máscaras africanas. Essas associações com a história das formas permitiram a Barr demonstrar que *Les Demoiselles d’Avignon* não somente era uma obra inovadora como merece sobreviver como pintura por suas qualidades. (ROSENBERG: 2004, p. 234).

Rosenberg conclui em seu livro que afirmar o “novo como novo” envolve considerações que vão além da estética, isto é, envolve pensar na inseparabilidade entre forma e conteúdo. Segundo o crítico Harold Rosenberg (2004, p. 237), “a nova arte é valiosa por induzir no espectador um novo estado de percepção e pelo que lhe revela sobre si mesmo, sobre o mundo físico ou simplesmente sobre seu modo de reagir às obras.”

Um dos fatores para análise na obra *Matisse com talco* é o posicionamento de Waltercio Caldas em relação à arte europeia. Outra questão que se coloca aqui é em relação à identidade cultural como uma construção fincada em tempo e espaço específicos, mas, ao mesmo tempo sempre em mutação. Nesse caso, é um posicionamento crítico sobre a identidade cultural e como isso se relaciona na obra de arte.

Moacir dos Anjos, em seu livro *Local/Global: arte em trânsito*, usa o termo “transculturação” para falar de uma contaminação mútua, que ocorre no mesmo tempo e lugar, de expressões culturais históricas e geográficas. Nesse sentido a obra de Waltercio Caldas cria uma zona de contato entre a hierarquia da arte europeia representada pelo livro com imagens das obras de Matisse e arte conceitual brasileira através do procedimento de espalhar talco sob as páginas. Outro termo também recorrente nas discussões de transculturação é o *sincretismo*, que também aparece nas obras de Waltercio Caldas. Moacir dos Anjos explica:

O conceito de sincretismo considera, ademais, o fato de que os grupos subjugados nessas relações tomam, como se fossem seus, elementos da cultura do grupo hegemônico, resignificando-os de modo original. Dessa maneira, o sincretismo é, de fato, uma estratégia de participação ativa, por quem se encontra em posição subordinada em uma estrutura de poder hierarquizada, na afirmação de identidades. (ANJOS: 2005, p. 23).

O sincretismo em *Matisse com talco* é decorrente do posicionamento crítico do artista ao levar em conta a hierarquia europeia na arte. Contudo, Waltercio Caldas não pretende excluir o estrangeiro, uma vez que, mesmo velando as páginas desse livro de reproduções de obras de Matisse, ainda é possível reconhecer o grupo hegemônico (Europa) na construção identitária.

A presença do estrangeiro nessa obra não é excluída, pelo contrário, está em uma negociação política entre a cultura hegemônica (Europa) e a brasileira. Essa mesa de negociação é legitimada através da Semana de Arte Moderna de 1922, pelo termo *Antropofagia*, conforme as palavras de Moacir dos Anjos:

O termo Antropofagia, tal como apropriado para o âmbito da cultura e operacionalizado pelos modernistas brasileiros na década de 1920, pode, assim, ser associado a uma conceituação e a uma prática sincréticas: em vez de meramente combater a influência da cultura moderna europeia ou se submeter por completo a ela, os modernistas reconheciam sua força política e simbólica e propunham a incorporação e a reelaboração, desde uma visada nacional, de alguns de seus pressupostos, desse modo criando uma arte que seria própria do Brasil. (ANJOS: 2005, p. 23).

Dentro dessa esfera política, Waltercio Caldas usa elementos simples, como um livro de reproduções de obras de Matisse e talco produzido em uma fábrica, para assumir um posicionamento crítico sobre História da Arte, a questão da identidade, o sincretismo e a hierarquia europeia através da articulação desses materiais. Conforme observa Cristina Freire:

Substituem-se as interrogações acerca do objeto de arte por aquelas de fundo mais epistemológico, sobre o objeto *da* arte. A política deixa de ser uma esfera autônoma, e, mais do que objetos de arte isoladamente, interessam aqui as estratégias utilizadas pelos artistas. A transitoriedade e a precariedade dos materiais utilizados, sobretudo frente à realidade socioeconômica da América Latina, tornam-se alternativas críticas. Isso porque para vários artistas no Brasil era necessário, naquele momento, estabelecer a relação entre o valor econômico dos materiais utilizados e sua relação com círculos de privilégio. (FREIRE: 2006, p. 25).

3. Objeto flutuante

Este capítulo trata do objeto deste trabalho, a saber, a análise da obra *Sem título* (2006), de Waltercio Caldas. Em primeiro lugar, apresenta um panorama das questões que se colocam diante da obra *Sem título* (2006) apresentada no vídeo *A obra de arte*. Tomo como ponto de partida as falas transcritas do artista, que fornecem as pistas de interpretação da obra. Parto também da ideia de que esta obra representa uma constante dos procedimentos adotados por Waltercio Caldas, que é a linguagem e seus processos. Mesmo quando ele questiona o mundo da arte, o artista se volta para a própria matéria que constitui a obra e não para algo exterior a ela.



Frame do vídeo *A Obra de Arte*

Diretor: Marcos Ribeiro

Fonte: www.acessototalrevista.org – Acesso em 29/08/2012, à 01h20min

A obra *Sem título* (2006) é constituída de uma placa de alumínio de 40 x 27cm, cuja figura de um copo foi perfurada a laser nessa placa. No centro da obra, há uma pedra real, polida, lapidada apoiada em uma prateleira recortada dessa mesma placa de alumínio, deixando um vazio na própria placa. Do lado esquerdo da pedra possui uma figura, também recortada a laser, cujo formato faz uma alusão ao deslocamento do fundo do copo.

Diante desse trabalho, Waltercio Caldas discorre sobre a construção conceitual, quase como se fosse uma aula sobre como interpretar suas obras.

Nesse momento do referido vídeo, o artista coloca em relevo reflexões sobre alguns códigos de mediação que determinam e problematizam esta e outras obras.

Assim, esta análise parte, segundo as palavras de Waltercio Caldas, do seguinte paradigma:

- “De uma coisa que não chegou a configurar uma figura”;
- “A aparição de um objeto”;
- “O objeto deixa de ser uma potência de coisa e passa a ser a coisa”;
- “Uma coisa um segundo antes do próprio nome dela”;
- “Tempo”;
- “Momento exato que a escultura ou o objeto tridimensional está dando o máximo de si, de sua significação”;
- “Pequeno instante de potência, de aparição que o trabalho tem”;
- “O que é uma coisa que se parece com arte?”.

Esse paradigma é uma constante nas obras de Waltercio Caldas. Aparecem nele também algumas dicotomias muito recorrentes no trabalho deste artista, como a tensão entre ausência e presença, isto é, ele discute as bases da existência de sua própria obra.

Esse processo é semelhante ao do artista Lawrence Weiner, que, muitas vezes, chegava a remover matéria em vez de instalá-la, como é o caso da obra *Declaração 021* (1968), em que Weiner removeu 1m x 1m do reboco de uma parede. Segundo as ideias deste artista, a obra tem a possibilidade de ser construída e pode ser fabricada, ao mesmo tempo, ela não tem obrigatoriamente de ser construída. O que ele afirma é que a obra está na ideia e não tem de ser fisicamente realizada.

Dentro desse paradigma o papel do espectador passa a ser fundamental. Ele deixa de ser apenas um contemplador, torna-se um leitor ativo, que completa a obra. Nota-se aqui que a obra de Waltercio Caldas é construída pensando no momento em que o espectador se depara com aquela “coisa” ainda sem nome, sem conclusão, quase imaterial.

A discussão acerca do espectador é tratada por Maria Lucia Santaella no livro *Corpo e comunicação*, em relação à arte dos anos 70, em que boa parte das manifestações artísticas estava voltada para o corpo. Esse foi um período em

que as instalações, “mesmo quando não tematizavam diretamente o corpo, estavam tratando dele ao transformar o receptor contemplativo em um observador participativo.” (SANTAELLA: 2004, p. 68).

Ciente de que o espectador faz parte do processo semiótico, Waltercio Caldas não solicita a interação física do espectador com a obra, ele remete à visão do espectador sobre a obra, exigindo-lhe o papel de completá-la. No caso da obra *Sem título* (2006), Waltercio Caldas a expõe na obra e solicita ao espectador que a observa com os olhos. Conforme seguem as palavras de Cristina Freire:

Ao explorar a visão retiniana, a experiência da arte é múltipla, envolve todos os sentidos. Disso decorre que o espectador faz parte do processo criativo. Em outras palavras, como já havia argumentado Duchamp, é o espectador quem faz a obra. (FREIRE: 2006, p. 29).

Aplicando essa definição, podemos ler a obra *Sem título* (2006), como instruções de leitura. Waltercio Caldas explora o ato da experiência do espectador diante da obra, dando atenção também à materialidade dos elementos plásticos, o que leva o espectador a fruir e, conseqüentemente, olhar para o seu próprio sistema de construção.

As instruções fornecidas por Waltercio Caldas nessa obra são puramente plásticas, diferentemente de Yoko Ono que dá as instruções de forma verbal em trabalhos seus, como a *Peça de voz para soprano*, realizada na década de 60, na qual enumera as ações a serem realizadas por outros. Yoko dá as instruções:

Grite

1. Contra o vento
2. Contra a parede
3. Contra o céu

(Freire: 2006, p. 18).

A tensão do trabalho de Waltercio Caldas situa-se na fronteira daquilo que já está pronto e o vir a ser. Na realidade são elementos dados que estão à espera do espectador para se completar, por isso Waltercio Caldas almeja que a obra de arte produza no espectador uma sensação de inusitado, de algo que nunca fora visto nem pensado. Em seu depoimento no documentário, Waltercio Caldas disse:

É como se fosse o nome de uma coisa, quer dizer, o que seria de uma coisa um segundo antes do próprio nome dela. Quando nós damos nomes a uma coisa, aquela coisa começa a existir de uma maneira diferente, mas aquela coisa antes do nome, o que seria aquilo antes do nome? Quer dizer, é natural que a pessoa em frente do objeto de arte diga “o que é isto?”. É bastante natural, afinal, aquilo nunca foi visto antes. Por outro lado, no momento que alguém diz pra ela que aquilo é uma escultura, ou que aquilo é alguma coisa, então aquele caráter de objeto “flutuante”, que não está situado em lugar nenhum, que é o momento estético da escultura, de certa maneira. É a hora que ela não é o que você conhece e ainda não é o que você vai vir a saber o que é. (CALDAS, Waltercio. Vídeo *A Obra de Arte*. Brasil, 2009. Entrevista concedida ao diretor Marcos Ribeiro).

Pensando a partir dessa reflexão, Waltercio Caldas traz uma pergunta e não uma resposta para a obra de arte. Esse questionamento leva à investigação do “objeto flutuante” que ele menciona, cuja vontade construtiva de Waltercio Caldas resulta na materialização de uma obra, seja ela uma escultura, um objeto escultórico, um desenho ou qualquer que seja o suporte. Neste trabalho o autor discute a obra, seu procedimento e definições, não trata de questões como a morte da pintura, os novos caminhos da escultura ou qualquer outra especulação em relação ao meio utilizado.

O que interessa nesse primeiro momento é o nascimento da obra, isto é, compreender o lugar desse “objeto flutuante” e como ele se comporta como uma obra de arte, conforme definem as palavras do artista no vídeo: “Pra mim, a principal característica de um objeto de arte, é o fato que ele ‘aparece’ em determinado momento.”

Tomando esses conceitos como base, é possível inferir o importante papel do interpretante, no caso, o espectador, para a construção do significado na obra de arte, já que a percepção que temos do mundo não é um mundo real. Logo, não é o objeto que está emanando sua aparência, mas se trata da interpretação que fazemos daquilo.

Em relação à obra *Sem título* (2006), o que está diante de nós não é propriamente a pedra (como convencionamos chamá-la), mas, sim, um mineral que é puro e simplesmente um material que faz parte dos elementos que constituem o copo. Da mesma forma, ao vermos a imagem de um projeto de copo, tão logo instituímos que aquilo é o copo, mesmo sabendo que isso não é verdade, pois estamos diante apenas de uma imagem cujas formas se assemelham ao copo, isto é, essas formas, juntas, compõem determinada ideia de copo.

A criação desse objeto de arte implica uma relação de diálogo com o interpretante. Usando as palavras do crítico Nicolas Bourriaud (2009, p. 33),

podemos dizer que, “quando um artista nos mostra alguma coisa, ele expõe uma ética transitiva que situa sua obra entre o ‘olhe-me’ e o ‘olhe isso’.”

O que Watercio Caldas faz é criar uma zona de desequilíbrio quando o espectador fica diante de um objeto que não corresponde à sua função, ou seja, ele é só um projeto de objeto e por consequência quebra o pacto social que é inferido pelo interpretante. Portanto, Waltercio Caldas propõe uma forma de ver o mundo que é dinâmica.

3.1 Critério conceitual e os procedimentos

As questões levantadas no capítulo anterior sobre o “objeto flutuante” são reflexos de uma visão questionadora de Waltercio Caldas sobre o mundo da arte, o processo de criação, a relação signo/sujeito, entre tantas outras abordagens que vimos anteriormente. Após levantadas estas questões, parto agora para a investigação de alguns outros procedimentos usados por Waltercio Caldas, a fim de explorar esse “objeto flutuante” e, conseqüentemente, compreender o caráter conceitual de suas obras.

Waltercio Caldas, aluno do artista neoconcretista Ivan Serpa, inicia sua carreira no contexto da Arte Conceitual, enfrentando questionamentos que, “desde o final dos anos 60 e ao longo da década seguinte, período abrangido pela Arte Conceitual, são ainda pertinentes e mobilizam a crítica da produção, recepção e circulação artísticas no panorama atual.” (FREIRE: 2006, p. 8).

Tendo como base as ideias da pesquisadora Cristina Freire e dos conceitos trabalhados por Waltercio Caldas, vemos que “a Arte Conceitual problematiza justamente a concepção de arte, seus sistemas legitimadores, e opera não como objetos ou formas, mas com ideias e conceitos.” (FREIRE: 2006, p. 8).

Retornando às obras de Waltercio Caldas, em especial a obra *Sem título* (2006), nota-se que é a potencialidade do signo, a metáfora e seu processo de construção que estão em xeque. Waltercio Caldas quase desmaterializa⁹ o copo, devolvendo-o à categoria mineral que está presente na pedra. O formato do próprio copo também não se completa, pelo contrário, o artista fragmenta sua densidade, seu volume, sua forma e seu brilho.

Tratando-se da obra *Sem título* (2006), o signo está a ponto de ser construído, mas ele não quer ser construído por Waltercio Caldas, pois sua intenção é prolongar a percepção e permitir que o restante seja concluído pelo interpretante. A obra de arte nesse caso se mostra em projeção. Para o artista o que vale é o procedimento dessa construção e a indagação da linguagem utilizada.

Vejamos novamente um trecho do depoimento de Waltercio Caldas no vídeo *A obra de arte*, em que ele fala sobre esse processo de criação:

Eu acho que a minha intenção é fazer com que esse momento, este pequeno instante de potência, de aparição que o trabalho tem, se

⁹ O termo desmaterialização da obra de arte foi cunhado pela crítica de arte norte-americana Rosalind Krauss em 1970, ao se referir aos trabalhos de alguns artistas como Yves Klein, John Cage que desvencilharam a arte de uma materialidade, de um destino mercadológico.

mantenha o máximo possível no objeto. Então ele tem que ter características abstratas, para poder avançar em direção a esse lugar conhecido que é o mundo que nós conhecemos, mas por outro lado ele tem que se manter um pouco fora deste mundo, nesse sentido, para poder trabalhar nesse limite, ficar nesse limite. (CALDAS, Waltercio. Vídeo A Obra de Arte. Brasil, 2009. Entrevista concedida ao diretor Marcos Ribeiro).

Mas quais são esses procedimentos de Waltercio Caldas na obra *Sem título* (2006)?

Esse processo parece ser uma tentativa de querer responder a certas questões do mundo, é a relação do sujeito com o mundo. Entretanto, isso parece ser paradoxal, afinal Waltercio Caldas cria novos questionamentos que nasceram de um contínuo de seus trabalhos e de outros artistas, enquanto que o espectador solicita por respostas.

“Substituem-se as interrogações acerca do objeto de arte, sobre o objeto *da* arte. A política deixa de ser uma esfera autônoma, e, mais do que objetos de arte isoladamente, interessam aqui as estratégias utilizadas pelos artistas.” (FREIRE: 2006, p. 27).

Conclui Cristina Freire (2006, p. 10): “Em suma, a Arte Conceitual dirige-se para além de formas, materiais ou técnicas. É, sobretudo, uma crítica desafiadora ao objeto de arte tradicional.”

3.2 Deslocamento e estranhamento como procedimentos conceituais

Falar de deslocamento é falar dos *ready-mades* iniciados por Duchamp. Sobre isso o professor Paul Wood define:

Duchamp começou, já em 1913, a recolher objetos que não haviam sido elaborados originalmente como objetos de arte, mas sim como coisas comuns e utilitárias – transpondo-os então do seu contexto usual para um ambiente inteiramente estranho: o contexto da arte. (WOOD: 2002, p. 11).

Esse procedimento é semelhante ao que Waltercio Caldas fez *Matisse com talco* (1978), ao deslocar um livro comum com imagens de obras de Matisse para o status de obra de arte e o cobrir com talco. Desse modo ele realiza uma transferência de objetos do mundo da utilidade doméstica para o contexto da arte.

A obra *Sem título* (2006) também opera um deslocamento. Nesse trabalho há uma pedra que não pretende representar qualquer outra coisa a não ser sua própria materialidade, isto é, evidenciar o mineral que constitui sua fisicalidade. Esta pedra, entretanto, foi levada a um contexto que permite o espectador refletir sobre seu papel, sua função como parte integrante do trabalho. Esse procedimento é intensificado pelo fato desta pedra estar destacada por um fundo branco e suspensa na parede, isto é, agora a pedra desloca-se para o contexto expositivo e é valorizada pelos paradigmas da arte como o ambiente da galeria ou do museu, vira objeto de estudo dessa própria monografia, passa a ter uma catalogação entre outros meios que atribuem camadas de valor àquela pedra.

Mais um exemplo de deslocamento dentro de sua produção é a obra *Garrafas com rolhas* (1979). Composta por duas garrafas de porcelana brancas, dispostas uma ao lado da outra, tampadas com rolhas de cortiça. Entre as duas garrafas fica suspensa uma terceira rolha em equilíbrio. Talvez essa seja uma das obras mais exemplares de Waltercio Caldas para a crítica duchampiana.

A semiose (conceito desenvolvido adiante) desta obra faz refletir sobre a escultura, talvez pela sua semelhança entre a brancura da porcelana com o mármore, ou pela sua forma, mas o que atrai mais a atenção do espectador é o fato de a rolha do meio estar fora do seu contexto, ou melhor, da sua função, que é tampar.

Parece que estamos diante de um dilema: podemos chamar de ready-made, mas e quanto à rolha suspensa? Ela introduz um elemento novo de caráter instável. Dessa obra inferimos uma possível relação escultórica nessa introdução.



Garrafas com rolha (1975)

25 x 20 x 9 cm - Porcelana e rolhas

Fonte: www.raquelarnaud.com - Acesso 04/09/2012, às 20h54min

Na relação surge um ruído, pois, embora exista uma clara influência de Duchamp no momento em que Waltercio Caldas realiza um *ready-made*, o artista cria interferências, como aproximar duas garrafas de porcelana e deixar um espaço que é o tamanho exato da terceira rolha, que se encontra apoiada entre as duas garrafas. Diferentemente de Duchamp, Waltercio Caldas não opera apenas um deslocamento, mas deixa a obra de certa maneira propositalmente incompleta.

Tal como acabamos de ver, o que se verifica tanto nessa obra quanto em *Sem Título* (2006), é um trabalho que está incompleto, pelo menos fisicamente e que espera sua leitura final, pelo menos para determinado receptor em certo momento. Assim, a pedra não chega a se completar em um copo, o livro de reproduções de Matisse encoberto pelo talco deixa a página em branco para ser pensada uma nova arte pós-Matisse e a terceira garrafa, que está em projeção pode ser imaginada pelo espectador que assim o desejar.

É inegável a ligação de Duchamp com as obras do artista brasileiro devido ao uso recorrente dos objetos comuns. Por outro lado, as obras de Waltercio Caldas também se distanciam de Duchamp pelo fato de estar mais no campo de projeção de um objeto do que sobreviverem de sua forma já concretizada, finalizada.

A questão que se coloca aqui é: até que ponto o *ready-made* é o mesmo que o usado por Duchamp? Será que esse termo ainda é aplicável às obras de Waltercio Caldas?

O crítico e curador Tadeu Chiarelli questiona a situação em sua crítica no catálogo “Por que Duchamp?”. Tomando como exemplo a obra *Espelho com luz*, Tadeu Chiarelli define essa interferência no objeto como “*ready-made* retificado”, em que o objeto (no caso, o espelho) afirma-se como arte, e não como antiarte.

O espectador diante desse espelho reconhece que aquele objeto à sua frente é algo do cotidiano e que sofreu um deslocamento para outro contexto, mas se nota aqui que esse *ready-made* não perde sua função, que é refletir, muito pelo contrário, o deslocamento reflete o ambiente expositivo, o espectador e todo o sistema que o legitima como obra de arte. Tadeu Chiarelli conclui sobre a atitude de Waltercio Caldas:

Em seu entendimento do Sistema da arte, percebe-se que Caldas possui uma visão bastante alargada de sua abrangência. Para o artista fazem parte desse sistema não apenas os objetos de arte e seus autores, o museu e a história da arte, as salas de exposições e seu público, o marchand, o crítico e o colecionador. Dele fazem parte, igualmente, os subprodutos que a indústria cultural concebe para alimentá-lo. (CHIARELLI: 1999, p. 27).

Apesar de parecer superar os questionamentos de Duchamp, os trabalhos de Waltercio Caldas guardam um frescor de algo sempre novo (mesmo quando visto várias vezes).

Um dos procedimentos para fazer com que o trabalho surpreenda tanto o artista como o espectador ainda é o deslocamento. Porém, como vimos, não é o deslocamento de rebeldia duchampiana que ele opera. O que Waltercio Caldas cria é uma instabilidade no olhar e na percepção daquele determinado objeto, em outras palavras, ele provoca a desautomatização do olhar.

O formalista russo V. Chklovski explica no estudo “Arte como Procedimento” essa questão da percepção do objeto:

[...] o objeto pode ser: 1) criado como prosaico e percebido como estético; 2) criado como poético e percebido como prosaico. Isto indica que o caráter estético de um objeto, o direito de relacioná-lo com a poesia, é o resultado de nossa maneira de perceber; chamaremos de objeto estético, no sentido próprio da palavra, os objetos criados através de procedimentos particulares, cujo objetivo é assegurar para estes objetos uma percepção estética. (CHKLOVSKI: 1976, p. 41).

É interessante notar que Marcel Duchamp foi motivado a criar os *ready-mades* ao assistir a uma peça de teatro chamada *Impressões da África*.

O texto deste espetáculo, baseado em um romance de Raymond Roussel, não chamou tanto a atenção do artista quanto à presença de um modelo que fazia performances com uma cobra no palco, que resultavam em metáforas.

Foi a partir dessa representação que Duchamp “sentia arder, na época, seu próprio fogo de inquietação e impaciência com uma arte que celebrava o racionalismo”. (KRAUSS: 2010, p. 87).

A dialética existente entre Duchamp e a peça de teatro, sua fonte de inspiração, também aconteceu com Waltercio Caldas ao dialogar com Velasquez, Matisse e o próprio Duchamp. Muitas vezes essa dialética ocorre entre suas próprias obras, o que as transformam em um *work in progress*.

A construção das obras de Waltercio Caldas como *Matisse com talco*, por exemplo, faz uma decantação de seu repertório artístico e de várias áreas do conhecimento. É como se fosse a concentração de uma série de questões, cujo desafio é tornar a obra simples em sua forma, mas complexa o suficiente para corresponder ao sincretismo existente em sua produção.

Waltercio Caldas, ciente que a arte contemporânea é polissêmica e está constantemente em diálogo com o passado, sabe que, mesmo velando as imagens de *Matisse com talco*, não se exclui o passado, em outras palavras,

excluir o passado é falar dele, colocá-lo no presente. Usando as palavras de Marilena Chauí pode-se dizer que a diferença não exclui, na verdade ela é dialógica e “o que se trata é de perceber a constituição de algo através de seu oposto, e que o oposto é constituinte, e não uma pura e simples negação.” (CHAUÍ apud CANONGIA, 2005, p. 21).

Sobre isso Ligia Canongia atesta:

O distanciamento histórico, entretanto, é um elemento sempre discutível. Por exemplo, de que maneira é possível encerrar um movimento ou uma obra, cuja inteligência e sensibilidade podem se estender por gerações, indefinidamente? Se podemos ver a luz de Caravaggio no trabalho de Miguel Rio Branco, se supomos Gaudí na escultura de Ivens Machado e a presença barroca e surrealista na exuberância de Tunga, só para citar paralelos com alguns brasileiros, por que não podemos estar sempre aptos e disponíveis a fazer reviravoltas no tempo e efetuar saltos referenciais dessa natureza? (CANONGIA: 2005, p.10).

As influências de Duchamp, do seu professor neoconcreto Ivan Serpa, Brancusi, Matisse e Velázquez aproximam, e os distanciam também, mas fica evidente o privilegiamento do racionalismo entre Duchamp e Waltercio Caldas. Maria Lucia Santaella faz o seguinte recorte na obra de Peirce sobre o racionalismo na arte:

O que Peirce na realidade postulava como base do seu pensamento era a teoria do crescimento contínuo no universo e na mente humana. "O universo está em expansão", dizia ele, "onde mais poderia ele crescer senão na cabeça dos homens?". Esse crescimento contínuo se alicerça, contudo, em bases lógicas radicalmente dialéticas, visto que o pensamento humano gera produtos concretos capazes de afetar e transformar materialmente o universo, ao mesmo tempo em que são por ele afetados. (SANTAELLA: 1983, p. 5).

Mesmo havendo uma grande semelhança entre os dois, falamos de períodos históricos distintos, pois enquanto Duchamp está inserido no contexto das vanguardas europeias, Waltercio Caldas produz já na ebulição da arte conceitual. Aqui a pergunta que se coloca é: por que não poderíamos inserir o

ready-made de Duchamp como arte conceitual, tal como inserimos nesse campo a arte de Waltercio Caldas?

Para responder a esta questão, recorro novamente ao professor de história da arte Paul Wood:

Primeiro, como é que o modernismo sobreviveu? Segundo, por que a arte conceitual levou tanto tempo para aparecer? Se os polos do modernismo e da vanguarda foram estabelecidos de maneira tão prematura, por que não vimos surgir uma arte conceitual inteiramente desenvolvida já por volta de 1918, ou ainda, na década de 20, em lugar do seu surgimento, acontecido somente por volta de 1968 e estendendo-se ao longo da década de 70? A resposta envolve o reconhecimento de que a arte não é simplesmente um sistema independente de significação. Ela é, na verdade, uma prática social, e a gama de possíveis significados a sua disposição em qualquer tempo e período é circunscrita por um contexto histórico. (WOOD: 2002, p.15).

Em termos gerais, o contexto histórico a que ele se refere tem base nas crises políticas e econômicas do início do século XX, e dentro deste contexto, a arte moderna europeia seguia em um ambiente bastante hostil.

Paul Wood discorre sobre a influência do fator histórico e social na arte: “O modernismo, naquela conjuntura, conteve o seu potencial emancipatório. Contra um pano de fundo de fascismo e ditadura, uma arte independente se desenvolve em si e em relação a si mesma, um aguçado corte crítico.” (WOOD: 2002, p. 15).

Ligia Canongia, em seu livro *O legado dos anos 60 e 70*, observa que na década de 70 a arte criticava seu próprio sistema, como uma afronta ao sistema mercantilista, como, por exemplo, as *Trouxas ensanguentadas* de Artur Barrio, que eram trouxas que continham carne, ossos e sangue de animais, dispostas em diferentes locais públicos.

O que interessava agora era pensar o próprio agir artístico como uma política, reconhecendo na produção a sua capacidade intrínseca de reflexão sobre o real. O conceito de antiarte, então vigente, expunha contradições do sistema artístico e suas estratégias fetichistas, mas tentava questioná-las a partir de transformações profundas nos próprios processos da arte como linguagem. Daí ter havido mudanças tão radicais no perfil desse novo objeto, ‘desconstruído’, efêmero,

precário, disforme, e às vezes mesmo invisível. (CANONGIA: 2005, p. 85).

Para concluir, Ligia Canongia reitera a ideia de que os anos 60 e 70 foram imprescindíveis em uma nova ordem de visibilidade, através de operações revolucionárias que discutiam a própria natureza da arte.

Quanto ao questionamento da arte em si mesma, Waltercio Caldas pontua em seu depoimento no vídeo *A obra de arte*:

Veja bem, é quando às vezes nós olhamos para uma obra de arte e nós achamos que ela não se parece com arte, aí nós duvidamos, afinal de contas ela não se parece com arte, mas o que é uma coisa que se parece com arte? O único profissional que faz um objeto que se pareça com arte, é um falsificador. Porque o falsificador está querendo fazer alguma coisa que se pareça com arte. O artista não está preocupando em fazer alguma coisa que se pareça com arte. O artista está querendo produzir arte, está querendo realizar seja lá o que for, mas realizar alguma coisa que o satisfaça. Então, esse objeto que é produzido pela vontade do artista é um objeto que vai chegar a um lugar, às vezes até inesperado pelo próprio artista, mas é o objeto que tem que surpreender, de certa forma, até mesmo o próprio artista. (CALDAS, Waltercio. Vídeo *A Obra de Arte*. Brasil, 2009. Entrevista concedida ao diretor Marcos Ribeiro).

O aparente caráter hermético, que parece dificultar a leitura, é um dos procedimentos usado para prolongar a percepção do espectador (e também do artista, afinal, ele também é o espectador de suas próprias obras), que é o problema colocado por Chklovski:

O objetivo da arte é dar a sensação do objeto como visão e não como reconhecimento; o procedimento da arte é o procedimento da singularização dos objetos e o procedimento que consiste em obscurecer a forma, aumentar a dificuldade e a duração da percepção. O ato de percepção em arte é um fim em si mesmo e deve ser prolongado; a arte é um meio de experimentar o devir do objeto, o que é já passado, não importa para a arte. (CHKLOVSKI: 1976, p. 45).

Waltercio Caldas não fornece o objeto pronto, seja a representação do espelho através do reflexo e do brilho dos materiais como no caso da *Série Negra*, ou pelo mineral encontrado no copo e na pedra. Assim, o artista consegue retardar um pouco mais a visão viciada do espectador que procura o rápido reconhecimento daquele signo.

[...] o caráter estético se revela sempre pelos mesmos signos: é criado conscientemente para libertar a percepção do automatismo; sua visão representa o objetivo do criador e ela é construída artificialmente de maneira que a percepção se detenha nela e chegue ao máximo de sua força e duração. (CHKLOVISKI: 1976, p. 54).

Na obra *Sem título* (2006), Waltercio Caldas é econômico no sentido de assegurar uma maior percepção e aprofundamento possível nessa obra. Essa economia a que me refiro deve-se ao fato de ele usar elementos tangíveis (a pedra e o aço) para alojar o máximo de um conceito num mínimo de materiais.

3.3 Entre o projeto e o objeto

Esta seção procura estabelecer uma relação de um espaço tangível com aquele que é imaginário, reforçando o critério conceitual que a obra *Sem título* (2006) oferece.

Como ponto de partida, sigo os rastros de um dos primeiros artistas a trabalhar a ideia de desmaterialização do objeto de arte, que se completaria na mente do espectador: Cildo Meireles iniciou a série *Espaços virtuais: Cantos*, no final da década de 60. Nesse trabalho o artista realizou uma série de desenhos feitos em papel milimetrado, que constroem uma topologia virtual. A série “sugere uma relação com o futuro pela potencialidade escultórica do possível vir a ser desses desenhos/projetos, além de operarem na dialética aparência/ilusão da percepção.” (FREIRE: 2006, p. 42).

Essas dicotomias (o imaginário e o tangível) estão presentes também em muitas obras de Waltercio Caldas, tal como a obra *Sem título* (2006), objeto deste estudo. Tanto nesta obra como em outras vistas neste trabalho, percebemos que a construção de sua poética se situa mais no campo da dúvida sobre o que vemos, do que naquilo que parece que vemos e até no que não conseguimos ver de início.

Podemos dizer que a maioria de suas obras opera no lapso entre o projeto e o objeto. Conforme já mencionado, é algo que não se constitui fisicamente, apenas cria uma ilusão de obra completa. Através de um olhar mais aguçado a obra abre um abismo de questionamentos que não se esgotam sobre o mundo da arte.

Vejamos a crítica do professor Lorenzo Mammi¹⁰ a esse respeito:

[...] poderíamos pensar nos trabalhos de Waltercio Caldas como objetos de combinação, ou terceiro objetos. Neles há grande proximidade e, portanto, choque entre o projeto da obra e sua presença física. O projeto não parece ser anterior ao objeto, não poderia ser destacado dele como uma ideia ou um método construtivo; no entanto, o objeto é tão mediato, tão milimetricamente calculado, que remete necessariamente a um projeto. Os volumes das esculturas de Waltercio são incorpóreos, mentais. (MAMMI: 2001, p. 67).

¹⁰ Crítica do professor de filosofia da USP, Lorenzo Mammi, para o catálogo da retrospectiva de Waltercio Caldas no Centro Cultural Banco do Brasil em 2001.

O lapso entre projeto e objeto também foi uma questão discutida nas obras da série *Espaços virtuais: Cantos*, quando foram exibidos no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, que foram categorizados como escultura.

Esse lapso entre o projeto e o objeto é, como vemos, extremamente significativo, pois indica, mais uma vez, a insuficiência dos modelos convencionais e a necessidade de serem desenvolvidos outros parâmetros para o acompanhamento crítico da produção artística contemporânea. (FREIRE: 2006, p. 42).

Retornando para a obra *Sem título* (2006), podemos perceber que o ponto nevrálgico desse trabalho não é propriamente a parte física da obra, mas o que está entre o físico e aquilo que vai se tornar a obra, isto é, aquilo que está à espera de ser concluído. Dentro dessa percepção existe um estado de latência que não é o que estamos vendo pelos dados físicos que Waltercio Caldas oferece, mas algo que está à espera de ser construído e ainda não possui nome.

A questão foi discutida por Ferreira Gullar na *Teoria do não objeto*¹¹ ao analisar algumas questões acerca da retirada da base na escultura, da fronteira da moldura e sua ausência e os anseios dos abstracionistas. Os dilemas que se colocavam no mundo da arte não eram apenas questões meramente físicas de eliminar ou não, a base e a moldura, mas de uma tentativa de se libertar das bases tradicionais para “reencontrar aquele ‘deserto’ de que nos fala Malevitch, onde a obra aparece pela primeira vez livre de qualquer significação que não seja a do seu próprio aparecimento.”

(Fonte: <http://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/> - Acesso em 16/11/2012, às 14h05min).

Waltercio Caldas deixa pistas durante a explicação da obra *Sem título* (2006) no vídeo *A obra de arte*:

- Pra mim, a principal característica de um objeto de arte, é o fato que ele “aparece” em determinado momento.
- Quer dizer, a aparição de um objeto é fundamental para a obra de arte no momento em que você vê pela primeira vez alguma coisa que

¹¹ *Teoria do não objeto* apareceu numa edição do Suplemento Dominical do Jornal do Brasil como contribuição à II Exposição Neoconcreta, realizada no salão da exposição do Palácio da Cultura, Estado da Guanabara, de 21 de novembro a 20 de dezembro de 1960.

you não havia visto antes. (CALDAS, Waltercio. Vídeu *A Obra de Arte*. Brasil, 2009. Entrevista concedida ao diretor Marcos Ribeiro).

Conforme já discutido anteriormente, essa obra flutua num espaço que só é ativado pelo espectador, que passa a ter uma postura participativa de ler a obra e dá vida a esse não objeto.

Ferreira Gullar define:

A expressão não objeto não pretende designar um objeto negativo ou qualquer coisa que seja o oposto dos objetos materiais com propriedades exatamente contrárias desses objetos. O não objeto não é um antiobjeto, mas um objeto especial em que se pretende realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais: um corpo transparente ao conhecimento fenomenológico, integralmente perceptível, que se dá à percepção sem deixar resto. Uma pura aparência. (Fonte: <http://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/> - Acesso em 16/11/2012, às 14h22min).

Vale ressaltar que na obra *Sem título* (2006), o caminho que Waltercio Caldas propõe ao espectador é de completá-la, através da leitura dos intervalos que ele menciona, da materialidade da obra, das dicotomias opacidade e transparência, fisicalidade e imaterialidade, sujeito e objeto e, a partir das pistas, a obra aparece de forma bastante efêmera, sem nome, sem informação, pois aqui a obra não é a imagem de um copo que vai se formar na mente do interpretante, mas é o tempo delicado, não de representação, mas de apresentação. Até ironicamente talvez seja por isso que a obra não tenha título, pois não é possível nomear.

Vejamos o que Ferreira Gullar nos diz sobre isso:

A palavra ou está na frase – onde perde sua individualidade – ou no dicionário, onde se encontra sozinha e mutilada, pois é dada como mera denotação. O não objeto verbal é o antidicionário: o lugar onde a palavra isolada irradia toda a sua carga. Os elementos visuais que ali se casam a ela têm a função de explicitar, intensificar, concretizar a multivocidade que a palavra encerra. (Fonte: <http://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/> - Acesso em 16/11/2012, às 14h22min).

4. A coisa e o signo

O pensamento que Waltercio Caldas tem sobre a construção de uma “coisa”, conforme ele mesmo define, coincide com as teorias sobre o signo. O que é signo? Partindo de Santaella, Peirce e Eco, o signo guarda o movimento, ou a dinâmica do gesto.

Em *Semiótica e Filosofia da Linguagem*, de Umberto Eco, há a seguinte definição:

O signo é um gesto emitido com a intenção de comunicar, ou seja, para transferir uma representação própria ou um estado interno para outro ser. Naturalmente, presume-se que, para que a transferência tenha êxito, uma determinada regra (um código) habilite tanto o emissor quanto o receptor para entender a manifestação do mesmo modo. (ECO: 1991, p.18).

Tendo como finalidade a aplicação da semiótica ao signo de arte visual, podemos exemplificar essa transferência de representação para outro ser, tomando como exemplo a obra de Waltercio Caldas.

No caso da obra *Sem título* (2006), a pedra representa um mineral, isto é, um dos materiais que compõem o copo. A imagem do copo, o próprio copo como objeto, a representação signo como utensílio doméstico de uso comum, popular.

Vejamos a definição de signo por Santaella (1983, p.12):

O signo é uma coisa que representa uma outra coisa: seu objeto. Ele só pode funcionar como signo se carregar esse poder de representar, substituir uma outra coisa diferente dele. Ora, o signo não é o objeto. Ele apenas está no lugar do objeto. Portanto, ele só pode representar esse objeto de certo modo e numa certa capacidade.

Sobre a linguagem verbal e não verbal Santaella considera que todo fenômeno só funciona culturalmente porque é também um fenômeno de comunicação (considerando-se que esses fenômenos só se comunicam porque se estruturam como linguagem). Pode-se concluir que todo fato cultural e/ou social constitui-se como prática de produção de linguagem e de sentido.

As definições são aplicáveis à interpretação da obra *Sem título* (2006), porque Waltercio Caldas nos dá um certo modo de vê-la.

No vídeo *A obra de arte*, as palavras do artista fazem a relação entre a linguagem verbal e não verbal. Trata-se do discurso de Waltercio Caldas ratificando a obra *Sem título* (2006) que aparece no vídeo e também funciona para outras obras, em que ocorre a transferência da linguagem verbal para a visual, e vice-versa.

Conforme ele explana no vídeo *A obra de arte*, a transferência do visual para o verbal na obra *Sem título* (2006) ocorre do seguinte modo:

Em uma parede está fixada a obra *Sem título* (2006). Esta obra é composta de uma chapa de aço com formas geométricas que foram cortadas a laser, deixando uma espécie de forma vazada. Da direita para a esquerda, a primeira forma geométrica lembra um copo de vidro¹²; ao centro, Waltercio Caldas cortou na chapa de aço um pequeno formato retangular que, ao ser dobrado, criou uma base que sustenta a pedra (uma pedra mesmo, retirada da natureza, recebendo talvez apenas um polimento). Finalmente, do lado esquerdo temos o formato de um semicírculo, representando o fundo do copo que fora deslocado. Este fundo vai além de apenas fixar a obra, isto é, de servir de apoio de sustentação para a pedra, e ser suporte para vazar as imagens a laser, pois possui o importante papel de criar intervalos entre as partes, sugerir uma transparência entre o vazado que permite que se veja do outro lado da placa de aço e a opacidade do aço, além de elevar o que seria vulgar, um simples copo, para o status de arte.

Uma questão que se coloca em relevo aqui é o espaço. Usando as palavras do artista, podemos chamá-lo de intervalo. As partes flutuam no espaço (físico e mental) sem permitir que a parte se torne o todo de imediato.

Inevitável a alusão ao trecho do poema “*Ao Braço do Mesmo Menino Jesus*”, do escritor barroco Gregório de Matos Guerra:

[...]

“O todo sem a parte não é todo;
A parte sem o todo não é parte;
Mas, se a parte o faz todo, sendo parte,
Não se diga que é parte, sendo todo.”

¹² Um dos materiais da composição do vidro é a sílica, matéria prima essencial, apresenta-se sob a forma de areia; de pedra; e encontra-se no leito dos rios e das pedreiras. Depois da extração das pedras, da areia e da moenda do quartzo, procede-se a lavagem e, posteriormente, a fundição que chega ao estado líquido a uma temperatura de cerca de 1.300°C. Fonte <http://pt.wikipedia.org/wiki/Vidro> - Acesso em 29/08/2012, às 20h47min.

Vejam novamente o que Waltercio Caldas disse no vídeo sobre a composição de *Sem título* (2006):

- Olha só o vidro aqui.
- Aí, está onde este vidro aqui?
- Aqui você pode dizer: Tá bom, é uma figura, mas, e isso aqui?
- É parte de uma coisa que não chegou a configurar uma figura e ao mesmo tempo tira um pouco do vidro daqui para cá... E isso traz pra cá que é mineral... Então o vidro tira daqui (pedra), tira o brilho daqui, quer dizer, é como se fosse uma relação como eu te falei, das partes umas com as outras e você vai construindo os objetos nesses intervalos. (CALDAS, Waltercio. Vídeo A Obra de Arte. Brasil, 2009. Entrevista concedida ao diretor Marcos Ribeiro).

Fica claro até aqui que a obra *Sem título* (2006) usa a pedra como a representação de um mineral, o copo como a representação de um utensílio popular feito daquele material. Logo são signos, pois eles são representações.

Como resolver o problema levantado por Waltercio Caldas sobre o nascimento de algo que nunca foi visto, algo que causa uma inquietação no espectador, promovendo uma primeira experiência?

Para compreender esse processo, parto da resposta da professora Maria Lucia Santaella, que, em um seminário de semiótica¹³, ao ser questionada sobre o que é semiótica, respondeu: “Quando alguma coisa se apresenta em estado nascente, ela costuma ser frágil e delicada, campo aberto a muitas possibilidades ainda não inteiramente consumadas e consumidas.” (SANTAELLA: 1983, p. 1).

É justamente o estado nascente definido por Santaella que Waltercio Caldas busca. Portanto, agora será necessário penetrar na própria obra, isto é, na sua materialidade, para desvendar através da semiótica esta “coisa” que não possui nome, “está flutuando”, como disse Waltercio Caldas. Estamos diante de uma obra que é um exemplo do nascimento do objeto de arte, um vir a ser, que faz parte do processo criativo e que está em constante metamorfose, já que é um processo temporal e espacial ao mesmo tempo.

O vir a ser e essa metamorfose que constituem os trabalhos de Waltercio Caldas ocorrem pelo fato de que a “condição de um signo não é portanto só da substituição, mas a de que haja uma possível interpretação.” (ECO: 1991, p. 60).

¹³ Este seminário de semiótica não é detalhado por Santaella. Ela apenas o menciona na primeira página do seu livro *O que é semiótica*, ed. Brasiliense, 1983.

Dessa forma, a interpretação, ou melhor, o critério da interpretância, possibilita ampliar a compreensão do signo. Vejamos essa questão através do recorte feito por Eco sobre esse critério de interpretação, de Peirce:

Por interpretação (ou critério de interpretância) deve-se entender o que entendia Peirce ao reconhecer o que cada interpretante (signo, ou seja, expressão ou sequência de expressões que traduz uma expressão anterior) não só traduz o objeto imediato, ou conteúdo do signo, mas amplia sua compreensão. O critério de interpretância permite partir de um signo para percorrer, etapa por etapa, toda a esfera da semiose. Peirce dizia que um termo é uma proposição rudimentar e que uma proposição é uma argumentação rudimentar. Ao dizer /pai/, já defini um predicado de dois argumentos: se pai, então alguém que é filho deste pai. (ECO: 1991, p. 60).

Neste momento, interessa deixar claras as noções de objeto imediato e objeto dinâmico de Peirce. Vejamos as definições por Santaella:

O objeto imediato (dentro do signo, no próprio signo) diz respeito ao modo como o objeto dinâmico (aquilo que o signo substitui) está representado no signo. Se se trata de um desenho figurativo, o objeto imediato é a aparência do desenho, no modo como ele intenta representar por semelhança a aparência do objeto (uma paisagem, por exemplo). Se se trata de uma palavra, o objeto imediato é a aparência gráfica ou acústica daquela palavra como suporte portador de uma lei geral, pacto coletivo ou convenção social que faz com que essa palavra, que não apresenta nenhuma semelhança real ou imaginária com o objeto, possa, no entanto, representá-lo. (SANTAELLA: 1983, p.12).

A ideia de Peirce de objeto dinâmico e imediato combina com a ideia de objeto flutuante de Waltercio Caldas, pois a pedra não está esculpida, é puramente um mineral, isto é, um elemento que vai constituir o copo. São materiais desarticulados cuja convergência dos materiais se dá na mente do interpretante. No caso da obra *Sem título* (2006) a pedra não está esculpida para representar alguma outra coisa, mas é a sua própria materialidade que dá as pistas para a leitura.

4.1 A coisa tal como é

Retomo aqui as noções sobre os signos a partir da teoria geral dos signos de Charles S. Peirce interpretada por Maria Lúcia Santaella e Umberto Eco, porque Waltercio Caldas, no vídeo *A obra de arte*, aborda alguns desses conceitos aplicados à escultura, ou, como quer o artista, ao “momento escultórico”.

Para dar a ver esse objeto movente de Waltercio Caldas, que é a obra *Sem título (2006)* e o procedimento, que ele usa também em outras obras, parto da definição das categorias do signo interpretadas por Santaella, conforme Peirce:

É por isso que, se o signo aparece como simples qualidade, na sua relação com seu objeto, ele só pode ser um ícone. Isso porque qualidades não representam nada. Elas se apresentam. Ora, se não representam, não podem funcionar como signo. Daí que o ícone seja sempre um quase signo: algo que se dá à contemplação. (SANTAELLA: 1983, p. 13).

A obra *Sem título (2006)* tem a ânsia de ser um quase signo e um signo simbólico ao mesmo tempo. Eis a sua ambivalência. Ela é um quase signo porque mostra o passo a passo do signo de um copo, que não é dado a ver ao espectador e ninguém o utiliza como objeto no dia a dia.

Esta obra é híbrida também porque quem dá a ideia final da obra é apenas o interpretante. Este conceito está misturado aos pedaços que compõem o passo a passo da obra, que são as partes dos objetos que precisam ficar reunidos para que um copo se forme. Ou seja, Waltercio Caldas está fazendo um jogo lúdico entre um signo e um quase signo, isto é, um copo e um quase copo.

Sobre algo parecido com essa representação movente de um vir a ser do objeto, Santaella (1983, p. 14) pergunta:

Por que uma criança é capaz de ficar, talvez dezenas de minutos, na pura absorção contemplativa das qualidades de movimento de um móvel? O que é aquela rara faculdade do artista de ver o que está diante dos olhos, as cores aparentes da natureza, como elas se apresentam, sem substituí-las por nenhuma interpretação? É a capacidade de absorver ícones, poros abertos à simples e despojada possibilidade qualitativa das coisas.

O fato é que, quando o homem está diante de algo novo, inusitado, e ainda não pensou em nada que pudesse se relacionar com aquela aparição, classificamos seu tipo de pensamento na categoria de primeiridade, uma das categorias de pensamento definidas por Peirce conforme o livro de Santaella:

Primeiridade é qualidade de sentimento e, por isso mesmo, é primeira, ou seja, a primeira apreensão das coisas, que para nós aparecem, já é tradução, finíssima película de mediação entre nós e os fenômenos. Qualidade de sentir é o modo mais imediato, mas já imperceptivelmente medializado de nosso estar no mundo. Sentimento é, pois, um quase signo do mundo: nossa primeira forma rudimentar, vaga, imprecisa e indeterminada de predicação das coisas. Esse estado-quase, aquilo que é ainda possibilidade de ser. (SANTAELLA: 1983, p.10)

Waltercio Caldas está interessado na primeira experiência (primeiridade), que é um tipo de pensamento/sentimento sobre o signo, o mais efêmero e o que mais rapidamente se modifica. Esta definição sobre primeiridade é central para interpretar as obras *Sem título* (2006) e *Convite ao raciocínio* (1978). Vejamos novamente o que o próprio Waltercio Caldas diz sobre isso no vídeo *A obra de arte*:

- Pra mim, a principal característica de um objeto de arte, é o fato que ele “aparece” em determinado momento.

- Quer dizer, a aparição de um objeto é fundamental para a obra de arte no momento em que você vê pela primeira vez alguma coisa que você não havia visto antes. E eu acho que até, de certa forma, este momento onde as coisas aparecem, é fundamental pra escultura, para os objetos tridimensionais. (CALDAS, Waltercio. Vídeo *A Obra de Arte*. Brasil, 2009. Entrevista concedida ao diretor Marcos Ribeiro).

Ao analisar sob esta ótica, é possível perceber a intenção de Waltercio Caldas como, por exemplo, na obra *Convite ao raciocínio* (1978). Este trabalho é composto por um tubo preto de ferro que atravessa um casco de tartaruga. Esta obra, como tantas outras, explora a sensação, mas, quando nos damos conta, ela se desfaz. Então se coloca a pergunta: como materializar a sensação de ver algo inusitado? Outra questão é como manter a mesma sensação diante do objeto, sendo que, num segundo após, o raciocínio já entra em ação de forma automática, como se quisesse se proteger do desconforto diante de um objeto que não tem correspondência com a realidade, isto é, um signo sem referente.



Convite ao raciocínio (1978)

15 x 45 x 20 cm - Casco de tartaruga e tubo de ferro

Fonte: www.raquelarnaud.com - Acesso dia 30/09/2012, às 14h37min

Analisando *Convite ao raciocínio* (1978), antes que o pensamento/raciocínio recorra às experiências anteriores, à memória e a todo o processo associado à recepção e à percepção, Waltercio Caldas cria uma desorientação na mente do espectador ao deslocar um casco de tartaruga e misturá-lo a um tubo preto de ferro no ambiente do museu. Entretanto, diferentemente dos *ready-mades* de Duchamp, que pretendem questionar o sistema da arte, Waltercio Caldas trabalha a potência de possíveis significados que a obra reverbera no espaço expositivo, principalmente pelo arranjo criado entre coisas inusitadas como um tubo de ferro e um casco de tartaruga. Claro que agora eu mesmo entrei no jogo de *Convite ao raciocínio* que propõe o artista, mas o fato é que essa imagem teve um poder de atração sobre mim, muito mais por ser uma imagem que eu nunca havia visto antes, do que pela mensagem que o artista quis transmitir. Ironicamente fui mais levado pelo lado passional que essa obra desperta em mim do que pelo lado racional, conforme sugere o título.

Parece que Waltercio Caldas também é seduzido primeiramente pelo fator surpresa que a obra produz. Como ele mesmo disse no vídeo *A obra de arte*, o objeto tem de surpreender o próprio artista:

- O artista está querendo produzir arte, está querendo realizar seja lá o que for, mas realizar alguma coisa que o satisfaça. Então, esse objeto que é produzido pela vontade do artista é um objeto que vai

chegar a um lugar às vezes até inesperado pelo próprio artista, mas é o objeto que tem que surpreender, de certa forma, até mesmo o próprio artista. (CALDAS, Waltercio. Vídeo A Obra de Arte. Brasil, 2009. Entrevista concedida ao diretor Marcos Ribeiro).

O que surpreende nesta obra é justamente ter a sensação de ver aquilo que não é comum no dia a dia, criado pelo improvável que é ver um casco de tartaruga combinado com um pedaço de tubo de ferro.

A sensação de primeiridade, isto é, a sensação rápida e efêmera, destituída de qualquer juízo de valor e interpretação, aparece quando o artista cria algo que não há palavras para descrever, já que aquele objeto não se situa em nenhum espaço, ou seja, só pode ser visto naquele momento que é único, diante da escultura *Convite ao raciocínio*. Logo, como podemos chamar isso que o olho vê, mas não acredita?

A *Fonte* (1917) de Duchamp é um *ready-made* sobre o qual podemos dizer com facilidade que se trata de um urinol, mas, no caso de *Convite ao raciocínio*, não fica claro qual objeto é aquele, cuja soma das partes não faz nenhuma referência ao que conhecemos. Este é mais um dispositivo que Waltercio Caldas aplica para manter a sensação de *presentness* e, inventivamente, o artista convida a obra para a árdua tarefa de proporcionar o raciocínio sobre aquela experiência, de significar algo que possui a impossibilidade de significar. Sobre isso escreveu Umberto Eco:

Às vezes, a invenção permanece por muito tempo não significativa, ou significa, quando muito, sua recusa ou impossibilidade de significar. Mas, neste caso, também reafirma que a característica fundamental do signo é exatamente a sua capacidade de estimular interpretações. (ECO: 1991, p. 42).

Para Waltercio Caldas, a sensação de primeiridade é explorada como signo desde que o artista começou suas primeiras aulas com o professor Ivan Serpa, como espectador de outras obras e até mesmo dos próprios trabalhos. Este momento, de certa forma, já é material escultórico para Waltercio Caldas e constantemente é colocada em teste a tríade semiótica, principalmente em relação ao momento presente (*presentness*).

Waltercio Caldas cria obras inquietantes, que tentam prolongar ao máximo a sensação de primeiridade ao trabalhar com o brilho de uma pedra e a forma de

um copo, sugerindo a transparência do vidro, o design do copo e a presença e ausência de uma obra que ainda não se completou, ainda é só um vir a ser.

São as fronteiras de opacidade e transparência, do objeto pronto e do vir a ser que desautomatizam o olhar, ampliam a sensação de novo, que deixa a comparação com o nosso passado um pouco para depois. Waltercio Caldas, ciente que o artista é um produtor de signos, sabe que fornece uma nova possibilidade de percepção para o objeto, que se torna algo estranho para o espectador durante certo período de tempo ao ver aquele objeto pela primeira vez. Trata-se de um objeto que perdeu seu nome, suas histórias, suas informações originais, porque suas partes foram recombinaadas.

As pistas parecem que estão sendo bem-sucedidas, pois a crítica de Agnaldo Farias em *A consciência do intervalo* (1996) reforça a ideia de primeiridade trabalhada metaforicamente por Waltercio Caldas:

Os objetos de Waltercio Caldas provocam um estado de suspensão naqueles que os contemplam. Desmontam a certeza da experiência, pulverizam a acuidade dos sentidos, deslocam o espectador para uma posição inquietante, onde a percepção não se dá como rotineiramente. A limpidez de suas formas, sua elegância hierática contrasta com o inacabamento que sugerem. O olho os percorre ansiosamente e ao final recolhe a impressão de que só teve acesso a uma fração apenas de cada um deles. De fato, esses objetos postam-se frequentemente como corpos delicados, quase imateriais, rondando e desafiando perigosamente sua própria existência. (Fonte: www.walterciocaldas.com.br - Acesso em 31/08/2012, às 17h5min).

De certa maneira, essas teorias cercam um conceito que o próprio artista tem plena consciência no seu trabalho: o tempo.

O tempo, segundo a própria fala de Waltercio Caldas transcrita neste trabalho, “é uma espécie de tensão entre o que você está vendo e o que você não está vendo. Tem muito intervalo. É como música”. O que o artista afirma aqui é um tempo frágil, efêmero, que está situado num momento antes do espectador compreender a obra, pois, a partir do momento que o sentido da obra é capturado pela racionalidade, o “momento escultórico” se desfaz. Conceitua Waltercio Caldas no vídeo:

- Esse momento para mim é fundamental, esse momento tem a ver com tempo. Isso tem muito a ver com esse momento exato que a escultura ou o objeto tridimensional está dando o máximo de si, de sua significação... E não é irônico que esse momento ainda não tenha nome? Que esse momento seja exatamente o momento antes que

you understood that? (CALDAS, Waltercio. Video *A Obra de Arte*. Brazil, 2009. Interview granted to director Marcos Ribeiro).

At this height, it is necessary to return to the concept of “non-object” of Ferreira Gullar, since the viewer's experience is central in relation to the object and the subject. It is in the interval that the work is conceived.

The majority of non-objects implies, in one way or another, the movement over it by the viewer or the reader. The viewer is solicited to use the non-object. Mere contemplation is not enough to reveal the meaning of the work – and the viewer passes from contemplation to action. But what that action produces is the work itself, because that use, foreseen in the structure of the work, is absorbed by it, reveals it and incorporates it into its meaning. The non-object is conceived in time. (Source: <http://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/> - Accessed on 16/11/2012 at 15h32min).

Another factor that appears in the work *Sem título* (2006) is space. In this way, like not remembering his contemporaries, like Hélio Oiticica¹⁴ and Lygia Clark, who refused the work as an object of passive experience, placing the viewer as an agent, at the point where the work depends on him to be concluded.

“There was no more ‘sculpture’, in the conventional sense, the work was no longer an ‘object’, it was pure movement, time, the action of a body in space.” (CANONGIA: 2005, p. 58).

I refer to the words of Ligia Canongia (2005, p. 65) to attest the importance of the relationship between space, work and viewer:

“The sense of the minimal object is in the relationship of the form with the physical medium where it is observed, in the connection with the space as a visual field, constituent, structurally, of the work itself.”

One of the first works that demanded the participation of the public were the *Bichos*, by Lygia Clark, created in Brazil in 1960. The series is composed of works made of aluminum plates with articulations that solicit the active gesture

¹⁴ In 1958, Hélio Oiticica participated in the group Frente, in Rio de Janeiro. Along with artists like Ivan Serpa, whose rigor of the abstract concretist was questioned by the group Frente.

do espectador, para que, ao manuseá-los, os bichos adquiram novos formatos, isto é, o público contribui para um processo de recriação contínua da obra.

Tal como Lygia Clark, Hélio Oiticica também propôs uma arte que era pura experiência do espectador no tempo e no espaço:

Também seria já na virada para os anos 60 que Hélio Oiticica sairia do espaço planar de seus *Metaesquemas* para soltar a cor diretamente no espaço real, liberando-a do contexto gráfico. Os *Bilaterais*, os *Relevos* espaciais e, depois, os *Penetráveis* eram já estruturas ou labirintos de “cor espacializada”, verdadeira arte ambiental que se realizava como uma arquitetura habitável. (CANONGIA: 2005, p. 40).

Desse modo, ambos, incluindo posteriormente Waltercio Caldas, colocavam em prática uma forma experimental de fruição, libertando-se do domínio puro da imagem e caminhando para a experimentação.

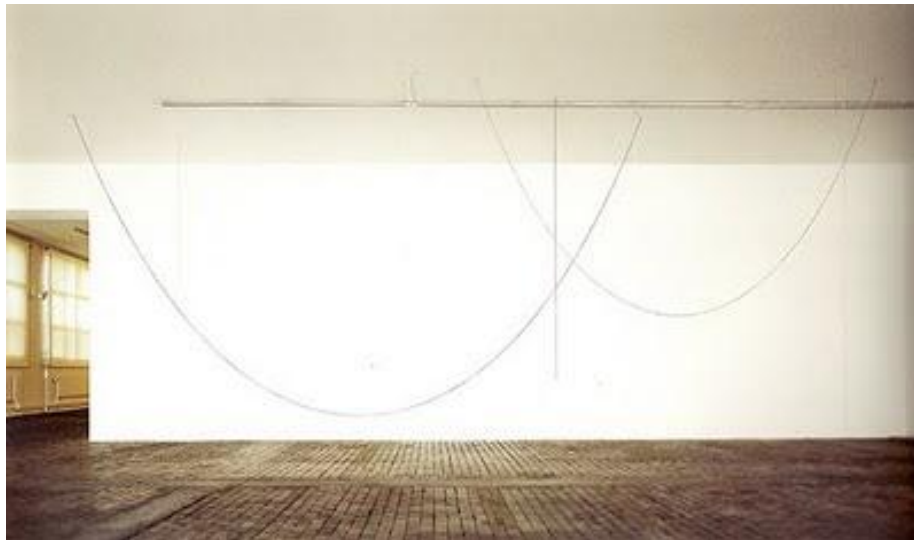
Com base nessas questões estéticas e conceituais que envolvem o tempo e o espaço na instalação, Luciana Bosco e Silva¹⁵ analisa a interação do sujeito no interstício e problematiza a questão do vazio:

O vazio, assim como o tempo, é absorvido pela própria obra, muitas vezes sendo parte integrante e essencial à experiência da obra de arte e à experiência artística, seja de forma intuitiva, como de forma perceptiva. O espaço circundante da obra, seu negativo, ou o vazio, fazem parte da obra, a absorvem e formam um todo que se complementa para a plena fruição da mesma.

A questão do tempo, dos cheios e dos vazios, a ocupação do espaço, do lugar e seus limites convergem para a compreensão da obra. (AQUINO: 2008, p. 108).

Na obra *O ar mais próximo* (1991), de Waltercio Caldas, fios de lã coloridos pendem do teto formando dois delicados arcos que cortam o ar e se cruzam em apenas um ponto. O eixo e as dimensões variam toda vez que o trabalho é instalado, isto é, Waltercio Caldas refaz o arranjo geométrico de acordo com as paredes, janelas, luz e escala de cada ambiente onde a obra é montada.

¹⁵ Doutora em Artes Plásticas pela EBA-UFMG, mestre em Estética e História da Arte pela USP, graduada em Arquitetura e Urbanismo pela Universidade Santa Úrsula in: AQUINO, Victor. *Metáforas da Arte*. São Paulo: USP MAC, 2008, p. 107.



O ar mais próximo (1991)

<http://brmenosmais.blogspot.com.br> - Acesso em 31/08/2012, às 18h12min

Neste caso, a parte escultórica que podemos ver é mínima em relação ao espaço da sala, mas que não está vazia, ela está repleta de matéria que compõe a escultura. Logo, definimos que o ar e o espaço se tornaram matérias escultóricas. Assim como o ar contido no copo definido na música *Copo vazio*, de Gilberto Gil.

Copo vazio

É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar
É sempre bom lembrar
Que o ar sombrio de um rosto
Está cheio de um ar vazio
Vazio daquilo que no ar do copo
Ocupa um lugar

É sempre bom lembrar
Guardar de cor
Que o ar vazio de um rosto sombrio
Está cheio de dor

É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar

Que o ar no copo ocupa o lugar do vinho
Que o vinho busca ocupar o lugar da dor
Que a dor ocupa a metade da verdade
A verdadeira natureza interior
Uma metade cheia, uma metade vazia
Uma metade tristeza, uma metade alegria
A magia da verdade inteira, todo poderoso amor
A magia da verdade inteira, todo poderoso amor

É sempre bom lembrar
Que um copo vazio
Está cheio de ar.

(Fonte: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=575&letra - Data de acesso: 02/11/2012, às 13h05min).

Segundo as palavras do artista em seu site, gilbertogil.com.br, ele estava tomando um copo de vinho no jantar e depois o copo ficou vazio na mesa, levando-o a compor uma música a pedido de Chico Buarque acerca das seguintes digressões:

[...] eu de repente vi o copo vazio e concentrei o olhar nele para dali extrair emanções de imagens e significados, a princípio como se para nada obter, mas logo constatando: O copo está vazio, mas tem ar dentro. Disso me vieram ideias acerca das camadas de solidificação e rarefação que vão se sucedendo nas coisas - e disso, a música.

(Fonte: http://www.gilbertogil.com.br/sec_disco_info.php?id=575&letra - Data de acesso: 02/11/2012 às 13h40min).

O que chama atenção nessa canção-poema é a permuta de significados. O ar sombrio está cheio do ar vazio e faz todo o jogo de transferência. A troca daquilo que no ar do copo ocupa um significado, quer dizer, o ar do copo ocupa o lugar do signo. Vejamos de forma mais sistemática a seguinte análise sobre esse copo “vazio”:

1º- Um copo vazio está cheio de ar.

2º- Transferência do significado do vazio que o copo tem para um rosto sombrio.

3°- O copo vazio está cheio de ar como o ar sombrio está cheio de um ar vazio, mas é vazio daquilo que o ar no copo ocupa um lugar. E o ar sombrio é repleto de sentidos, não é vazio.

4°- Um desses sentidos é que o ar vazio do rosto sombrio está cheio de dor.

5°- Sincretismo de significados: o hibridismo no ar, no copo, no vinho e na dor, e tem um sexto significado que é o ar no copo que ocupa o lugar do vinho.

6°- E o vinho ocupa que lugar? O lugar da dor. E a dor ocupa a metade da verdade que é a verdadeira natureza interior.

Ainda dentro desse paradigma de permuta de significados, uma vez que os signos são correspondentes e equivalentes, é possível relacionar o poema *Sem título*, de Chacal, do livro *LETRA*, em forma de envelope (fevereiro 1993).

Entre a coisa e o nome, a coisa.

Entre o vinho e a taça, o vinho.

Entre a boca e o batom, a boca.

Entre a mão e a luva, a mão.

Entre o pé e o salto, o pé.

Entre a pele e o pano, a pele.

Entre nós, nada.

Ainda em relação ao vazio, todas essas ideias reforçam que o vazio deve ser lido juntamente com os outros elementos que compõem a obra. Logo, é quase impossível não estabelecer um paralelo com os poetas concretos, tal como faz Paulo Leminski através do uso construtivo dos espaços em branco. Vejamos o poema *Vazio agudo* desse poeta:



Fonte: revistamacondo.wordpress.com
Acesso em 22/11/2012, às 20h31min

A questão do espaço-tempo é fundamental para ler as instalações, ou melhor, um local como prefere Waltercio Caldas. Dentro dessa perspectiva, Luciana Bosco e Silva disserta sobre o vazio, o tempo e o espaço em relação às instalações:

A questão do lugar, a ocupação do espaço, a instalação da obra no próprio espaço são questões cruciais quando se faz uma reflexão acerca da arte contemporânea, mais especificamente da instalação. (AQUINO: 2008, p. 108).

Ainda sobre a instalação, Luciana Bosco e Silva coloca em relevo a situação espacial:

A evidência desse espaço, do lugar instalado, onde a obra efetivamente acontece, é a consequência do espectador da obra em si. A construção dessa verdade espacial, que se completa através de seu negativo, dos vazios existentes, da percepção do todo, através de uma consciência maior de espaço-tempo, vazio e tempo se fazem presentes e essenciais à existência da própria obra, em conjunto com a percepção da mesma pelo espectador, constituem o âmago da instalação. (AQUINO: 2008, p. 108).

Retornando às obras de Waltercio Caldas, quando pensamos no ar como parte constitutiva da obra *O ar mais próximo*, podemos ainda relacionar com as obras do americano Alexander Calder, que, através de seus móveis (iniciados em 1932) fazia esculturas moventes, usando também o ar como constituição da “matéria” escultórica.

Interessado pela questão gravitacional e da retirada de uma base fixa, Calder compreendeu que a escultura estava presa ao chão, por isso suspendeu-a e explorou o movimento, que resultou em uma obra flutuante e cinética conhecida como móbil.

Rosalind Krauss, em *Caminhos da escultura moderna*, conceitua o trabalho do artista:

O desenho de Calder assegura a capacidade de qualquer um desses braços lineares girarem em relação aos demais, uma vez que o encadeamento inteiro é feito para se movimentar. Pois o interesse de Calder é que, uma vez em movimento – girando lentamente em torno de seus pontos de conexão -, esses vetores isolados evoquem no observador um sentido de volume virtual. (KRAUSS: 2010, p. 260).

A suspensão da obra, o espaço (que muitas vezes insistimos chamar de vazio, aquilo que não está preenchido de massa) e até a quase imaterialidade que tanto Waltercio Caldas, quanto Alexander Calder trabalha são pontos em comum. O que diferencia Waltercio Caldas na obra *O ar mais próximo* em relação aos móveis vai além do fato de ser quase estático seu trabalho, pois Waltercio Caldas considera todo o espaço que a sua obra é capaz de interagir.

Nessa obra trata-se da relação de fronteiras entre aquelas lãs pendentes do teto, o espaço circundante e a visão do espectador. Dentro desse contexto, Waltercio Caldas tem como outro problema o fato de considerar o ar como matéria para seu “ambiente escultórico”. Desse modo, o que o artista faz é considerar aquilo que não é visível, e por vezes desconsiderado pelo espectador, como parte constituinte daquele espaço.

Outra questão abordada é como a obra interage com o próprio ambiente, que compartilha do mesmo espaço e do mesmo ar do espectador, transformando o espaço em um território de trocas, de comunicação entre aquilo que a obra compartilha através de sua energia perceptível e o ponto máximo em que o espectador se relaciona com ela, no sentido de extrair todo o poder de comunicação que nos fornece. Em contrapartida, a obra usa o espectador para

vir à vida, ser completada no processo de comunicação, que é a energia pela qual esse trabalho (que oscila entre o visível e o invisível) sobrevive.

O processo aplicado por Waltercio Caldas em *O ar mais próximo* discute as instâncias da arte, como o seu processo, o papel do espectador, a obra como um conceito.

A poética é a mesma da obra *Sem título* (2006), que também sobrevive e se completa na presença do espectador.

Outro trabalho em que vemos a relação de sobrevivência da arte a partir da leitura do espectador é *A máquina* (2005), que faz parte da *Série negra*.

A obra trabalha o brilho do granito preto, polido ao estilo de Brancusi, tornando-se quase um espelho.



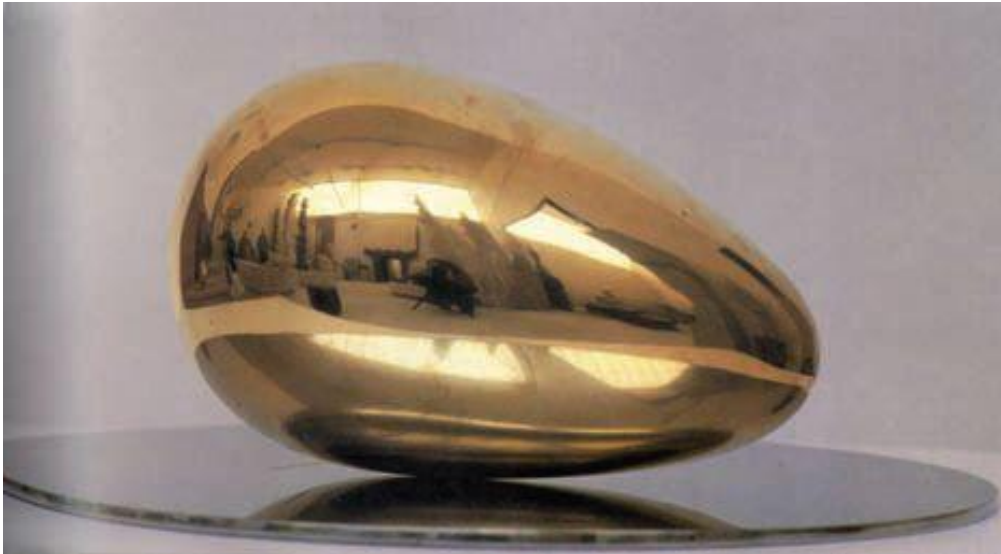
***A máquina* (2005)**

180 x 120 x 85 cm - Granito preto, aço inoxidável e fios de lã

Fonte: www.raquelarnaud.com - Acesso em 31/08/2012, às 19h03min

Rosalind Krauss observa a polidez da escultura em *O princípio do mundo* (1924), de Brancusi:

Polido até adquirir a lisura de um espelho, o “ovo” de bronze é colocado no centro de um disco metálico. O efeito dessa junção entre o objeto e a superfície em que está apoiado é garantir uma diferença entre o tipo de reflexos registrados na parte inferior da forma e aqueles de sua parte superior. (KRAUSS: 2010, p.106)



***O princípio do mundo* (1924)**

19 x 16,8 cm - Bronze polido. Museu Nacional de Arte Moderna, Paris
Fonte: www.portalsaofrancisco.com.br - Acesso em 31/08/2012, às 20h42min

Tanto o reluzente granito preto como o uso do aço cromado utilizado por Waltercio Caldas refletem a imagem e as cores do espaço onde se insere a escultura. As matérias polidas e em estado bruto possuem a capacidade de capturar a luz e o espaço do local onde estão expostas e discutir a quase impossibilidade de transformar esses elementos em escultura. Ou de, no mínimo, incorporar esses elementos dentro da obra.

Os reflexos produzidos pela superfície espelhada tornam-se componentes da obra, ou seja, devem ser observados como signos. Mais do que refletir o espaço e o próprio espectador, esses materiais refletem também a própria obra de arte, criando uma duplicidade, uma reprodução.

4.2 A coisa após um segundo

Como Waltercio Caldas equaciona o tempo em seus trabalhos? Ainda seguindo os rastros que ele apresenta, proponho avançar nos conceitos de Peirce de primeiridade, secundidade e terceiridade, a partir de Eco e Santaella.

A princípio, Waltercio Caldas apresenta a obra em estado de dicionário, para lembrar aqui a expressão de Drummond, isto quer dizer que os signos estão ali, em estado latente, sem aparentemente uma articulação que gere um símbolo acabado no sentido de um objeto reconhecível. Usando as próprias palavras de Waltercio Caldas, podemos dizer que é a “potência da coisa”.

- Quer dizer, a aparição de um objeto é fundamental para a obra de arte, no momento em que você vê pela primeira vez, alguma coisa que você não havia visto antes. E eu acho que até de certa forma, este momento onde as coisas aparecem é fundamental para a escultura, para os objetos tridimensionais. A ponto de eu achar às vezes que você ganha e perde o objeto ao mesmo tempo quando você o vê pela primeira vez. Um objeto que não existia passa a existir, e deixa de ser potência de coisa e passa a ser coisa. Passa a ser exatamente uma coisa, uma realidade. (CALDAS, Waltercio. Vídeo A Obra de Arte. Brasil, 2009. Entrevista concedida ao diretor Marcos Ribeiro).

A ideia de ganhar ou perder o objeto que o artista discute refere-se ao tempo que existe na aparição daquela obra para o interpretante (sensação de primeiridade), que num segundo após começa a atribuir referências (contexto, tempo, história, representações, etc.). A efêmera aparição da obra era desconhecida e quase impossível de inserir no raciocínio por não estabelecer nenhuma referência com as coisas que automaticamente reconhecemos. Contudo, é necessário perder aquele momento de potência que era o estado de dicionário e deixar que os signos se completem na mente do interpretante.

Sobre a relação das coisas que colocamos em contexto, Peirce postulava:

A fenomenologia ou doutrina das categorias tem por função desenredar a emaranhada meada daquilo que, em qualquer sentido, aparece, ou seja, fazer a análise de todas as experiências é a primeira tarefa a que a filosofia tem de se submeter. Ela é a mais difícil de suas tarefas, exigindo poderes de pensamentos muito peculiares, a habilidade de agarrar nuvens, vastas e intangíveis, organizá-las em disposição ordenada, recolocá-las em processo. (SANTAELLA: 1983, p. 7).

Esse conceito, portanto, trata das diferenças da observação direta dos fenômenos, como:

1) a capacidade contemplativa, isto é, abrir as janelas do espírito e ver o que está diante dos olhos; 2) saber distinguir, discriminar resolutamente diferenças nessas observações; 3) ser capaz de generalizar as observações em classes ou categorias abrangentes. (SANTAELLA: 1983, p. 7).

Pela conceituação de Peirce, chamamos de secundidade quando o interpretante recorre ao passado para reconhecer o objeto e começar a relacioná-lo com o tempo presente.

Neste tempo entre a sensação (primeiridade) e o reconhecimento que é a associação (secundidade), ocorre a perda do estado latente. A partir deste momento a metáfora que Waltercio Caldas trabalha, que é o tempo na escultura, já começa a funcionar.

Obras como *Sem título* (2006) e *Convite ao raciocínio* (1978) são alguns exemplos entre tantos outros que permitem a experiência da primeiridade. Mas nem tudo são flores, porque esse primeiro estado é volátil, instável e efêmero. Conforme interpretação de Santaella sobre Peirce, o mundo real apareceu como se fosse para nos fazer esquecer esse instante da descoberta:

Falar em pensamento, no entanto, é falar em processo, mediação interpretativa entre nós e os fenômenos. É sair, portanto, do segundo como aquilo que nos impulsiona para o universo do terceiro.

Antes de penetrarmos no devir incessante do pensamento como representação interpretativa do mundo, que fique claro que nossas reações à realidade, interações vivas e físicas com a materialidade das coisas e do outro, já se constituem em respostas sígnicas ao mundo, marcas materiais perceptíveis em maior ou menor grau que nosso existir histórico e social, circunstancial e singular vai deixando como pegadas, rastros de nossa existência. Agir, reagir, interagir e fazer são modos marcantes, concretos e materiais de dizer o mundo, interação dialógica, ao nível da ação, do homem com sua historicidade. (SANTAELLA: 1983, p.10).

A produção de Waltercio Caldas ocorre, sobretudo, pela sua observação como espectador. A partir daí os questionamentos que a arte produz se transformam, ou melhor, materializam-se em outras obras. Exemplo disso é a obra *Espelho com luz* (1973), que investiga o próprio processo de significação no objeto. Trata-se de responder à pergunta: O que fazer na arte depois que tudo já foi

feito? Evidente que nesta obra o objetivo não é responder, mas, sim, trabalhar o processo de significação, mais precisamente, a categoria do reconhecimento.

Waltercio Caldas opera uma questão delicada: o frescor da novidade, frágil e volátil, que se desfaz muito rapidamente. Para conquistar esta categoria, o próprio artista revela a fórmula durante depoimento no vídeo *A obra de arte*, de como manter a potência da aparição:

- Então ele tem que ter características abstratas, para poder avançar em direção a esse lugar conhecido que é o mundo que nós conhecemos, mas por outro lado ele tem que se manter um pouco fora deste mundo, nesse sentido, para poder trabalhar nesse limite, ficar nesse limite. Então o objeto de arte é uma coisa que nós vemos, mas não acreditamos. (CALDAS, Waltercio. Vídeo *A Obra de Arte*. Brasil, 2009. Entrevista concedida ao diretor Marcos Ribeiro).

Para Viktor Chklovski¹⁶ (1976, p. 45), “os objetos muitas vezes percebidos começam a ser percebidos como reconhecimento: o objeto se acha diante de nós, sabemos-lo, mas não o vemos. Por isso, nada podemos dizer sobre ele.”

Waltercio Caldas tem controle da transformação que ocorre na obra quando ela passa a ter um significado e a se relacionar com o espectador. A produção de significado ocorre quando fazemos a leitura do signo por meio da justaposição de semelhanças através da comparação. Até mesmo por isso é comum muitos espectadores se perguntarem diante de uma obra: “O que é isto?”. De uma forma mais tautológica o espectador busca relações com aquela aparição. Vejamos mais um trecho no discurso de Waltercio Caldas no vídeo *A obra de Arte*:

- Quando nós damos nomes a uma coisa, aquela coisa começa a existir de uma maneira diferente, mas aquela coisa antes do nome, o que seria aquilo antes do nome? Quer dizer, é natural que a pessoa em frente do objeto de arte diga “o que é isto?”. É bastante natural, afinal, aquilo nunca foi visto antes. (CALDAS, Waltercio. Vídeo *A Obra de Arte*. Brasil, 2009. Entrevista concedida ao diretor Marcos Ribeiro).

Em *Sem título* (2006), o projeto do copo e a pedra são dados como um vir a ser do objeto, mas para que isso ocorra é preciso desautomatizar a visão e aprender a ver um novo objeto, não apenas reconhecer aquilo como uma pedra

¹⁶ Viktor Chklovski, formalista russo, no ensaio *A Arte como procedimento in: Teoria da Literatura Formalistas Russos*, 1976.

(que de fato é), mas traduzir que a pedra é um mineral e possui elementos que constituem o copo, que por sua vez estão fragmentados no espaço; parte desse copo deslocou, inclusive sua matéria. Esse procedimento leva o interpretante a desautomatizar a visão e, conseqüentemente, prolongar a primeira percepção do objeto, isto é, aprender a ver os constituintes do objeto em uma nova função: na arte.

Se toda a vida complexa de muita gente se desenrola inconscientemente, então é como se esta vida não tivesse sido. E eis que para desenvolver a sensação de vida, para sentir os objetos, para provar que pedra é pedra, existe o que se chama arte. (CHKLOVSKI: 1976, p. 45)

Aproveitando as palavras de Chklovski, percebemos que observar a obra *Sem título* (2006), é, de certo modo, aprender a ver aquele objeto como arte, cujas referências foram obscurecidas pelo artista, que teve como intuito prolongar a nossa percepção e deixar o objeto surpreender por aquilo que ele pode vir a ser através da combinação original de signos preexistentes.

Ver que aquela pedra pode se tornar mais do que um copo, um objeto de arte. De repente, ao chegar ao *ready-made* colocado por Duchamp, devemos desconstruir este *ready-made* o qual é o copo, que se constitui só na mente do espectador e voltar a colocar a pedra como pedra, o copo como copo...

Usando como exemplo de sensação, percepção e reconhecimento, podemos fazer uma analogia ao ver uma nuvem de fumaça, por exemplo, posso atribuir que aquela fumaça remete ao fogo. Embora pareça óbvio, existe uma relação semiótica neste caso, uma predicação criada pela sensação e percepção. Essa mesma ideia é sustentada por Roman Jakobson, em *Linguística e Comunicação*, como índice:

O índice opera, antes de tudo, pela contiguidade de fato, vivida, entre seu significante e seu significado; por exemplo, a fumaça é índice de fogo; a noção, passada em provérbio, de que "não há fumaça sem fogo" permite a qualquer intérprete da fumaça inferir a existência do fogo, quer este tenha ou não sido acendido intencionalmente com o propósito de atrair a atenção de alguém. (JAKOBSON: 2010, p. 101).

Vejamos o que Umberto Eco diz sobre signo e inferência, porque essa relação tem a ver com o instante definido por Jakobson como indicial e por Waltercio Caldas como elemento propulsor da obra de arte plástica.

Este primeiro movimento, da sensação à percepção investida de significado, é tão imediato que somos levados a não considerá-lo

semioticamente relevante. Mas é esta presumível imediatez entre sensação e percepção que a gnosiologia sempre questionou. Até mesmo na perspectiva medieval, em que, se é verdade que a *simplex apprehensio*, ou seja, a primeira operação do intelecto capta no fantasma a coisa em sua essência, é só no ato do juízo, isto é, na segunda operação do intelecto, que a coisa é reconhecida como existente e relevante para fins de outras predicções. Não é por acaso que a gnosiologia fala de 'significado' perceptivo e o termo 'significado' parece ser contemporaneamente uma categoria semântica e uma categoria da fenomenologia da percepção. Na verdade, também para captar, numa série de dados da sensação, a forma « fumaça », a persuasão já deverá ter me levado a crer que a fumaça é relevante para fins de outras inferências: de outro modo, a fumaça que me é oferecida pela sensação permanece como um percepto virtual sobre o qual ainda tenho que decidir se torno pertinente como fumaça, nevoeiro, miasma, exalação qualquer não dependente de um fenômeno de combustão. Só se já estiver de posse da lei geral, pela qual 'se fumaça, então fogo', serei capaz de tornar 'significante' o dado sensível, vendo-o como aquela fumaça que pode revelar-me o fogo. Por isto, pode-se dizer que, mesmo diante do fato natural, os dados da sensação se apresentam como expressões de um possível conteúdo perceptivo que, num segundo nível, posso captar tanto extensionalmente quanto intencionalmente, como signo que me remete, geral e concretamente, ao fogo. (ECO: 1991, p. 42).

Neste caso estamos falando de imagem como cognição, naturalmente é uma imagem mental (já que o fogo não foi fisicamente visto, mas foi imaginado por dedução), ou seja, é a produção de significado como resultado de uma relação entre ação perceptiva e o dado sensorial.

Voltando à obra *Sem título* (2006) de Waltercio Caldas, podemos concluir que a pedra é um tipo de índice, isto porque a pedra é dêitica, ou seja, indica que o brilho que existe nela também existe no copo. O mineral que está presente na pedra também indica sua presença no copo, até mesmo sua superfície lisa e densa pode ser comparada ao copo. Essa mesma analogia é válida para *Série Negra* em que o granito preto e polido possui uma grande característica de espelhar os objetos próximos, tornando novamente a pedra como indicial.

Outras analogias são possíveis, como o desenho da forma geométrica com o copo que também é indicial, de contiguidade. É ainda uma relação de transitoriedade, o signo geométrico semicircular será traduzido em volume no espaço pelo material vidro. A obra é um vir a ser que parte do índice, por isso, ela é conceitual, conforme define Cristina Freire (2006, p. 22): “É o processo criativo do artista, e não o seu resultado, que se coloca em primeiro plano.”

Dentro desse paradigma, é possível estabelecer uma relação com a obra *Uma e três cadeiras* (1965), do artista conceitual americano Joseph Kosuth. Em uma parede está afixada à direita a definição de um dicionário sobre a palavra cadeira, ao centro uma cadeira de verdade e à esquerda foto de uma cadeira.

Com esse trabalho, Kosuth investiga a natureza linguística e a proposta artística, o que leva o espectador a analisar como a arte e a cultura são forjadas por meio da linguagem e dos significados. Desta forma, a obra estimula o espectador com a ideia física, representativa e verbal do objeto. Kosuth questiona como as representações e relatos de um tema se relacionam e como o espectador age diante desse trabalho.



Uma e três cadeiras (1965)

Madeira e Fotografia em prata coloidal

82 x 38 x 53 cm (cadeira); 91 x 61cm (fotografia); 61 x 61 cm (painel com texto)

Fonte: www.noticias.universia.com.br – Acesso em 01/09/2012, às 22h17min

Para Kosuth, “a arte não mais requer a feitura dos objetos, sendo, então, um assunto proposicional: isto é, uma proposição com relação à sequência de que esta é uma obra de arte. Na prática, a obra de arte seria uma proposição analítica, uma tautologia, análogo a ‘Um triângulo tem três lados.’” (WOOD: 2002, p. 43).

O simples fato de o espectador contemplar essa obra já significa que ele está reagindo em relação à mesma. Logo, o pensamento descrito na categoria de

secundidade ocorre quando o espectador lê com compreensão e não apenas reconhece a cadeira, isto é, ele tira a conclusão de que o pictórico, o verbal e o objeto físico remetem ao mesmo objeto de um signo, mas um é diferente do outro. Assim, ao se aproximar do significado que o título da obra (*Uma e três cadeiras*) nos remete, vamos atrás de "pistas" que fazem da questão visual muito mais uma questão de percepção da representação da cadeira.

A mediação entre o signo e o espectador conduz o leitor para uma experiência de secundidade. Conforme vimos, a secundidade é a capacidade de agir, reagir ao mundo e aos signos do mundo.

Neste contexto, podemos relacionar a experiência de secundidade que Waltercio Caldas propõe com as obras de Lygia Clark como, por exemplo, *Os bichos* (1960), que foram obras precursoras da participação do espectador no Brasil.

Conforme atesta Ligia Canongia: “Assim como se passara da contemplação à percepção, passava-se agora da percepção à participação, e o público via-se imerso no processo, físico e existencialmente.” (2005: p. 59).

Processo semelhante ocorre com os *Parangolés*, de Hélio Oiticica, que precisam da participação do público para que a obra aconteça. Trata-se de vestir a obra e evoluir no espaço, onde arte, teatro, música e dança se unem.

Vejamos o ponto de vista de Ligia Canongia sobre a produção dos dois artistas:

A obra de Oiticica, como a de Clark, sofreu transformações semelhantes no curso do trabalho: saíram do plano para o espaço real, ganhando, a seguir, o envolvimento físico e sensorial do espectador. A convocação de ‘viver’ e do ‘experimental’ que os *Ninhos* e *Penetráveis* de Oiticica realizam, a partir do final da década de 1960, tem a mesma habilidade sensível dos trabalhos de Lygia Clark da mesma época. (CANONGIA: 2005, p. 59).

4.3 A coisa em processo

Após as experiências perceptivas de primeiridade e de secundidade, resta ao espectador de Waltercio Caldas percorrer a experiência completa do signo. Neste momento ele tem uma reflexão sobre o signo que é o que Peirce define como terceiridade, um aspecto do pensamento humano. O espectador compartilha o signo social, isto significa que há elementos comuns deste signo compartilhado por mais de uma pessoa, os quais são entendidos por um processo de semiose, que é social e individual ao mesmo tempo. É o momento do reconhecimento de obra de arte como tal.

Finalmente, terceiridade, que aproxima um primeiro e um segundo numa síntese intelectual, corresponde à camada de inteligibilidade, ou pensamento em signos, através da qual representamos e interpretamos o mundo. Por exemplo: o azul, simples e positivo azul, são um primeiro. O céu, como lugar e tempo, aqui e agora, onde se encarna o azul, é um segundo. A síntese intelectual, elaboração cognitiva — o azul no céu, ou o azul do céu —, é um terceiro. (SANTAELLA: 1983, p. 11).

Aplicando esse conceito de terceiridade à obra *Sem título* (2006), percebemos que, após a sensação imediata que aquele objeto produz, ainda destituído de qualquer sistematização cognitiva, o espectador não consegue manter a sensação diante da captura daquele instante de algo novo e inusitado por muito tempo, e logo ocorre uma percepção investida de significado com o objetivo de encontrar uma zona de conforto para colocar em processo aquela descoberta. Diante desses dois fenômenos, que ocorrem no tempo, fica a pergunta: E agora? O que sobra após a sensação de inusitado e o reconhecimento impactante, factual, do signo indicial? Bom, cabe ao interpretante usar as pistas dadas pelo artista para completar a tríade (objeto, signo e interpretante). É o que nos leva a pensar que Waltercio Caldas faz uma obra cognitiva já que ela mobiliza a capacidade cognitiva do espectador.

Conforme já foi mencionado, a dinâmica das obras de Waltercio Caldas segue como desdobramentos de inquietação intelectual, que, através de outras obras produzidas por ele, e também pela observação de trabalhos de outros artistas, é possível fazer um caminho inverso na análise das obras *Sem título*, *Matisse com talco* e a *Série negra*, em uma segunda leitura, em que a obra começa pela terceiridade, isto é, tem sua origem no reconhecimento e na relação com outra obra no contexto da arte. Analogamente a este conceito, Umberto Eco exemplifica:

O conteúdo interpretado permite-me ir além do signo originário, permite-me entrever a necessidade da futura ocorrência contextual de um outro signo. E da proposição “todo pai tem ou teve um filho” pode-se chegar a examinar toda uma tópica argumentativa, e o mecanismo

intencional dispõe-me a proposições a serem verificadas extensionalmente. (ECO: 1991, p. 60).

E, ainda, segundo Eco: “O signo, ao contrário, é sempre o que me abre para algo mais. Não há interpretante que, ao confrontar o signo que interpreta, não modifique, mesmo que só um pouco, seus limites.” (ECO: 1991, p. 60).

Faz-se necessário agora definir o que é o interpretante, já que o próprio Waltercio Caldas, para a construção de suas obras, vale-se de seu papel de espectador/interpretante de outros signos estéticos para produzir novas obras de arte.

A esfera da interpretação faz parte do signo que investigamos, o interpretante é um elemento do signo. As relações entre o contexto em que o signo está inserido, a materialidade e a forma de organização e a interpretação resultam no processo semiótico, isto é, na ação do signo. Então, para compreender melhor a relação de semiose na obra de Waltercio Caldas e entender o artista dentro de uma relação entre espectador e produtor de signos, parto da concepção peirceana sobre o interpretante segundo Santaella. Inicialmente é preciso compreender que a relação do signo com o interpretante ocorre pelo impacto que um signo provoca em uma mente, seja ela potencial ou existencial, de modo a determinar (criar) algo na mente do chamado interpretante. Nota-se, portanto, que o interpretante foi gerado pelo signo.

“Daí que, para nós, o signo seja um primeiro, o objeto, um segundo e o interpretante, um terceiro. Para conhecer e se conhecer o homem se faz signo e só interpreta esses signos traduzindo-os em outros signos.” (SANTAELLA: 1983, p. 11).

Contudo, para compreender melhor o interpretante, especialmente na obra de Waltercio Caldas, que o inclui como parte fundamental do seu processo criativo, é preciso abordar os tipos de interpretante que Peirce postulou: interpretante imediato e interpretante dinâmico. O interpretante imediato consiste em um interpretante interno ao signo pela sua relação com a sensação de primeiridade. Trata-se de uma possibilidade de interpretação sensível, ainda sem sistematização, ou seja, um vir a ser. Conforme define Santaella:

O interpretante imediato consiste naquilo que o signo está apto a produzir numa mente interpretadora qualquer. Não se trata daquilo que o signo efetivamente produz na minha ou na sua mente, mas daquilo que, dependendo de sua natureza, ele pode produzir. (SANTAELLA: 1983, p. 13).

Em face da semiose entre o signo, o objeto e o interpretante, percebemos que Waltercio Caldas coloca em relevo a potência que a obra de arte gera nele como espectador e como produtor de novas obras que partiram de uma mente interpretadora. Waltercio Caldas reconhece e materializa as interpretações em obras que surpreendem tanto um novo espectador, ou melhor, um interpretante, como a ele próprio.

Este processo de terceiridade a que a obra nos remete é o de simbolização.

Umberto Eco explica o conceito de simbolização na arte:

Tendo-se exaurido no filão do pensamento teológico, enquanto se difunde livremente pelos canais da mística e das teologias heréticas, no modo simbólico encontra uma de suas mais fulgurantes realizações na arte moderna. Não se está pensando aqui na teoria romântica da arte como símbolo. Está-se antes pensando nas poéticas do simbolismo em que o símbolo é reconhecido como um modo particular de dispor estrategicamente os signos a fim de que eles se dissociem de seus significados codificados e se tornem capazes de veicular novas nebulosas de conteúdo. (ECO: 1991, p. 234).

Vamos tomar como exemplo *Matisse com talco* (1978), conforme descrito na breve seção deste trabalho sobre a biografia do artista, um livro de reproduções das obras do pintor que tem suas páginas veladas por talco. A obra nasce do Waltercio Caldas espectador, através da observação do universo da arte: o caráter pop norte-americano questionador da reprodutibilidade, Duchamp operando o deslocamento do objeto comum, o próprio Matisse e os questionamentos da arte conceitual.

Conclui-se aqui que o jogo simbólico, no campo da terceiridade, foi responsável pelo surgimento de algo novo, inusitado, que abre uma fenda para a criação de tantas outras obras produzidas por Waltercio Caldas que operam o jogo de transparência entre sensações, sentimentos e razão. Dessa maneira ele percorre a primeiridade, a secundidade e a terceiridade, possibilitando que o interpretante (leia-se, o próprio artista também como interpretante) dessa tríade possa estabelecer infinitas relações.

Analisando por essa lógica, percebemos que os questionamentos que Waltercio Caldas faz em relação ao signo, ao interpretante, à escultura, ao objeto de arte e até à própria história da arte apontam para uma transformação na arte que surge desde as vanguardas históricas. A manipulação simbólica pode ser vista nos trabalhos de Waltercio Caldas pela capacidade de perceber tanto o mundo da arte como o mundo externo a ela e produzir novos signos que discutem essa relação.

Diversas abordagens como a psicanálise, a linguística, a semiologia, a sociologia, a filosofia e muitas outras ciências entram em jogo:

Desde meados dos anos 50, o universo da arte expande-se, e, definitivamente, a esfera da arte ultrapassa a autorreferencialidade moderna, voltando-se para a vida real. Conteúdos políticos, antropológicos e institucionais tensionam os domínios da arte. O contexto, em suas múltiplas dimensões, deixa de ser uma abstração e, não raro, torna-se central em muitos projetos. (FREIRE: 2006, p. 10).

Neste contexto, essas matrizes interpretativas são fundamentais para entender as obras e o processo criativo de Waltercio Caldas, um artista que, naturalmente, através da investigação sobre o objeto de arte, constrói e desconstrói sua arte para colocá-la em processo e, assim, materializar suas descobertas.

Vejamos como a relação entre o signo e o interpretante é explicada pelas palavras de Umberto Eco:

Então, se se podia dizer que o signo como igualdade e identidade é coerente com uma noção esclerosada (e ideológica) de sujeito, o signo, como momento (sempre em crise) do processo de semiose, é o instrumento através do qual o próprio sujeito se constrói e se desconstrói constantemente. O sujeito entra numa crise benéfica porque participa da crise histórica (constitutiva) do signo. O sujeito é aquilo que os constantes processos de ressegmentação do conteúdo permitem que ele seja. Neste sentido (embora o processo de ressegmentação tenha de ser realizado por alguém, e surja a suspeita de que seja uma coletividade de sujeitos), o sujeito é falado pelas linguagens (verbais ou não), não pela cadeia significante, mas pela dinâmica das funções signícas. Somos, como sujeitos, o que a forma do mundo produzida pelos signos nos permite ser. Somos, talvez, em alguma parte, a pulsão profunda que produz a semiose. (ECO: 1991, p. 62).

A que conclusão provisória chegar?

Na obra *Sem título* (2006), de Waltercio Caldas vive-se as três experiências em velocidade máxima, porque ele apresenta a pedra, o projeto do copo e parte do copo como partes constitutivas em diferentes alturas no espaço, e imprime um ritmo temporal para relacionar as partes até formar o todo.

Nota-se nesse trabalho uma tendência para o signo icônico, mas tal como a obra de Joseph Kosuth, *Uma e três cadeiras*, em que um signo é constituído por três signos: icônico, indicial e simbólico. Ao mesmo tempo, essas duas obras percorrem a rota definitiva do signo. Nesse limiar entre o conceito e a

obra como objeto é que se situa a obra de arte de Waltercio Caldas, assim como a de Kosuth, de procedimentos similares.

Considerações finais

O presente trabalho, em momento algum, teve por propósito exaurir todo o processo de semiose da obra *Sem título* (2006) de Waltercio Caldas. O que se teve em mente foi apresentar um panorama que possibilitasse compreender melhor o processo criativo do artista a partir da explicação da obra *Sem título* (2006), que fora comentada pelo autor no vídeo *A obra de arte*.

No tocante aos aspectos teóricos que norteiam a explicação de Waltercio Caldas, percebe-se que seus trabalhos não se esgotam em si próprios e têm muitos significados, já que o signo é dinâmico e polissêmico. Logo, uma simples pedra e um projeto de um copo abrem um grande questionamento sobre conceitos como signo, objeto, interpretante, *ready-made*, arte conceitual e categorias de pensamentos (primeiridade, secundidade e terceiridade, entre outros questionamentos) levantados nesta pesquisa.

Ainda há muito a ser discutido (e é o que se pretende em momento posterior), levando-se em conta as inúmeras possibilidades e desdobramentos que existem entre suas obras e a fenomenologia de Charles S. Peirce.

Na análise realizada até aqui, foi observada uma constante nas obras de Waltercio Caldas, que é a exploração de seus procedimentos. Já fazendo um recorte de sua produção é possível perceber que ela é a tônica de seu trabalho, que consiste em produzir processos de desdobramentos, cujo eixo é o próprio sistema da arte. Logo, a própria materialidade da obra é analisada como um procedimento.

Dentro desse contexto, os trabalhos de Waltercio Caldas, em especial *Sem título* (2006), estão inseridos no paradigma da arte conceitual, conforme Cristina Freire e Paul Wood definem as características de trabalhos de artistas precursores como Duchamp, Kosuth, Hélio Oiticica, Lygia Clark, entre outros. A partir de então, o público deixa de ser passivo e torna-se essencial para a conclusão da obra.

Observado que, tanto a obra *Sem título* (2006), quanto as demais obras de Waltercio Caldas trabalham a sensação, a percepção e a ação após interpretação, foi necessário recorrer a alguns teóricos, como Maria Lucia Santaella e Umberto Eco, para aplicar os conceitos de Peirce em relação ao signo.

Levando em consideração que o artista é um produtor de signos, ele cria situações, ou melhor, “momentos escultóricos”, como prefere chamar, para

retardar o máximo possível a sensação de ver algo novo, algo que nunca fora visto antes.

No decorrer do trabalho foi levado em consideração o depoimento de Waltercio Caldas no vídeo *A obra de arte*, possibilitando, assim, reconhecer um dos dispositivos que o artista usa como ponto de partida, que é o momento da aparição do objeto de arte. Segundo ele, é a aparição de uma coisa que ainda não se tornou uma coisa.

Essa aparição, ainda destituída de qualquer investida de percepção e significado, situa-se no campo da primeiridade, isto é, a categoria da sensação com aquele momento presente (*presentness*) e qualquer segundo após isso o signo perde a potência de primeiridade e se desfaz.

Nesse momento ainda não foi possível atribuir qualquer representação para aquela obra, tão logo aquilo não pode ser exatamente um signo, mas um quase signo, um ícone.

Percorrendo o processo investigativo da “coisa” em que ainda não é algo que conhecemos e se encontra como um vir a ser, o espectador começa a construir um significado para aquela aparição, e a obra se constitui em símbolo na mente do interpretante. Assim, os elementos dados são as instruções para que a obra *Sem título* (2006) se complete. Provavelmente esse é o momento em que Waltercio Caldas dizia que ele ganha e perde o objeto ao mesmo tempo.

Conforme a teoria dos signos de Peirce, estamos diante do signo e seu significado que fora atribuído pelo interpretante, definido como secundidade. O papel do interpretante é fundamental para o “momento escultórico” já que é uma obra feita pensando no processo de comunicação dos materiais com o sistema da arte, que é o espaço expositivo, o espectador e a potência da obra.

Analisamos que as obras de Waltercio Caldas são desdobramentos de outras obras produzidas por ele mesmo. Dessa maneira o artista compartilha da experiência desse signo. Waltercio Caldas é um artista conceitual e vai além da parte física da obra, ele percorre toda a experiência que existe da “coisa antes do nome” e deixa o rastro para algum interpretante aprofundar nesse espaço tão efêmero e instável daquele vir a ser. Ciente que apenas consegui enxergar as pegadas iniciais desse rastro, a gramática e a poética dessa obra ficará ainda mais clara quando aprofundar na semiótica. Mas isso já é tema para um estudo futuro.

Referências bibliográficas

Livros

ANJOS, Moacir dos. **Local/Global: Arte em Trânsito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

AQUINO, Victor, Org. **Metáforas da Arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte, 2008.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

CANONGIA, Ligia. **O Legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARAMELLA, Elaine de Paula. *A Janela como Moldura de Espacialidades*. In: FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Espaços Comunicantes**. Annablume, 2007. p. 223.

CHIARELLI, Tadeu. Para que Duchamp? Ou: sobre alguns trabalhos de Waltercio Caldas. In: ITAÚ CULTURAL; PAÇO DAS ARTES. **Por que Duchamp? Leituras Duchampianas por artistas e críticos brasileiros**. São Paulo, 1999.

CHKLOVSKI, V. **A Arte como Procedimento** – em Teoria da Literatura – Formalistas Russos. Rio de Janeiro: Record, 1976.

ECO, Umberto. **Semiótica e Filosofia da Linguagem**. São Paulo: Editora Ática, 1991.

FERRARA, Lucrecia D'Alessio. **Espaços Comunicantes**. Annablume, 2007.

FREIRE, Cristina. **Arte Conceitual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.

JAKOBSON, Roman. **Linguística e Comunicação**. São Paulo: Cultrix, 2010.

KRAUSS, Rosalind E. **Caminhos da Escultura Moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

MAMMI, Lorenzo. CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL. **Waltercio Caldas: 1985-2000**. Rio de Janeiro, 2001.

NAZARIO, Luiz, e FRANCA, Patrícia. **Concepções Contemporâneas da Arte**. Belo Horizonte: UFMG, 2006. p. 12-13.

ROSENBERG, Haroldo. **Objeto Ansioso**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

SANTAELLA, Lucia. **O que é Semiótica**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

SANTAELLA, Lucia. **Corpo e Comunicação**. São Paulo: Paulus, 2004.

SILVA, Luciana Bosco e. *Instalação: Questões Estéticas e Conceituais*. In: AQUINO, Victor, Org. **Metáforas da Arte**. São Paulo: MAC USP/ Programa de Pós Graduação em Estética e História da Arte, 2008. p. 108.

VENEROSO, Maria do Carmo de Freitas. *A Letra como Imagem, A Imagem da Letra*. In: NAZARIO, Luiz, e FRANCA, Patrícia. **Concepções Contemporâneas da Arte**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

WOOD, Paul. **Arte Conceitual**. São Paulo: Cosac Naify, 2002

Sites

www.acessototalrevista.org – Acesso em 29/08/2012, à 01h20min.

www.blockprojekt.de – Acesso em 28/08/2012, às 20h48min.

<http://brmenosmais.blogspot.com.br> – Acesso em 31/08/2012, às 1812min.

<http://www.cap.eca.usp.br> – Acesso em 25/11/2012, às 2h27min.

<http://www.gilbertogil.com.br> – Acesso em 02/11/2012, às 13h05min.

www.noticias.universia.com.br – Acesso em 01/09/2012, às 22h17min.

<http://poars1982.wordpress.com/2008/02/28/teoria-do-nao-objeto-ferreira-gullar/>
- Acesso em 16/11/2012, às 15h32min.

www.portalsaofrancisco.com.br – Acesso em 31/08/2012, às 20h42min.

www.pinturabrasileira.com – Acesso em 29/11/2012, às 20h50min.

www.raquelarnaud.com – Acesso em 04/09/2012, às 20h54min.

www.raquelarnaud.com – Acesso em 30/09/2012, às 14h37min.

www.revistamacondo.wordpress.com – Acesso em 22/11/2012, às 20h31min.

www.revistamuseu.com.br – Acesso em 28/09/2012, às 19h44min.

www.walterciocaldas.com.br – Acesso em 28/08/2012, às 21h08min.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Vidro> – Acesso em 29/08/2012, às 20h47min.