revela en su investigación de lo tridimensional. Él trabaja la expansión de la línea en el espacio y atrapa al espectador por el compromiso perceptivo. Lo lineal trae movimiento a su obra, ora sugiere sonoridad, vibración, ora un ritmo como en el bailar, o crea geometrías, volúmenes virtuales minimalistas. Se trata, en verdad, de espacios/lugares que se activan con la interacción de la mirada del espectador. Son muchos los caminos posibles para quien interactúa con sus obras. Desde el lugar en donde están colocados, sus trabajos se abren a la percepción y fluyen libremente en el espacio; desafían la mirada por los vacíos que generan. Waltercio Caldas realiza una investigación de calidad fenomenológica, envolviendo al espectador sensorialmente.

Paulo Sérgio Duarte, un crítico que estudió profundamente su producción, considera que en Waltercio Caldas el espacio se reinventa gracias a las estructuras creadas. Según el crítico, hay en la obra de Waltercio Caldas "una inteligencia puramente óptica". Sus "esculturas traen una sutil dosis de humor, de donde deriva el placer del espectador al interactuar con ellas". Está siempre en juego una dimensión vivencial.

Waltercio Caldas inició su trayectoria en el decenio de 1960. Fue alumno de Ivan Serpa, uno de los pioneros del arte concreto en el Brasil. Comenzó a exponer en 1967, participando en diversas colectivas. En la Galería Gead, de Río de Janeiro, recibió un Premio de Dibujo.

Su primera individual tuvo lugar en 1973, en el Museo de Arte Moderno de Río, ocasión en la que expuso trece objetos y veintiún dibujos; varias obras fueron adquiridas para la Colección Gilberto Chateaubriand.

El primer texto crítico sobre su trabajo es de la autoría de Ronaldo Brito y fue publicado en el periódico *Opinião*, un periódico alternativo de importancia en la escena cultural brasilera, en la época de la dictadura militar. Y, en la gran prensa del período, tuvo comentarios de Federico Morais y Walmyr Ayala, críticos de arte muy activos en esa época. Su obra ha sido continuamente puesta en evidencia en la escena artística brasilera. El artista se destaca igualmente en el exterior. Expuso, en 1974, en Barcelona y en París, en la muestra titulada Arte gráfico brasilero, promovida por el Itamaraty*. En 1977, fue nominado para la Bienal de Venecia, pero rechazó participar por razones políticas. En esa misma época fue coeditor de la revista *Malasartes,* un periódico de arte y cultura de importancia en el contexto cultural del país en ese momento.

Waltercio Caldas también se dedica al arte público. Su primera escultura pública, *La forma ciega*, fue realizada en 1982, en Punta del Este, para el Paseo de las Américas. Muchas obras surgirían en la línea del tiempo de su producción. En Río de Janeiro, es importante recordar el trabajo que está en la Avenida Beira-Mar (*Escultura para Rio*, 1996), y en São Paulo, el instalado en el Parque do Carmo (*El jardín instantáneo*, 1989).

Valga destacar, en su recorrido artístico, el premio que recibió en 2004, Gran Premio de la Bienal de Corea del Sur, con *El aire más próximo*; la sala especial de su obra en la V Bienal del Mercosur (2005), en la ciudad de Porto Alegre (Brasil). En tal oportunidad instaló la escultura *Espejo rápido*, en la ribera del río Guaíba, obra que atrajo fuertemente la atención del público. En 2007, participó en la 52ª Bienal de Venecia con *Half Mirror Sharp*, en el Pabellón de Italia.

Últimamente, el artista viene exponiendo en diversos países, como Portugal, Austria, Ecuador, Bélgica y Holanda, Francia y Estados Unidos, entre otros.

Sus trabajos se encuentran en colecciones de instituciones como el Centro Pompidou (París), el Museo de Arte Moderno, MoMA (Nueva York), el Museo de Arte Moderno de São Paulo (MAMSP), el Museo de Arte Moderno de Río de Janeiro (MAM), y la colección del Instituto Inhotim, además de otras instituciones y colecciones particulares en todo el mundo.

La exposición Ficción en las cosas trajo al público la posibilidad de un vivo contacto con la poética del artista. Se pretendía un diálogo abierto con los visitantes. Los objetos estaban allí para ser revelados delante de cada espectador. Nunca hay contenidos preconcebidos en sus obras. La experiencia sensible de cada observador es el camino fundamental para construir esa revelación.

* Itamaraty (o Ministerio de Relaciones Exteriores) es el órgano del poder ejecutivo responsable de la política externa y las relaciones internacionales de Brasil.

Waltercio Caldas. *Vaso fotografiando piedra*, 2015. Acero inoxidable y ónix. 33 x 115 x 50 cm. (13 x 61 x 19 3/5 pulgadas).

LISBETH REBOLLO GONÇALVES

Rubens Mano

Galeria Millan

Un par de años después de la llegada de Colón a lo que más tarde sería denominado América, España y Portugal firmaron el Tratado de Tordesillas, en el que procedieron a dividirse las tierras encontradas para evitar posteriores conflictos. Así, dispusieron un meridiano a 370 leguas de las islas de Cabo Verde, y decidieron lo siguiente: al oriente todo es mío, al occidente todo es tuyo.

Lo curioso del asunto es que los nuevos *dueños legales* del territorio ignoraban la localización, los límites y las dimensiones de aquello que habían declarado propio. Asunto que va a tener profundas repercusiones en la constitución de la sociedad americana, pues, desde el mismo principio de la colonización, el documento y la escritura, en vez de registrar lo real, se encargan de producirlo.

Compuesta por diecisiete obras, la exposición "Contrato social" de Rubens Mano recorre esa paradoja surgida de la contradicción entre bien y propiedad, entre terreno y escritura, entre hecho y certificado; colapso que lleva a problemáticas en cuestiones de fronteras, de límites y de bordes.

Un pie en la galería y lo primero a ser visto es *lastro* (2015), obra que consiste en un mapa de las particiones del territorio portugués que se procedieron a realizar después de Tordesillas. Más adelante, entrando a la sala, se encuentran fotografías de las series tituladas *Intervalo* (2014) y *Cunha* (2015) y la instalación *Quinhão* (2015). Conjunto de obras que tiene por tema una casa en Sobral, pequeña ciudad a 200 kilómetros de Fortaleza (Brasil); una edificación cuya peculiaridad radica en tener metro y medio de ancho por 35 metros de largo. Rubens Mano se enteró de la existencia de la casa a través de una noticia pasajera y decidió viajar al lugar para conocerla.

En efecto, la casa es ella misma una paradoja, no sólo por sus dimensiones contrahechas, sino por encontrarse en medio de una cuadra vacía; lo que hace evidente que sus extrañas medidas, en vez de ser producto de circunstancias físicas, son producto de límites jurídicos, de papeleo. Rubens Mano investigó las causas que originaron el terreno, e insatisfecho con la versión de que se trataba de un regalo del dueño del lote vecino a un amigo, fue a indagar en los mapas en el Departamento de Registro, donde encontró que la casa quedaba justamente en el espacio destinado a una calle; vía pública cuya primera porción fue añadida al lote vecino, mientras que la segunda, exigua, miserable, fue destinada a la casa.

Quinhão es un modelo de la casa en madera a escala 1:525; lo que en sí mismo parece referir la propia contradicción de su referente: demasiado grande para ser maqueta, demasiado pequeño para ser edificación. Cuerpo geométrico que, a su vez, está dividido en dieciséis pedazos, número que coincide con las partes en las que fue repartido el territorio de Brasil después de Tordesillas. La venta de la obra será realizada por estas fracciones, de forma tal que cada comprador se llevará a su casa su propia tajada de la torta.

Rubens Mano. *Quinhão* (Quiñón), 2015. Modelo en madera a escala 1:525.

Otras series de fotografías componen la exposición. Entre ellas, *Naturaleza privada* (2014), donde vemos viejas pinturas publicitarias dispuestas en cortes de inmensas rocas de las carreteras de El Salvador. La frontera entre la propaganda y la piedra colosal se ha disuelto por el pasar de los años, así como la pregunta de quién otorgó el derecho propiedad sobre ese pedazo de muro. Por otro lado, están las fotografías de escaleras en caracol metálicas que ocupan los andenes de los barrios pobres de Fortaleza; bellísimas, frágiles y precarias, las escaleras se encuentran en una clara invasión del andén, del espacio público. A su vez, estas fotografías entran en juego con una obra anterior, *Contrato social*, una escultura en la que se funden dos escaleras de caracol, lo que parece una tentativa de ahorrar espacio llevada al colapso, esto es, a la imposibilidad de dar paso. Objeto enigmático, cuyos peldaños llevan grabadas palabras tomadas del libro de Rousseau.

El video *Análise de sistemas* (2011) exhibe una escena llena de humor e ironía, captada en Cuenca (Ecuador). A primera vista, la obra parece una fotografía de un pequeño edificio, pero basta observar un poco para percibir el movimiento de una cámara de seguridad instalada en el último piso. La cámara está nerviosa, pasa revista, observa, se devuelve, pero en algunos momentos, tal como si estuviera cansada de su propio afán, se queda meditabunda observando hacia una pared de la edificación. La escena es paradójica, primero, porque el vigilante –la cámara– está siendo vigilado; segundo, porque a cualquier ladrón le bastaría aprender el trayecto del aparato para, yendo atrás del mismo, pasar desapercibido, rompiendo el límite de la propiedad en cuestión.

Desde Tordesillas hasta el lote de Sobral, y desde las escaleras de caracol en Fortaleza hasta la cámara de Cuenca, Rubens Mano recorre el problema del contrato, de lo mío y de lo tuyo, en una metáfora capaz de mostrar de forma contundente el tenue borde entre apropiación y posesión, entre robo y propiedad, entre usurpación y derecho. En suma, cómo la propiedad es paradójica, pues una y otra vez, debe romper su propia condición de límite para constituirse.

JULIA BUENAVENTURA

Fábio Miguez

Galeria Nara Roesler

El título "Horizonte, desierto, tejido, cemento", pensado para la reciente exposición de la obra de Fábio Miguez, en la Galería Nara Roesler, en São Paulo, cerrada en marzo, proponía a la mirada visitante un panorama de formas modulares que, lejos de cualquier aproximación apresurada a una definitiva centralidad geométrica, reafirmaba la vocación del artista hacia una pintura volcada a la expansión de campos visuales interesados en otro proyecto constructivo.

Cada palabra seleccionada para componer el nombre de la muestra hacía referencia a un determinado punto de inflexión fundamental para el artista, cuando entre las lecturas de la obra del poeta João