

Babel
Cildo Meireles

Fundação Vale do Rio Doce

Vale do Rio Doce Foundation

Diretora Superintendente

Superintendent Director

Olinta Cardoso Costa

Gerente Geral

General Management

Sérgio José Leite Dias

Coordenadoria de Cultura

Cultural Coordinator

Andréia Gama

Marize Lima

Conselho de Curadores

da Fundação Vale do Rio Doce

Vale do Rio Doce Foundation

Curatorial Board

Carla Grasso

Gabriel Stoliar

Pedro Aguiar de Freitas

Sérgio Márcio de Freitas Leite

José Carlos Gomes Soares

Orlando Góes Pereira Lima

Eduardo Beauclair

Adriana Bastos

Marconi Tarbes Viana

Márcio Luís Silva Godoy

Museu Vale do Rio Doce

Vale do Rio Doce Museum

Direção

Direction

Ronaldo Barbosa

Coordenação de Arte Educação

Education Coordination

Ruth Guedes

Produção

Production

Elaine Pinheiro

Museologia

Museology

Agnes Scolforo

Gerente Administrativa e Financeira

Administrative and Financial Management

Noyla Nakibar

Auxiliar Administrativo e Financeiro

Administrative and Financial Assistant

Diogo Nunes

Estagiários

Interns

Bruno Barbosa

Charles Freixo

Juliana Oliveira

Rubia Campista

Museu Vale do Rio Doce

Antiga Estação Pedro Nolasco, s/n – Argolas

Vila Velha, ES – Brasil

29114-670

tel. 55 27 3246-1443

capa [cover]

BABEL [2001-2006]

Instalação [Installation]

Estrutura metálica, rádios

Metallic structure, radio sets

Altura [height]: 500cm, Ø 200cm

Coleção [collection]

Kiasma Museum of Contemporary Art

Babel

Cildo Meireles

curadoria

Moacir dos Anjos

Museu Vale do Rio Doce

30 de junho a 17 de setembro de 2006

Realização



Patrocínio





Apresentação

A Fundação Vale do Rio Doce tem o prazer de apresentar a exposição Babel, do artista Cildo Meireles. A mostra apresenta um conjunto reduzido de importantes trabalhos deste artista plástico tantas vezes premiado, no Brasil e no exterior. As obras, pinçadas de seu acervo, demonstram com maestria e brilhantismo todo o talento e sensibilidade deste carioca.

No Museu Vale do Rio Doce o visitante encontrará trabalhos que refletem a preocupação do artista em ampliar a idéia de espaço, estimulando simultânea e desordenadamente outros sentidos. É assim na obra Babel, inédita no Brasil. Centenas de rádio, de diferentes tamanhos, modelos e épocas, formam uma torre, cada um sintonizado em uma rádio de países diferentes. De perto, é possível distinguir o som emitido pelo aparelho. De longe, os sons se confundem, criando ruído.

Inventividade e consistência são características marcantes de Cildo Meireles, qualidades que o levaram a se destacar no cenário da arte contemporânea brasileira. Essa capacidade de se superar e surpreender tornou sua obra conhecida e admirada internacionalmente.

A Fundação Vale acredita na cultura como meio de expressão e de inclusão social. Cultura é expressão da identidade, da história e da alma de cada região do país. As atividades artísticas e culturais têm grande poder de mobilização e de transformação, condições essenciais para o desenvolvimento humano.

Introduction

Por isso, o incentivo à criatividade, à inovação, à diversidade e ao senso crítico contribui para o fortalecimento da cidadania, gerando novas perspectivas de vida para a população.

Nesse sentido, o trabalho da Fundação Vale do Rio Doce é dinamizar os processos de desenvolvimento local com ênfase no intercâmbio de diferentes linguagens e no resgate, preservação e repasse de saberes e tradições.

Com esta exposição, a Fundação Vale do Rio Doce reafirma seu compromisso em contribuir para o desenvolvimento e fortalecimento da identidade cultural local, abrindo caminhos para a formação de talentos e gerando um bem que se multiplica e se perpetua: a riqueza cultural.

OLINTA CARDOSO
Diretora Superintendente da
Fundação Vale do Rio Doce

It is an honor for the Vale do Rio Doce Foundation to present Cildo Meireles' exhibition Babel. The show displays a reduced collection of important works of this highly recognized artist both in Brazil and abroad. The pieces, brought from his private collection, brilliantly and masterfully express the whole talent and sensibility of this Rio de Janeiro-born artist.

In the Vale do Rio Doce Museum, the visitor will find works that reflect the artist's concern in expanding the idea of space, simultaneously and unorderedly stimulating other senses. This is the case of Babel, never shown before in Brazil. Hundreds of radios of different sizes, models and epochs form a tower, each one syntonizing a radio of different countries. From near it is possible to discriminate the sound emitted by each device. From far all sounds are mingled and create noise.

Invention and consistency are some of the most striking qualities of Cildo Meireles that granted him an outstanding position within the scenario of Brazilian contemporary art. Such ability to surprise and exceed himself made his work internationally famous and admired.

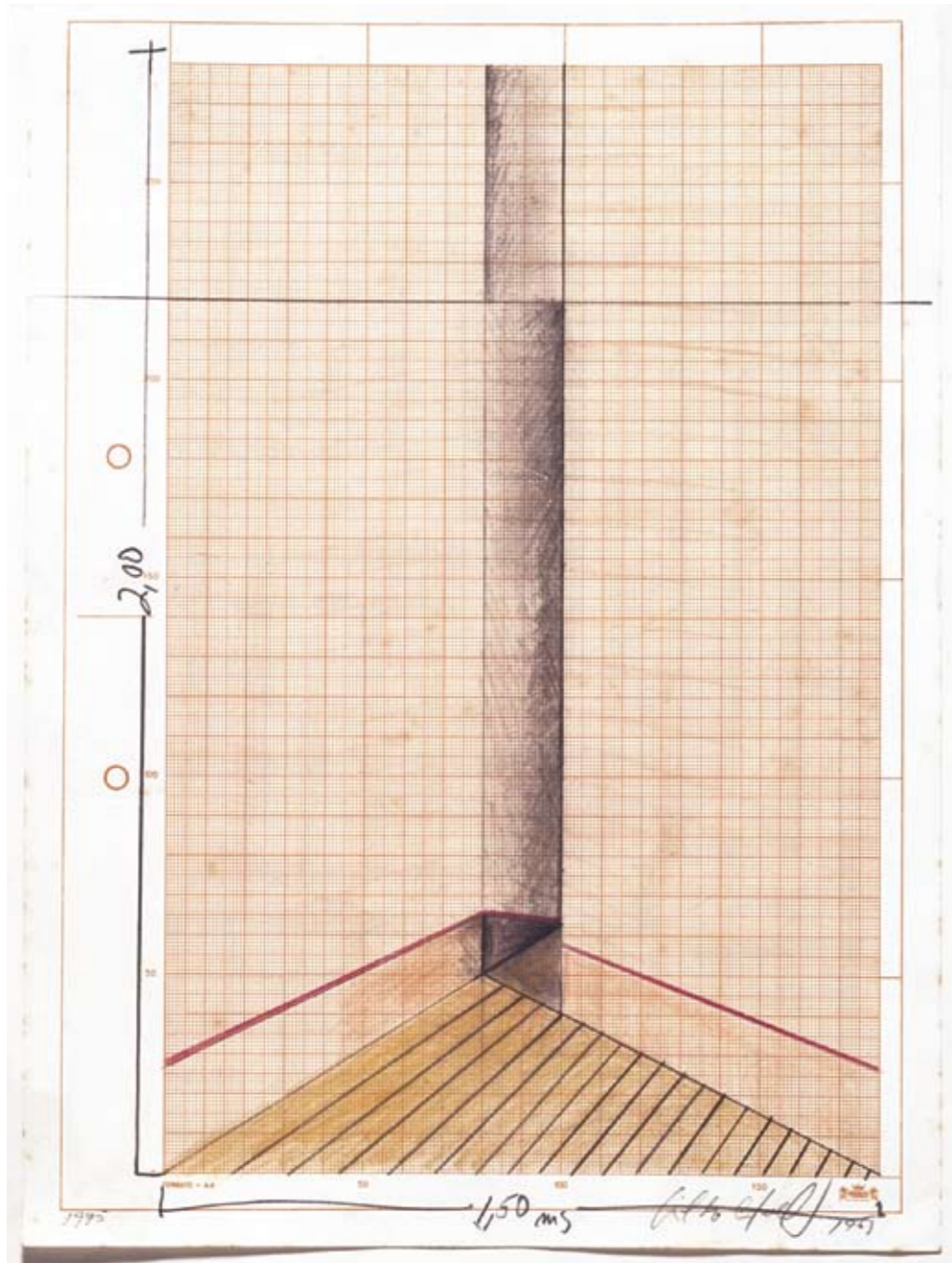
The Vale Foundation believes in culture as a means of expression and social inclusion. Culture is the expression of the identity, history and soul of each one of the country's regions. Artistic and cultural activities carry great mobilizing and transforming power, which are essential conditions for human development.

For this reason, encouraging creativity, innovation, diversity and critical sense contribute to the strengthening of citizenship, generating new life perspectives for the population.

With this in mind, the work of the Vale do Rio Doce Foundation is to dynamize local development processes by emphasizing both the interchange of different languages and the recovery, preservation and dissemination of knowledges and traditions.

With this exhibit, the Vale do Rio Doce Foundation restates its commitment in contributing to the development and strengthening of local cultural identity, opening roads for the formation of new talents and generating a multiplicable and perpetual good: cultural wealth.

OLINTA CARDOSO
Superintendent Director of the
Vale do Rio Doce Foundation



↑

ESPAÇOS VIRTUAIS: CANTOS

Desenho de projeto [1967-1968]

drawing for a project

tinta e grafite sobre papel milimetrado

ink and graphite on tracing paper

c. [approx.] 70 x 50cm

Coleção do artista

Artist's collection

Sumário

Summary

Babel	11
Moacir dos Anjos	
<i>English version</i>	53
Obras em exposição	79
<i>Works in exhibition</i>	
Cronologia	81
<i>Chronology</i>	

Babel

Moacir dos Anjos



Em um de seus contos mais conhecidos, Jorge Luis Borges descreve o momento em que o narrador da história, sentado no piso de um porão e olhando para um ponto preciso alguns metros acima, consegue enxergar um Aleph, “lugar onde estão, sem se confundirem, todos os lugares do orbe, vistos de todos os ângulos”.¹ Como essa, há várias passagens na obra do escritor argentino que desvelam um desejo de inventar dispositivos que confrontem códigos rígidos de perceber o mundo, incapazes de apreender a fluidez com que o corpo o percorre e experimenta. Embora apresente uma solução de formalização singular para cada projeto imaginado, também Cildo Meireles se ocupa, desde quase o início de sua trajetória, em discutir criticamente a idéia convencional de espaço em que se desenrola a vida humana – quer em sua dimensão física e cotidiana, quer em uma perspectiva política e de temporalidade ampliada –, afastando maneiras redutoras ou circunscritas de topografar territórios. Para tanto, o artista exercita – por meio de seus trabalhos – um método de investigação do mundo que, em vez de ater-se somente ao campo da percepção retiniana, se apóia na “síntese entre relações sensoriais e mentais”, de modo que os sentidos e a razão estimulem uns aos outros e produzam, juntos, a cognição de espaços que se habitam ou que só se concebem.² Um método que não possui, porém, um objetivo e uma duração precisos, posto que se ampara na investigação sem fim certo e se abre, portanto, ao que é ainda desconhecido. Um método, por último e por isso, não somente apto a inquirir a topologia do mundo de outras formas, mas também a acolher e a expor as diferenças que o *outro* gera.³

Um dos primeiros trabalhos em que Cildo Meireles demonstra tal interesse é *Espaços Virtuais: Cantos* (1967-68), série de objetos que produzem a

¹ BORGES, Jorge Luis. “O Aleph”. Em Jorge Luis Borges. *Obras completas I*. Porto Alegre: Globo, 1998.

² GULLAR, Ferreira, “Teoria do Não-Objeto”. *Jornal do Brasil*, 21 de novembro/20 de dezembro, 1960. Ver, igualmente, Oiticica, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. Em *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967. Nesse texto, Hélio Oiticica propugna uma participação ativa e não-fracionada do espectador, simultaneamente “sensorial” e “semântica”.

³ MAHARAJ, Sarat. “Xeno-Epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regimes”. Em *Documenta11_Platform 5: Exhibition*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2002.

←

ESPAÇOS VIRTUAIS: CANTOS [1967-1968]

Madeira, tela, tinta, piso de taco de madeira

Wood, canvas, ink and wooden parquet flooring

c. [approx.] 305 x 100 x 100cm

Coleção [collection] Galeria Luisa Strina



ilusão da ortogonalidade de ambientes domésticos (cantos de sala ou quarto) a partir do deslocamento do corpo em relação aos planos *não ortogonais* que efetivamente os constituem. É apenas quando observadas de uma determinada posição que a aparência dessas construções e a ortogonalidade que preside a idéia dos espaços que elas representam coincidem, violando, dessa maneira, qualquer associação estável entre a percepção e o conceito de um lugar. Confluem, nesses objetos, duas questões que permeiam parte relevante da obra do artista: a insatisfação com a sintaxe euclidiana do espaço – instrumento de mapear e explicar o mundo em três bem definidas dimensões – e a utilização de um signo recolhido na vida ordinária para articular experiências dos sentidos e formulações conceituais. Outro trabalho que, produzido pouco depois, reclama a noção de espaço como fluxo e recusa a por-lhe forma ou extensão determinadas é *Mebs/Caraxia* (1970-71), registro em disco da conversão – feita com o auxílio de um oscilador de frequência – dos gráficos topológicos de uma fita de Moebius (daí o nome *Mebs*) e de uma espiral (*Caraxia* combina as palavras caracol e galáxia) em elementos sonoros. A escolha das figuras tomadas como enunciados de origem nesta translação deve-se ao fato de elas



↶ ↑

MEBS/CARAXIA [1970-1971]

LP de 33 rotações, disco de vinil, capa de disco

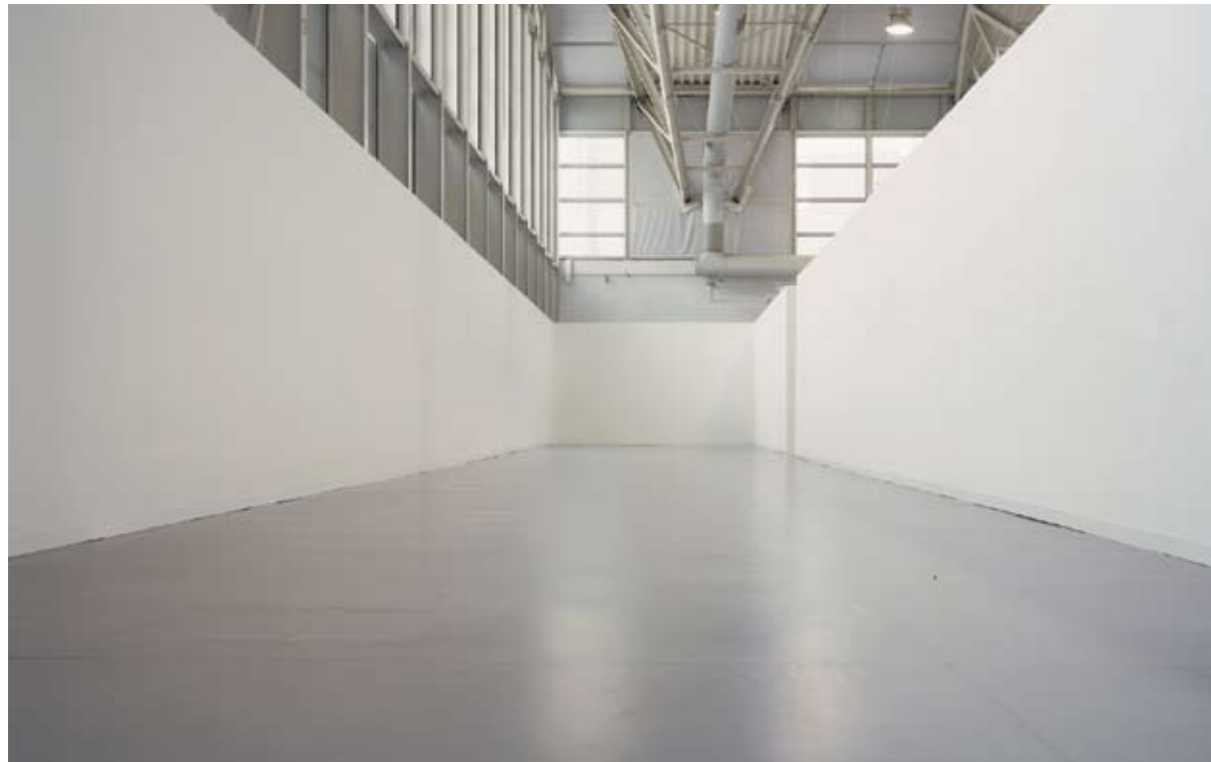
LP 33 rpm, vinyl disk, cover

Tiragem de 500 exemplares [500 copies edition]

18 x 18cm

Coleção do artista

Artist's collection



não possuem lados identificáveis e de não ser possível determinar aonde começam ou terminam, o que impede que sejam descritas por uma geometria ancorada na tri-dimensionalidade. Apresentadas como ruído somente, a incompatibilidade entre tais figuras e o homogêneo espaço euclidiano torna-se ainda mais manifesta.

O desconforto com um entendimento invariável do espaço físico e também político está exemplarmente presente, por sua vez, no trabalho *Cruzeiro do Sul* (1969), cubo de 9 mm de lado – metade dele feita de carvalho e a outra metade feita de pinho – que Cildo Meireles propõe colocar sobre o chão, sem nada mais em seu entorno, em uma área mínima de duzentos metros quadrados. Apenas a desproporção escalar entre o objeto e o ambiente aonde é mostrado já instaura a dúvida, no visitante, acerca do que é, de fato, ser pequeno ou grande, ou de qual é a medida que fixa a dimensão ou o limite de algo. É recorrente na obra do artista, entretanto, a eleição de materiais que ampliem

↑ ↗

CRUZEIRO DO SUL [1969]

Cubo de madeira, sendo uma seção de pinho e outra de carvalho

wooden cube, one section pine the other oak

9 × 9 × 9mm

Coleção do artista

Artist's collection





4 A operação metonímica e a assimetria escalar que conferem a *Cruzeiro do Sul* um inequívoco significado estão também presentes em *Condensados 1 – Deserto* (1970), anel feito em ouro e assemelhado a uma pirâmide de cujo topo vê-se, através de uma safira transparente, um único grão de areia. Assim como um pequeno cubo de madeira representa, naquele primeiro trabalho, toda uma civilização, um grão de areia no interior de uma pirâmide é capaz de expressar, nesse outro, um deserto inteiro.

5 O título desse trabalho também designa um texto publicado por Cildo Meireles no catálogo da exposição *Information* (Nova York, Museum of Modern Art, 1970). Nesse texto, o artista fala de uma região mítica, inexistente em mapas oficiais, chamada *Cruzeiro do Sul*, claramente aludindo ao extermínio de povos indígenas durante a colonização portuguesa e espanhola na América meridional.

os significados possíveis de cada trabalho, subvertendo leituras apoiadas somente em sua materialidade ou em sua suposta auto-referência. O carvalho e o pinho não foram escolhidos como matérias-primas ao acaso, mas por serem madeiras que, ao produzir fogo quando postas em atrito, teriam o poder de invocar o divino na cosmogonia dos índios Tupi.⁴ Menos do que subsumir o diminuto cubo, portanto, o relativamente imenso espaço vazio que o circunda indica a extensão da força simbólica que a partilha imaterial de uma crença potencialmente embute. E o fato de as civilizações ameríndias terem sido dizimadas por colonizadores europeus na América do Sul só atesta a potência crítica que esse vão quase deserto pode assumir.⁵

No processo de colonização das terras e das mentes de povos americanos nativos, coube aos catequizadores jesuítas a consciente tarefa de enfraquecer – sempre que necessário com recorrência à força – a idéia de universo que mantinha aqueles coesos, papel que Cildo Meireles sublinha, sem ambigüidades, no trabalho *Missão/Missões (como construir catedrais)* (1987). No interior de um ambiente delimitado por um tecido negro e solene, um opressivo conjunto de dois mil ossos pendurados do teto é índice claro da violência sofrida pelos indígenas, assim como as cerca de seiscentas mil moedas arranjadas sobre o piso sugerem os motivos desse extermínio. Ligando uns às outras, uma evanescente coluna feita de hóstias lembra que o poder espiritual apazigua, por vezes, tragédia e ambição sem medida. De modo ainda mais evidente do que em *Cruzeiro do Sul*, também aqui os materiais usados possuem conotações simbólicas que se somam às suas qualidades como matérias-primas, despertando a cognição intelectual e, ao mesmo tempo, seduzindo os sentidos.

↑

CONDENSADOS 1 – DESERTO [1970]
Pirâmide de base quadrada em ouro amarelo, safira branca e areia
pyramid with a square base in yellow gold, white sapphire and sand
aresta de aprox. [edge approx.] 2cm
Coleção [collection] Instituto Carlos Scliar

→

MISSÃO/MISSÕES (COMO CONSTRUIR CATEDRAIS) [1987]
Instalação [Installation]
600.000 moedas, 800 hóstias, 2.000 ossos
600.000 coins, 800 hosts, 2.000 bones
235cm de altura [height] e área total [total area] de 36m²
Coleção [collection] Daros Foundation





A instalação *Sal sem Carne* (1975) atualiza a história de expropriação do território de um povo – através da qual um outro território se cria – e assevera a vontade do artista de redimensionar a idéia do espaço que se experimenta na vida. Amarrados a fios presos no alto, dezenas de monóculos oferecem ao visitante a experiência de, ao manusear cada um desses pequenos objetos, examinar, *alternadamente*, fotografias de índios craós – ao menos um deles sobrevivente de um massacre sofrido por sua tribo na década de 1940 – e de habitantes e visitantes da cidade de Trindade, Centro-Oeste do Brasil, próximo de onde, movida por interesses fundiários de fazendeiros da região, teria

↑

SAL SEM CARNE [1975]

Lp de 33 rotações, disco de vinil, capa de disco

LP 33 rpm, vinyl disk, cover

30 x 30cm

Coleção do artista

Artist's collection

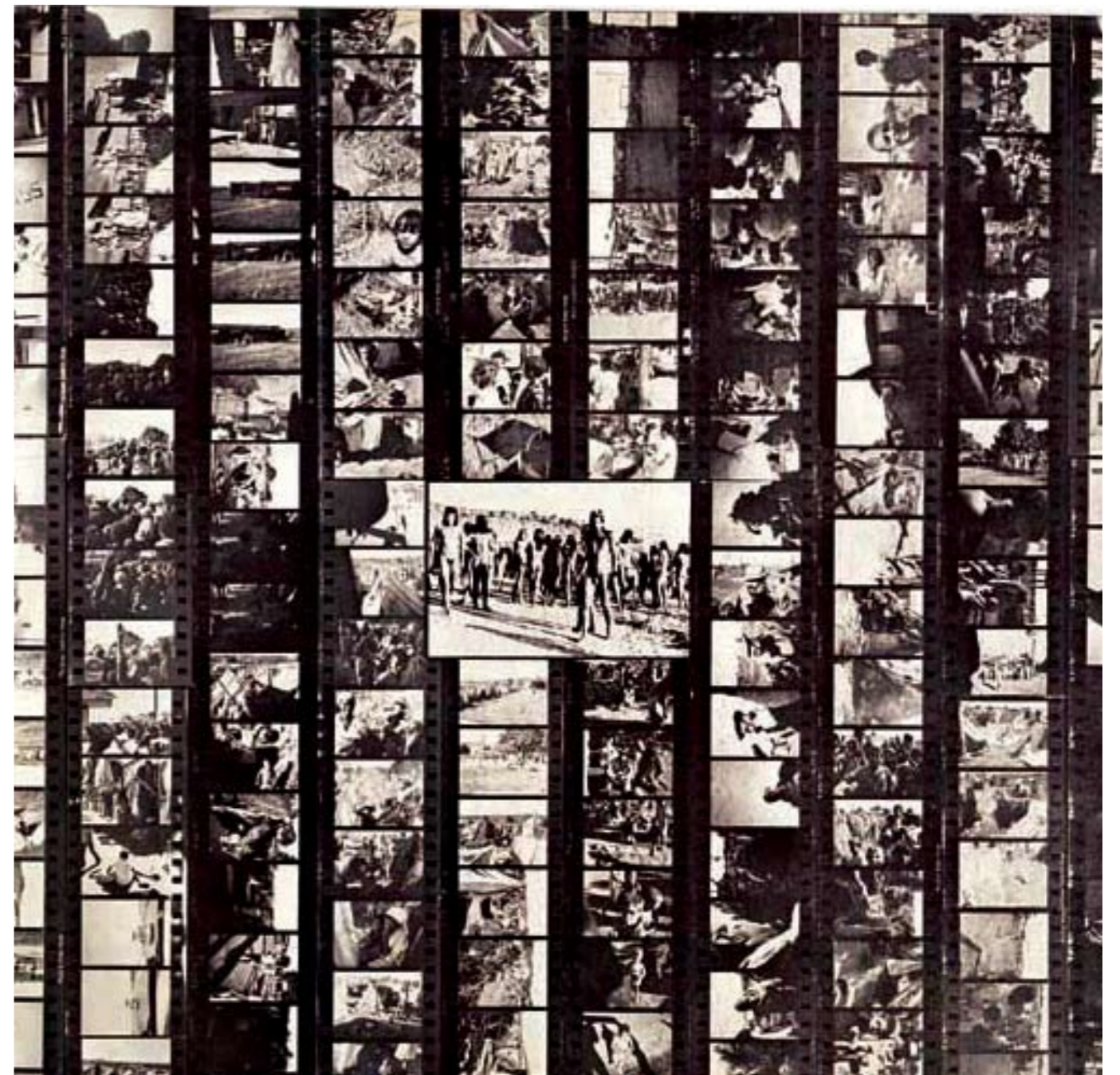
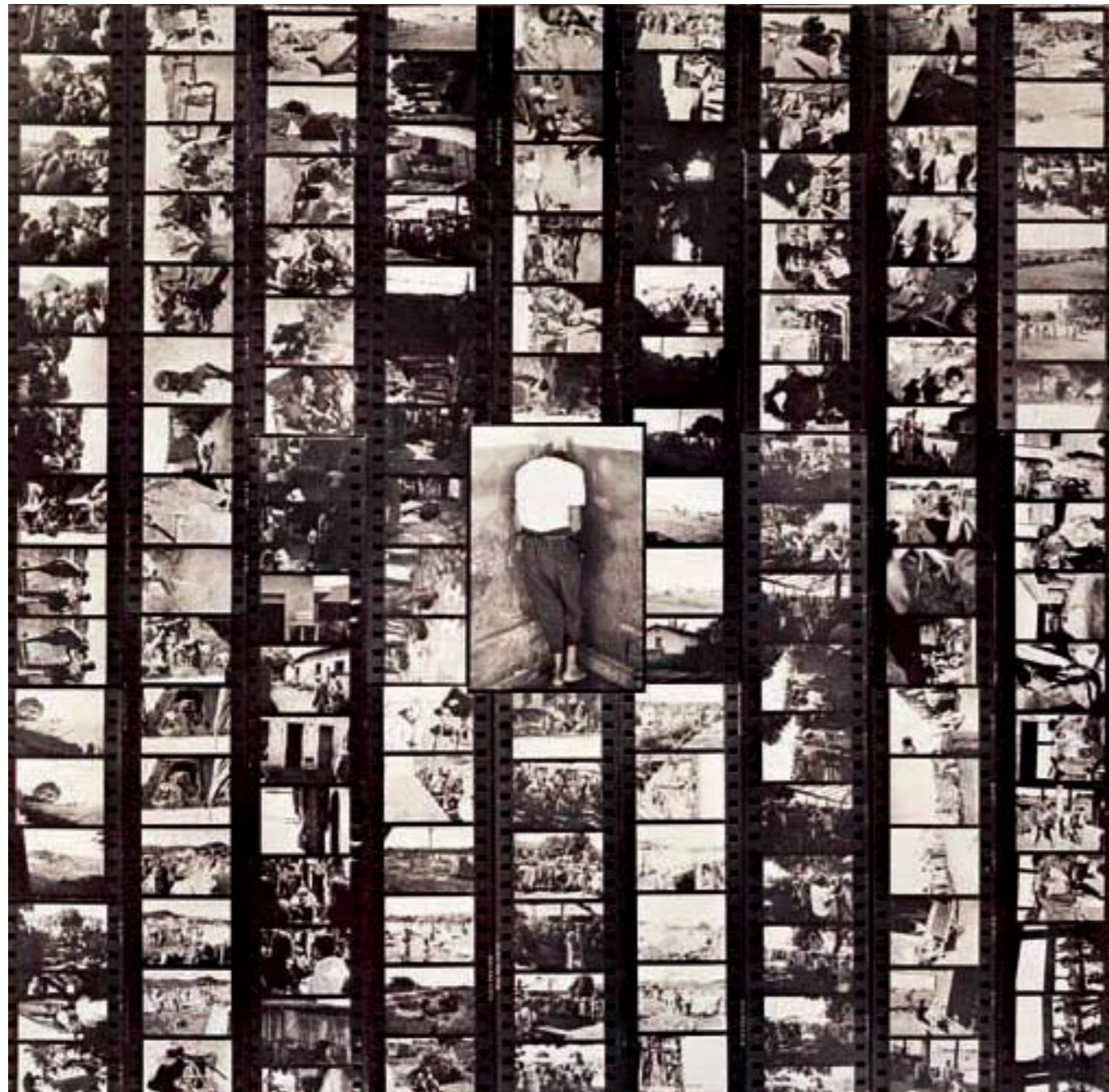
partido a ordem para aquele ataque aos indígenas.⁶ Esse contraste visual é acompanhado da audição de um disco que reúne, e simultaneamente confronta, em oito canais de áudio distintos, registros sonoros associados à cultura nativa do lugar (a fala de um índio craó, música aborígene) e à cultura do Ocidente (a celebração da missa em uma romaria, informação das horas transmitida ininterruptamente por uma rádio). Após algum tempo observando as fotografias e escutando os sons gravados, a definição rígida e antagônica desses campos sociais é, todavia, desafiada, posto que a memória visual e a auditiva os embaralham e os articulam de maneiras novas e distintas.⁷

Embora exponha a violência continuada contra os índios do país, o trabalho também aventa, portanto – através das imagens e dos sons que se sobrepõem e se confundem quando aproximados –, a construção gradual de uma cultura híbrida, incontrastável quer com a cultura indígena, quer com a cultura ocidental. Hibridismo que resultaria de uma aproximação entre desiguais que não se completa nunca, abrindo um “terceiro espaço” de negociação e convívio entre diferenças que não se conciliam.⁸ Entre a submissão completa a uma cultura homogeneizante e a afirmação já impossível de uma tradição vernacular, instaurar-se-ia, então, um intervalo de recriação e reinscrição identitária de um território que seria irreduzível a um ou a outro desses pólos extremados. Essa construção não seria, contudo, concedida pelo opressor, mas fruto do que Cildo Meireles denomina de dinâmica do “gueto”, lugar de exclusão que gera, da própria pressão a que são submetidos os que estão dentro dele, a energia necessária à superação de situações de assimetria de poder e de conseqüente marginalização de quem é diferente ou despossuído.

⁶ Deve ser mencionado que Cildo Meireles faz parte de uma família de indigenistas, o que o informa e influencia no trato do assunto.

⁷ Ainda que *Sal sem Carne* tenha sido concebido, originalmente, apenas como um disco (LP), o seu elemento sonoro foi sempre acompanhado, em exposições, da apresentação das fotografias (montadas em monóculos) referentes às culturas indígena e ocidental reproduzidas em sua capa e contracapa.

⁸ Sobre o termo “terceiro espaço”, ver Bhabha, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.



↑

SAL SEM CARNE [1975]

Lp de 33 rotações, disco de vinil, capa de disco

LP 33 rpm, vinyl disk, cover

30 x 30cm

Coleção do artista

Artist's collection

9 A centralidade das relações sinestésicas na obra de Cildo Meireles é analisada em Cabañas, Kaira M. “Cildo Meireles: ‘La Conscience dans l’Anesthésie’”. *Parachute*, 110, 2003. Para uma discussão da relação entre o visual e o sonoro na produção artística contemporânea, consultar Cox, Christoph. “Lost in Translation: Sound in the Discourse of Synaesthesia”. *Artforum*, Outubro, 2005.

10 “Muitos de meus trabalhos passam por uma noção de território que, neste exato momento, está em estado de indefinição, de suspensão. Pessoalmente, sempre achei a noção de país – como extensão do corpo ou lugar da felicidade localizada – um código de classificação tão vago e impreciso quanto qualquer outro. Uma vez pensei o projeto de um país tão estreito que só poderia ser operado a partir do estrangeiro. Seria um terreno mínimo, apenas uma fronteira, onde caberia uma pessoa, talvez nem isso”. Meireles, Cildo. Em *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

A afirmação do caráter híbrido da cultura através de relações sinestésicas entre os campos do olhar e da escuta está igualmente presente no desmanche que o artista promove, nas instalações *Babel* (2001) e *Marulho* (1997), da concepção de espaços nacionais e regionais como lugares simbólicos bem definidos e apartados, deslocando, para uma esfera geopolítica estendida, o que havia pontualmente atestado em *Sal sem Carne*.⁹ Por meio desses trabalhos, assinala a inadequação da idéia usual de pertencimento para a compreensão da dinâmica do mundo contemporâneo e o conseqüente rompimento da associação imediata e exclusiva entre lugar, cultura e identidade. O que distingue a produção simbólica de um local de outras quaisquer não são mais sentimentos de clausura, afastamento ou origem, mas as formas específicas pelas quais as comunidades que o habitam se *posicionam* em um contexto de interconexão aumentada e estabelecem relações com grupos variados. A noção de identidade cultural é instada a mover-se, assim, do âmbito do que parece ser espontâneo e territorializado para o campo aberto do que é constante (re)invenção.¹⁰

Ao entrar no ambiente que *Babel* ocupa, o visitante logo identifica, ainda que de modo impreciso, um ruído baixo e contínuo e os contornos de uma estrutura alta e cônica, aonde divisa muitas e pequenas fontes de luz. Atraído pelo volume disposto no centro da sala e envolto em quase penumbra, circula em torno dessa estrutura e percebe, por fim, tratar-se de uma torre – mais de dois metros de diâmetro e cerca de cinco metros de altura – feita do acúmulo e da sobreposição de centenas de rádios. Todos estão ligados e os seus *leds* e *dials* são, fica evidente, a origem dos pontos luminosos vistos de longe. São rádios de formato e épocas diversos: os maiores, dependendo ainda de velhas

② ESTUDO PARA ESPAÇO



válvulas para funcionar, servem de base aos outros, mais leves e portáteis graças aos componentes eletrônicos que encerram. O chiado indistinto também gradualmente se esclarece: são músicas, notícias e programas radiofônicos que, emitidos de cidades e países diferentes através de ondas sonoras de variável alcance, se combinam de maneira aleatória. O fato desses sons de origens diversas estarem reunidos em um só canto parece aludir à existência de um espaço de negociação – simbólico, econômico, político – sobre o que cada lugar julga como lhe sendo próprio. Espaço de estabelecimento e *contínua* reelaboração, através de processos de expressão humana, de distinção entre povos.¹¹ A percepção do elemento sonoro do trabalho mesmo antes que se possa discerni-lo visualmente confirma, por fim, o interesse de Cildo Meireles em investigar a natureza e as características do espaço valendo-se de mais de um sentido, requerendo, do visitante, a disposição de explorar Babel com o próprio corpo e de despender com ele um tempo incerto.¹²

←

ESTUDO PARA ESPAÇO
[1969]

Texto datilografado sobre papel

Typewritten text on paper

Coleção particular

Private collection

11 Para uma abordagem crítica da idéia de pertencimento, ver Appadurai, Arjun. *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

12 O fato de a topologia de *Babel* ser primeiramente indicada por sons e só depois confirmada pelo olhar aproxima essa instalação de *I. Estudo para Espaço* (1969), trabalho de Cildo Meireles que, por meio de instruções escritas, solicitava a quem as lesse ficar parado em um lugar qualquer escutando os sons próximos e os mais distantes que fosse possível discernir, delimitando assim uma área imaginada. Esse trabalho foi apresentado, como elemento integrante de um conjunto de três “estudos” (os outros são *II. Estudo para Tempo* e *III. Estudo para Espaço/Tempo*), no Salão da Bússola (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1969). Meireles, Cildo e Enguita, Nuria. “Lugares de Divagación. Una entrevista con Cildo Meireles”. Em *Cildo Meireles. Valencia: IVAM*, 1992.



ESTUDO PARA TEMPO

[1969]

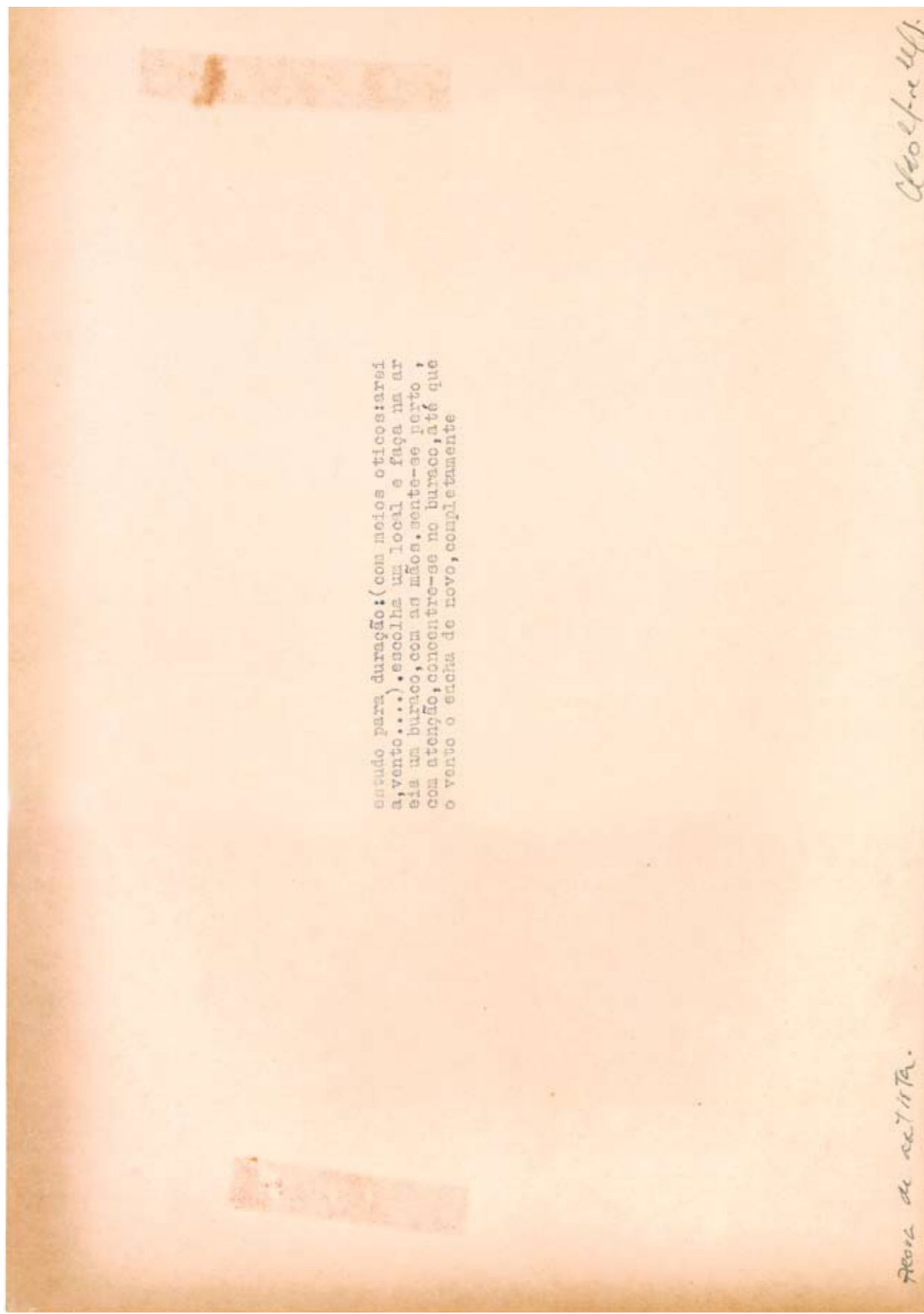
Texto datilografado sobre papel

Typewritten text on paper

Coleção particular

Private collection

② ESTUDO PARA TEMPO



ESTUDO PARA ESPAÇO/TEMPO

[1969]

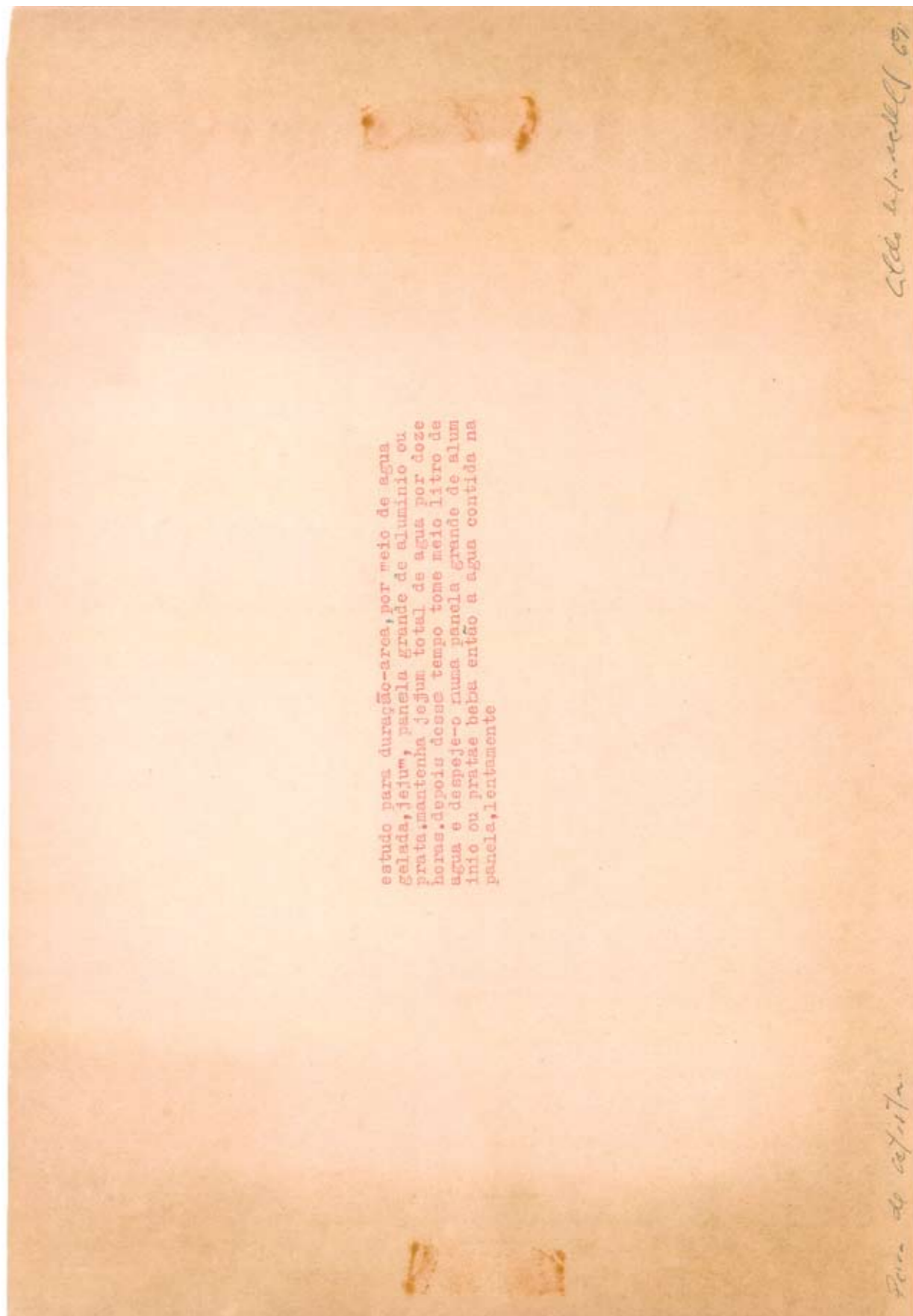
Texto datilografado sobre papel

Typewritten text on paper

Coleção particular

Private collection

③ ESTUDO PARA ESPAÇO/TEMPO



O título e a formalização desse trabalho são, obviamente, uma remissão ao episódio bíblico da Torre de Babel (Gênesis, XI, 1-9), situado em um tempo em que toda a humanidade falava uma só língua e, liderada pelos descendentes dos filhos de Noé (Sem, Cam e Jafé), decide povoar uma larga planície que encontra na Mesopotâmia. Nesse lugar, resolve erguer uma torre alta o bastante para chegar aos céus – simultaneamente um monumento a si própria e estratégia para evitar a dispersão de seus membros por outras partes. Deus entende a construção, contudo, como uma afronta a sua autoridade ou como uma tentativa de rivalizar com seus poderes, resolvendo intervir. Desce em meio aos construtores e, por um gesto seu, todos começam a dizer palavras em línguas diferentes. A partir desse momento, não teria havido mais compreensão entre os habitantes do mundo, que sequer puderam concluir sua obra, dividindo-se e espalhando-se em cantos diversos. Esse desentendimento lingüístico teria sido, segundo o mito, a causa primeira de todos os conflitos entre agrupamentos humanos, embora a recorrente dificuldade de comunicação mesmo entre os que falam o mesmo idioma faça daquela discórdia um caso particular da divergência de interesses que segmenta e atrita nações ou comunidades.¹³

O uso de rádios como elementos construtivos da torre parece contradizer, em um primeiro instante, a referência ao caráter necessariamente contencioso do convívio entre povos que não partilham os mesmos códigos e crenças, tal como implicado na história bíblica. Rádios foram, afinal, a partir da década de 1920, instrumentos fundamentais para a comunicação instantânea, entre lugares os mais diversos, daquilo que a distância excessiva oculta da visão, separando os sons de suas fontes imediatas e visíveis. Tanto quanto a

¹³ STEINER, George,
Depois de Babel.
Questões de Linguagem
e Tradução.
Curitiba, Editora
UFPR, 2005.



➤

BABEL [2001-2006]

Instalação [Installation]

Estrutura metálica, rádios

Metallic structure, radio sets

Altura [height]: 500cm, Ø 200cm

Coleção do artista

Artist's collection



televisão, a presença disseminada de rádios no cotidiano de quase todos levou à formulação, no início da década de 1960, da idéia de que o mundo teria se tornado uma “aldeia global” e soldado a fratura no sentido de comunidade que a aguda divisão social do trabalho provocara desde há muito.¹⁴ O fato de os aparelhos estarem, nessa instalação, todos juntos e sintonizados em estações variadas reforça, ademais, a noção de que seria possível, mesmo em um contexto de crescente inter-relação entre povos, a geração e a afirmação da diferença. Em oposição à entropia social preconizada na narrativa do Gênesis, a desconstrução de uma língua universal – e o conseqüente fim da presumida transparência de significados de tudo o que falam os habitantes do mundo – poderia ser mesmo associada à interrupção de um domínio colonial que impunha a todos o idioma e a cultura de uma só nação e constrangia, portanto, a emergência da alteridade.¹⁵ Conectados, mas diferentes, os membros dessa rede não podem, assim, ser associados a interesses exclusivos ou reduzidos a um amálgama uniforme, sendo melhor entendidos como partícipes de uma “multidão” que produz e compartilha o que imagina possuir em comum.¹⁶

Outros elementos constitutivos de *Babel* problematizam, contudo, essa utopia comunitária, indicando que a emissão de opiniões diversas não é condição suficiente para a repartição mais equitativa de poder entre agrupamentos humanos distintos. Desde a primeira visada do trabalho, fica evidente ao visitante que os rádios que o artista amontoa para formar a torre são portadores de tecnologias as mais diferentes – da quase obsolescência ao excesso de recursos –, diversidade que pode ser tomada como índice do desigual acesso das nações (e também dos muitos extratos sociais no interior de cada uma delas) ao poder de se comunicar com o que está distante e, por meio disso, de

¹⁴ McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. Nova York: McGraw-Hill, 1964. A confiabilidade e a importância do rádio na vida cotidiana do mundo moderno pode ser medida pela extensão do pânico que o cineasta norte-americano Orson Welles [1915-1985] causou a mais de um milhão de ouvintes ao transmitir, no dia 30 de outubro de 1938, em sucessivas edições extraordinárias de um suposto programa jornalístico radiofônico, a notícia de que alienígenas estariam atacando a Terra naquele mesmo instante. Tratava-se, de fato, de uma adaptação para o rádio de *A Guerra dos Mundos*, obra do escritor inglês H.G. Wells [1866-1946].

¹⁵ Derrida, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

¹⁶ Hardt, Michael e Negri, Antonio. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005.



afirmar o que julgam importante. De fato, o “direito de narrar” que cada nação ou comunidade todo o tempo reclama – direito de ser escutada, reconhecida e representada – ¹⁷ é sempre condicionado pelo controle hierarquizado, embora disseminado e disperso, dos meios tecnológicos e dos instrumentos políticos através dos quais ele é exercido, fazendo de tais meios e instrumentos partes integrantes dos “circuitos ideológicos” que, em sociedades estratificadas, anestesiaram diferenças e bloqueiam mudanças.¹⁸ Ainda que ocupem o mesmo espaço na sala expositiva e façam uso das mesmas vias de transmissão, esses tantos rádios diferentes aludem à presença simultânea, entre povos diversos ou no interior de uma mesma nação, de tempos sociais distintos. Simbolizam, dessa maneira, a distribuição assimétrica do poder que permite afirmar soberanias e o comando descentralizado, mas efetivo, dos mecanismos que estruturam permutas entre lugares distantes.

¹⁷ BHABHA, Homi.

“The Right to Narrate”.

Disponível em www.uchicago.edu/docs/millennium/bhabha/bhabha_a.html

¹⁸ MEIRELES, Cildo.

“Inserções em Circuitos Ideológicos 1970-75”.

Em Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera e Dan Cameron (orgs.).

Cildo Meireles. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

↑

ESTOJO DE GEOMETRIA (NEUTRALIZAÇÃO POR OPOSIÇÃO E/OU ADIÇÃO [1977-1979])

Caixa de madeira, dois cutelos, dois pregos, 400 lâminas de barbear

Wooden box, two cleavers, two nails, 400 razor blades

c. 30 x 50 x 5cm

Coleção do artista

Artist's collection

O zumbido que, conjuntamente, todos os aparelhos produzem sugere também que a incomensurável quantidade de informação transmitida por rádios no mundo contemporâneo – bem como pela televisão e, mais ainda, pela rede mundial de computadores – termina por obscurecer o conteúdo daquilo que se pretende comunicar, esvaziando-o de significados claramente discerníveis. Em qualquer frequência de transmissão, o número de estações é grande o bastante para que elas ocasionalmente se sobreponham, se misturem e até se anulem. O ouvinte é alienado da fala do outro, então, menos por escassez do que por excesso de informação que a ele se destina, provocando um “êxtase negativo do rádio”.¹⁹ Êxtase que reduz diferenças não por tornar mais transparente o que é comunicado, mas, ao contrário, por fazer indistinto cada discurso que se deseja afirmar como único. Apagamento de alteridade que é tanto maior quanto, paradoxalmente, mais disseminados forem os meios de comunicação necessários à sua locução.²⁰

A enunciação de pontos de vista diversos e o controle ou a diluição daquilo que é singular são, portanto, fenômenos que co-existem fisicamente em *Babel* e que podem ser tomados como metáforas da interação intrincada entre nações ou comunidades distintas, em que diferenças são produzidas por cada uma delas em meio à desigualdade do poder de estabelecê-las diante dos demais agrupamentos. Não são apontadas nesse trabalho, porém, resoluções para as tensões que ele apresenta. Sem implicar o apaziguamento dos conflitos que marcam o estado do mundo contemporâneo, Cildo Meireles parece advogar a necessidade da adoção de paradigmas explicativos que sejam relacionais e centrados, por isso, no reconhecimento da existência de um território de fronteiras incertas, o qual abriga embates múltiplos e produz a

¹⁹ BAUDRILLARD, Jean. “The Ecstasy of Communication”. Em Hal Foster (org.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

²⁰ A ideia de que o adensamento ou a acumulação de algo pode contradizer a sua função é exemplificada no trabalho *Estojo de Geometria (neutralização por oposição e/ou adição)* (1977-1979), em que Cildo Meireles une objetos idênticos capazes de ferir alguém (lâminas de barbear, pregos, cutelos) de modo a bloquear esse perigo.

At this precise point, the Romantic subject, Kandinsky, which stands for the "night of the world", whose innermost being consists in fetishized maps (inner life), retreats and is replaced by the new daylight - but what kind of daylight? Definitely not the old, pre-Romantic daylight of serene Classicist reason. Organisms are nowadays "whole" in a specific, non-mystical sense; i.e. organisms are nodes in webs of dynamic articulations. Neither organisms nor their constituents are things-in-themselves. In other words, the substantial, homogeneous space derived from classical Greek geometry gives way to an accidental, heterogeneous space. In other words, the magic is gone.

In *The Bird Who Didn't Make It To Heaven and Bungalow Wall Of More Or Less Fame, Extended* we encounter landscapes or figurations that lack the third dimension, the "answer of the Real". *Bungalow Wall Of More Or Less Fame, Extended*, almost two hundred "portraits" of not so famous music artists appearing for the Berlin record label Bungalow, is to be read against the background of two-dimensionality. "The new terrain is to be found where the young visual ideas are, music as well as art", says the painter. The painter is shaping new terrains, readying them for further explorations. In this new terrain the entities are flying high. Artists are launched into planetary orbit - a global broadcast studio for world events. Floating like satellites, space shuttles and space stations, nodes in webs in which sections and fractions, not the whole, become essential once more.

The appearance of the surface and superficial of *The Bird Who Didn't Make It To Heaven* conceals the same secret transparency as *Bungalow Wall Of More Or Less Fame, Extended*. But now we are also in orbit in a thickness without thickness, a volume without volume. We recognize "things": an island, shores, electronic and sonic apparatus - infinitesimally small is infinitely large, and vice versa. When that which was visibly nothing becomes "something", the greatest distance no longer precludes perception. In the interface of the screen, everything is already there, offered for view in the immediacy of an instantaneous transmission. So how does he do it? With great accuracy. Just as he ought to do it as a mapmaker. So why is he a painter and not a mapmaker? Because of the "buttons". They are his position markers. Without them he would be lost - zero.

Tomas Ivan Träskman

Cildo Meireles

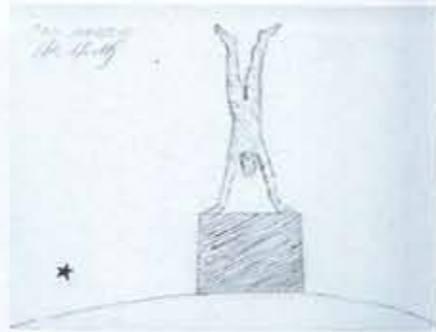
1948, Brasilia/Brazil asuu
1948, Brasilia/Brazil
and works: Rio de Janeiro, Brasilia/Brazil

Babel

Cildo Meireles ag carioca. He lives and works in Rio de Janeiro. Radio ini diputar dalam bederapa bahasa yang berbeda di stasiun-stasiun di seluruh dunia. Babel ha'e petel tenda uvateta ikatuhagu ojehechakuaa porave pe Meireles rembiapokue.

Сильдо Мейрелес рассматривает вытеснение за пределы социума и проблемы свободы и равенства, т. е. влияние экспансии капитализма.

Uska karya vyapak khashetron ko sametae huae haecusmen vishwa vyavastha, saidhantic paridhiyan, jatiya bastiyonn, arth vyavastha athwa mandhiya radio-tarangoan ka adhayyam summiit hat. Sosial mekan, mimari, para, hapishane, dll ya da itetisim otabilir.



Cildo Meireles: Standing on hands on Piero Manzoni's "Sodje du Monde", 2001. *Immunes voloknaki/sketch for a photograph*



Cildo Meireles: *I Nobs Et Carola*, 1977

Dat flind articularea precisa a "poeticii spatiale", lucrarea Babel a lui Meireles se apropie mai mult de Monumentul International al a Treia a lui Tatlin decit de Turnul Babel a lui Brueghel.

โลกยุคเบิซของเททลิน ทบโน Babel ของเมย์เรล เป็นมุมมอง วิจารณ์ตรงข้ามในปัจจุบันของ "สงครามมาฆะวิเทศ"

Radio on alkusolitto maailmanlaajuiselle media-aikakaudelle. Sillä on selkeät yhteydet internetiin ja satelliittikanaviin ja kaikkään näihin ympärillämme kuhiseviin medioihin. Imisakazo kwakuyimithombo ethebekile yokuxhumana e Brazil ngesikhatih sokukhula sika Meireles. Das lea mearkkašupmi Meireles-bearrašii, dasgo goimmas sis leat rahcan bealušit Brasilia älgolbmogiid guovlluin.

El dictador Vargas va crear el programa oficial de radio "A Voz do Brasil" com a mecanisme de dominació per a la integració política del vast territori del Brasil. 126 000 serkocinkastišu "Fata luks" varetu uzsprižinat maaju. *Missão/Missões - How to build cathedrals* ha una colonna di 800 ostie, un solfitto di 2000 ossa, e un pavimento di 600.000 monete. See puudutab religiooni, koloniaalmajandust ja summa.

A etiqueta de A Árvore do Dinheiro, um maço de notas, lê: "Cem notas de um cruzeiro, preço: duzentos cruzeiros". Kudinsa bádaiá gome bja nó. Se plantea la distinción entre valor de uso y valor de cambio. Gormodedd o ddeingis rhesymeg afresymol cyfalafaeht.

Riivä tili Janiurumit päiriipilunilu nunaqoqunilu tasviup para vuumiulluhui-mik katitaulaavqut kalangit, vaantas amma marulluus. Ligesom Manuhos tager Babel del i kulturelle forhandlinger.

இருபுவிபேசுதல் மெய் Babel ஓங்குதல் பின்முதல் விவரம் கருவியில் "சுதிரம் மாவடுதல்"

Radio on alkusolitto maailmanlaajuiselle media-aikakaudelle. Sillä on selkeät yhteydet internetiin ja satelliittikanaviin ja kaikkään näihin ympärillämme kuhiseviin medioihin. Imisakazo kwakuyimithombo ethebekile yokuxhumana e Brazil ngesikhatih sokukhula sika Meireles. Das lea mearkkašupmi Meireles-bearrašii, dasgo goimmas sis leat rahcan bealušit Brasilia älgolbmogiid guovlluin.

Meireles beundrer Duchamp, Hélio Oiticica, Gernica, eller Orson Welles, for hans radio-program som fikk folk til å tro at Jorden var i ferd med å bli invadert av utenom-jordiske skapninger.

"Vetandet kan vara förödande", sa han när han talade om kunskapens gränser i en kritik av upplysningen. O to K'itan o faaye sile fun imojutu ohan ti n seé nisisyi. Het ghetto stem geven is daamee nog geen representatie van de Ander. Ihe a na-ekwu okwu ya bukwawu onodu ochichi aka-ike bu na ndi a na-emegbu --ya buru onye nga a na-agba akpuke, buru ndi Ndiá bi na ime-okpuke--enweghi uzo ha na uná-wu-una ive emeko.

Visuomenės aiškina kultūrinis skirtumas remdamasis mitais ir archetipais. Kū' ne- na' tū' in tā a' yó há ka à e jau à té ain' ja h-e'is. Nà há te sú tá há na ka l'i té à sá hau kon' té he-ya.

"AHTI 2000" AHTI 2000
"AHTI 2000" AHTI 2000

Efimbo lofringwanima ilili noilili olaya efimbo lokuhokolola oarte pashieuropa olapita. Alheimsvaldöngin virðir að vettugi "refsingur" Guðs þegar hún reynir að gera allan heiminn að einu tungumálasvaði. "Cart n'est plus la propriété d'une langue" (Régis Michel). Zenzemehyeh jahani pardeh ist az seda bedowreh Babel. radio, sarmayadari, internet, jang, shahwat aur waba dunya ko muttahid kartay hain.

Paulo Herkenhoff. Rio de Janeiro/New York. Heinäkuu/July 2001.

contaminação mútua de expressões culturais antes apartadas por injunções geográficas e históricas. Território que, em *Babel*, é não somente evocado, mas oferecido ao visitante como experiência a ser vivida em tempo real, a partir da densa teia sonora que as transmissões radiofônicas tecem em conjunto.

A outra instalação que exemplarmente apresenta e discute, por meio de estímulos visuais e sonoros, a existência de espaços físicos e políticos híbridos é *Marulho*, cuja escala em relação à dimensão humana convida o visitante, tal como ocorre em *Babel*, a percorrê-la com o corpo, e não somente a explorá-la com o olhar. Três degraus de madeira que correm de um ao outro lado da sala dão acesso a uma plataforma – feita do mesmo material e com a mesma extensão lateral da escada –, de cujo centro projeta-se, ortogonalmente, uma passarela que termina abruptamente no meio do trabalho. Quem caminha sobre essa estrutura bem demarcada tem a visão atraída por alguns milhares de livros que, de páginas abertas e entrelaçados ordenadamente uns aos outros, cobrem inteiramente a porção do chão situada entre a plataforma e o fim distante da sala. Os tons azulados das imagens ali impressas são logo percebidos como fotografias de mares e oceanos quaisquer, o que faz as ondulações dos livros aparentarem o movimento das águas e a passarela de onde esses são observados assemelhar-se a um píer como os muitos que existem em cidades localizadas na costa. A lembrança de mares e oceanos diversos é também ativada pelo som ouvido quando se explora a instalação, semelhante ao murmúrio que o curso repetido de ondas gera. Se escutado com alguma atenção, após pouco tempo esse ruído revela ser, todavia, o resultado da sobreposição da palavra *água* em línguas diversas (oitenta delas, de fato), enunciada por pessoas de diferentes idades, gêneros e procedências geográficas.



→

MARULHO [1997]

Instalação [Installation]

Madeira, livros, trilha sonora

Wood, books, sound

dimensões variáveis [variable dimensions]

Coleção [collection] MAM RJ

21 Esse desmanche da idéia de territorialidade fixa está também presente no trabalho *Mutações Geográficas: Fronteira Rio/São Paulo* (1969), que consistiu na abertura de um buraco em cada lado da fronteira entre os Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo e na colocação da matéria escavada em um Estado no interior da vala aberta no outro. Uma caixa de couro, com mesmo título e data, simula e registra, em seu interior compartimentado, essa ação de Cildo Meireles. É possível ainda associar a imagem do mar, em *Marulho*, ao lugar no Centro-Oeste do Brasil chamado de Águas Emendadas, onde as três bacias hidrográficas do país – Amazonas, São Francisco e Prata – têm as suas nascentes e se misturam em um pequeno e único curso d'água; lugar que, para o artista, pode ser tomado como metáfora do hibridismo gerado do contato entre diferentes repertórios culturais. Meireles, Cildo, "Pano-de-roda" (entrevista). *Arte & Ensaios*. Ano VII, número 7, 2000.

22 GILROY, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.



Ao dissolver aquilo que é próprio a cada povo em um som que não é de nenhum deles em particular, o artista invoca mares e oceanos como espaços de trocas simbólicas e de negociação de diferenças que não possuem, entretanto, a concreção que a noção de território comumente requer na construção de narrativas de identidades.²¹ Reverbera nesse trabalho, ao contrário, idéias de pertencimento definidas pelo deslocamento de povos – seja este espontâneo ou forçado – e pelos contatos travados com o que lhes é estranho ou diverso. Entendimento semelhante tem levado historiadores a apontar o oceano Atlântico como o local privilegiado a partir do qual se teceram, durante mais de três séculos, conexões entre tradições distintas e lugares apartados – Europa, África, Américas –, fazendo dele a unidade básica de análise para entender os processos transnacionais e indeterminados de formação identitária gestados pela colonização europeia no Novo Mundo. Tão importante quanto as raízes dos diversos povos afetados pelo sistema colonial, portanto, seriam as tantas rotas que eles percorreram e que também os formaram. Nesses termos, é possível relativizar, como em *Babel*, a esquemática associação entre identidade cultural e território, e referir-se aos espaços vividos por aqueles povos como um “circuito comunicativo” onde interações foram feitas e identificações moventes geradas.²² *Marulho* se reporta não só a esse contexto passado, contudo, mas também ao tempo contemporâneo, no qual noções de pertencimento são formuladas por meio de contatos interculturais, são frequentemente desterritorializadas e estão sempre sujeitas a reformulações parciais e periódicas.

↑ →

MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA RIO/SÃO PAULO [1969]

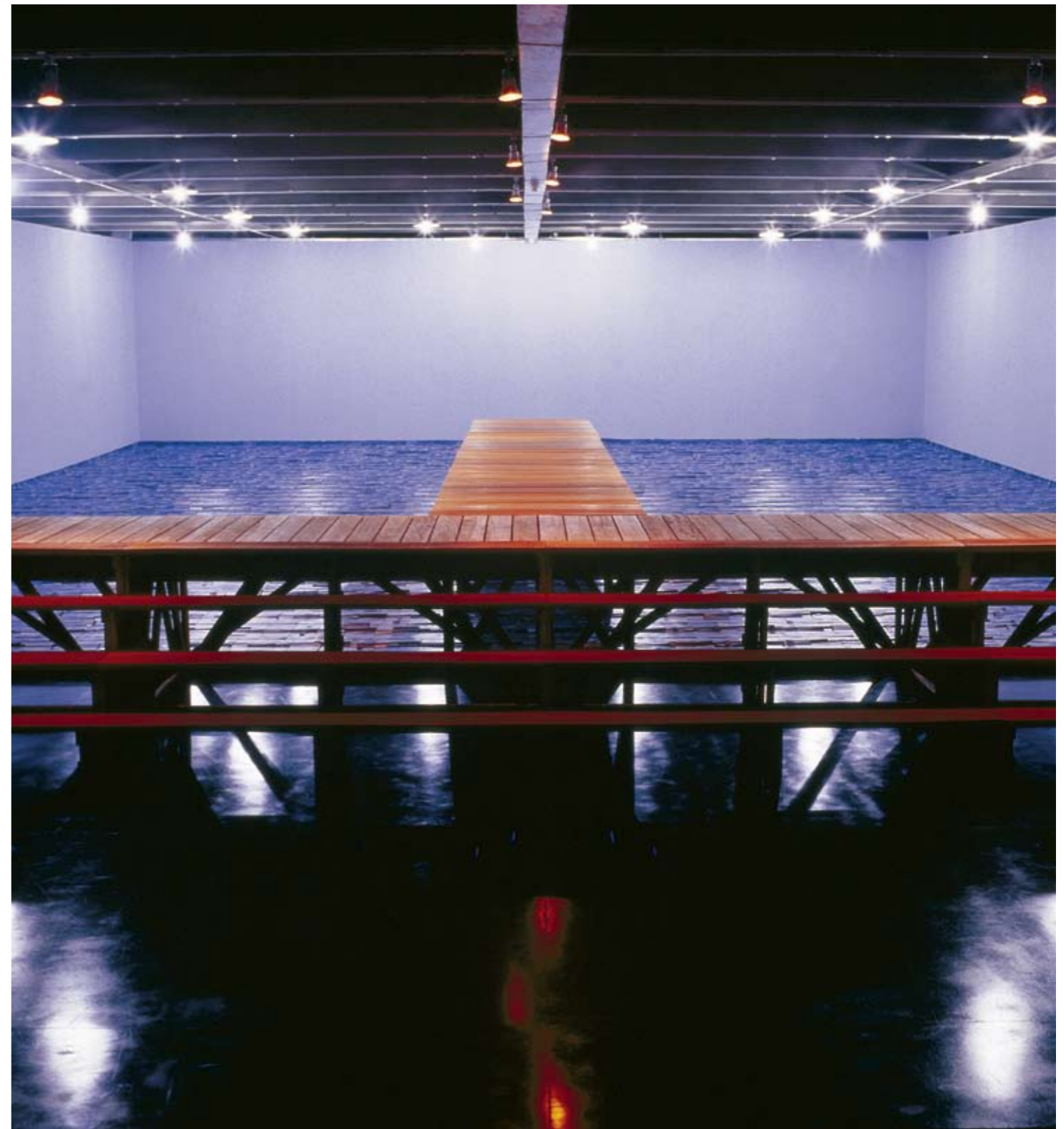
Maleta de couro, terra, plantas

Leather suitcase, soil and plants

60 × 60 × 60cm

Coleção [collection] Museu Serralves

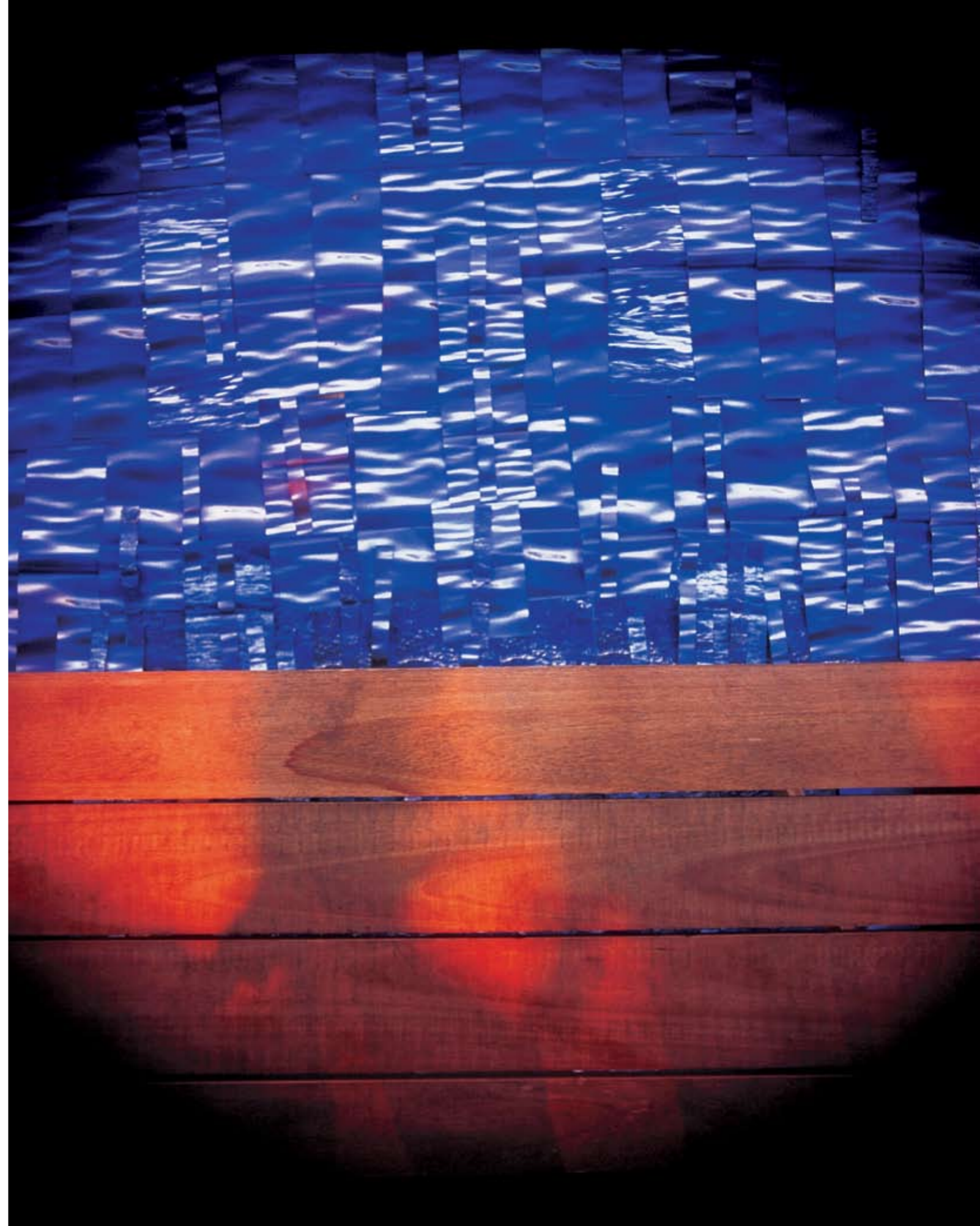




A apreensão dos complexos mecanismos de transculturação aludidos em *Babel* e *Marulho* se ancora na oferta, por ambas as instalações, de experiências cognitivas que, em um primeiro momento, são da ordem das “pequenas percepções”: aquelas que são menos *partes* da apreensão de um fato do que seus *requisitos* ou elementos genéticos, cuja consciência é apenas subliminar.²³ Ao se entrar nos ambientes que acolhem uma e outra instalação, os sons são *claramente* percebidos, ainda que também se apresentem como *confusos*. Em *Babel*, identifica-se, após breve instante de atenção, a origem do ruído ouvido, embora não seja possível simultaneamente distinguir o conteúdo e a procedência de cada emissão radiofônica. De modo análogo, o reconhecimento de que o murmúrio em *Marulho* é formado pela sobreposição da palavra água dita em muitas línguas não implica que se possa, ao mesmo tempo, notar as inflexões e os sotaques de todos os idiomas incluídos no trabalho. À medida, porém, que se aproxima de *Babel*, o visitante tem sua atenção auditiva gradualmente capturada por um número menor de estímulos sonoros, destacados dos demais em função de sua proximidade corporal. No limite, concentra-se na transmissão feita por um único rádio, momento em que prova uma percepção “clara e distinta” – e não mais “clara e confusa”, como é próprio das pequenas percepções –,²⁴ fenômeno que se repete a cada vez em que se afasta e se acerca novamente da torre feita de rádios. Experiência semelhante o visitante tem quando despende tempo ouvindo o som que demarca e preenche o espaço onde *Marulho* está instalada. A princípio de forma imprecisa, inicia a perceber, com nitidez crescente, a enunciação da palavra água em diferentes idiomas (tantos mais quanto maior for o seu conhecimento lingüístico), momentos curtos em que tudo o mais é escutado de

²³ DELEUZE, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.

²⁴ GIL, José. “As Pequenas Percepções”. Em Daniel Lins (org.). *Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.



maneira vaga. O destaque que, em detrimento de outras, uma emissão radiofônica ou uma língua transitoriamente possuem nesses trabalhos sugere, ademais, as desigualdades que presidem as trocas simbólicas, posto que quanto mais poder econômico e político possui uma unidade nacional (ou regional), maior sua capacidade de se fazer ouvir – exercendo, portanto, o seu “direito de narrar” – ou de fazer sua língua ser entendida por aqueles que não a trazem como recurso comunicativo natural.

Babel e *Marulho* coincidem, ainda, na capacidade de ensinar o quão extenso e denso é o espaço das permutas culturais e, simultaneamente, de apontar as dificuldades de compreensão entre os diferentes povos. Tal ambigüidade se evidencia por meio da aproximação e do contraste entre a topologia desses trabalhos e as características de um outro espaço inventado: a Biblioteca de Babel, descrita em conto por Jorge Luis Borges e também chamada por este de universo. Os círculos de rádios que se sobrepõem em *Babel* e os muitos sotaques e línguas que eles potencialmente emitem na forma de canto e fala recordam, de imediato, aquela Biblioteca, a qual, segundo o escritor, conteria, distribuídos em idênticas galerias hexagonais reproduzidas ao infinito para os lados, para baixo e para cima – assim como a altura incerta dos céus era o tamanho pretendido da Torre de Babel –, escritos diversos que registrariam, em todos os idiomas, tudo o que é dado registrar. Também os livros deitados no chão em *Marulho* evocam, por sua quantidade virtualmente infinda e pela recorrência das imagens que reproduzem, a natureza simultaneamente ilimitada e periódica da Biblioteca de Babel, da qual seria tão ilógico pensar que em algum ponto termina como é incabível esquecer que o número de livros lhe impõe limites, fazendo com que títulos aleatoriamente se repitam. Mas é a refe-

rência à superstição de que existiria, na Biblioteca de Babel, um livro que seria “a cifra e o compêndio perfeito *de todos os demais*” que melhor introduz, por oposição, a questão da (in)tradutibilidade cultural presente em *Babel* e em *Marulho*. Nesse “livro total”, cuja possível existência é associada pelo narrador ao divino, ter-se-ia acesso, de modo *transparente*, a todos os conhecimentos elaborados em culturas diferentes e registrados em sistemas lingüísticos distintos.²⁵ Esses dois trabalhos de Cildo Meireles apontam, ao contrário, para a natureza necessariamente truncada de qualquer processo de tradução simbólica no mundo contemporâneo, onde, tal como na Biblioteca de Babel, mesmo os lugares mais afastados se comunicam.

A impossibilidade do entendimento pleno do outro resulta do procedimento duplo que uma operação ordinária de tradução simbólica requer: primeiro, apreender os significados dos produtos gestados em uma cultura; em seguida, recriá-los nos termos de uma outra. Como não existe correspondência unívoca entre sistemas culturais diversos – como também não há entre sistemas lingüísticos diferentes –, nunca se alcança transparência perfeita naquilo que é resultado de uma tradução, restando sempre algo opaco e, por conseguinte, *intraduzível* entre formações culturais ou línguas que se confrontam. Ao mesmo tempo em que se faz necessária, a tradução é sujeita, portanto, a diferenças irreduzíveis entre o que é distinto, causando a sua interdição.²⁶ E é justamente essa opacidade do que não se deixa levar docilmente de um a outro âmbito de significados – insinuada pela cacofonia de vozes escutada em *Babel* e em *Marulho* – que afirma a impossibilidade de reduzir uma cultura a outra diferente quando postas em contato, dando lugar a construções culturais híbridas que adicionam ao repertório simbólico do mundo algo que não existia ainda.

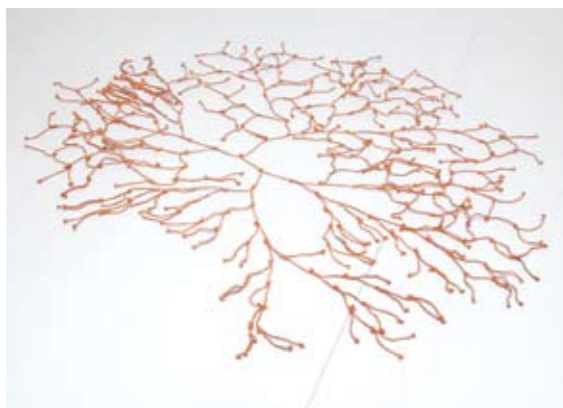
²⁵ BORGES, Jorge Luis. “A Biblioteca de Babel”. Ibid.

²⁶ MAHARAJ, Sarat. “‘Perfidious Fidelity’: The Untranslatability of the Other”. Em Jean Fisher (ed.). *Global visions towards a new internationalism in the visual arts*. Londres: Kala Press- Institute of International Visual Arts, 1994.

27 Em duas versões anteriores de *Malhas da Liberdade* (1976), Cildo Meireles aplicou o mesmo princípio construtivo a uma corda de algodão, criando um objeto semelhante a uma rede de pesca incapaz, porém, de aprisionar algo. Outra versão, nunca realizada, seria composta somente por fitas de papel e de instruções para construir a "malha".

28 Derrida, Jacques. Ibid.

Os processos de transculturação contemporâneos se dão, dessa maneira, em um território extenso, denso e, contudo, descontínuo, paradoxo também presente, formal e metaforicamente, em *Malhas da Liberdade* (1977). Feito de fios rígidos de metal, a composição desse trabalho obedece a uma lei de formação tão simples quanto exata: tomando uma unidade elementar (um segmento de reta), o artista a faz interceptar outras duas unidades iguais em suas metades, sendo, em seguida, também cortada ao meio por outro idêntico elemento. Repetido muitas vezes (potencialmente, ao infinito), esse procedimento leva à criação de uma retícula metálica que cresce primeiro em um plano e, por sucessivas sobreposições parciais da matéria usada, também no espaço, tendo suas dimensões finais definidas de modo arbitrário. Ao pendurar verticalmente essa grade supostamente cerrada e atravessá-la com uma placa de vidro cuja largura é maior que a diagonal de um quadrado qualquer da malha, Cildo Meireles demonstra o quanto ela é, porém, permeável.²⁷ Assim como o amplo e espesso campo de traduções simbólicas do mundo não retém todos os significados que nele confluem, também essa malha é incapaz de impedir que mesmo uma matéria relativamente larga e frágil transpasse sua corporeidade aparentemente vedada e dura. Um e outra exibem, de fato, um não-acabamento de sua ordem estrutural similar à incompletude edificante e arquitetônica a que a Torre de Babel foi condenada.²⁸



←
MALHAS DA LIBERDADE – VERSÃO 1 [1976]
Corda de algodão
Cotton
Dimensões variáveis
Variable dimensions
Coleção do artista
Artist's collection



↑
MALHAS DA LIBERDADE – VERSÃO 3 [1977]
Ferro e vidro
Metal and glass
Estrutura de ferro [grating]: 120 x 120cm
Folha de vidro [plate glass]: 40 x 100cm
Coleção do artista
Artist's collection



Por meio de uma acidentada topologia, a instalação *Através* (1989) leva igualmente o visitante a experimentar, sensorial e conceitualmente, a natureza inconclusa e quase sem bordas daquele espaço de trocas. Ocupando uma área quadrada de quinze metros de lado, o trabalho consiste da sobreposição de mais de cinquenta elementos (colocados sobre o piso ou pendurados do teto) comumente usados para impedir a passagem de corpos, tais como redes, cercas, vidraças, persianas, telas, grades, correntes, cordas. Todos esses objetos também têm em comum, porém, o fato de poderem ser total ou parcialmente atravessados pelo olhar, suspendendo, de imediato, a carga de proibi-

➤

ATRAVÉS [1989]

Instalação [Installation]

Rede de pesca, voile, vidro,
papel milimetrado, persianas,
cerca de jardim, portão de
madeira, barras de prisão, treliça
de madeira, cerca de ferro,
mosquiteiro, aquário, rede de
tênis, correntes, tela de galinheiro,
esfera de papel celofane

Fishing nets, voile, glass, architect's grid

lined paper, venetian blinds, garden

fencing, wooden gates, prison bars,

wooden trellis, iron fencing, mosquito

nets, aquarium, tennis nets, chains,

chicken wire, ball of cellophane

15 x 15m

Coleção [collection]

CACI – Instituto Cultural Inhotim

ção que o ambiente encerra. Arranjados na forma de um labirinto, eles levam o visitante, ademais, a contornar os obstáculos postos ao corpo e, guiado pela visão, a buscar algum dos caminhos que o conduzam ao centro da instalação, aonde se encontra uma bola de papel celofane amassado de cerca de três metros de diâmetro. É esse elemento nucléico o mais ambíguo entre todos que constituem o trabalho, posto que é o de mais fácil transposição física ou simbólica – o papel cederia à pressão do corpo e não conota interdição social de qualquer espécie – e, ao mesmo tempo, o único, entre os tantos materiais ali ajuntados, que bloqueia o alcance distante do olhar. Contradiz e imobiliza, então, o impulso que leva alguém a chegar até ele, gerando uma força centrífuga que tende a afastar o visitante de volta às fronteiras do ambiente criado. O desvio dos obstáculos corporais nesse percurso não implica, entretanto, a retinização da experiência do visitante, posto que cada uma de suas passadas quebra, com inevitável barulho, parte das dezesseis toneladas de placas de vidro que forram o piso da instalação, fazendo o corpo hesitar e relativizando, com o som gerado na caminhada, a hegemonia da visão na exploração do espaço. Em vez de separação entre sentidos, há aqui a aproximação entre meios distintos de conhecer um território.

A experiência de percorrer *Através* não se esgota, porém, nos estímulos cruzados aos sentidos que ele oferece. Cada um dos elementos transpostos pela visão e desviados pelo andar tem um emprego e uma função na vida cotidiana que, em extensão variável, são reconhecidos pelo visitante. Alguns deles são usados para delimitar espaços domésticos, outros para organizar fluxos de trânsito humano em ruas ou, ainda, como proteção da luz ou do vento. Vários, contudo – dentre os quais o arame farpado é o mais evidente –,

podem ser tomados como índices de interdições políticas e instrumentos de segregação de quem, de diferentes maneiras, ameaça ou subverte uma ordem existente. Ordem que, a despeito ou por causa dos conflitos latentes que carrega, entrelaça e torna interdependentes um número crescente de nações e comunidades. Nesse contexto, as placas de vidro que vão sendo quebradas sobre o piso trazem à memória – pelo ruído associado, involuntariamente, ao risco efetivo de corte – os embates que a aproximação entre diferentes gera e a fragilidade dos arranjos institucionais para contê-los ou ao menos acomodá-los. O núcleo do trabalho trai também um outro sentido: diante da disciplina da estrutura que, de pontos diversos, organiza e comanda o mundo – evocada pela disposição regular desses tantos obstáculos –, a caótica energia simbólica potencialmente contida no papel celofane amassado anuncia o caráter instável desse arranjo social.²⁹

A ambivalência dessa situação é ainda examinada pelo artista em *Glove Trotter* (1991), trabalho em que dezenas de esferas de tamanho, material, cor, peso e uso diferentes são postas espalhadas sobre o piso e recobertas por uma pesada rede de aço inoxidável. Objetos cujas formas são usualmente associadas aos conceitos de totalidade e independência são, assim, alojados sob um outro objeto que sugere não apenas sua imbricação, mas, igualmente, a sua inequívoca captura. Enquanto é admissível relacionar as marcadas semelhanças de cada uma das esferas usadas à diversidade – cultural, política, histórica – existente entre os agrupamentos humanos no mundo, a grossa malha que as enreda e encobre lembra o apagamento gradativo dessas diferenças sob o poder hegemônico de quem vincula comunidades distintas. O fato de ainda ser possível enxergar, por entre os pontos largos dessa teia, o que

²⁹ BRETT, GUY. “Cildo Meireles”. Em *Tunga “lezarts” / Cildo Meireles “through”*. Kortrijk: Kunststichting Kanaal Art Foundation, 1989.

singulariza mesmo a menor das esferas usadas indica, todavia, os limites da homogeneização que os mecanismos de transculturação promovem. Propõe, além disso, que a intradutibilidade relativa de termos entre construções simbólicas diversas representa não apenas a exclusão do outro, mas, também, reação e adaptação de culturas não-hegemônicas a um movimento de anulação da alteridade.³⁰

Nesses trabalhos, como em outros, Cildo Meireles não dissocia, portanto, o conhecimento físico do espaço – buscado por procedimentos construtivos diversos – da cognição do espaço político, ao qual alude sempre por metáforas. Assume, como método intuitivo e também racional, não distinguir entre os objetos e ambientes que cria e a vontade de discutir a diferença entre povos. Método que implica a sobreposição e o entrelaçamento de significados, espelhando o contato conflituoso entre os vários tempos que os modos contemporâneos de organização e de articulação dos espaços promovem.³¹ Método, por isso, afim ao labirinto que foi imaginado por Ts’ui Pen, personagem de *O Jardim de Veredas* que se Bifurcam, narrativa escrita por Jorge Luis Borges, uma vez mais aqui citado. Em lugar de optar por uma alternativa de caminhos entre várias – eliminando, em consequência da escolha, as demais –, nesse labirinto seria possível optar simultaneamente pelo conjunto delas. Ts’ui Pen acreditava, por essa propriedade de seu invento, na existência de uma “trama de tempos que se aproximam, se bifurcam, se cortam ou que secularmente se ignoram”, abrangendo todas as possibilidades.³² Tal como o escritor, Cildo Meireles não desatende as contradições que regem o mundo, deixando, antes, que elas informem e habitem a sua obra.

páginas seguintes [next pages]
GLOVE TROTTER [1991]
 Instalação [Installation]
 Malhas de aço, bolas de vários tamanhos
Steel mesh, balls of various sizes
 5,20 × 4,20m
 Coleção [collection]
 CACI – Instituto Cultural Inhotim

³⁰ Cildo Meireles concebeu *Glove Trotter* para a exposição *Latin American Artists of the Twentieth Century* (Nova York, Museum of Modern Art, 1992), a qual integrava as comemorações dos quinhentos anos da colonização européia das Américas. Não sem ironia, o trabalho originalmente possuía o subtítulo de *Admiráveis Mundos Novos*.

³¹ Sobre a coexistência de “tempos geográficos” diferentes na obra de Cildo Meireles, ver Jaukkuri, Maaretta. “Variações sobre o tempo”. Em *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée d’Art Contemporain de Strasbourg, 2003.

³² BORGES, Jorge Luis, “O Jardim de Veredas que se Bifurcam”. *Ibid.*



Babel

Moacir dos Anjos



↑

ESPAÇOS VIRTUAIS: CANTOS [1967-1968]
 Madeira, tela, tinta, piso de taco de madeira
 Wood, canvas, ink and wooden parquet flooring
 c. [approx.] 305 x 100 x 100cm
 Coleção do artista
 Artist's collection

In one of his best known short stories, Jorge Luis Borges describes the moment when the narrator, seated on the floor of a basement and looking at a precise point a few meters above the floor, manages to see an Aleph, “the place where we can find all the places of the globe, seen from all angles, with no mixing up.”¹ Similarly, there are distinct excerpts in the Argentinean writer’s work that reveal a desire to invent devices able to confront our rigid codes for perceiving the world, codes that are unable to apprehend the fluidity in which the body travels and experiments the world. Although he presents a singular formal solution for each imagined project, Cildo Meireles is also engaged, since the beginning of his trajectory, in critically discussing the conventional idea of the space where human life unfolds – whether in the physical and daily dimension, whether in a political perspective of enlarged temporality –, refusing the mapping of territories in ways that are

reducing or circumscribing. To this end, the artist exercises – through his works – a method for investigation of the world that, instead of focusing only in the retinal field of perception, focus on a “synthesis between sensorial and mental relations”, so that the senses and the reason stimulate each other to produce, together, the cognition of inhabited or merely conceived spaces². A method that does not possess, however, a precise objective and duration, since it depends on an endless open-minded investigation and is therefore open to the unknown. Last but not the least, a method not only able to inquire the topology of the world in different ways, but also to welcome and to expose the differences generated by the *other*.³

One of the first works where Cildo Meireles shows such an interest is *Virtual Spaces: Corners [Espaços Virtuais: Cantos]* (1967–68), a series of objects that gives the *illusion of orthogonality* in domestic environ-

¹ Borges, Jorge Luis. “O Aleph”. In Jorge Luis Borges. *Obras completas I*. Porto Alegre: Globo, 1998.

² Gullar, Ferreira, “Teoria do Não-Objeto”. *Jornal do Brasil*, November 21st / December 20th, 1960. See as well, Oiticica, Hélio. “Esquema Geral da Nova Objetividade”. In *Nova Objetividade Brasileira*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna, 1967. In this text, Hélio Oiticica proposed an active and non-fractionated participation of the spectator, one that was simultaneously “sensorial” and “semantic”.

³ Maharaj, Sarat. “Xeno-Epistemics: Makeshift Kit for Sounding Visual Art as Knowledge Production and the Retinal Regimes”. In *Documenta11_Platform 5: Exhibition*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz Publishers, 2002.



MEBS/CARAXIA [1970-1971]

LP de 33 rotações, disco de vinil, capa de disco

LP 33 rpm, vinyl disk, cover

Tiragem de 500 exemplares [500 copies edition]

18 x 18cm

Coleção do artista

Artist's collection

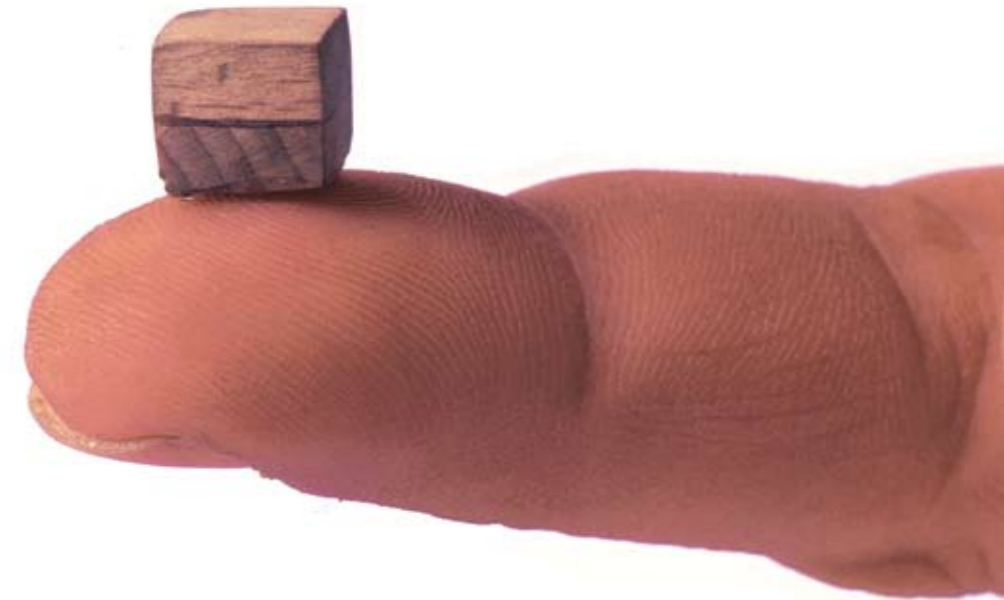
ments (corners of living rooms or bedrooms), provoked by the displacement of the body in relation to the *non-orthogonal* planes that indeed constitute them. It is only when seen from a certain position that the appearance of those works and the orthogonality that presides the idea of the spaces they stand for coincide, thus violating any stable association between the perception and the concept of a place. In such objects, two issues converge that con-

stitute a relevant part of the artist's work: the dissatisfaction with the Euclidian syntax of space – a tool for mapping and explaining the world in three well-defined dimensions – and the use of a sign borrowed from ordinary life to articulate experiences of the senses and conceptual formulations. Another piece, produced slightly later, *Mebis/Caraxia* (1970–71), claims the notion of space as a flow and refuses to append it a predetermined shape or extension. This is the record in disk (LP) of the conversion – made with the aid of a frequency oscillator – of topological charts from a Moebius strip (hence the name *Mebis*) and a spiral (*Caraxia*, which in Portuguese is the combination of the words snail and galaxy) into sound elements. The choice of the figures employed as origin enunciates in this translation was due to the fact that such figures do not have identifiable sides and it is not possible to determine where they begin or finish, thus preventing their



description through a tridimensional geometry. Presented as mere noise, the incompatibility between such figures and the homogeneous Euclidian space becomes clearly manifest.

The discomfort with an invariable understanding of the physical and political space is present in the work *Southern Cross* [*Cruzeiro do Sul*] (1969), a cube with a side of 9 mm – half in oak and the other half in pine – that Cildo Meireles puts on the ground, without nothing else around it, in an area not smaller than 2.150 square feet. The disproportion of scale between the object and the environment where it is displayed is enough to establish doubt in the visitor, concerning what it is, in fact, being small or large, or which is the measure that establishes the dimensions or the limits of something. It is recurrent in the artist's work, however, the election of materials that enlarge the possible meanings of each work, subverting readings that consider only its materiality or sup-



posed self-reference. The oak and the pine were not chosen at random, but because they are woods that, when producing fire by attrition, would have the power to invoke the divine according to the cosmogony of the Tupi Indians⁴. Less than subsuming the tiny cube, therefore, the relatively immense empty space that surrounds it indi-

⁴ The metonymical operation and the asymmetric scale that grant *Southern Cross* an unequivocal meaning are also present in *Condensed 1 – Desert* [*Condensados 1 – Deserto*] (1970), a pyramid-like gold ring from which top one can see, through a transparent sapphire, a single grain of sand. In the same way that a small cube of wood in the former work represents a whole civilization, a single grain of sand in the interior of a pyramid is able to express a whole desert in the later.



CRUZEIRO DO SUL [1969]

Cubo de madeira, sendo uma seção de pinho e outra de carvalho

wooden cube, one section pine the other oak

9 x 9 x 9mm

Coleção do artista

Artist's collection

cates the extension of the symbolic force that the immaterial sharing of a faith potentially embeds. And the fact the Native American civilizations have been decimated by European settlers in South America only attests to the critical power that such an *almost* empty space can assume.⁵

In the process of colonization of the lands and the minds of the Native American people, it fell to the Jesuit catechizers the conscious task of weakening – if necessary, by force – the notion of the universe that maintained those peoples united, a role that Cildo Meireles underlines, without ambiguities, in the work *Mission/ Missions (how to build cathedrals)* [*Missão/ Missões (como construir catedrais)*] (1987). In an environment delimited by a black and solemn fabric, an oppressive group of two thousand bones hanging from the roof constitutes a clear indicator of the violence suffered by natives, as well as the nearly six hundred thousand coins arranged on

the floor suggest the reasons for such extermination. Linking each one to the next, an evanescent column made of wafers reminds us that the spiritual power appeases, sometimes, endless tragedy and greed. In a way more evident than in *Southern Cross*, here the materials employed have symbolic connotations that add to their qualities as raw materials, awakening intellectual cognition and, at the same time, seducing the senses.

The installation *Salt Without Meat* [*Sal sem Carne*] (1975) updates the history of expropriation of a people's territory – through which another territory is created – and asserts the artist's wish of resizing the idea of the space that we experience in life. Tied to threads hanging from the ceiling, dozens of monocles offer the visitor the experience, when handling each of these small objects, of examining, *alternately*, pictures of Craós Indians – at least one of them a survivor of a massacre suffered by his tribe in the

40s – and of inhabitants and visitors from the city of Trindade, in the Brazilian middle west, near the place where, due to the land-controlling interests of local farmers, the order was given for attacking the natives.⁶ The visual contrast is accompanied by hearing a disk that plays, and *simultaneously* confronts, in eight different audio channels, sound records associated to the native culture of the place (the speech of a Craó Indian, aboriginal music, etc.) and to Western culture (the celebration of mass during a pilgrimage, time information transmitted incessantly by a radio). After some time observing the pictures and listening to the recorded sounds, the rigid and antagonistic definition of such social fields is finally challenged, since visual and hearing memories are mixed, thus articulating these fields in new and different ways.⁷

Although it exposes the ongoing violence against local Indians, the work also suggests – through images

and sounds that overlap and mix when brought together – the gradual construction of a hybrid culture, uncontrastable with both the Indigenous culture and the Western culture. Hybridism that results from bringing together the dissimilar and is never really completed, opening a “third space” of negotiation and conviviality among irreconcilable differences.⁸ Between total submission to a homogenizing culture and the already impossible affirmation of a vernacular tradition, it would be established, then, an interval of re-creation and identity formation of a territory that would be unyielding to one or the other of those extreme poles. This construction would not, however, be granted by the oppressor, but the result of what Cildo Meireles calls dynamics of the “ghetto”, a place of exclusion that generates, from the pressure suffered by those submitted inside, the energy required for overcoming situations of power asymmetry and consequent marginal-

⁵ The title of this work also designates a text published by Cildo Meireles in the catalog of the exhibition *Information* (New York, Museum of Modern Art, 1970). In this text the artist speaks about a mythical region, not included in official maps, called Southern Cross, clearly referring to the extermination of indigenous peoples during the Portuguese and Spanish colonization of South America.

⁶ It should be informed that Cildo Meireles belongs to a family of Indianists, which informs and influences his approach of the subject.

⁷ Although *Salt Without Meat* was originally conceived only as a disk (LP), in exhibitions its sound element was always accompanied by the display of the photos (set in monocles) that made reference to Indigenous and Western cultures printed in its cover and back.

⁸ About the term “third space”, see Bhabha, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

⁹ The centrality of the synaesthetic relations in the work of Cildo Meireles is analyzed by Cabañas, Kaira M. "Cildo Meireles: 'La Conscience dans l'Anesthésie'". *Parachute*, 110, 2003. For a discussion about the relation between visual and sound elements in contemporary artistic production, see Cox, Christoph. "Lost in Translation: Sound in the Discourse of Synaesthesia". *Artforum*, October, 2005.

¹⁰ "Many of my works deal with a notion of territory that, in this exact moment, is in a state of indefiniteness, in suspension. Personally, I've always found the notion of country – as an extension of the body or a place of localized happiness – a classificatory code as vague and imprecise as any other. Once I thought about a project of a country so reduced that it could only be operated from abroad. It would be a minimum terrain, a border only, where only one person, or not even that, could be fit". Meireles, Cildo. In *Cildo Meireles, geografia do Brasil*. Rio de Janeiro: Artviva Produção Cultural, 2001.

ization of those who are different or dispossessed.

The affirmation of the hybrid character of the culture through synaesthetic relations between the fields of viewing and hearing is equally present in the deconstruction that the artist promotes in installations such as *Babel* (2001) and *Marulho* (1997) of the conception of national and regional spaces as well-defined, separated, symbolic places, shifting towards an extended geopolitical sphere that had been previously stated in *Salt Without Meat*.⁹ In these works, he points out the inadequacy of the usual idea of belonging to understand the dynamics of the contemporary world and the consequent rupture of the immediate and exclusive association between location, culture and identity. What distinguishes the symbolic production of a place from others are no longer feelings of confinement, distance or origin, but the specific forms by which the communities that inhabit there *position*

themselves in a context of increased interconnection, and establish relationships with varied groups. The notion of cultural identity is impelled to move, therefore, from what seems to be spontaneous and territorial to the open field of constant (re)invention.¹⁰

When entering the environment occupied by *Babel*, the visitor soon identifies, even if not too precisely, a low and continuous noise and the outlines of a high and conical structure, where he sees many small light sources. Attracted by the volume in the center of the room, embedded in half-light, he walks around the structure and finally notices that it is a tower – over two meters wide and about five meters high – made up of the accumulation and overlapping of hundreds of radios. All are turned on, and their leds and dials are, as it becomes evident, the origin of the luminous points seen from a distance. They are radios of different shapes and periods: the largest, still depending on old valves to

➤
BABEL [2001-2006]
 Instalação [Installation]
 Estrutura metálica, rádios
Metallic structure, radio sets
 Altura [height]: 500cm, Ø 200cm
 Coleção [collection]
 Kiasma Museum of Contemporary Art





work, serve as a support for others, lighter and portable, with electronic components. The obscure shrill sound is also gradually explained: radio music, news and shows that, broadcasted from different cities and countries through sound waves of variable frequencies, combine in a random way. The fact that those sounds of different origins are gathered in one single place seems to allude to the existence of a space of negotiation – symbolic, eco-

nomie, and political – of that which each place considers its own. A space for establishment and *continuous* reformulation, through processes of human expression, of distinctions between peoples.¹¹ The perception of the sound element before one sees it confirms, finally, Cildo Meireles' interest in investigating the nature and the characteristics of space using more than one sense, requesting, from the visitor, the willingness to explore *Ba-*

¹¹ For a critical approach of the idea of belonging, see Appadurai, Arjun. *Modernity at Large*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996.

bel with the body, as well as spending some time there.¹²

Obviously, the title and the form of this work are a reference to the biblical episode of the Tower of Babel (Genesis, XI, 1–9), which took place at a time when all humanity spoke one language and, led by the descendants of Noah's children (Shem, Ham and Japheth), populated a wide plain in Mesopotamia. There, humankind decides to raise a tower high enough to touch the skies – simultaneously a monument to itself and a strategy to avoid the dispersion of its members to other parts. God sees the construction, however, as an insult to his authority, or an attempt to compete with his powers, deciding to intervene. He goes down amid the builders and, with one gesture, makes the people speak in different languages. From this moment on, there was no longer understanding among the inhabitants of the world, who could not even conclude their work, separating and dispersing world-

wide. This linguistic misunderstanding was, according to myth, the first cause of conflict among human groupings, although the recurring communication difficulty, even among those who speak the same language, makes this discord a particular case of divergence of interests that segments and causes misunderstanding among nations and communities.¹³

The use of radios as building blocks for the tower seem to contradict, at first, the reference to the necessarily contentious character of people who do not share the same norms and beliefs, just as implied in the biblical history. Radios were, after all, since the 20s, essential tools for instantaneous communication between different places, reaching places that excessive distance hides from vision, separating sounds from their immediate and visible sources. Similar to television, the disseminated presence of radios in the daily life of people led to the formulation, in the early 60s, of

¹² The fact that *Babel's* topology is at first indicated by sounds and only later confirmed by sight approximates this installation to *I Study for Space [I. Estudo para Espaço]* (1969), a Cildo Meireles' work that, through written guidelines, requested the reader to stop with eyes closed in a given place, listening to all near and far sounds he/she may be able to identify, so delimiting an imagined area. This work was presented as part of a collection of three "studies" (the others are *II Study for Time [II. Estudo para Tempo]* and *III Study for Space-Time [III. Estudo para Espaço-Tempo]*) at Bússola Saloon (Rio de Janeiro, Museu de Arte Moderna, 1969). Meireles, Cildo and Enguita, Nuria. "Lugares de Divagación. Una entrevista con Cildo Meireles". In *Cildo Meireles*. Valencia: IVAM, 1992.

¹³ Steiner, George. *Depois de Babel. Questões de Linguagem e Tradução*. Curitiba: Editora UFPR, 2005.

the idea that the world had become a “global village,” healing the fracture in the meaning of community that the sharp social division of labor had caused.¹⁴ The fact that the devices are, in this installation, piled up together and tuned to varied stations, reinforces the notion that it would be possible, even in a context of increasing interrelation between peoples, the generation and the affirmation of the difference. In opposition to the social entropy heralded in the Genesis narrative, the deconstruction of an universal language – and consequent end of the presumed clarity of meanings of all subjects about which the inhabitants of the world speak – could be even associated to the interruption of a colonial domain that imposed to everyone the language and the culture of one single nation, thus restraining the emergence of otherness.¹⁵ Connected, but different, the members of this network cannot be associated to exclusive interests or reduced to a uniform

amalgam, being better understood as partakers of a “multitude” that produces and shares what it imagines to have in common.¹⁶

However, other constituent elements of *Babel* pose problems to the utopian community, indicating that the issuing of several opinions is not enough for an equitable division of power among different human groupings. Since the first look at the work, the visitor sees that the radios that the artist has piled up to build the tower have different technologies – from near obsolescence to an excess of resources –, a diversity that can be taken as an indicator of the unequal access of nations (and also of the many social extracts inside each one of them) to the power of communicating with what is distant and, through this communication, to affirm what they consider significant. In fact, the “right to narrate” that each nation or community claims – the right of being listened to, recognized and represented¹⁷ – is

always conditioned by hierarchical control (even if disseminated and dispersed) of the technological means and the political instruments through which it is exercised, thus making such means and instruments integral parts of the “ideological circuits” that, in stratified societies, anesthetize differences and prevent changes.¹⁸ Although they occupy the same space in the expository room and make use of the same transmission paths, those different radios allude to the simultaneous presence, among different communities or inside the same nation, of distinct social times. They symbolize the asymmetrical distribution of power that allows asserting sovereignty and a decentralized but effective command of the mechanisms that allow exchanges between distant places to take place.

The buzzing produced by all the devices together also suggests that the incommensurable amount of information transmitted by radios in the contemporary world – as well as by televi-

sion and, even more, by the worldwide computer network – ends up by obscuring the contents of what one intends to communicate, stripping it of easily discernible meanings. In any transmission frequency, the number of broadcasting stations is large enough to make them occasionally overlap, mix or cancel each other. The listener is thus alienated from the speech of the other, less by a shortage than by an excess of information addressed to him, causing a “negative ecstasy of radio.”¹⁹ A bliss that reduces the differences not by making more transparent the contents communicated, but on the contrary, by obscuring each speech that would be asserted as unique. This is the deletion of otherness, the more so as, paradoxically, the more disseminated are the means of communication necessary to its expression.²⁰

The enunciation of distinct points of view and the control, or dilution, of that which is singular are, therefore, phenomena that co-exist physically in

¹⁸ Meireles, Cildo. “Inserções em Circuitos Ideológicos 1970-75”. In Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera and Dan Cameron (org.). *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

¹⁹ Baudrillard, Jean. “The Ecstasy of Communication”. In Hal Foster (org.). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Seattle: Bay Press, 1983.

²⁰ The idea that the thickening or accumulation of something may contradict its function is exemplified by the work *Geometry Case (neutralization by opposition and/or addition)* [Estajo de Geometria (neutralização por oposição e/ou adição)] (1977-1979), in which Cildo Meireles brings together identical objects that are able to cut (razors, nails, knives) so that to prevent such danger.

¹⁴ McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York: McGraw-Hill, 1964. The importance of and reliance on radio in modern world’s daily life can be measured by the extension of the panic that the filmmaker Orson Welles [1915-1985] caused in over a million of listeners on October 30th, 1938 by broadcasting through successive extraordinary editions of a supposed journalistic news that aliens were attacking Earth at that very moment. In fact it was an adaptation of *The War of the Worlds* of the British writer H.G. Wells [1866-1946].

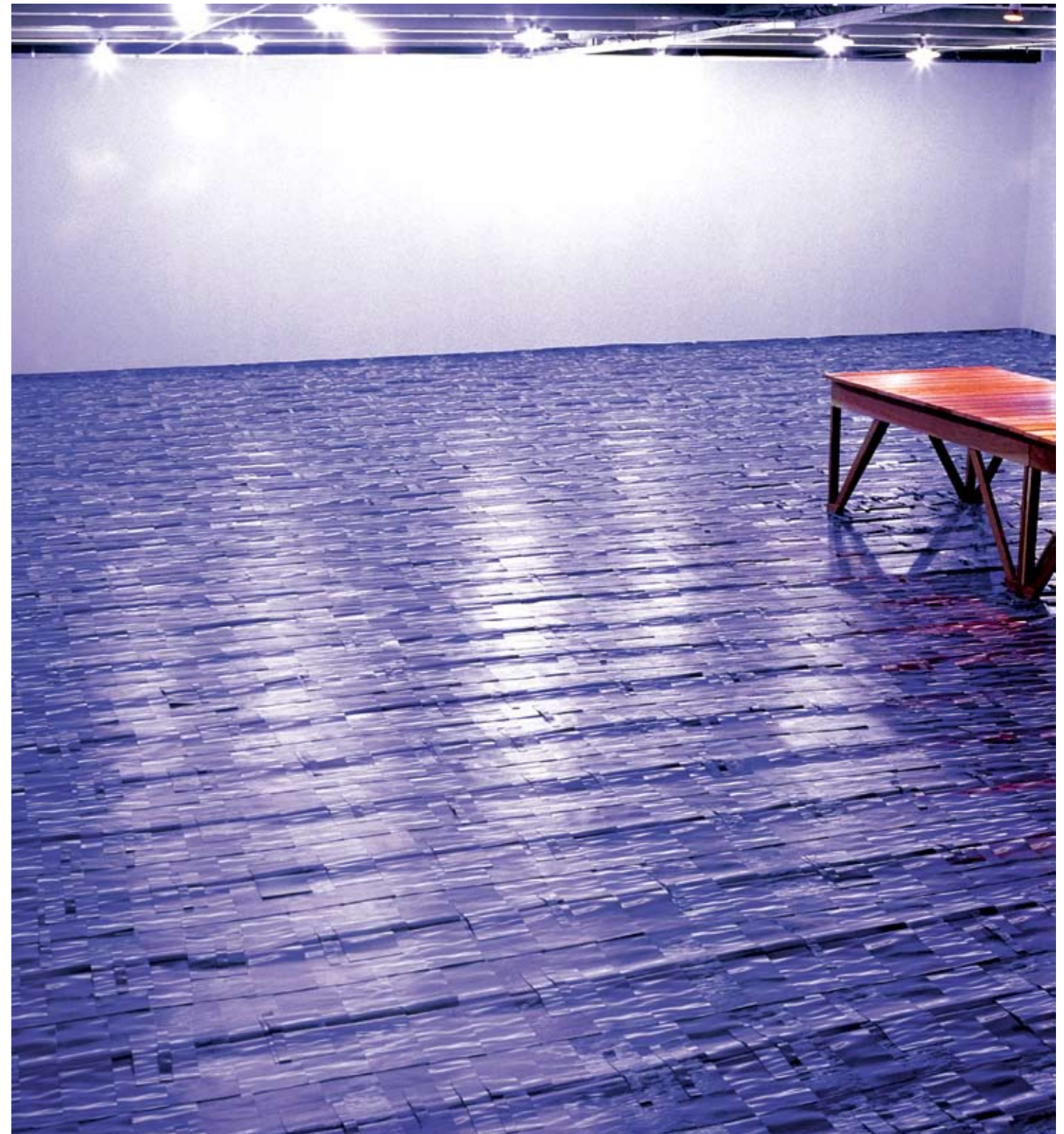
¹⁵ Derrida, Jacques. *Torres de Babel*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2002.

¹⁶ Hardt, Michael and Negri, Antonio. *Multidão*. Rio de Janeiro: Record, 2005.

¹⁷ Bhabha, Homi. “The Right to Narrate”. Available at www.uchicago.edu/docs/millennium/bhabha/bhabha_a.html

Babel and that may be taken as metaphors of the intricate interaction between different nations or communities, where differences are produced by each one of them, amid the inequality of the power to establish them before other groupings. This work does not point out, however, solutions for the tensions presented. Without implying appeasement for the conflicts that mark the contemporary world, Cildo Meireles seems to advocate the need for adoption of explanatory paradigms that are relational and centered in the recognition of the existence of a territory of uncertain borders, which shelters multiple conflicts and produces mutual contamination of cultural expressions, formerly separated by geographical and historical injunctions. A territory that, in *Babel*, it is not only evoked, but offered to the visitor as an experience to be lived in real time, through the dense resonant web that the radio transmissions spin together.

Another installation that presents and discusses, through visual and sound stimuli, the existence of physical and political hybrid spaces, is the installation *Marulho*, whose scale in relation to the human dimension invites the visitor to experience it with the body, and not merely with the gaze. Three wood steps that run to each side of the exhibition room give access to a platform – made of the same material and with the same lateral extension as the steps –, from which center a catwalk is projected, orthogonally, ending up abruptly in the middle of the work. Those who walk on that well-demarkated structure have their eyes attracted by the thousands of books that, with pages open and orderly interlaced with each other, completely cover the ground between the platform and the distant end of the room. The bluish tones of the images printed there are soon perceived as pictures of seas and oceans, making the undulations of the books



↗

MARULHO [1997]

Instalação [Installation]

Madeira, livros, trilha sonora

Wood, books, sound

dimensões variáveis [variable dimensions]

Coleção [collection] MAM RJ

²¹ This dismantling of the idea of a fixed territoriality is also present in Cildo Meireles' work *Geographical Mutations: Rio/São Paulo Border* [Mutações Geográficas: Fronteira Rio/São Paulo] (1969) that consisted of digging a hole in each side of the border that divides the States of Rio de Janeiro and São Paulo and placing the dirt excavated from a State into the hole of the other. A leather case, with the same date and titles, simulates and records this action in its compartmented inside. It is also possible to associate the image of the sea, in *Marulho*, to the place in the Brazilian mid-west called Águas Emendadas, where the three hydrographic basins of the country – Amazon, São Francisco and Prata – are originated and mingle in a small water stream; a place that, for the artist, could be taken as a metaphor of the hybridism generated by the contact of different cultural repertoires. Meireles, Cildo, "Pano-de-roda" (interview). *Arte & Ensaios*. Year VII, number 7, 2000.



look like waves in water and the catwalk from where one looks a pier such as many that exist in coastal cities. The memory of seas and oceans is also activated by the sound heard while one explores the installation, similar to the whisper generated by the repeated motion of the waves. If we listen with attention, after some time we see that the noise results from the overlapping of the word “water” in several languages (eighty of them, in fact), enunciated by people of different ages, genders, and geographical origins.

In dissolving what belongs to each people into a sound that does not be-

long to any of them in particular, Cildo Meireles invokes seas and oceans as spaces for symbolic changes and for the negotiation of differences that, however, do not have, the concretion that the notion of territory usually demands for the construction of identity narratives.²¹ On the contrary, this work includes notions of belonging defined by the displacement of peoples – whether spontaneously or by force – and by contacts with that which is strange or different. A similar understanding has made historians point out the Atlantic Ocean as a privileged place from which emerged, for more

↑
MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA RIO/SÃO PAULO [1969]
Maleta de couro, terra, plantas
Leather suitcase, soil and plants
60 x 60 x 60cm
Coleção [collection] Museu Serralves

than three centuries, connections between different traditions and far away places – Europe, Africa, America –, making the ocean the basic analysis unit to understand the transnational and indeterminate process of identity formation created by the European colonization of the New World. Therefore, as significant as the *roots* of the several peoples affected by the colonial system would be the many *routes* traveled by them that also formed them. In those terms, it is possible to relativize, as in *Babel*, the schematic association between cultural identity and territory, and to refer to the spaces lived by those peoples as a “communications circuit” in which interactions took place and identifications were generated.²² *Marulho*, however, refers not only to this past context, but also to contemporary times, when notions of belonging, formulated through intercultural contacts, are frequently de-territorialized and always subject to partial and periodic reformulations.

Apprehension of the complex transculturation mechanisms mentioned in *Babel* and *Marulho* is based on the fact that both installations offer cognitive experiences that, in a first moment, are of the order of “small perceptions”: those that are not so much *parts* of the apprehension of a fact but their *requirements*, or genetic elements, whose awareness is merely subliminal.²³ In entering the environment that hosts the installation, the sounds are *clearly* noticed, although they are *indistinct*. In *Babel*, one identifies, after a brief moment of attention, the origin of the noise, although it is not possible simultaneously to distinguish the contents and the origin of each radio broadcast. In a similar way, to realize that the whisper in *Marulho* is formed by the overlapping of the word water in many languages does not imply that it is possible, at the same time, to notice the inflections and accents of all the languages included in the work. As the visitor,

²² Gilroy, Paul. *O Atlântico negro*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

²³ Deleuze, Gilles. *A Dobra. Leibniz e o Barroco*. Campinas: Papyrus, 1991.



however, approaches *Babel*, he has his hearing gradually captured by a smaller number of resonant stimuli, detached from the others due to their proximity. At the limit, he concentrates on the transmission made by one single radio, a moment when the visitor experiences a “clear and distinct” perception, no longer “clear and indistinct”, a characteristic of small perceptions²⁴, phenomenon that repeats itself every time the visitor withdraws and again approaches the tower made of radios. The visitor has a similar experience when he spends time listening to the sound that demarcates and fills out the space where *Marulho* is installed. At first imprecisely, the person begins to notice, with increasing clarity, the enunciation of the word water in different languages (according to his or her linguistic knowledge), brief moments when everything else is heard vaguely. The emphasis that one language or one radio broadcast may temporarily enjoy in the work, to the

detriment of another, suggests the inequalities that preside symbolic changes, since the greater the political and economical power a national (or regional) unit has, the greater its capacity to make itself heard – exercising, therefore, its right to narrate – or of making its language understood by those who do not have it as a natural communication means.

Babel and *Marulho* coincide, still, in the capacity to indicate how extensive and dense is the space of cultural exchanges and, simultaneously, to show the understanding difficulties between different peoples. Such ambiguity is evidenced through the approach and the contrast between the topology of such works and the characteristics of another invented space: the Library of Babel described in a story by Jorge Luis Borges, and called by him a universe. The circles of radios that overlap in *Babel* and the many accents and languages that they potentially broadcast as song and speech

²⁴ Gil, José. “As Pequenas Percepções”. In Daniel Lins (org.). *Razão Nômade*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005.

immediately remind us of that Library, which, according to the writer, would contain, distributed in identical hexagonal galleries reproduced to the infinite laterally, downwards and upwards – as the uncertain height of the skies was the intended size for the Tower of Babel –, varied writings that would register, in all languages, everything there is to register. Also the books lying on the ground, in *Marulho*, evoke, by their virtually endless amount and the recurrence of the images reproduced, the simultaneously limitless and periodic nature of the Library of Babel, of which it would be illogical to think that ends at some point, as well as unacceptable to forget that the amount of books imposes limits, making the titles repeat themselves randomly. But it is the reference to the superstition that exists, in the Library of Babel, a book that would be “the perfect cipher and summary of *all the others*” that best introduces, by opposition, the subject of the cultural un-

²⁵ Borges, Jorge Luis. “A Biblioteca de Babel”. *Ibid.*

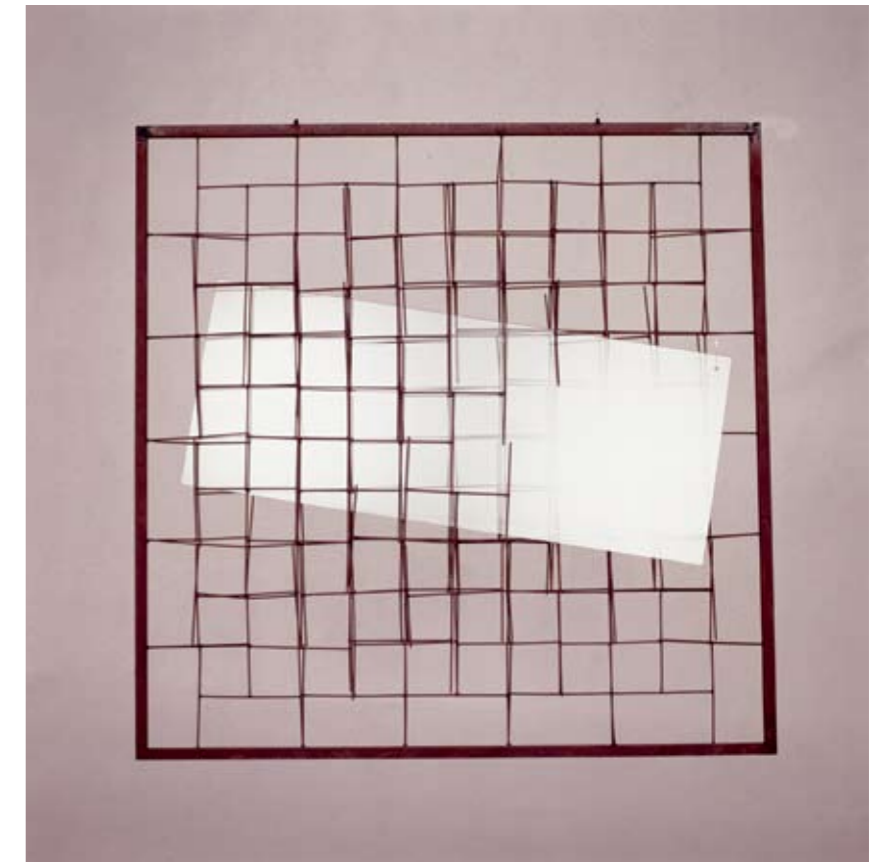
²⁶ Maharaj, Sarat. “‘Perfidious Fidelity’: The Untranslatability of the Other”. In Jean Fisher (ed.), *Global visions towards a new internationalism in the visual arts*. London: Kala Press- Institute of International Visual Arts, 1994.

translatability found in *Babel* and in *Marulho*. In this “total book”, whose possible existence is associated by the narrator to the divine, one would have access, in a *transparent* way, to all knowledge accumulated in different cultures and registered in different linguistic systems.²⁵ On the contrary, these two works by Cildo Meireles point out the necessarily truncated nature of any process of symbolic translation in the contemporary world, where, just as in the Library of Babel, even the most remote places communicate with each other.

The impossibility of fully understanding the other results from the double procedure that an ordinary act of symbolic translation requires: first, to apprehend the meanings of the products generated in a culture; then, to recreate them in the terms of another culture. Since there is no univocal correspondence between different cultural systems – same as between different linguistic systems –, there is

never perfect transparency in the results of a translation, which always retains a shadow area, consequently, something *untranslatable* between cultural formations or confronted languages. At the same time that a translation is necessary, it is subject to irresolvable differences, causing its interdiction.²⁶ And it is exactly the opacity of that which cannot easily be taken to another sphere of meaning – insinuated by the cacophony of voices heard in *Babel* and *Marulho* – that affirms the impossibility of reducing a culture to a different one when they are placed in contact, creating hybrid cultural formations that then add to the symbolic repertoire of the world something that formerly did not exist.

The processes of contemporary transculturation take place, therefore, in an extensive, dense and discontinuous territory, a paradox that we also find present, formally and metaphorically, in *Meshes of Freedom* [*Malhas da Liberdade*] (1977). Made from rigid



↑
MALHAS DA LIBERDADE – VERSÃO 3 [1977]
Ferro e vidro
Metal and glass
Estrutura de ferro [grating]: 120 × 120cm
Folha de vidro [plate glass]: 40 × 100cm
Coleção do artista
Artist's collection



ATRAVÉS 1989]

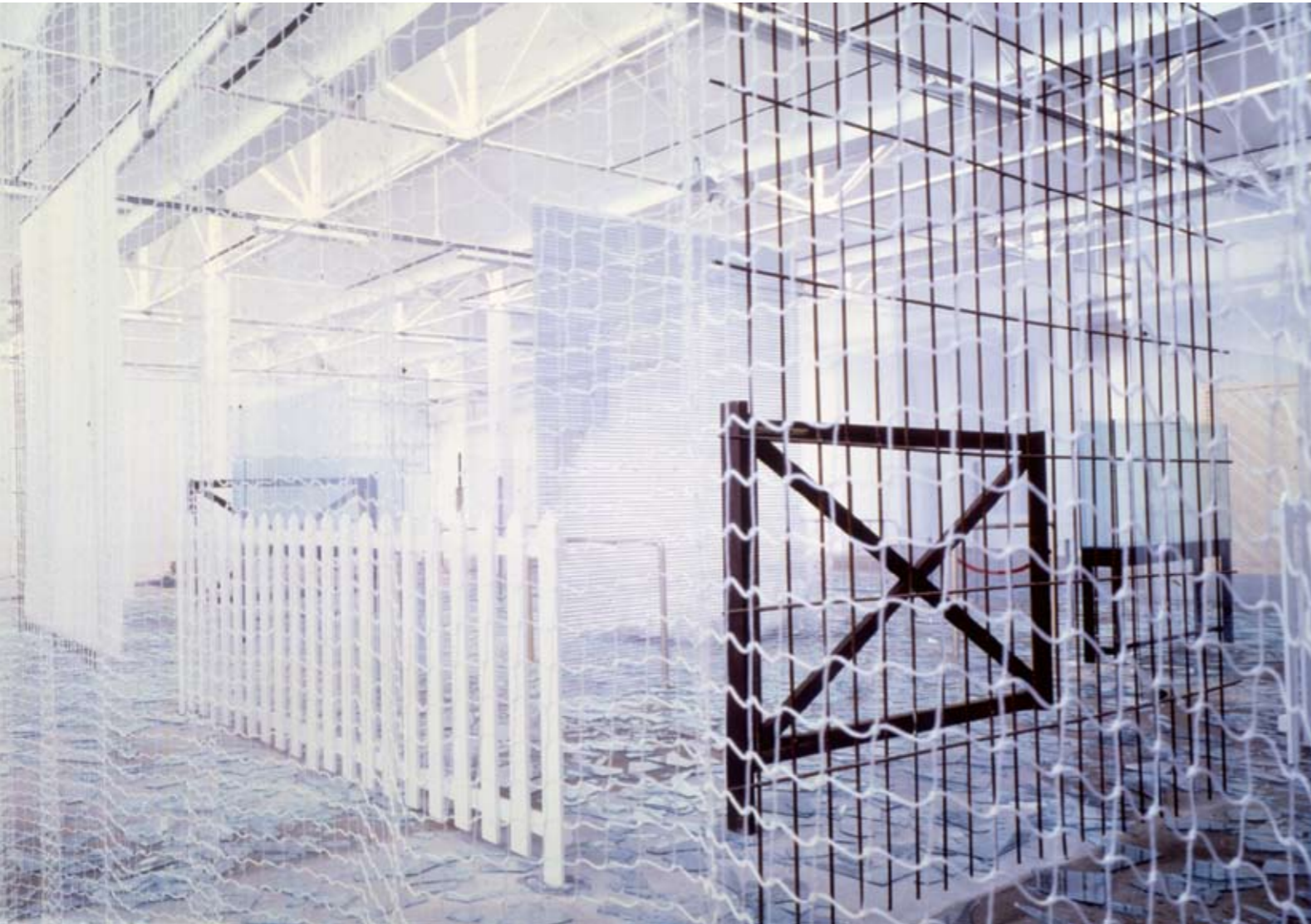
Instalação [Installation]

Rede de pesca, voile, vidro, papel milimetrado, persianas, cerca de jardim, portão de madeira, barras de prisão, treliça de madeira, cerca de ferro, mosquitoieiro, aquário, rede de tênis, correntes, tela de galinheiro, esfera de papel celofane

Fishing nets, voile, glass, architect's grid lined paper, venetian blinds, garden fencing, wooden gates, prison bars, wooden trellis, iron fencing, mosquito nets, aquarium, tennis nets, chains, chicken wire, ball of cellophane

15 x 15m

Coleção [collection] CACI-Instituto Cultural Inhotim



metal wires, the composition obeys a formation law that is simple and exact: taking an elementary unit (a straight-line segment), the artist makes it intercept another two units in their halves, being next intercepted in the middle by an identical element. When repeated many times (potentially, to the infinite), this procedure leads to the creation of a metallic grid that grows first in one plane and then, through successive partial overlappings of the material employed, also in space, its final dimensions being defined arbitrarily. When hanging vertically this supposedly closed grid, and cross sectioning it with a glass plate whose width is higher than the diagonal of any square in the mesh, Cildo Meireles demonstrates how permeable it is.²⁷ As the wide and thick field of symbolic translations of the world does not retain all meanings that it contains, also the mesh is unable to prevent that even a matter relatively wide and fragile trespasses its apparently hard and tight corporeity.

Both exhibit, in fact, a non-completeness of their structural order similar to the building and architectural incompleteness to which the Tower of Babel was condemned.²⁸

By means of a topography with many relief features, the installation *Through [Através]* (1989) leads the visitor to experience, both sensorial and conceptually, the unconcluded nature, almost without borders, of that space of changes. Occupying an area of 225 square meters, the work consists of the overlapping of more than fifty elements (laid on the floor or hung from the ceiling) commonly used to prevent the passage of bodies, such as nets, fences, window panes, blinds, screens, gratings, chains and ropes. All those objects also have in common, however, the fact that they can be traversed totally or partially by the gaze, immediately suspending the strong sense of prohibition that the environment holds. Arranged in the form of a maze, they take the visitor around the

²⁷ In two previous versions of *Mesher of Freedom* (1976), Cildo Meireles applied the same constructive principle on a cotton rope, creating an object similar to a fishing net, however unable to capture anything. Another version, which was never build, would be made only of paper stripes and instructions on how to build the "mesh".

²⁸ Derrida, Jacques. *Ibid.*

obstacles to the body and, guided by vision, to seek some of the paths that lead to the center of the installation, where we find a wrinkled cellophane paper ball about three meters in diameter. This nucleic element is the most ambiguous of all, because it is of easy physical or symbolic transposition – the paper would give in to body pressure, and does not contain social interdictions of any kind. At the same time, it is the only one among so many materials capable of blocking the scope of the regard. It contradicts and immobilizes, then, the impulse that leads somebody to approach it, generating a centrifugal force that tends to repel the visitor back to the borders of the created environment. The detour from corporal obstacles does not imply, however, an exclusively retinal experience by the visitor, since each of his steps breaks down, with inevitable noise, a portion of the sixteen tons of glass plates that cover the floor of the installation, making the body hesitate,

and relativizing, through the sound generated by the steps, the hegemony of vision in the exploration of space. Instead of separation of the senses, there is here a convergence of distinct means of knowing a territory.

The experience offered by *Through [Através]* is not exhausted, however, in crossed incentives to the senses. Each one of the elements transposed by the eyes and detoured by walking has a job and a function in daily life that, by and large, are recognized by the visitor. Some of them are used to delimit domestic spaces, other to organize flows of human traffic in streets or even as a protection against light or wind. Several, however – among which barbed wire being the most evident –, may be taken as indexes of political interdictions and tools of segregation used by whom, in different ways, threaten or subvert the existing order. An order that, despite or because the latent conflicts that it contains, interlaces and makes interdependent a

growing number of nations and communities. In this context, the glass plates that are broken on the floor recall – by the noise, involuntarily associated to the effective risk of being cut – the collisions that the proximity between what is dissimilar generates, as well as the frailty of the institutional arrangements made to contain them, or at least to accommodate them. The work nucleus also has another meaning: before the disciplined structure that, from several distinct points, organizes and commands the world – evoked by the regular positioning of those obstacles –, the chaotic symbolic energy potentially contained in the wrinkled cellophane paper announces the unstable character of such social arrangement.²⁹

The ambivalence of this situation is also examined by the artist in *Glove Trotter* (1991), a work where dozens of spheres, of different sizes, materials, colors, weights and uses are scattered on the floor and covered by a heavy

mesh of stainless steel. Objects whose forms are usually associated to concepts of totality and independence are placed under another object that suggests not only its imbrication but also its unequivocal capture. While it is acceptable to relate the remarkable dissimilarities of each of these spheres to the diversity – cultural, political, historical – among human groupings in the world, the thick mesh that entangles and hides them recalls the gradual deletion of those differences under the hegemonic power of those who link different communities. The fact that it is still possible to see, between the wide points of the mesh, what is singular in even the smallest of the spheres indicates, therefore, the limits of the homogenization promoted by transculturation mechanisms. It also proposes, furthermore, that the relative untranslatability of terms between distinct symbolic constructions represents not only the exclusion of the other, but also the reaction and

²⁹ Brett, Guy. "Cildo Meireles". In *Tunga "lezarts" / Cildo Meireles "through"*. Kortrijk: Kunststichting Kanaal Art Foundation, 1989.

adaptation of non–hegemonic cultures to a movement of annulment of the otherness.³⁰

In these works, as in others, Cildo Meireles does not dissociate, therefore, the physical knowledge of the space – sought by distinct constructive procedures – from the cognition of the political space, which he always mentions in metaphors. He elects, as an intuitive and also rational method, not to distinguish between the objects and environments that he creates and the wish to discuss the differences between peoples. A method that implies the overlapping and collision of meanings, mirroring the conflicting contact among distinct *times* promoted by the contemporary means of organization and of articulation of *spaces*.³¹ A method similar to the labyrinth imagined by Ts’ui Pen, a character in *The Garden of Forking Paths*, a narrative written by Jorge Luis Borges, once again mentioned here. Instead of opting for one alternate path among many – conse-

quently eliminating, by choice, the others –, in this labyrinth it would be possible to choose simultaneously all of them. Ts’ui Pen believed, through a property of his invention, in the existence of a “weave of time threads that approach, fork out, cross each other or secularly ignore each other”, thus encompassing all possibilities.³² Exactly as the writer, Cildo Meireles does not disregard the contradictions that govern the world, but lets them inform and inhabit his work.

³⁰ Cildo Meireles conceived *Glove Trotter* for the exhibition *Latin American Artists of the Twentieth Century* (New York, Museum of Modern Art, 1992), which was part of the celebration of the 500th anniversary of European colonization in the three Americas. The work original ironic title was *Brave New Worlds* [*Admiráveis Mundos Novos*].

³¹ About the coexistence of different “geographical times” in Cildo Meireles’ work, see Jaukkuri, Maaretta. “Variations on Time”. In *Cildo Meireles*. Strasbourg: Musée d’Art Contemporain de Strasbourg, 2003.

³² Borges, Jorge Luis, “O Jardim de Veredas que se Bifurcam”. *Ibid.*

↓
GLOVE TROTTER [1991]
 Instalação [Installation]
 Malhas de aço, bolas de vários tamanhos
 Steel mesh, balls of various sizes
 5,20 × 4,20m
 Coleção [collection]
 CACI – Instituto Cultural Inhotim



Obras em exposição

Works in exhibition



**MALHAS DA LIBERDADE –
VERSÃO 3** [1977]
Ferro e vidro
Metal and glass
Estrutura de ferro [Grating]
120 x 120 cm
Folha de vidro [Plate glass]
40 x 100 cm
Coleção do artista
Artist's collection



CRUZEIRO DO SUL
[1969]
Cubo de madeira, sendo uma
seção de pinho e outra de
carvalho
*wooden cube, one section
pine the other oak*
9 x 9 x 9mm
Coleção do artista
Artist's collection



ESPAÇOS VIRTUAIS: CANTOS
[1967-1968]
Madeira, tela, tinta, piso de
taco de madeira
*Wood, canvas, ink and
wooden parquet flooring*
c. [approx.] 305 x 100 x 100cm
Coleção [collection]
Galeria Luisa Strina



GLOVE TROTTER [1991]
Instalação [Installation]
Malhas de aço, bolas de vários
tamanhos
*Steel mesh, balls of
various sizes*
5,20 x 4,20m
Coleção [collection]
CACI – Instituto Cultural Inhotim



MEBS/CARAXIA [1970-1971]
LP de 33 rotações, disco de
vinil, capa de disco
LP 33 rpm, vinyl disk, cover
Tiragem de 500 exemplares
[500 copies edition]
18 x 18cm
Coleção do artista
Artist's collection



MARULHO
[1997]
Instalação [Installation]
Madeira, livros, trilha sonora
Wood, books, sound
dimensões variáveis
variable dimensions
Coleção [collection]
MAM RJ



SAL SEM CARNE [1975]
Lp de 33 rotações, disco de
vinil, capa de disco
LP 33 rpm, vinyl disk, cover
30 x 30cm
Coleção do artista
Artist's collection



BABEL
[2001-2006]
Instalação [Installation]
Estrutura metálica, rádios
Metallic structure, radio sets
Altura [height]: 500cm,
Ø 200cm
Coleção do artista
Artist's collection

Exposições individuais

Solo exhibitions

1967

Desenho

Museu de Arte Moderna, Salvador

1975

Eureka / Blindhotland

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Blindhotland / Gueto

Galeria Luiz Buarque de Hollanda & Paulo Bittencourt, Rio de Janeiro

1977

Casos de sacos

Pinacoteca do Estado, São Paulo
Museu de Arte e Cultura Popular, Cuiabá

1978

Cildo Meireles: desenhos

Pinacoteca do Estado, São Paulo

1979

O sermão da montanha: Fiat Lux
Centro Cultural Candido Mendes,
Rio de Janeiro

Artigos definidos

Galeria Saramenha, Rio de Janeiro

1981

*Artigos definidos e espaços
virtuais: cantos*

Galeria Luisa Strina, São Paulo

Cildo Meireles

FUNARTE, Rio de Janeiro

1983

Obscura luz

Galeria Luisa Strina, São Paulo
Galeria Saramenha, Rio de Janeiro

Eureka / Blindhotland

Rio Arte Humaitá, Rio de Janeiro

1984

Dois coleções: desenhos

Sala Oswaldo Goeldi, Brasília

Desvio para o vermelho

Museu de Arte Moderna,
Rio de Janeiro

1986

Cinza

Galeria Luisa Strina, São Paulo
Petite Galerie, Rio de Janeiro

Desvio para o vermelho

Museu de Arte Contemporânea da USP,
São Paulo

1988

Missões: 300 anos – visão do artista

Escola de Artes Visuais do Parque Laje,
Rio de Janeiro

Museu de Arte Moderna, São Paulo
Reitoria da Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Porto Alegre

1989

Campos de Jogos

Galeria Luisa Strina, São Paulo

1990

Projects n° 21: Cildo Meireles

MoMA – Museum of Modern Art, Nova York, EUA

Cildo Meireles: Missão / Missões (como construir catedrais) e Cinza
Institute of Contemporary Art, Lower
Gallery, Londres, Inglaterra

1992

Metros I

Galeria Luisa Strina, São Paulo

1994

Entrevendo and volátil

Capp Street Project, São Francisco, EUA

1995

Cildo Meireles

IVAM Centre del Carne, Valencia, Espanha

Ouro e paus

Galeria Joel Edelstein, Rio de Janeiro

Two trees

Laumeier Sculpture Park, Saint Louis, EUA

1996

Cildo Meireles (org. IVAM)

Fundação Serralves, Porto, Portugal

To L.C., dados e condensados: Bombanel

Espaço Cultural Sérgio Porto, Rio de Janeiro

Cildo Meireles

The Fabric Workshop Museum,
Filadélfia, EUA

1997

Cildo Meireles – Atelier FINEP

Paço Imperial, Rio de Janeiro

Cildo Meireles

IVAM Centro Julio González, Valencia,
Espanha

Institute of Contemporary Art (ICA),
Boston, EUA

Eureka / Blindhotland

Galerie Lelong, Nova York, EUA

Chove chuva

Centre d'Art Contemporain Le Creux de
l'Enfer, Thiers, França

1998

Camelô

Galeria Luisa Strina, São Paulo

1999

Cildo Meireles – Ku Kka / Ka Kka e Fio

Kiasma Museum of Contemporary Art,
Helsinki, Finlândia

Cildo Meireles – retrospectiva

New Museum of Contemporary Art,
Nova York, EUA

Ku Kka / Ka Kka e Camelô

Galerie Lelong, Nova York, EUA

2000

Cildo Meireles – retrospectiva

Museu de Arte Moderna, São Paulo
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Individual

Galeria Luisa Strina, São Paulo

2001

La bruja, Marulho e Strictu

Arte Futura e Companhia, Brasília

Cildo Meireles, geografia do Brasil

Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães,
Recife

2002

Cildo Meireles, geografia do Brasil

Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador
Espaço Cultural Venâncio / ECCO, Brasília

2003

Cildo Meireles

Musée d'Art Moderne et Contemporain,
Estrasburgo, França

Descalas

Galeria Luisa Strina, São Paulo

Cildo Meireles

Miami Art Museum of Dade County,
Miami, EUA

2004

Occasion

Portikus im Leinwandhaus, Frankfurt,
Alemanha

Cildo Meireles

Kunstverein in Hamburg, Hamburgo,
Alemanha

Cildo Meireles – Descalas and Strictu

Galerie Lelong, Nova York, EUA

Cildo Meireles

Württembergischer Kunstverein Stuttgart,
Stuttgart, Alemanha

2005

Cildo Meireles, algum desenho (1963-2005)

Centro Cultural Banco do Brasil,
Rio de Janeiro

Casos de sacos

SESC Rio – Unidade Petrópolis

Exposições coletivas

Group exhibitions

1965

II Salão de Arte Moderna do Distrito Federal, Brasília

1969

Pré-Bienal de Paris (fechada antes da abertura)
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Salão da Bússola

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

1970

Do corpo à terra
Palácio das Artes, Belo Horizonte

Agnus Dei: Thereza Simões, Guilherme Vaz e Cildo Meireles

Petite Galerie, Rio de Janeiro

Information

MoMA – Museum of Modern Art,
Nova York, EUA

1973

Expo Projeção: som, audiovisual, super 8 e 16 mm
Galeria Grife, São Paulo

1974

Desenho brasileiro / IX Salão de Arte Contemporânea de Campinas
Museu de Arte Contemporânea, Campinas

1975

Novas tendências. Audiovisual
Paço das Artes, São Paulo

1976

XXXVII Biennale di Venezia – Attualità Internazionale Veneza, Itália

Arte brasileira – os anos 60/70 – Coleção Gilberto Chateaubriand
Museu de Arte Moderna da Bahia, Salvador

1977

IX Biennale de Paris, Paris, França

Acervo / Aquisições

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Poéticas visuais

Museu de Arte Contemporânea da USP,
São Paulo

1979

Exala Águila
Núcleo de Arte Contemporânea, João Pessoa

Figuração referencial – IX Salão Nacional de Arte

Museu de Arte, Belo Horizonte

1980

Clementina de Jesus – a benção Quelé
FUNARTE, Rio de Janeiro

1981

I Colóquio de Arte No-Objectual de Medellín
Museo de Arte Moderno, Medellín, Colômbia

XVI Bienal Internacional de São Paulo

Parque Ibirapuera, São Paulo

Da arte moderna à arte contemporânea
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Quase cinema. “Cildo Meireles” – direção Wilson Coutinho
Fundação Cultural do Distrito Federal, Brasília

Primeira Exposição de Arte Latina

Prefeitura Municipal, Recife

1982

Da arte moderna à arte contemporânea
Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, Portugal

1983

Poética do Pão de Açúcar – novas aquisições
Sul América, Rio de Janeiro

1984

50º Sydney Biennial – Private Symbols: Social Metaphor
Art Gallery of New South Wales, Sydney, Austrália
Ivan Dougherty Gallery, Paddington, Austrália

Retrato e Auto-retrato – Coleção Gilberto Chateaubriand

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Tradição e ruptura – síntese de arte e cultura brasileiras

Fundação Bienal de São Paulo

Intervenções no espaço urbano

Galerias Sérgio Milliet e Espaço Alternativo,
FUNARTE, Rio de Janeiro

A arte brasileira contemporânea: Cildo Meireles, Emil Forman e Carlos Fajardo
Espaço ABC, FUNARTE, Rio de Janeiro
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Madeira, matéria e arte

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

1986

Galeria Luisa Strina – 12 anos trabalhando juntos
Galeria Luisa Strina, São Paulo

Depoimento de uma geração: 1969/1970

Galeria Banerj, Rio de Janeiro

Uma geração 18 anos depois

Investiarte Galeria, Rio de Janeiro

1987

Modenidade: Art brésilien du XX^{ème} siècle
Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris, França

Palavra imágica

Museu de Arte Contemporânea da USP,
São Paulo

As bienais no acervo do Museu de Arte Contemporânea (1951-985)

Museu de Arte contemporânea da USP,
São Paulo

1988

Modernidade: Art brésilien du XX^{ème} siècle
 Museu de Arte Moderna, São Paulo

Brazil Projects

PS 1, Institute for Art and Urban Resources,
 Long Island, Nova York, EUA

The debt

Exit Art, Nova York, EUA

*The Latin America spirit: art and artists in
 the United States 1920-1970*

The Bronx Museum of Arts, Nova York, EUA

Expressão e conceito / anos 70

Galeria Centro Empresarial Rio, Rio de Janeiro

Broken Musik

Daadgalerie Gemeentemuseum, Berlim,
 Alemanha

Gemeentemuseum, Haia, Holanda

Le Magasin, Grenoble, França

1989

Através / Cildo Meireles – Lezards / Tunga
 Kanaal Art Foudation, Kortrijk, Bélgica

Les magiciens de la Terre

Musée National d'Art Moderne,
 Centre Georges Pompidou, Paris, França

XX Bienal de São Paulo

Parque Ibirapuera, São Paulo

1990

Transcontinental: nine Latin American

artists

Ikon Gallery, Birmingham, Inglaterra
 Corner House, Manchester, Inglaterra

Casino Fantasma

Casino Municipale, Veneza, Itália
 Institute of Contemporary Art, Nova York, EUA

The rhetorical image

The New Museum of Contemporary Art, Nova
 York, EUA

*Uncover/Discover – new works for different
 paces*

Derry – Glasgow – Newcastle – Plymouth,
 Grã-Bretanha

Armadilhas indígenas

MASP, São Paulo

Galeria Sérgio Milliet, FUNARTE, Rio de Janeiro

1991*Dénonciation*

École d'Architecture de Normandie, Rouen,
 França

*O clássico no contemporâneo – Nacional /
 Internacional na Arte Brasileira*

Paço das Artes, São Paulo

1992*Amerika: the bride of the sun*

Koninklijk Museum voor Shone Kunsten,
 Antuérpia, Bélgica

Pour la suite du monde

Musée d'Art Contemporain, Montreal, Canadá

Documenta IX

Kassel, Alemanha

*Artistas latinoamericanos del siglo XX: una
 perspectiva de fin de siglo*

Estación Plaza das Armas, Sevilha, Espanha

*Encounters / Displacements: Cildo Meireles,
 Alfredo Jaar & Luiz Camnitzer*

Archer M. Huntington Gallery, Austin, EUA

Artists Latinoaméricains du XX^{ème} Siècle

Musée National d'Art Moderne, Centre
 Georges Pompidou, Paris, França

Museu Nacional de Belas Artes, Rio de Janeiro

1993*Body to earth – three artists from Brazil*

Fischer Gallery, University of South
 California, Los Angeles, EUA

*Lateinamerikanische Kunst im 20
 Jahrhundert*

Museum Ludwig – Josef Haubrich-
 Kunsthalle, Colônia, Alemanha

*Time and tide. The II Tyne International
 Exhibition of Contemporary Art*

Newcastle-upon-Tyne, Inglaterra

Latin-American artists of the XX century

MoMA – Museum of Modern Art,
 Nova York, EUA

L'ordre du temps

Centre d'Art – Domaine de Kerguehenec,
 França

Emblemas do corpo – desenhos

Centro Cultural Banco do Brasil,
 Rio de Janeiro

L'autre à Montevideo / homenaje a Isidore

Ducasse
 Museo Nacional de Artes Visuales,
 Montevideu, Uruguai

A presença do ready-made, 80 anos

Museu de Arte Contemporânea da USP,
 São Paulo

Mestres brasileiros na Coleção do Chase

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Representação – presença decisiva

Museu de Arte Contemporânea da USP, São
 Paulo

*Pequeño Formato Latinoamericano 94
 Artistas Contemporâneos en Latinoamérica*

Viejo San Juan de Porto Rico – Luigi

Marrozzini Gallery, Miami, EUA

O desenho moderno no Brasil – coleção

Gilberto Chateaubriand

Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro
 Galeria de arte Sesi, Rio de Janeiro

1994*Brasil século XX*

Fundação Bienal de São Paulo, São Paulo

20 anos de arte brasileira

MASP, São Paulo

Impressões

Escola de Artes Visuais do Parque Lage,
Rio de Janeiro

Trincheiras – arte e política no Brasil
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

1995

*Art from Brazil: Cildo Meireles and
Waltércio Caldas*
Galeria Lelong, Nova York, EUA

*Temporarily possessed. The semi-
permanent collection*
The New Museum of Contemporary Art,
Nova York, EUA

Colisiones
Centro Artístico Arteleku, San Sebastian,
Espanha

Dinheiro, diversão e arte
Centro Cultural Banco do Brasil, Rio de
Janeiro

Continuum: Brazilian art, 1960's – 1990's
University of Essex, Colchester, Inglaterra

1996

Panorama de Arte Brasileira
Museu de Arte Moderna, São Paulo
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Amigos do Calouste Gulbenkian
Centro de Artes Calouste Gulbenkian,
Rio de Janeiro

Zona Archives

Escola Nacional de Belas Artes, Florença, Itália

Sin fronteras – arte latinoamericana atual
Complejo Cultural La Rinconada, Museo
Alejandro Otero, Caracas, Colombia

1997

Face à l'histoire
Musée National d'Art Moderne, Centre
Georges Pompidou, Paris, França

You are here
Royal College of Art, Londres, Inglaterra

*Re-aligning vision: alternative currents in
South American drawings*
Archer M. Huntigton Gallery, Austin, EUA
El Museo del Barrio, Nova York, EUA

I Bienal de Artes Visuais do Mercosul
Porto Alegre

*II Johannesburg Biennale – Trade routes:
history and geography*
Johannesburg, África do Sul

Arte Pará – fronteiras
Museu do Estado, Palácio Lauro Sodré, Belém

Arte/Cidade – a cidade e suas histórias
São Paulo

*Novas aquisições – coleção Gilberto
Chateaubriand*
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

1998

*Desenhos: Cildo Meireles, Artur Barrio e
Luiz Fonseca* Paço Imperial, Rio de Janeiro

*Insertions. Notes towards the
dematerialization of the art exhibition*
Nordiska Museet; Tekniska Museet,
Estocolmo, Suécia

Horizonte reflexivo
Centro Cultural Light, Rio de Janeiro

*XXIV Bienal de São Paulo – Núcleo histórico:
antropofagia e histórias de canibalismo*
Parque Ibirapuera, São Paulo

Hélio Oiticica e a cena americana
Centro de Arte Hélio Oiticica, Rio de Janeiro

Teoria dos valores
Museu de Arte Moderna, São Paulo
Casa França-Brasil, Rio de Janeiro

Gravados brasileiros contemporâneos
Fundación Centro de Estudios Brasileños,
Buenos Aires, Argentina

The garden of forking paths
Helsinki City Art Museum, Helsinki,
Finlândia

*O moderno e o contemporâneo na Arte
brasileira – coleção Gilberto Chateaubriand*
Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Futebol arte
Casa França-Brasil, Rio de Janeiro

Museu de Arte Contemporânea, Niterói

1999

Por que Marcel Duchamp?
Paço das Artes, São Paulo
Paço Imperial, Rio de Janeiro

*Global conceptualism: Points of origin
1950-1980*
Queens Museum of Art, Nova York, EUA
Touring USA, Japão

S.M.A.K.
Museum of Contemporary Art, Stedelijk,
Holanda
Museum of Contemporary Art, Gand,
Bélgica

Circa 1968
Fundação Serralves, Porto, Portugal

Horizontes cambiantes
University of Essex, Casa da América,
Colchester, Inglaterra

2000

Investigações: o trabalho do artista
Instituto Itaú Cultural, São Paulo

*Worthless (invaluable) – The concept of
value in contemporary art*
Museum of Modern Art, Lubliana, Eslovênia

*Zona instável: Cildo Meireles, Luiz
Alphonsus e Alfredo Fontes*
Escola de Artes Visuais do Parque Lage,
Rio de Janeiro

<u><i>Kwangiu Biennale 2000: Man + Space</i> Kwangiu, Coréia do Sul</u>	<u>American Art, Colchester, Grã-Bretanha</u>
<u><i>Jornal aberto</i> Museu do Telefone / Espaço Telemar, Rio de Janeiro</u>	<u><i>Global conceptualism – points of origin, 1950's-1980's</i> MIT List Visual Arts Center, Cambridge, EUA</u>
<u><i>Situações: arte brasileira anos 70</i> Casa França-Brasil, Rio de Janeiro</u>	<u><i>Marcas do corpo – Dobras da alma / XII Mostra de Gravura de Curitiba</i> Museu da Gravura de Curitiba</u>
<u><i>Cildo Meireles + Lawrence Weiner</i> Kunstverein Heilbron, Heilbron, Alemanha Kunstverein Köln, Colônia, Alemanha</u>	<u><i>Projeto de aquisição e coleção de obras</i> Museu da Gravura de Curitiba</u>
<u><i>Others modernities</i> London Institute, Londres, Inglaterra</u>	<u><i>Pintura contemporânea brasileira</i> Atualidade Galeria de Arte, Rio de Janeiro</u>
<u><i>Vivências / Lebenserfahrung / Life Experience</i> Generali Foundation, Viena, Áustria</u>	<u><i>Técnica mista sobre papel</i> Galeria Thomas Cohn, São Paulo</u>
<u><i>Version del sur – fricciones</i> Museo Nacional – Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha</u>	<u><i>A figura humana na coleção Itaú</i> Instituto Itaú Cultural, São Paulo</u>
<u><i>Version del sur – heterotopias</i> Museo Nacional – Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha</u>	<u>2001 <i>Beyond preconceptions: the sixties experiment</i> Museo de Arte Moderno, Buenos Aires, Argentina Museu de Arte Moderna, São Paulo Paço Imperial, Rio de Janeiro</u>
<u><i>Version del sur – No és sólo lo que vés: pervertiendo el Minimalismo</i> Museo Nacional – Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha</u>	<u><i>Versiones del sur – Eztetyka del sueño</i> Palácio de Cristal, Museo Nacional – Centro de Arte Reina Sofia, Madri, Espanha</u>
<u><i>Outros 500 – Highlights of Brazilian Contemporary Art in UECLAA</i> University of Essex, Collection of Latin</u>	<u><i>The public garden – the enclosure and the</i></u>

<u><i>disclosure of the public garden</i> Roterdã, Holanda</u>	2002 <u><i>Beyond preconceptions: the sixties experiment</i> University of Califórnia, Berkeley Art Museum, Berkeley, EUA Freedman Gallery Albright College Center for the Arts, Reading, EUA</u>
<u><i>Breeze of AIR / Hortus Conclusus</i> Witte de With, Roterdã, Holanda</u>	<u><i>Identidade – o retrato brasileiro na coleção Gilberto Chateaubriand</i> Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro</u>
<u><i>Do corpo à terra: um marco radical na arte brasileira</i> Instituto Itaú Cultural, São Paulo</u>	<u><i>Desenhistas e coloristas</i> Galeria Luisa Strina, São Paulo</u>
<u><i>Espelho cego – seleções de uma coleção contemporânea</i> Paço Imperial, Rio de Janeiro Espaço Cultural Venâncio ECCO, Brasília</u>	<u><i>Vivências – dialogues between the works of Brazilian artists from 1960-2002</i> New Art Gallery, Walsall, Inglaterra Sainsbury Center for Visual Art, Norwich, Inglaterra</u>
<u><i>El final del eclipse – el arte de América Latina em la transición al siglo XXI</i> Fundación Telefónica, Madri, Espanha</u>	<u><i>Documenta XI</i> Platform 5: Ausstellung I Exhibition, Kassel, Alemanha</u>
<u><i>Ars 01 – unfolding perspectives</i> Kiasma Museum of Contemporary Art, Helsinki, Finlândia</u>	<u><i>Tempo</i> MoMA, Museum of Modern Art, Nova York, EUA</u>
<u><i>Rembrandt to Rauschenberg: building the collection</i> Jack S. Blanton Museum of Art, Austin, EUA</u>	<u><i>Paralelos: arte brasileira da segunda metade do século XX em contexto</i> Museu de Arte Moderna, São Paulo Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro</u>
<u><i>Da adversidade vivemos – Artistes d'Amérique Latine</i> Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, França</u>	<u><i>Fluxus und die Folgen – 40 Jahre</i> Strojectbüro Stadtmuseum, Wiesbaden, Alemanha</u>
<u><i>Auto-retrato – o espelho do artista</i> Museu de Arte Contemporânea da USP, São Paulo Galeria de arte Sesi / Centro Cultural FIESP, São Paulo</u>	

Arte all arte – arte architectura paesaggio 7
 Palazzo delle Papesse, Centro Arte
 Contemporânea, Siena, Itália

Der Globale Komplex
 OK Center for Contemporary Art, Linz,
 Áustria

Les années 70: l'art en cause
 Musée d'Art Contemporain, Bordeaux,
 França

El final del eclipse
 Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte
 Contemporâneo, Badajoz, Espanha

*Imagens do Brasil – 80 anos de
 modernismo – Coleção Nemirovsky*
 MASP, São Paulo

2003
8th International Istanbul Biennial
 Istanbul, Turquia

*Dreams and conflits: the dictatorship of the
 viewer*
 50° Biennale di Venezia, Itália

Uneasy space – interactions with 12 artists
 Site Santa Fé Museum, México

The paper sculpture show
 Sculpture Center, Nova York, EUA
 Bellevue Art Museum, Washington

Autonomia do desenho anos 70
 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

*Panorama da Arte Brasileira (desarrumado)
 – 19 desarranjos*
 Museu de Arte Moderna, São Paulo
 Paço Imperial, Rio de Janeiro
 Museu de Arte Moderna Aloísio Magalhães,
 Recife

Arte e sociedade: uma relação polêmica
 Instituto Itaú Cultural, São Paulo

Coletiva
 Galeria Luisa Strina, São Paulo

*Contemporaneidade – homenagem a Mário
 Pedrosa*
 Galeria Evandro Carneiro, Rio de Janeiro

*Geometrias – abstração geométrica
 latinoamericana en la Colección Cisneros*
 Museo de Arte Latinoamericana de Buenos
 Aires, Argentina

*Apropriações – curto-circuito de experiências
 participativas*
 Museu de Arte Contemporânea, Niterói

O sal da terra
 Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha

Um difícil momento de equilíbrio
 Museu de Arte Moderna, São Paulo

A nova geometria
 Galeria Fortes Vilaça, São Paulo

A subversão dos meios
 Instituto Itaú Cultural, São Paulo

2004
The paper sculpture show
 Orange County Museum of Art, Newport
 Beach, EUA
 Dunlop Art Gallery, Regina, Canadá

Inverted utopias
 The Museum of Fine Arts, Houston, EUA

A angles vifs
 Musée d'Art Contemporain (CAPC),
 Bordeaux, França

Beyond geometry
 Miami Art Museum, Miami, EUA
 County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, EUA

4th Liverpool Biennial Liverpool, Inglaterra

*Fotografia e escultura no acervo do MAM
 (1995-2004)*
 Museu de Arte Moderna, São Paulo

*MoMA at El Museo – Latin American
 and Caribbean Art from the collection of the
 Museum*
 El Museo del Barrio, Nova York, EUA

*Ordem x Liberdade – arte abstrata nas
 coleções do Museu de Arte Moderna e
 Gilberto Chateaubriand*
 Museu de Arte Moderna, Rio de Janeiro

Aquarela brasileira
 Centro Cultural da Light, Rio de Janeiro

Imagem sitiada

Espaço sesc, Rio de Janeiro

Paralela 2004
 Vila Olímpia, São Paulo

2005
Person of the crowd
 Contemporary Museum, Baltimore, EUA

Transeuntes – América Latina
 Museu de Arte Contemporânea da USP,
 São Paulo

*51st International Exhibition: Always a Little
 Further*
 La Biennale di Venezia, Itália

Open systems – rethinking art c. 1970
 Tate Modern, Londres

Populism
 Stedelijk Museum Amsterdam, Holanda
 Contemporary Art Center (CAC), Vilnius,
 Lituânia
 National Museum of Art, Architecture
 and Design, Oslo, Suécia
 Frankfurter Kunstverein, Frankfurt, Alemanha

*Colleció Fundació La Caixa 20 anys amb l'art
 contemporani*
 Fundació La Caixa – Caixa Fórum, Barcelona,
 Espanha

*20 Desarranjos: Panorama da arte
 brasileira*
 MARCO, Museu de Arte Contemporânea de Vigo,
 Espanha

Exposição

Babel

Cildo Meireles

Curadoria

Curator

Moacir dos Anjos

Coordenação geral

General coordination

Ana Regina Machado Carneiro

Produção

Production

Artviva Produção Cultural

Produção executiva

Executive production

Clarice Magalhães

Assistente administrativo

Management assistant

Antônio Tomé de Araújo Goes

Assistentes do artista

Artist's assistants

Max Meireles

Rubens Teixeira dos Santos

Engenharia elétrica – instalação Babel

Electric engineering – Installation Babel

Fama Engenharia e Arquitetura

Roberto Mansur

Consultoria em refrigeração – instalação Babel

Refrigeration consultant – installation Babel

João Tiziani

Técnico em rádios – instalação Babel

Radio technician – Installation Babel

Luiz Carlos Ferreira

Assessoria de imprensa

Press liaison

Meio & Imagem Assessoria,

Promoção e Marketing

Ana Lígia Petrone

Apoio

Support

Ivan Francisco da Encarnação

Ronaldo Leopoldo Soares

Projeto de iluminação

Lightning project

Antônio Mendel

Museologia

Museology

Natércia Pons

Coleções

Collections

MAM RJ

CACI - Instituto Cultural Inhotim

Galeria Luisa Strina

Equipe de montagem

Setup team

Tuca Sarmento

Rivelino Martins

Marcelo Sant’Anna

Programa de Arte Educação

Art Education Program

Monitores

Monitors

Adriana Pereira

Alex Schmidel

Claudia Oliveira

Leticia Barbosa

Osmar Paranhos

Vinicius Almeida

Regiane Vervloet

Renato Müller

Estagiários

Trainees

Inara Macedo

Leandra Lopes

Meng Guimarães

Rafael Dias

Projeto Social

Social Project

Aprendizes das comunidades

Community trainees

Pintura

Painting

Jackson Lorrان (Santa Rita – Vila Velha)

William de Oliveira (Nova Rosa da Penha – Cariacica)

Montagem

Set up

Artur Venâncio (Rio Marinho – Cariacica)

Felipe Ferreira (Jardim de Alah – Cariacica)

Laene Campana (Rio Marinho – Cariacica)

Moisés Barcelos (Vale Esperança – Cariacica)

Thiago Ferreira (Jardim de Alah – Cariacica)

Projeto gráfico

Graphic design

Tecnopop

André Stolarski

Sônia Barreto

Produção gráfica

Production design

Sidnei Balbino

Impressão

Printing

Gama gráficos

Revisão

Copy editing

Rosalina Gouveia

Versão

Translation

Renato Rezende

Fotografia

Photographs

Wilton Montenegro

Espaços Virtuais: Cantos

Cruzeiro do Sul

Missão/Missões (como construir catedrais)

Sal sem Carne

Babel (making of)

Estojo de Geometria (neutralização por

oposição e/ou adição)

Marulho

Mutações Geográficas: Fronteira Rio - São Paulo

Malhas da Liberdade

Através

Luís Asine

Através

Vicente de Mello

Babel (atelier do artista / artist's studio)

Condensado 1: deserto

Hannu Karjalainen

Central Art Archives, Helsinki

Babel (capa / cover)

Hans Sonneveld

Glove Trotter

Agradecimentos

Acknowledgments

Catherine Bompuis

Douglas França dos Santos

Gerônimo Maurício da Silva

Helena Ferrez

Marcos Fernandes dos Santos Machado

Miriam Vasquez Tavares

Paulo Cerisola

Paulo Herkenhoff

Patrícia Carmen Hinostroza Perla

Silma Santos Ribeiro

Vilma Santos Silva

Catálogo na fonte

FUNARTE / Coordenação de Documentação e Informação

Meireles, Cildo.

Babel / Cildo Meireles; [texto e curadoria Moacir dos Anjos].

– Rio de Janeiro: ARTVIVA Editora, 2006; Vila Velha: Museu Vale do Rio Doce.

96 p.: il. color.

Catálogo da exposição realizada no Museu Vale do Rio Doce, Vila Velha, Espírito Santo, de 30 de junho a 17 de setembro de 2006.

Textos em português e inglês.

ISBN 85-99616-02-1

1. Arte Moderna - Séc. XX - Brasil - Exposições. 2. Escultura brasileira - Séc. XX. 3. Instalações (Arte) - Brasil - Exposições.

I. Anjos, Moacir dos.

CDD 709.81