

**GILDO
MEIRELES**

Sesc

Curadoria
Júlia Rebouças
Diego Matos

26.9.2019 — 2.2.2020
Sesc Pompeia



**DESCORTINANDO
REALIDADES/
UNVEILING REALITIES**

**DANILO SANTOS DE MIRANDA
DIRETOR DO/DIRECTOR OF SESC SÃO PAULO**

Pela singular percepção do artista pode-se entrever um mundo. Não único, embora haja nele uma totalidade, mas múltiplo, ao contemplar uma diversidade de pessoas, culturas e contextos políticos e sociais. Nessa perspectiva, o indivíduo, uno, porta em si todo o universo de referências de seu meio, anteriores e prospectivas em relação ao seu tempo. Condições que perpassam um mesmo período histórico, deixando marcas de suas ocorrências impressas no cotidiano e expressas pelos registros de sua época.

Circunstâncias essas que, no entanto, nem sempre são de fácil observação para as pessoas que as vivenciam. Comumente imersas nos afazeres e rotinas do dia a dia, consumidas pelas necessidades prementes, elas compõem as engrenagens sociais, que em seu complexo funcionamento têm o potencial de minar a disposição e o estímulo à constante reflexão.

Assim, as sutilezas que referenciam e interconectam as características presentes em sociedade podem nos escapar. Momento este em que a arte, como elemento fundamental de conexões e sentidos, nos possibilita despertar para novas apreensões da realidade por meio do olhar sensível do artista. Em suas manifestações, podem-se identificar diferentes maneiras de comunicar visões de mundo, tanto do próprio, quanto do exterior. E nesta relação entre ideia e objeto artístico, em que predominam os conceitos que o originaram, está a arte conceitual.

Neste recorte das artes visuais contemporâneas, o Sesc apresenta a exposição *Entrevendo – Cildo Meireles*, com curadoria de Júlia Rebouças e Diego Matos. A mostra expõe um panorama da produção do artista Cildo Meireles, com obras de diferentes períodos de sua extensa carreira.

Desta forma, a instituição cumpre seu compromisso em difundir criações artísticas a um ampliado público, entendendo a cultura como intrínseca do fazer humano e propulsora de melhorias na qualidade de vida dos indivíduos, oferecendo-lhes outros olhares para além dos habituais.

Through the artist's unique perception, one can glimpse a world. Not a single world, even though it does involve a single whole, but rather a multiple one arising through the contemplation of various people, cultures, and political and social contexts. In this perspective, each individual bears within himself the universe of references of his environment, both prior and prospective in relation to his time: conditions that run through the same historical period, leaving marks of their occurrences imprinted on daily life and expressed by the countless registers of that era.

These circumstances, however, are not always easy to observe for the people who experience them. Immersed in the activities and routines of day-to-day life, enmeshed in pressing needs, the people are involved in social mechanisms whose complex operation can stifle eagerness and stimulus for reflection.

We can therefore remain oblivious to the subtleties that refer to or interlink the various characteristics present in society. This is where art enters as a fundamental element of connections and meanings, allowing us to awaken to new understandings of reality through the artist's sensitive gaze. In artistic manifestations we can identify different ways of communicating visions of the world, whether individual, inner, or outer. And it is here, in this relationship between idea and art object, bearing the concepts that gave rise to it, that conceptual art is located.

In this cross-section of contemporary visual arts, Sesc is presenting the exhibition *Entrevendo – Cildo Meireles* [Glimpsing – Cildo Meireles] curated by Júlia Rebouças and Diego Matos. The show presents an overview of the production of artist Cildo Meireles, featuring works from different periods of his extensive career.

In this way, the institution fulfills its commitment to spreading artistic creations to a wider public, understanding culture as an intrinsic human activity and a driver of improvements in people's quality of life, offering them other perspectives beyond the usual.



6. ENTREVENDO
[GLIMPSING]
JÚLIA REBOUÇAS
DIEGO MATOS

10. TEMPO [TIME]

12. ENTREVENDO,
1970/1994

16. ATLAS,
1995/2006

18. OLVIDO,
1987-1989

22. ESPELHO CEGO,
1970

24. PARA SER
CURVADA COM OS
OLHOS, 1970/1975

26. TRES SONIDOS,
1977

28. MEBS/CARAXIA,
1970-1971

30. RESISTÊNCIA
[RESISTANCE]

32. CASOS DE
SACOS, 1976

34. SAL SEM CARNE,
1975

38. ZERO CRUZEIRO,
1974-1978.
ZERO CENTAVO,
1974-1978.
ZERO DOLLAR,
1978-1984/2013.
ZERO CENT,
1978-1984/2013.
ZERO REAL, 2013

44. SÉRIE [SERIES]
BLINDHOTLAND,
1970-1975

45. EUREKA/
BLINDHOTLAND,
1970-1975

48. SITUAÇÃO
[SITUATION]

50. ESTUDO
PARA ESPAÇO/
ESTUDO
PARA TEMPO/
ESTUDO PARA
ESPAÇO/TEMPO,
1969

54. ARTE FÍSICA:
CAIXAS DE
BRASÍLIA/
CLAREIRA, 1969

56. ARTE FÍSICA:
CORDÕES/30KM DE
LINHA ESTENDIDOS
E RECOLHIDOS, 1969

58. ARTE FÍSICA:
MUTAÇÕES
GEOGRÁFICAS:
FRONTEIRA RIO-
SÃO PAULO, 1969

60. CONDENSADOS,
1970/1996

62. ARTE FÍSICA
(PROJETOS
E DESENHOS
[PROJECTS AND
DRAWINGS]), 1969

66. ARTE FÍSICA:
MUTAÇÕES
GEOGRÁFICAS:
FRONTEIRA
VERTICAL (YARIPO),
1969/1998-2015

70. RIO OIR,
1976/2011

72. REDE [NETWORK]

74. ANTES,
1977/2003

76. MALHAS DA
LIBERDADE,
1976-1977/2008

80. DESCALA, 2003

82. MODO E MEIO
[MODE AND MEDIUM]

84. INSERÇÕES
EM CIRCUITOS
IDEOLÓGICOS:
PROJETO CÉDULA,
1970-2019

86. MEMÓRIA
[MEMORY]

88. AMERIKKKA,
1991/2013

92. MISSÃO/
MISSÕES (COMO
CONSTRUIR
CATEDRAIS),
1987/2019

94. FIO, 1990/1995

96. PARLA, 1982

98. MEDIDA
[MEASURE]

100. VOLUMES
VIRTUAIS,
1968-1969

104. OCUPAÇÕES,
1968-1969

106. O A 9, 1996

108. METROS II,
1977/1993

110. ESPAÇO [SPACE]

112. RAZÃO/
LOUCURA, 1976

114. RODOS,
1978-1981

116. ESPAÇOS
VIRTUAIS: CANTOS/
ESPAÇOS VIRTUAIS:
PAREDES/
CANTO, 1967-2017

120. LINGUAGEM
[LANGUAGE]

122. DESENHOS
E GRAVURAS
[DRAWINGS AND
PRINTS], 1967-2010

128. UM SANDUÍCHE
MUITO BRANCO,
1966

130. A MENOR
DISTÂNCIA ENTRE
DOIS PONTOS É
UMA CURVA , 1976

131. CONHECER PODE
SER DESTRUIR, 1976

132. A DIFERENÇA
ENTRE O CÍRCULO E
A ESFERA É O PESO,
1976

136. ESTOJO
DE GEOMETRIA
(NEUTRALIZAÇÃO
POR OPOSIÇÃO E/OU
ADIÇÃO), 1977-1979

138. ESFERA
INVISÍVEL, 2012

140. DEFLAGRAÇÃO
[DEFLAGRATION]

142. OBSCURA LUZ,
1982

144.
DESAPARECIMENTOS,
1982

147. PERCEVEJO/
CERVEJA/SERPENTE,
1980

150. VOLÁTIL,
1980-1994

152. GUETO [GHETTO]

154.
BLINDHOTLAND/
GUETO, 1975/2019

158. (ENTRE.
PARÊNTESES),
2006/2007/2019

161. LISTA DE
OBRAS/ ÍNDICE [LIST
OF WORKS / INDEX]

166. CRÉDITOS
[CREDITS]

ENTREVENDO/ GLIMPSING

**JÚLIA REBOUÇAS
DIEGO MATOS
CURADORES/CURATORS**

Sentido é a capacidade de perceber sensações, a partir do corpo e de seus órgãos: língua com sabor; pele com tato; nariz com olfato; olhos com visão; ouvidos com audição. Quando as sensações se misturam, vira sinestesia; quando não há sentir em jogo, apatia; quando não há sentido no sentir, nonsense; quando não há sensação no sentido, anestesia. Para a faculdade de pensar, sentido é propósito. Para quem faz, sentido é intenção. Diante do desequilíbrio, sentido torna-se senso, tino. Quando não bastam os perceptos, vem o sentido e seus afetos. Para a alma, é um adjetivo doído. No argumento, sentido é um ponto de vista. Se, a partir do presente, o sentido é antecipado, é porque se está entrevendo. Na obra de Cildo Meireles, sentido é instrumento, medida, matéria, procedimento, modo e meio.

***Entrevendo*, como exposição, é um convite para encontrar a obra de Cildo Meireles a partir das múltiplas noções de sentido e de nossa capacidade de reinventá-las. De caráter antológico, este projeto remonta aos primeiros anos da produção de Meireles, na década de 1960, até os dias atuais. Na amplitude de mais de cinquenta anos, o artista apresenta uma obra de inquestionável contundência, que passa por suportes como desenhos, gravuras, instalações, objetos, estudos, esculturas, situações, obras sonoras, instruções. Suas proposições conceituais funcionam como um gatilho para engajamento do público, e a maneira de formalizá-las faz do uso dos materiais (ou da abdicação deles) um recurso de sedução e verdade. Quando, no entanto, os elementos parecem todos evidentes, a equação das obras de Meireles coloca-nos diante de resultados imprevisíveis, que têm pensamento crítico, afeto e criação como qualidades. Em seus trabalhos, são indissociáveis as relações entre forma e conteúdo, texto e imagem, poesia e política, abstração e figuração, íntimo e universal, passado e presente.**

Sense is the ability to perceive sensations, based on the body and its organs: the tongue for flavor; the skin for touch; the nose for smell; the eyes for sight; the ears for hearing. When the sensations are mixed, this is synesthesia. When there is no sense in play, apathy; when there is no meaning in the sense, nonsense; when there is no sensation in the sense, anesthesia. For the faculty of thinking, sense is a purpose. For the act of doing, sense is intention. In the context of imbalance, sense becomes good sense, sensibility. When percepts are not enough, sense and its affections come in. For the soul, “sensibly hurt” is a painful adjective. In argument, sense is a point of view. If, looking forward from the present, the sense is anticipated, it is because it is being glimpsed. In Cildo Meireles's work, sense is an instrument, a measurement, a material, procedure, mode and medium.

Entrevendo [Glimpsing], as an exhibition, invites the visitor to an encounter with Cildo Meireles's work based on the multiple notions of “sense” and our ability to reinvent them. As a survey exhibition, the scope of this project spans from the first years of Meireles's production, in the 1960s, to today. Throughout this period of more than fifty years the artist has produced an unquestionably incisive oeuvre, in media that include drawings, prints, installations, objects, studies, sculptures, situations, sound works, and instructions. His conceptual proposals encourage the viewer to engage with the work, and in formalizing those proposals his use (or nonuse) of materials leverages their appeal and truth. Even when it seems that all the elements are evident, the equation in Meireles's works yields unpredictable results, coupled with the qualities of critical thought, affection and creativity. In his works, the relationships between form and content, text and image, poetry and politics, abstraction and figuration, intimate and universal, past and present are indissociable.

The title for the show is borrowed from the installation *Entrevendo*,

Esta mostra toma seu título emprestado da instalação *Entrevendo*, cujo projeto é de 1970, e a primeira execução de 1994. Nela, pedaços de gelo têm sabor doce-salgado. Colocados na boca, são a chave de entrada num tubo de madeira com lufadas de ar quente, enquanto os corpos se movem do claro ao escuro. Como propõe a obra, *Entrevendo* contempla, a um só tempo, aspectos de movimento, de espaço, enseja uma ação, além de referir-se à capacidade de perceber num curto espaço de tempo. Ainda que muitas obras desta exposição tenham caráter histórico, sua pertinência se atualiza, ao propor novas leituras para questões prementes da contemporaneidade.

Cildo Meireles entende os cinco sentidos como aptidões amplas e intercambiáveis, que podem atuar de maneira inventiva na percepção do mundo. *Eureka/Blindhotland*, 1970-1975, desconstrói a primazia da visão e propõe a desalienação das capacidades de sentir. Mostrada em sua totalidade, a série *Blindhotland* [terraquentecega] faz alusão, ainda, ao território interior do país e a Brasília, onde o artista morou da infância à juventude. O repertório de seu convívio afetivo e social, assim como suas experiências de vida, são muitas vezes o ponto de partida para seus trabalhos.

Em suas obras, ao desafiar e subverter medidas, verdades e razões estabelecidas, Meireles faz ciência e arte atuarem em tênue equilíbrio, de modo que um campo reinvente a potência do outro. As obras aqui presentes das séries *Espaços virtuais: Cantos*, 1967-1968/2008/2013, *Volumes virtuais*, 1968-1969, e *Ocupações*, 1968-1969, realizadas ou existentes na forma de projeto, discutem as possibilidades de percepção do espaço muito além das convenções euclidianas. Pela primeira vez no Brasil, a instalação *Antes*, 1977/2003, traz para a escala do corpo aquilo que *Malhas da liberdade*, 1976-1977/2008, sugere em instrução, dando concretude às abstrações da ciência exata.

designed in 1970 and first executed in 1994. In it, pieces of ice have a sweet-salty taste. Placed in the mouth, they are the entrance key for the visitor to enter the wooden tube with gusts of warm air, while bodies move from light into darkness. *Entrevendo* simultaneously contemplates aspects of vision, movement and space, carries out an action, and furthermore refers to the ability to perceive in a brief span of time. Although many of the artworks in this exhibition have a historical character, their relevance is updated by proposing new readings for urgent issues in contemporaneity.

Cildo Meireles understands the five senses as broad and interchangeable aptitudes, which can act inventively in the perception of the world. *Eureka/Blindhotland*, 1970-1975, deconstructs the primacy of vision and proposes the disalienation of the abilities of sensing. Shown in its totality, the series *Blindhotland* alludes to the interior of Brazil and to Brasília, where the artist lived during his childhood and youth. The repertoire of his affective and social sharing, along with his life experiences in general, are often the starting point for his artworks.

In his works, by challenging and subverting established measures, truths and reasonings, Meireles brings science and art into a tenuous balance, in such a way that one field reinvents the potential of the other. A selection of works from the series *Espaços virtuais: Cantos* [Virtual Spaces: Corners], 1967-1968/2008/2013, *Volumes virtuais* [Virtual Volumes], 1968-1969, and *Ocupações* [Occupations], 1968-1969, as completed works or existing only as projects, discuss the possibilities of the perception of space far beyond the Euclidean conventions. For the first time in Brazil, the installation *Antes* [Before], 1977/2003, brings to the scale of the body that which *Malhas da liberdade* [Meshes of Freedom], 1976-1977/2008, suggests as instructions, giving concreteness to the abstractions of hard science.

In light of history, he illuminates marginalized existences and makes memory an engine for resistance.

Defronte da história, ilumina existências marginalizadas e faz da memória a propulsão da resistência. As três grandes instalações *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, 1987/2019, *Olvido*, 1987-1989, e *Amerikkka*, 1991/2013, esta última inédita no Brasil, articulam narrativas contra-hegemônicas e propõem visadas decoloniais para a violenta constituição das Américas. Em sua obra, o artista reivindica a força do que foi relegado ao gueto, ampliando os entendimentos do conceito de território e daquilo que se convencionou chamar de nação. Nas cédulas que exprimem zero de valor, seja cruzeiro, real ou dólar, está impressa a face de povos indígenas originários e a representação de loucos, colocados no lugar de párias sociais. A série *Arte física*, 1969, formada por projetos, desenhos, ações, documentos e registros, propõe a desterritorialização das relações de poder determinantes dos espaços físico e social.

Cildo Meireles usa o tempo como motor da ação, invoca no corpo a capacidade de pensar, põe cada existência na deflagração da vida. *Volátil*, 1980-1994, nesse aspecto, trata da urgência daquilo que parece iminente e, ao envolver afetos políticos na construção de sua materialidade, aponta para uma vontade permanente de evocar as sensações de instabilidade e risco. Se entrever quer dizer pressentir, ou prever, há, no uso do gerúndio, um jogo entre o tempo que transcorre agora e aquele que se antecipa. Cindida ao meio, a palavra-título desta exposição convoca à ação e nos incita à capacidade de ver para além da visão, de saber para além da razão, de existir para além do tempo, de estar para além do espaço de experiência. *Entrevendo* propõe que encaremos nosso passado histórico fraturado para que, reelaborando as possibilidades do presente, possamos seguir rumo a um outro futuro.

The three large installations *Missão/Missões (Como construir catedrais)* [Mission/Missions (How to Build Cathedrals)], 1987/2019, *Olvido* [Oblivion], 1987-1989, and *Amerikkka*, 1991/2013, the latter being shown in Brazil for the first time, articulate counterhegemonic narratives and propose decolonialist outlooks for the violent constituted character of the Americas. Over the course of his career, the artist has laid claim to the power that was relegated to the ghetto, broadening the understandings of the concept of territory and of what is conventionally called “nation.” The banknotes he made, marked with zero value, whether in the currency of cruzeiros, reals, or dollars, bear the effigy of original indigenous people, or crazy people, in their status as social pariahs. The series *Arte Física* [Physical Art], 1969, consisting of designs, drawings, actions, documents and records, proposes the deterritorialization of the relations of power that determine the physical and social space.

Cildo Meireles uses time as a driver of action, invokes in the body the capacity to think, puts every existence into the deflagration of life. *Volátil* [Volatile], 1980-1994, in this aspect, deals with the urgency of what seems imminent and, by involving political affections in the construction of its materiality, points to a permanent wish to evoke the sensations of instability and risk. The senses of the word *entrevendo* include anticipating or foreseeing, and the fact that it is in the present continuous tense implies an interplay with the time that is running now as well as that which is yet to come. Split into its two parts, *entre* [between] and *vendo* [seeing], the title of this exhibition is a call to action and encourages the ability to see beyond sight, to know beyond reason, to exist beyond time, to be beyond the space of experience. *Entrevendo* challenges us to take a look at our fractured historical past and, reelaborating the possibilities of the present, we can move onward toward another future.

TEMPO/ TIME

**VER TAMBÉM:
ESPAÇO (P. 110)
DEFLAGRAÇÃO (P. 140)**

**SEE ALSO:
SPACE (P. 110)
DEFLAGRATION (P. 140)**

O tempo é o par imediato do espaço. Em parte da filosofia ocidental, esses dois elementos são formas *a priori* da sensibilidade. O tempo, nesse sentido, seria o passo da mudança das coisas reais, fazendo-se não como algo absoluto, mas sim relacional, enquanto o espaço seria o lugar da experiência, da concretude da vida. Tempo e espaço são elementos complementares e interdependentes. Nas especulações científicas, as razões do universo em movimento se dão na observação do binômio espaço-tempo. Cildo Meireles costuma dizer que, assim como o malabarista, o artista é aquele que encontra um lugar no tempo. Da mesma forma que o malabarista precisa administrar três coisas no lugar onde só cabem duas, o artista precisa também atuar em um espaço intervalar, cuja condição é dada pela observância do tempo. É nessa consciência e apreciação de tempo que o artista poderá encontrar a condição para trabalhar e propor. Na forma sensível da arte de Cildo Meireles, essa interdependência conceitual pode ser atestada pela experiência vivenciada em trabalhos como *Entrevendo*, 1970/1994, cuja experiência de sentido é mediada pelo tempo: o deslocamento do observador, o derretimento do gelo, as relações de proximidade e distância.

Time naturally forms a pair with space. In part of Western philosophy, these two elements are the *a priori* forms of sensibility. Time, in this sense, is the pace of the change of real things; its quality is not absolute, but rather relational, while space is the place of experience, of the concreteness of life. Time and space are complementary and interdependent elements. In the scientific speculations, the causes of the universe in movement take place in the observation of the space-time dyad. Cildo Meireles has stated that, like a juggler, the artist is one who finds a place in time. Just as the juggler needs to manage three things where only two fit, the artist also needs to operate in an intervallic space, whose condition is given by the observance of time. It is in this consciousness and appreciation of time that the artist can find the condition to work and to make propositions. In the sensitive form of Cildo Meireles's art, this conceptual interdependence can be attested by the participant's experience in works such as *Entrevendo*, 1970/1994, whose experience of meaning is mediated by time: the movement of the observer, the melting of ice, the relationships of nearness and distance.



ENTREVENDO, 1970/1994

Dois pedaços de gelo, um doce e outro salgado, derretem dentro da boca. É assim que começa a experiência de *Entrevendo*, obra que dá nome à exposição. O visitante é convidado a entrar num túnel sem saída, em direção a uma fonte de vento quente. O corpo se move do claro ao escuro, do frio ao calor. A boca experimenta o salgado e o doce, do sólido ao líquido. Nessa série de oposições, a visão cede lugar a uma realidade cega, mas que é gustativa, térmica, oral; de densidade. Tirar a arte do domínio dos olhos e deflagrar outras maneiras de perceber é um dos motores centrais da obra de Cildo Meireles. É a noção ampla de sentido que se disputa e se dilata em seus trabalhos. O próprio título da obra acena para aquilo que está na fissura da visão, na passagem entre as coisas – ver entre, entrever. No gerúndio, *Entrevendo* pressupõe deslocamento – para ver é preciso se movimentar.

Two pieces of ice, one of freshwater and the other of saltwater, melt in the mouth. This is the beginning of the experience of *Entrevendo* [Glimpsing], the work that lends its title to the exhibition. The visitors are invited to enter a tunnel without an exit, heading toward the source of a warm wind. The body moves from light to dark, from cold to warm. The mouth experiences salty and sweet, and a passing from solid to liquid. In this series of oppositions, the vision gives way to a reality that is blind, but gustatory, thermal, and oral; of density. Removing art from the realm of the eyes and triggering other ways of perception is one of the central motors of Cildo Meireles's work. What is debated and broadened in his works is the broad notion of meaning. Even the work's title points to that which is in the gap of vision, in the passage between things – the Portuguese title, while it means “glimpsing,” is a compound word that can be literally read as “seeing between.” A verb in the continuous tense, *Entrevendo* implies movement – in order to see, one must move.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ESPELHO CEGO (P. 22)
EUREKA/
BLINDHOTLAND
(P. 45)
(ENTRE.
PARÊNTESES) (P. 158)







ATLAS, 1995/2006

Atlas é o titã que, na mitologia grega, confrontou os deuses e foi castigado a carregar o mundo em suas costas por toda a eternidade. Ao mesmo tempo em que porta todos os saberes existentes, está imobilizado pelo peso da abóbada celeste. Em *Atlas*, Cildo Meireles planta bananeira em cima da obra *Socle du monde* [Base do mundo], 1961, do italiano Piero Manzoni. À imagem do titã, o artista segura a base do mundo, mas o faz de forma invertida. A partir da referência bem-humorada à história da arte, repleta de representações de Atlas, o artista desafia as convenções que regulam o movimento e o modo pelo qual entendemos os corpos no espaço. Não é o mundo e todo o seu conhecimento que pesam sobre o sujeito, como no castigo mitológico, mas é ele que, graças à obra de Manzoni, pode carregá-los com a gravidade de seu corpo. O peso do mundo inteiro não é mais que o peso de seu corpo. Essa inversão aparentemente simples embaralha cognitivamente acordos e narrativas que se queriam universais e projeta distintas perspectivas geográficas, políticas e poéticas no campo da arte e fora dele.

Atlas is the Titan in Greek mythology who confronted the gods and was consequently punished by having to carry the world on his back for all eternity. At the same time that he carries all existing knowledge, he is immobilized by the weight of the celestial dome. In *Atlas*, Cildo Meireles does a headstand on top of the work *Socle du monde* [Base of the World], 1961, by Italian artist Piero Manzoni. In so doing, the artist holds up the base of the world, like the Titan, but upside down. Based on a humorous reference to the history of art, peppered with representations of Atlas, the artist challenges the conventions that regulate movement and the way in which we understand bodies in space. It is not the world and all its knowledge that weigh on the individual, as in the mythological punishment; instead, it is he who, thanks to the work by Manzoni, can carry them with the gravity of his body. The weight of the entire world is no more than the weight of his body. This seemingly simple inversion cognitively shuffles agreements and narratives that aim to be universal, while it also projects different geographic, political, and poetic perspectives both within and outside the field of art.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ARTE FÍSICA:
MUTAÇÕES
GEOGRÁFICAS:
FRONTEIRA
VERTICAL (YARIPO)
(P. 66)
FIO (P. 94)
A MENOR DISTÂNCIA
ENTRE DOIS PONTOS
É UMA CURVA (P. 130)**



OLVIDO, 1987-1989

“Olvido”, em castelhano, significa “esquecimento”, muito embora em português tenha o mesmo som de “ouvido”, isto é, o órgão da audição ou algo que foi escutado. A partir desse falso cognato, sons semelhantes constroem uma terceira acepção de algo simultaneamente sabido e esquecido. Marcada por essa ambiguidade essencial, a obra *Olvido* integra uma linha de trabalhos que elaboram o tema da colonização, assim como *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, 1987/2019, *Amerikkka*, 1991/2013, e *Sal sem carne*, 1975. Numa viagem aos pampas brasileiros, Cildo Meireles descobre que os bois, característicos dessa região, não são originários dali, mas haviam sido levados pelas missões religiosas em seu processo colonizador. A instalação está envolta por um círculo de 70 mil velas que encerram três toneladas de tíbias e fêmures de boi. No centro do círculo, uma tenda típica de alguns povos indígenas norte-americanos está forrada por cédulas de dinheiro de diferentes países americanos. Dentro da tenda, carvão mineral e um som de serra elétrica. O excesso e a acumulação são marcas da exploração colonial tanto pelo viés da produção desenfreada de mercadorias, como pelo massacre contínuo de culturas não ocidentais – duas faces da mesma moeda.

In Spanish, *olvido* means “forgetting,” even though it has the same sound as the Portuguese *ouvido* – the organ of hearing or something that is heard. Based on this false cognate, similar sounds construct a third meaning of something simultaneously known and forgotten. Marked by this essential ambiguity, the work *Olvido* is part of a line of works that deal with the theme of colonization, like *Missão/Missões (Como construir catedrais)* [Mission/Missions (How to Build Cathedrals)], 1987/2019, *Amerikkka*, 1991/2013, and *Sal sem carne* [Salt without Meat], 1975. In a trip to the Brazilian pampas, Cildo Meireles discovered that the characteristic oxen of that region are not originally from there, but were brought by the religious missionaries in their colonizing process. The installation is surrounded by a circle of seventy thousand candles that surround three tons of ox tibias and femurs. In the center of the circle, a tent typical of some North American indigenous peoples is lined with the paper currency of various American countries. Inside the tent, there is coal and the sound of an electric saw. Excess and accumulation are marks of the colonial exploitation both through the unbridled production of merchandise, as well as by the continuous massacre of non-Western cultures – two faces of the same coin.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ARTE FÍSICA:
MUTAÇÕES
GEOGRÁFICAS:
FRONTEIRA
VERTICAL (YARIPO)
(P. 66)
AMERIKKKA (P. 88)
MISSÃO/MISSÕES
(COMO CONSTRUIR
CATEDRAIS) (P. 92)**







ESPELHO CEGO, 1970

Em lugar do reflexo, *Espelho cego* devolve a imagem de uma massa cinza opaca e disforme. A cegueira do espelho afeta inevitavelmente o espectador e sua tentativa retiniana de especular sobre a obra e sobre si. É a capacidade visual do olho que está por trás dessas três figuras – o espelho, o espectador e a especulação – e, curiosamente, no momento em que o objeto da reflexão é desestabilizado pelo artista, entram também em crise aquele que olha e a maneira pela qual vê. Em efeito dominó, aquele que olha não mais se enxerga e, a partir dessa interrupção visual, é estimulado a buscar outras formas de conhecer aquilo que está diante de si. Nessa travessia incerta gerada por *Espelho cego*, o conforto de reconhecer é substituído pela possibilidade de conhecer. O alento da confirmação é substituído pelo fascínio da dúvida. O espectador não perdeu a visão, mas a deflagração da obra o leva a ver de outra maneira.

Instead of the viewer's reflection, *Espelho cego* [Blind Mirror] returns the image of an opaque and formless gray mass. The mirror's blindness inevitably affects the spectators in their retinal attempt to speculate about the work and themselves. It is the visual ability of the eye that is behind these three figures – the mirror, the spectator, and the reflection (in its multifold senses) – and, curiously, at the moment at which the artist destabilizes the reflection, the observer and his or her manner of observing also enter into crisis. In a domino effect, the observer no longer sees him- or herself and, based on this visual interruption, is stimulated to seek other ways of knowing what is there in front of him or her. In this uncertain crossing generated by *Espelho cego*, the comfort of recognizing is replaced by the possibility of knowing. The fascination of doubt replaces the enthusiasm of confirmation. The spectators have not lost their vision, but the irruption of the artwork leads them to see in another way.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ENTREVENDO (P. 12)
CASOS DE SACOS
(P. 32)
BLINDHOTLAND/
GUETO (P. 154)



PARA SER CURVADA COM OS OLHOS, 1970/1975

Dentro de uma caixa de madeira aberta encontram-se, de um lado, duas barras de ferro, uma curva e outra reta, e, de outro, uma placa em que se lê “duas barras de ferro iguais e curvas”. À contradição entre objeto e enunciado soma-se o título da obra, talhado em placa de metal no topo da caixa, que instrui o espectador sobre o que fazer diante da desigualdade encontrada. Em *Para ser curvada com os olhos*, o olhar do espectador tem papel central, pois atua como elemento decisivo entre a instrução do título e o impasse do objeto. Mas o olhar convocado pela obra não é qualquer. Não se trata de um olhar contemplativo, que alisa o mundo por onde passa, mas de uma mirada que entorta suas regras, põe em dúvida suas verdades e materializa outras maneiras de se relacionar com o entorno. Como certa vez pontuou o próprio Cildo Meireles, a exposição contínua do trabalho levaria à constatação do enunciado, ao nos depararmos com uma força física do olhar que pode eventualmente nos traír.

An open wooden box contains, on one side, two iron bars – one curved and one straight, lying side by side – and, on the other, a plate which reads “duas barras de ferro iguais e curvas” [two identical, curved iron bars]. Added to the contradiction between the object and the statement is the title of the work, carved into a metal plate on top of the box, which instructs the spectator about what to do in light of the inequality found. In *Para ser curvada com os olhos* [To Be Curved with the Eyes], the eye of the viewer plays a central role, acting as a decisive element between the instruction of the title and the impasse of the object. But the work requires a distinctive gaze. Not a contemplative gaze, which straightens out the world wherever it goes, but rather a gaze that twists its rules, casts doubts on its truths, and materializes other ways of relating with one’s surroundings. As Cildo Meireles once stated, if the work is continuously exhibited, this can lead to the confirmation of its statement, when we discover the physical power of the gaze that can eventually fool us.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ENTREVENDO (P. 12)
A MENOR DISTÂNCIA
ENTRE DOIS PONTOS
É UMA CURVA (P. 130)
ESFERA INVISÍVEL
(P. 138)



TRES SONIDOS, 1977

A obra *Tres sonidos* [Três sons] é composta por luvas e folhas de lixa. Um par de luvas está colado à duas lixas finas, e outro, à lixas grossas. A fricção entre as lixas, nas três combinações possíveis – lixa fina com lixa fina, lixa grossa com lixa grossa e lixa fina com lixa grossa –, produz três sons diferentes. Há trabalhos de Cildo Meireles que só existem quando o visitante decide agir, e *Tres sonidos* é um desses casos. A escultura sonora realiza-se no momento em que o visitante é agente da obra, deixando seu lugar de mero observador: ser parte de um processo de pensamento, manipulá-lo e vivê-lo, em vez de percebê-lo apenas através da visão. *Tres sonidos* faz parte de uma série de obras que propõe desconstruir a hierarquia da percepção visual em relação aos outros sentidos, sendo contígua à série *Blindhotland*. Pode também estar próxima de obras como *Estojo de geometria (Neutralização por oposição e/ou adição)*, trabalho em que o artista reúne objetos idênticos que, por oposição ou adição, são neutralizados – seria, até certo ponto, o caso das lixas que quanto mais friccionadas, mais se alisam.

The work *Tres sonidos* [Three Sounds] consists of gloves and sheets of sandpaper. One pair of gloves glued to two fine-grade sheets of sandpaper, while another is on coarse-grade sheets. The friction between the sheets, in the three possible combinations – fine with fine, coarse with coarse, and fine with coarse – produces three different sounds. There are works by Cildo Meireles that only exist when the visitor decides to act, and *Tres sonidos* is one of these. This sound sculpture comes into being at the moment the visitor is an agent of the work, leaving his or her place as a mere observer and becoming part of a thinking process – manipulating the artwork and living it, instead of only perceiving it through sight. *Tres sonidos* is part of a series of works that are aimed at deconstructing the hierarchy of visual perception in relation to the other senses and is contiguous to the *Blindhotland* series. It is also close to works such as *Estojo de geometria (Neutralização por oposição e/ou adição)* [Geometry Kit (Neutralization by Opposition and/or Addition)], a work in which the artist gathers identical objects which, by opposition or addition, are neutralized – to a certain point, this would be the case of the pieces of sandpaper, which the more they are rubbed together, the smoother they get.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ESPELHO CEGO
(P. 22)
CASOS DE SACOS
(P. 32)
RIO OIR (P. 70)



MEBS/CARAXIA, 1970-1971

Mebis/Caraxia é uma escultura sonora e faz parte da série *Blindhotland*, 1970-1975. Com auxílio de um oscilador de frequência, o disco é resultado da conversão de imagens em sons. A faixa “Mebis” é a sonorização de uma fita de Moebius, enquanto “Caraxia” (junção de caracol e galáxia) se refere a uma espiral. À imagem do LP, essas figuras têm em comum a ausência de começo, meio e fim, o que impossibilita seu entendimento visual, fundamentado na geometria tridimensional. *Mebis/Caraxia* deflagra, portanto, um espaço cego, não apreensível pelos olhos, uma vez que entende o espaço como fluxo. A busca pela ampliação dos sentidos, tanto no sistema sensorial do corpo, quanto nas faculdades de entendimento intelectual, é uma constante na obra de Cildo Meireles, que movimenta simultaneamente diferentes camadas do mundo e põe à prova sua natureza construída. Os jogos semânticos, a inversão da percepção, a contraprova do entendimento oferecem ao visitante a possibilidade de desaprender o que já se pensava conhecido.

Mebis/Caraxia [Mobius Strip/Spiral Galaxy] is a sound sculpture that is part of the series *Blindhotland*, 1970-1975. With the help of a frequency oscillator, the record is the result of the conversion of images into sounds. The track “Mebis” is the sound corresponding to a Möbius strip, while “Caraxia” (the combination of the Portuguese words for *snail* and *galaxy*) refers to a spiral. Just like the LP, these figures share in common the absence of a beginning, middle, and end, thus preventing their visual understanding, founded in tridimensional geometry. *Mebis/Caraxia* thus gives rise to a sightless space that cannot be grasped by the eyes, as the space is understood as a flow. The search for the enlargement of the senses, both in the sensorial system of the body as well as in the faculties of intellectual understanding is a constant in Cildo Meireles’s oeuvre, which simultaneously moves different layers of the world and puts its constructed nature to the test. The semantic games, the inversion of perceptions, and the counterproof of understanding provide the visitors with the possibility to unlearn what they thought they already knew.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
TRES SONIDOS (P. 26)
RIO OIR (P. 70)
MALHAS DA
LIBERDADE (P. 76)

RESISTÊNCIA/ RESISTANCE

**VER TAMBÉM:
MEMÓRIA (P. 86)
GHETTO (P. 152)**

**SEE ALSO:
MEMORY (P. 86)
GHETTO (P. 152)**

Resistência denota, por um lado, a capacidade de se manter integralmente em si, em sua defesa, podendo, inclusive, implicar a ideia de autonomia e, por outro lado, ela é a força ativa de transformação que consagra a essência criativa. A possibilidade de resistência traz consigo a pergunta: a que resiste a arte? As especulações sobre sua motivação vêm, nesse sentido, de origens variadas ao longo da história, desde o conservadorismo do pensamento, o academicismo, passando pela recusa à estabilidade formal, aos enunciados dos projetos passadistas e ao alinhamento aos poderes instituídos – igreja, Estado e mercado. A arte resiste às tentativas de cerceamento político e criativo, ao impulso da normatização, à perda do mistério.

Resistance denotes, on the one hand, the ability to remain wholly in and of oneself, in one's own defense, while it can also imply the idea of autonomy and, on the other hand, it is the active force of transformation that drives the creative essence. The possibility of resistance bears within it the question: what does art resist? In this sense, the speculations about its motivations have sprung from various origins throughout history, spanning from the conservatism of thought – academicism – to the refusal of formal stability, the announcements of projects that venerate the past, and alignment to the instituted powers – the church, the State, and the market. Art resists attempts to confine it politically or creatively; it resists the impulse for standardization, the loss of mystery.



CASOS DE SACOS, 1976

Entre as obras da série *Blindhotland* está a instalação *Casos de Sacos*. Embora apenas doze sacos de papel estejam visíveis, há, na instalação, um total de 72 sacos, cada qual carimbado com o peso máximo que suporta – 0,5 kg, 1 kg, 2 kg, 3 kg, 5 kg e 10 kg. Metidos um dentro do outro, tal como uma boneca russa, os sacos foram organizados em combinações regulares, porém desconhecidas pelo visitante, que enxerga somente a diferença de tamanho entre eles, expostos num varal de corda. O que não se pode ver é que os sacos estão organizados de forma que o peso de cada conjunto seja sempre o mesmo. Em *Casos de Sacos*, assim como em toda a série *Blindhotland*, Cildo Meireles cria uma realidade em que o que se vê não corresponde ao que, de fato, é. Neste caso, o elemento variável do volume esconde a constância do peso, procedimento contrário ao de *Eureka/Blindhotland*, 1970-1975. Quando finalmente percebemos esse funcionamento interno do trabalho, cria-se uma desorientação cognitiva: como é possível que um saco de meio quilo contenha o mesmo peso que um saco de dez quilos? Os trabalhos de Meireles constroem uma realidade ambígua e desobediente, cujas camadas se embaralham e se ressignificam – como fazem também as sílabas de *Casos de Sacos*.

The works of the *Blindhotland* series include the installation *Casos de Sacos* [Cases of Sacks]. Although only twelve paper bags are visible, in the installation there are seventy-two bags in total, each stamped with the maximum weight it can hold – 0.5 kg, 1 kg, 2 kg, 3 kg, 5 kg, and 10 kg. Inserted one inside the other, like a Russian doll, the bags have been organized in regular combinations, though this order is unknown to the visitor, who only sees the differences between the sizes of the bags, shown on a cord extended like a clothesline. What cannot be seen is that the bags are organized in such a way that the weight of each set is always the same. In *Casos de Sacos*, as in the entire *Blindhotland* series, Cildo Meireles creates a reality in which what is seen does not correspond to what is actually there. In this case, the variable element of the volume conceals the constancy of the weight, a procedure opposite to that of *Eureka/Blindhotland*, 1970-1975. When we finally perceive this inner operation of the work, a cognitive disorientation sets in: how is it possible that a 0.5 kg bag contains the same weight as a 10 kg one? The works by Meireles construct an ambiguous and disobedient reality, whose layers are shuffled and re-signified – as is also done in the syllables of the phrase *Casos de Sacos*.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
TRES SONIDOS (P. 26)
EUREKA/
BLINDHOTLAND
(P. 45)
A DIFERENÇA ENTRE
O CÍRCULO E A
ESFERA É O PESO
(P. 132)

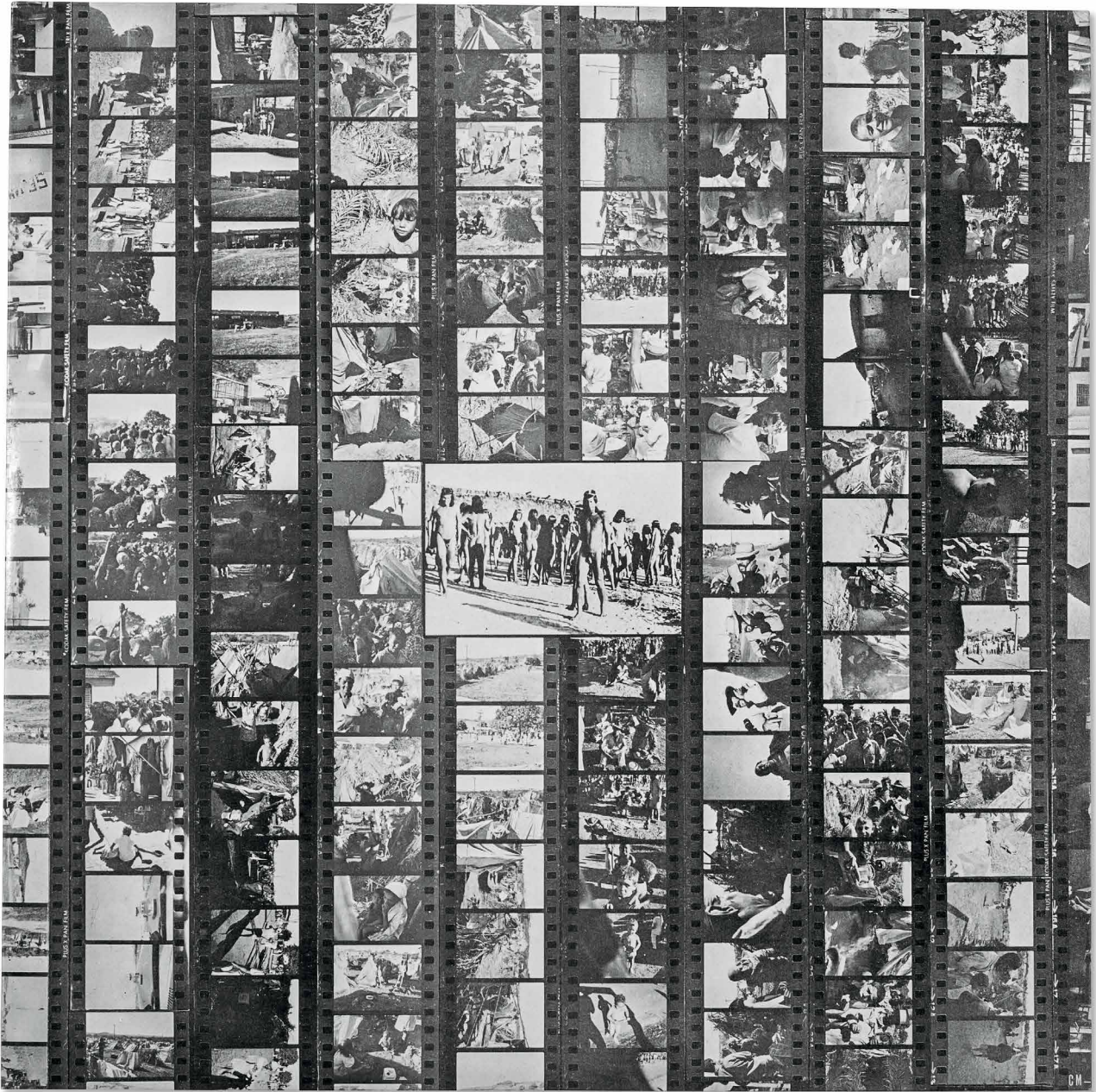


SAL SEM CARNE, 1975

Sal sem carne reúne fragmentos sobre a história do “nosso” país. Mas quem está precisamente por trás desse “nós” e quais dinâmicas o construíram? Na obra, Cildo Meireles combina extratos da cultura indígena e da cultura ocidental, intercalados entre fotos e gravações sonoras que remontam à história do extermínio de povos e culturas indígenas. Nas dezenas de monóculos pendurados, estão imagens de indígenas kraós, entre eles um representante xerente, único sobrevivente de seu povo após o massacre sofrido em 1940, e de habitantes de Trindade, cidade do centro-oeste do Brasil, próxima de onde teria saído a ordem do ataque, motivado por interesses de fazendeiros da região. O registro sonoro, reproduzido num LP de oito canais, também confronta esses dois universos: toca alternadamente a contagem de um rádio-relógio, entrevistas com lideranças indígenas e romarias. Nessa sobreposição de imagens e sons contrastantes, deflagra-se um território de convívio entre poderes assimétricos e inconciliáveis – o que o artista vem a chamar de “gueto”. Espaço de contato por exclusão, de negociação por submissão, mas também de lapso ativo no discurso dominante, o gueto é um conceito-chave que reaparecerá em outras de suas obras enquanto saber comum e desregulado que entorta o mundo.

Sal sem carne [Salt without Meat] presents fragments of the history of “our” country. But who, precisely, is behind this “us” and by what dynamics are they constructed? In the work, Cildo Meireles combines extracts from indigenous culture and Western culture, interspersed with photos and sound recordings that refer to the history of the extermination of indigenous cultures and peoples. In the dozens of hanging monocular image viewers there are images of Krahô Indians, along with one of a Xerente Indian, the only survivor of the tribe after the 1940 massacre that killed them, plus photos of inhabitants of Trindade, a city in Central-West Brazil, near where the order for the attack must have been issued, by owners of large farms in the region. The sound recording, reproduced on an eight-channel LP, also deals with these two worlds: it alternately plays sounds of a clock radio, interviews with indigenous leaders and with religious pilgrims. In this overlaying of contrasting images and sounds, there emerges a territory of shared life among asymmetric and irreconcilable powers – what the artist called a “ghetto.” A place of contact by exclusion, of negotiation by submission, but also of an active lapse in the dominant discourse, the ghetto is a crucial concept that would reappear in other works by Meireles as a common and deregulated knowledge that twists the world.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
OLVIDO (P. 18)
MEBS/CARAXIA
(P. 28)
ZERO CRUZEIRO/
ZERO CENTAVO/
ZERO DOLLAR/
ZERO CENT/
ZERO REAL (P. 38)





**ZERO CRUZEIRO,
1974-1978.**

**ZERO CENTAVO,
1974-1978.**

**ZERO DOLLAR,
1978-1984/2013.**

**ZERO CENT,
1978-1984/2013.**

ZERO REAL, 2013

O que fazer com uma nota de *Zero Real*? Durante os anos 1970 e, mais recentemente, em 2013, Cildo Meireles fez uma série de bilhetes e moedas impressas com valor zero. Tal qual em obras como *Árvore do dinheiro*, 1969, *Olvido*, 1987-1989, e *Inserções em circuitos ideológicos*, 1970-2019, o dinheiro aparece como matéria e símbolo na série *Zeros*. Se no dinheiro comum em circulação o valor da nota corresponde ao valor social da figura estampada na efígie, em *Zero Cruzeiro* e *Zero Real*, o artista segue essa lógica, estampando um índio e um louco. A desvalorização desses dois grupos sociais historicamente segregados subitamente se presentifica a partir de sua aparição enquanto zero. O zero não equivale ao inexistente, mas à existência invisibilizada. Em *Inserções em circuitos antropológicos*, nome da família a qual pertencem os *Zeros*, não existe nem o circuito, nem a inserção. O zero se associa à ideia de algo preexistente, seja como cédula, seja como grupo social ou como contagem do tempo.

What does one do with a *Zero Real* banknote? During the 1970s, and, more recently, in 2013, Cildo Meireles made a series of banknotes and coins printed with the value zero. Just as in artworks such as *Árvore do dinheiro* [Money Tree], 1969, *Olvido* [Oblivion], 1987-1989, and *Inserções em circuitos ideológicos* [Insertions into Ideological Circuits], 1970-2019, money appears as a material and a symbol in the *Zeros* series. In keeping with how the value of regular money goes hand in hand with the social value of the figure printed on them, on the money in *Zero Cruzeiro* and *Zero Real*, the artist prints the image of an Indian and a madman. The devalorization of these two historically segregated social groups is immediately presentified on the money marked with the value of zero. Here, zero is not equal to the in-existent, but to an existence made invisible. In *Inserções em circuitos antropológicos* [Insertions into Anthropological Circuits], the name of the family to which the *Zeros* series belongs, neither the circuit nor the insertion exists. The zero is associated with the idea of something pre-existent, whether a banknote, a social group, or a counting of time.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
OLVIDO (P. 18)
SAL SEM
CARNE (P. 34)
INSERÇÕES
EM CIRCUITOS
IDEOLÓGICOS:
PROJETO CÉDULA
(P. 84)**



**Zero Cruzeiro,
1974-1978**



Zero Dollar,
1978-1984/2013



**Zero Cent,
1978-1984/2013**

**Zero Centavo,
1974-1978**



Zero Real, 2013

SÉRIE/SERIES BLINDHOTLAND, 1970-1975

Blindhotland é o nome de uma série de trabalhos em que os olhos são traídos pela aparência dos objetos; são apresentadas nessa exposição as obras *Blindhotland/Gueto*, *Eureka/Blindhotland* e *Eureka/Blindhotland: Inserções*. A visão precisa dar passagem a outros sentidos para que esses espaços não retinianos sejam apreendidos pelo corpo. *Terraquentecega*, tradução livre do título, também poderia fazer alusão à Brasília, cidade onde morou Cildo Meireles durante a adolescência e que foi fundamental na sua formação artística e intelectual.

Blindhotland is the name of a series of works in which the appearance of the objects fools the eyes; the works presented in this exhibition are *Blindhotland/Gueto* [(Blindhotland/Ghetto)], *Eureka/Blindhotland* and *Eureka/Blindhotland: Inserções* [Eureka/Blindhotland/Insertions]). The vision needs to give way to other senses for these nonretinal spaces to be apprehended by the body. The title could also be an allusion to Brasília, the city where Cildo Meireles spent his adolescence and which is fundamental to his artistic and intellectual background.



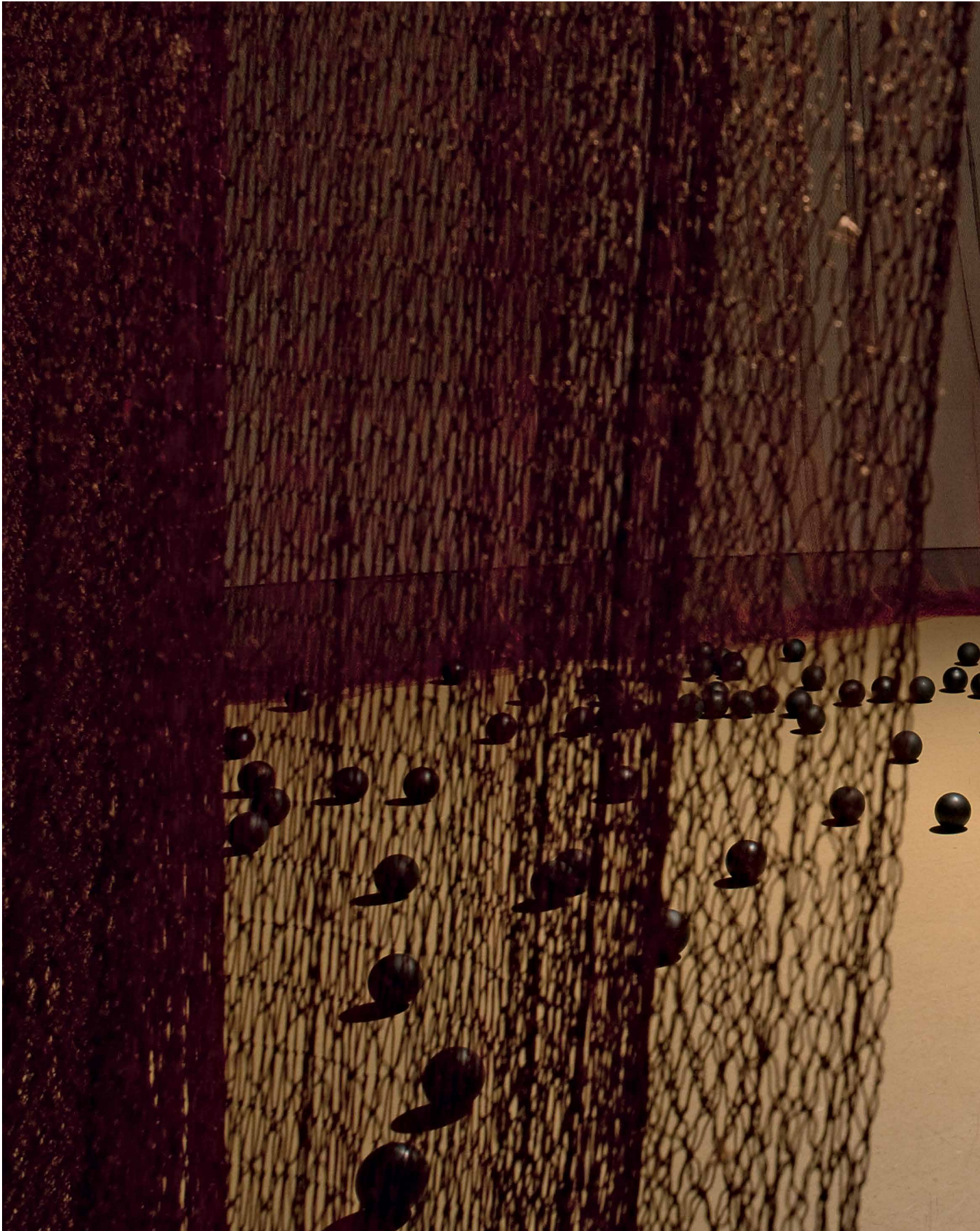
Estudo [study
for] *Eureka/
Blindhotland*,
1970-1975

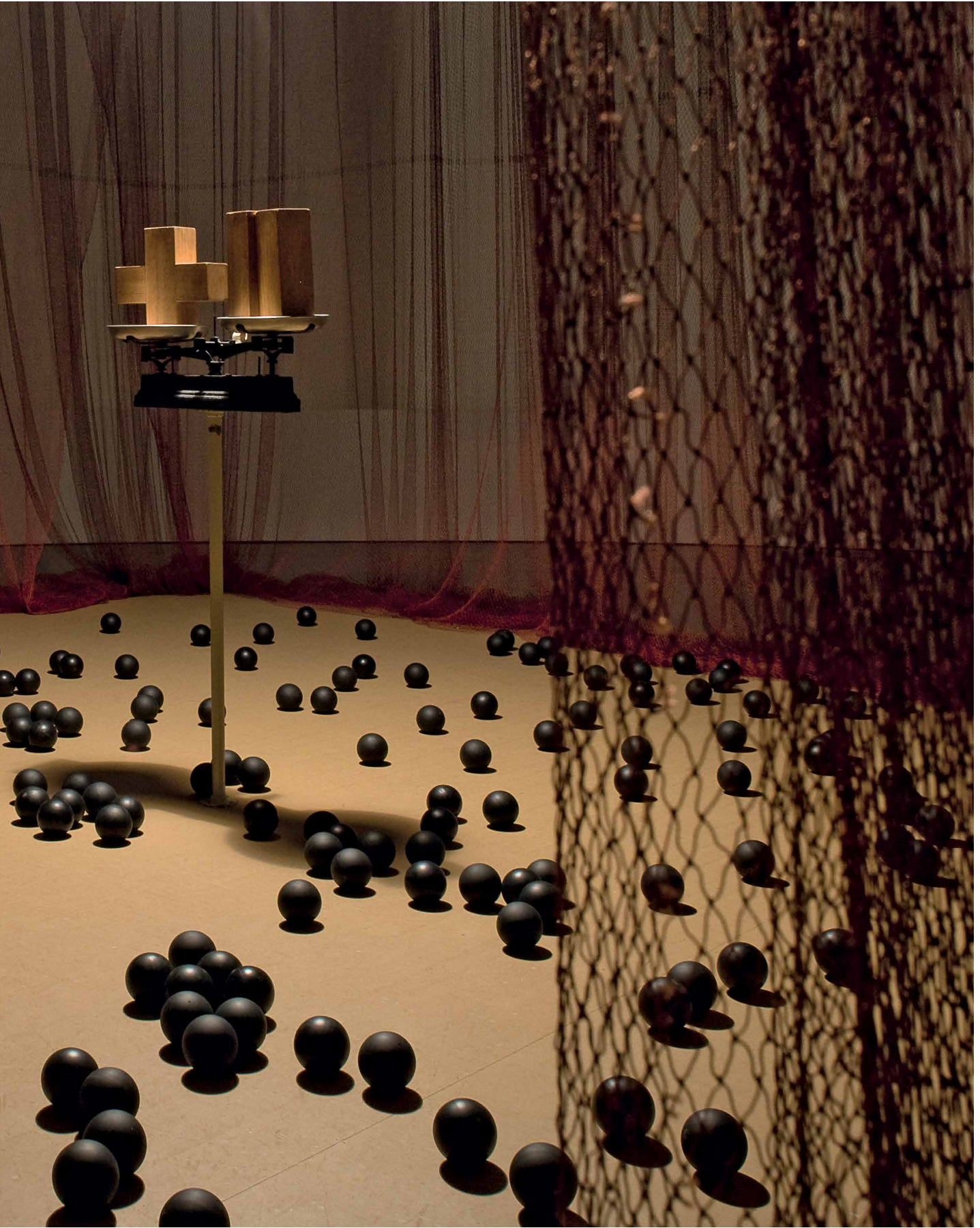
EUREKA/ BLINDHOTLAND, 1970-1975

Em *Eureka/Blindhotland*, as relações de força entre os objetos e as razões que os constituem estão em tensão. O trabalho está dividido em quatro partes: *Eureka*, *Blindhotland*, *Expeso* e *Inserções*. No centro da instalação, blocos de madeira repousam sobre uma balança de dois pratos. Embora de tamanhos muito semelhantes, nota-se que, em um dos pratos, há mais madeira que no outro e, ainda assim, a balança não pende para um dos lados, sustentando um estranho equilíbrio (*Eureka*). Dispersas pelo solo, dezenas de bolas de borracha do mesmo tamanho, cor e forma, porém de pesos sensivelmente diferentes, criam um campo de aparente igualdade (*Blindhotland*). Nesse ambiente em que diferentes capacidades de percepção são acionadas, há ainda o som de bolas caindo, resultado de uma gravação composta a partir de oito variações de peso (*Expeso*). Ainda compõem a obra imagens inseridas em jornais de grande circulação. Um círculo e um retângulo aparecem em variados tamanhos e combinações nas páginas dos jornais, ocupando mais de um espaço ao mesmo tempo (*Inserções*). As séries de elementos visualmente iguais criadas pelo artista, pouco a pouco são desmentidas pelos outros sentidos. A desconstrução de um certo tipo de saber racional e retiniano abre uma zona instável, em que o corpo experimenta um espaço físico, geométrico, histórico e topológico onde nem sempre o que se vê é o que é.

In *Eureka/Blindhotland*, the relationships of force between the objects and the reasons that constitute them are in tension. The work is divided into four parts: *Eureka*, *Blindhotland*, *Expeso* [Against Weight] and *Inserções* [Insertions]. In the center of the installation, wooden blocks rest on the two pans of a balance scale. Although their sizes are very similar, we note that, in one of the pans, there is more wood than in the other, but even so, the scale does not tilt to either side, remaining in a strange equilibrium (*Eureka*). Scattered on the ground, dozens of rubber balls of the same size, color, and shape, but with perceptively different weights, create a field of apparent equality (*Blindhotland*). In this environment that activates various capacities of perception, there are sounds of falling balls provided by a soundtrack composed on the basis of eight variations of weight (*Expeso*). The work also includes images inserted in newspapers of large circulation. A circle and a rectangle appear in various sizes and combinations on the pages of the newspapers, occupying more than one space at the same time (*Inserções*). The series of visually equivalent elements created by the artist are gradually contradicted by the other senses. The deconstruction of a certain type of rational and retinal knowledge opens an unstable zone, in which the body experiences a physical, geometric, historical, and topological space where what one sees is not always what is actually there.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
PARA SER
CURVADA COM
OS OLHOS (P. 24)
TRES SONIDOS
(P. 26)
BLINDHOTLAND/
GUETO (P. 154)





SITUAÇÃO/ SITUATION

**VER TAMBÉM:
REDE (P. 72)
LINGUAGEM (P. 120)**

**SEE ALSO:
NETWORK (P. 72)
LANGUAGE (P. 120)**

Diz-se situação do estado social, econômico, afetivo de um corpo que se percebe em relação a outros. Nas décadas de 1960 e 70, quando o Brasil estava imerso em um regime autoritário de repressão política e cultural, e a produção artística engendrava estratégias de criação, alguns artistas qualificaram suas ações como situações. Acontecimento localizado no tempo e no espaço, de caráter efêmero, cujo resultado é a experiência vivida ou algo que permaneça como resíduo. A situação é, em si, o trabalho que nega as categorias de obra de arte até então vigentes, tal como o objeto, e que reivindica para si a não categorização. Cildo Meireles pensa na situação, ainda, como um lugar intervalar. Se os situacionistas franceses criticavam a reificação das formas de vida em prol da valorização das experiências do cotidiano e os conceituais norte-americanos pleiteavam a soberania da ideia em detrimento da materialidade, com suas situações, os artistas brasileiros, entre os quais está Cildo Meireles, insurgiam-se contra uma ordem institucional que atravessava o mercado de arte, a normatividade dos museus, e iria desembocar na necessidade de subverter política e poeticamente um estado de coisas que ameaçava a existência do livre pensamento.

Here we refer to a situation of the social, economic, and affective state of a body that perceives itself in relation to others. In the 1960s and 70s, when Brazil was immersed in an authoritarian regime of political and cultural repression, and the artistic production engendered strategies of creation, some artists described their actions as situations. By this they meant a happening located in time and in space, of an ephemeral character, whose result is either lived experience or something that remains as a vestige. The situation is, in and of itself, the work that denies the then prevailing categories of the artwork, such as the object, and which makes a claim for the noncategorization of itself. Cildo Meireles thinks of the situation, moreover, as an intervallic place. If the French situationists criticized the reification of the forms of life for the sake of the enhancement of everyday experiences, and the North American conceptual artists espoused the sovereignty of the idea in detriment to materiality, with their situations, the Brazilian artists, including Cildo Meireles, arose against an institutional order that permeated the art market and normativity of museums, which led to the need to politically and poetically subvert a state of things that was threatening the existence of free thinking.

**ESTUDO PARA
ESPAÇO, 1969.
ESTUDO PARA
TEMPO, 1969.
ESTUDO PARA
ESPAÇO/TEMPO,
1969**

Em 1969, Cildo Meireles escreve três estudos: um para tempo, um para espaço e outro para espaço/tempo. Redigidas à máquina no centro de cada folha de papel como poemas visuais, instruções orientam, de forma clara e sucinta, os procedimentos para a realização das obras. Nos três casos, *Estudo para espaço*, *Estudo para tempo* e *Estudo para espaço/tempo*, as ações podem ser feitas por qualquer pessoa que decida levar adiante as coordenadas espaçotemporais ali contidas. O artista aparece apenas como um propositor, que incita a concretização de um trabalho, cuja materialização independe de um objeto. O divórcio entre arte e objeto marca uma prática artística conceitual e ambiental: as obras são situações que acontecem em ambientes externos ao museu – na praia, no deserto, no campo, na cidade, em casa, dentro do próprio corpo, ou mesmo na cabeça de cada leitor que a imagina.

In 1969, Cildo Meireles wrote three studies: one for time, one for space, and another for space/time. The three typewritten texts, each at the center of a sheet of paper like a visual poem, serve as instructions that clearly and succinctly orient the procedures for the realization of the works. In the three cases, *Estudo para espaço* [Study for Space], *Estudo para tempo* [Study for Time], and *Estudo para espaço/tempo* [Study for Space/Time], the actions can be carried out by anyone who decides to bring forward the spatiotemporal coordinates contained there. The artist appears only as a proposer, who inspires the concretization of a work, whose materialization is independent from an object. The divorce between art and object marks a conceptual and environmental practice: the artworks are situations that take place in settings outside the museum – on the beach, in the desert, in the countryside, in the city, at home, within one's own body, or even in the head of each reader who imagines it.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ARTE FÍSICA:
CAIXAS DE
BRASÍLIA/CLAREIRA
(P. 54)
INSERÇÕES
EM CIRCUITOS
IDEOLÓGICOS:
PROJETO CÉDULA
(P. 84)
(ENTRE
PARÊNTESIS) (P. 158)**

estudo para duração: (com meios óticos: areia, vento...), escolha um local e faça na areia um buraco, com as mãos, sente-se perto, com atenção, concentre-se no buraco, até que o vento o esvache de novo, completamente

Reserva de atividade.

Clara inf-re 07

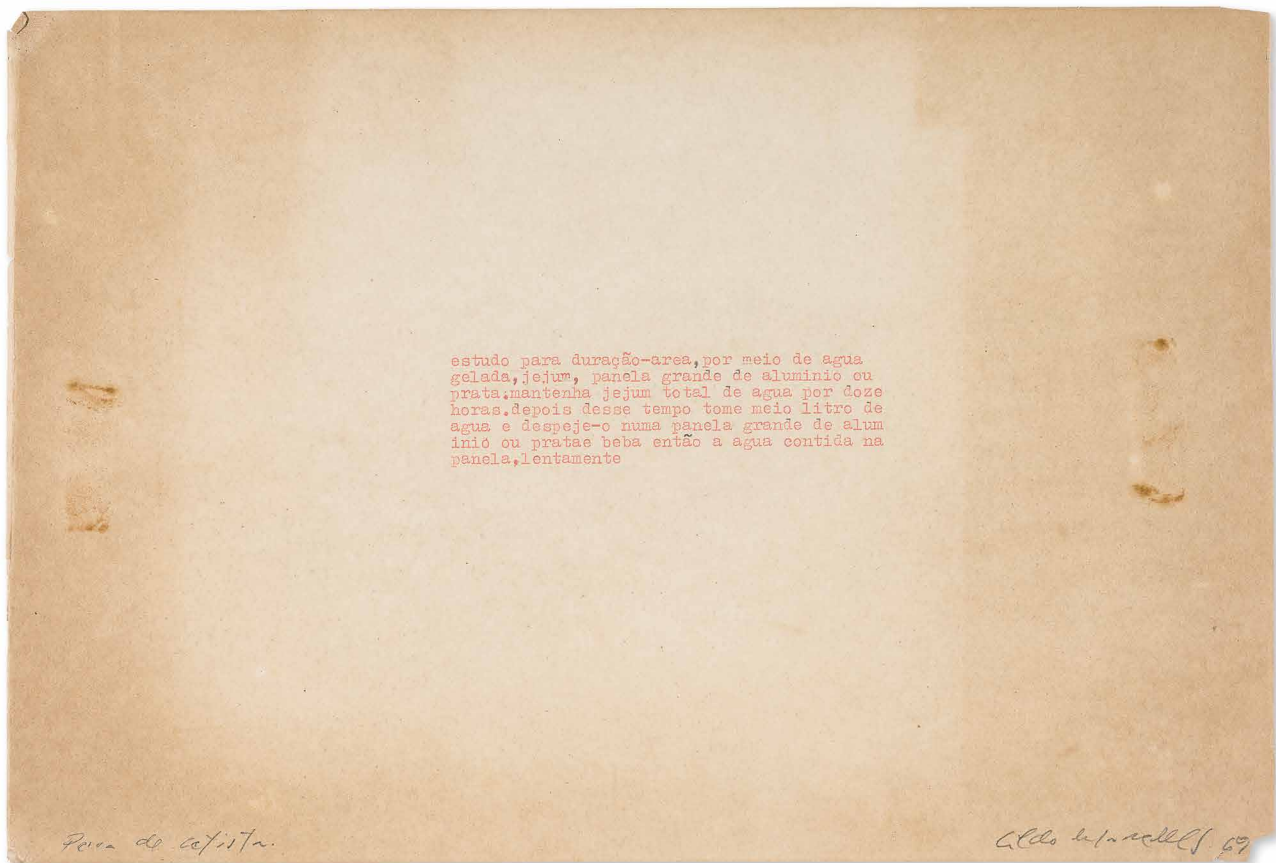
estudo para área: por meios acústicos (sons), escolha um local (cidade ou campo), pare e concentre-se atentamente nos sons que você percebe, desde os próximos até os longínquos

Reserva de atividade.

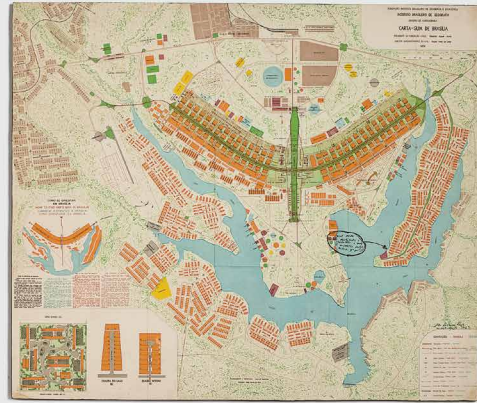
Clara inf-re 05-69

**Estudo para
tempo [Study
for Time], 1969**

**Estudo para
espaço [Study
for Space], 1969**



**Estudo para
espaço/tempo
[Study for Space/
Time], 1969**



ARTE FÍSICA: CAIXAS DE BRASÍLIA/ CLAREIRA, 1969

Na beira do lago Paranoá, em Brasília, uma área ortogonal delimitada por cordas e estacas de madeira é capinada. Do acúmulo de mato retirado, faz-se uma fogueira no centro do terreno, durante a noite. Quando o fogo se extingue, o artista abre um buraco na terra. Parte das cinzas da fogueira é colocada numa primeira caixa de madeira para, em seguida, fechá-la e enterrá-la na cova aberta no terreno. Enquanto isso, a terra retirada do buraco cavado é colocada na segunda caixa. Em uma terceira caixa, colocam-se os resquícios das estacas e cordas e o resto das cinzas da fogueira e da terra. A obra é integrada por essas duas caixas restantes vedadas, um mapa de Brasília com a localização do terreno e um painel de fotografias que documentam a ação. O trabalho contou com a ajuda dos artistas Alfredo Fontes e Guilherme Vaz. Segundo Cildo Meireles, a intervenção é a tentativa de tomar posse de um território livre. A noção de “território livre” ganha uma nova camada de sentido quando, nessa ocasião, policiais chegam de encontro ao artista pedindo explicações sobre o que estaria ocorrendo no local. A cidade, vigiada pela torre de TV, tinha se tornado um panóptico.

On the shore of Paranoá Lake, in Brasília, the groundcover in an orthogonal area marked off by wooden stakes and ropes is cut. From the accumulation of the cuttings, a bonfire is made at the center of the area, at night. When the fire goes out, the artist digs a hole in the ground. Part of the ashes of the fire are placed in the first of three wooden boxes, which is then closed and buried in the hole. Meanwhile, some of the soil taken out of the hole is placed into the second box. The remnants of the stakes and ropes are put into the third box, along with the rest of the ashes and soil from the hole. The work consists of these two closed boxes, a map of Brasília that shows the location of the area, and a panel of photographs that document the action. The work was carried out with the help of artists Alfredo Fontes and Guilherme Vaz. According to Cildo Meireles, the intervention is an attempt at taking possession of a free territory. The notion of “free territory” takes on a new layer of meaning when, on this occasion, police officers arrive to ask the artist to explain what is going on there. The city, surveilled by a TV tower, has become a panopticon.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ARTE FÍSICA:
CORDÕES/30KM DE
LINHA ESTENDIDOS
E RECOLHIDOS (P. 56)
ARTE FÍSICA
(DESENHOS/
PROJETOS) (P. 62)
MISSÃO/MISSÕES
(COMO CONSTRUIR
CATEDRAIS) (P. 92)**

ARTE FÍSICA: CORDÕES/30KM DE LINHA ESTENDIDOS E RECOLHIDOS, 1969

Em *Cordões/30 km de linha estendidos e recolhidos*, o título descreve a ação da obra. Disposto em um estojo de madeira com um mapa que localiza o trajeto percorrido, o trabalho é a materialização de um dos projetos da série *Arte física*. Assim como outros trabalhos da série, aqui está presente a tensão entre as grandes dimensões do espaço e as tentativas de contê-lo por meio de convenções geográficas, que são também políticas, históricas e sociais. Se os mapas traçam linhas imaginárias que dividem fronteiras, demarcam rios e evidenciam topografias, Cildo Meireles substitui a representação em escala por uma ação concreta no espaço. O artista salta do bidimensional, onde o lápis traça alguns centímetros no mapa pequenino, para o tridimensional, em que o corpo desenha 30 km no território com um fio. Aqui, *Arte física* apresenta não só a noção de um espaço físico onde a arte pode acontecer, mas também o dispêndio de energia do corpo que realiza ações em escala 1:1.

In *Cordões/30 km de linha estendidos e recolhidos* [Cords/30 km of Extended and Collected Line], the title describes the action of the work. Arranged in a wooden case with a map that indicates the path of the extension, the work is the materialization of one of the projects of the *Arte física* [Physical Art] series. As in the series as a whole, this work involves the tension between the vast dimensions of the space and the attempts to contain it through geographical conventions, which are also political, historical, and social. While maps trace imaginary lines that establish borders, demarcate rivers, and evidence topographies, Cildo Meireles substitutes the scaled representation with the concrete action in space. The artist leaps from the bidimensional, where the pencil traces some centimeters on the little map, to the tridimensional, where the body draws 30 km of territory with a line. Here, *Physical Art* is presented not only as a notion of a physical space where art can take place, but also the expending of energy by the body that carries out the actions on a 1:1 scale.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ARTE FÍSICA:
MUTAÇÕES
GEOGRÁFICAS:
FRONTEIRA RIO-
SÃO PAULO (P. 66)
FIO (P. 94)
METROS II (P. 108)



ARTE FÍSICA: MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA RIO- SÃO PAULO, 1969

Dentro da série *Arte física* está o subgrupo de obras *Mutações geográficas*, que propõe transformar fisicamente a geografia do país. Entre as propostas, está mover montanhas de lugar, aumentar ou diminuir pontos extremos do território nacional e romper fronteiras. Nesse trabalho, o artista abre dois buracos, um de cada lado da fronteira entre os municípios de Paraty (RJ) e Cunha (SP), substituindo a terra e as plantas de um pelo outro. Numa caixa de couro dividida diagonalmente, a fronteira geográfica dos estados e a ação de troca são emuladas. Tanto na ação *in loco*, como na caixa apresentada na exposição, as fronteiras separam e, ao mesmo tempo, permitem a mistura das terras, subvertendo as convenções administrativas nessas duas escalas: da face física do país e de sua representação.

The series *Arte física* [Physical Art] includes the subgroup of works *Mutações geográficas* [Geographic Mutations], which proposes to physically transform the geography of the country. Its proposal includes moving mountains, increasing or decreasing the extreme points of the national territory, and breaking borders. In this work, the artist digs two holes, one on each side of the border between the cities of Paraty (RJ) and Cunha (SP), and switches the soil and plants from one to the other. In a diagonally divided leather box, the geographic border of the states and the action of exchange are simulated. In both the action *in loco*, as well as in the box presented in the exhibition, the borders are separated and, at the same time, allow for the mixing of the soils, subverting the administrative conventions on these two scales: that of the country's physical face and that of its representation.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ESTUDO PARA
ESPAÇO/ESTUDO
PARA TEMPO/
ESTUDO PARA
ESPAÇO/TEMPO
(P. 50)
ARTE FÍSICA:
CAIXAS DE
BRASÍLIA/CLAREIRA
(P. 54)
ARTE FÍSICA:
MUTAÇÕES
GEOGRÁFICAS:
FRONTEIRA
VERTICAL
(YARIPO) (P. 66)

**CONDENSADO I –
DESERTO, 1970.
CONDENSADO II –
MUTAÇÕES
GEOGRÁFICAS:
FRONTEIRA RIO-
SÃO PAULO, 1970.
CONDENSADO III –
BOMBANEL, 1970/1996**

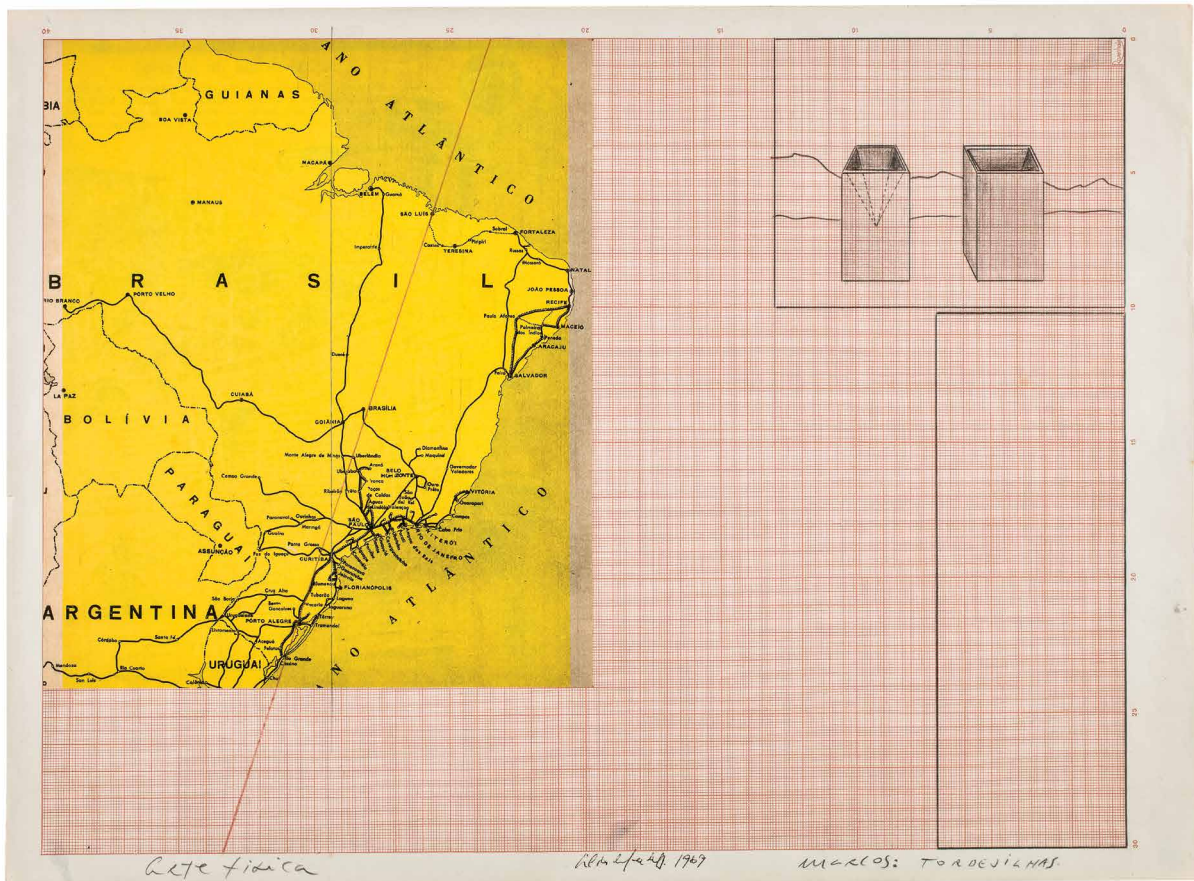
Os anéis *Condensados* são miniaturas que integram *Arte física e Mutações geográficas*, e trazem para a escala do corpo as reflexões sobre território presentes nessas duas séries de obras. Trabalhado em ouro amarelo, *Condensado I – Deserto* tem o formato de uma pirâmide, cuja extremidade guarda um único grão de areia que pode ser visto através de uma safira branca. *Condensado II – Mutações geográficas: Fronteira Rio-São Paulo* é um anel hexagonal de prata e pedras brasileiras (safira, ônix e ametista), que replica a fronteira proposta no trabalho homônimo e contém, em seu interior, parte da terra usada naquela ocasião. Executado em ouro branco, *Condensado III – Bombanel*, tem um formato cilíndrico, dentro do qual se encontram pólvora e uma lente, à imagem de um pequeno barril prestes a explodir. Os três trabalhos acoplam ao corpo materiais presentes em obras anteriores, condensadas no formato de anel. As fronteiras, neste caso, ultrapassam questões territoriais e tocam, também, escalas de valor e as fronteiras sociais ali implícitas.

Part of the series *Arte física* [Physical Art] and *Mutações geográficas* [Geographical Mutations], the rings entitled *Condensados* [Condensed] are miniatures that put the reflections on territory present in those two series of works onto the scale of the body. Made of yellow gold, *Condensado I – Deserto* [Condensed I – Desert] has the shape of a pyramid, whose tip holds a single grain of sand that can be seen through a white sapphire. *Condensado II – Mutações geográficas: Fronteira Rio-São Paulo* [Condensed II – Geographical Mutations: Rio-São Paulo Border] is a hexagonal ring made with silver and Brazilian stones (sapphire, onyx, and amethyst), which replicate the border proposed in the eponymous work and contains, within it, part of the soil used on that occasion. Executed in white gold, *Condensado III – Bombanel* [Condensed III – Bombring] has a cylindrical format, containing gunpowder and a lens, like a tiny barrel ready to explode. The three works couple to the body the materials present in previous works but condensed in the format of a ring. The borders, in this case, go beyond territorial issues to also touch on scales of value and on social boundaries that are implicit in them.



Condensado III – Bombanel [Condensed III – Bombring], 1970/1996

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ARTE FÍSICA:
MUTAÇÕES
GEOGRÁFICAS:
FRONTEIRA RIO-
SÃO PAULO (P. 58)
ARTE FÍSICA
(DESENHOS/
PROJETOS) (P. 62)
BLINDHOTLAND/
GUETO (P. 154)**



Arte física:
Marcos:
Tordesilhas
 [Physical
 Art: Marks:
 Tordesilhas],
 1969

páginas
seguintes
[following pages]

Arte física:
Cordas: Linha
do horizonte
 [Physical Art:
 Ropes: Horizon],
 1969

Arte física:
Cordas: Áreas
(Solidões)
 [Physical Art:
 Ropes: Areas
 (Solitudes)], 1969

Arte física:
Cordas: As
nascentes
do arco-íris
 [Physical Arts:
 Ropes: The
 Springs of the
 Rainbow], 1969

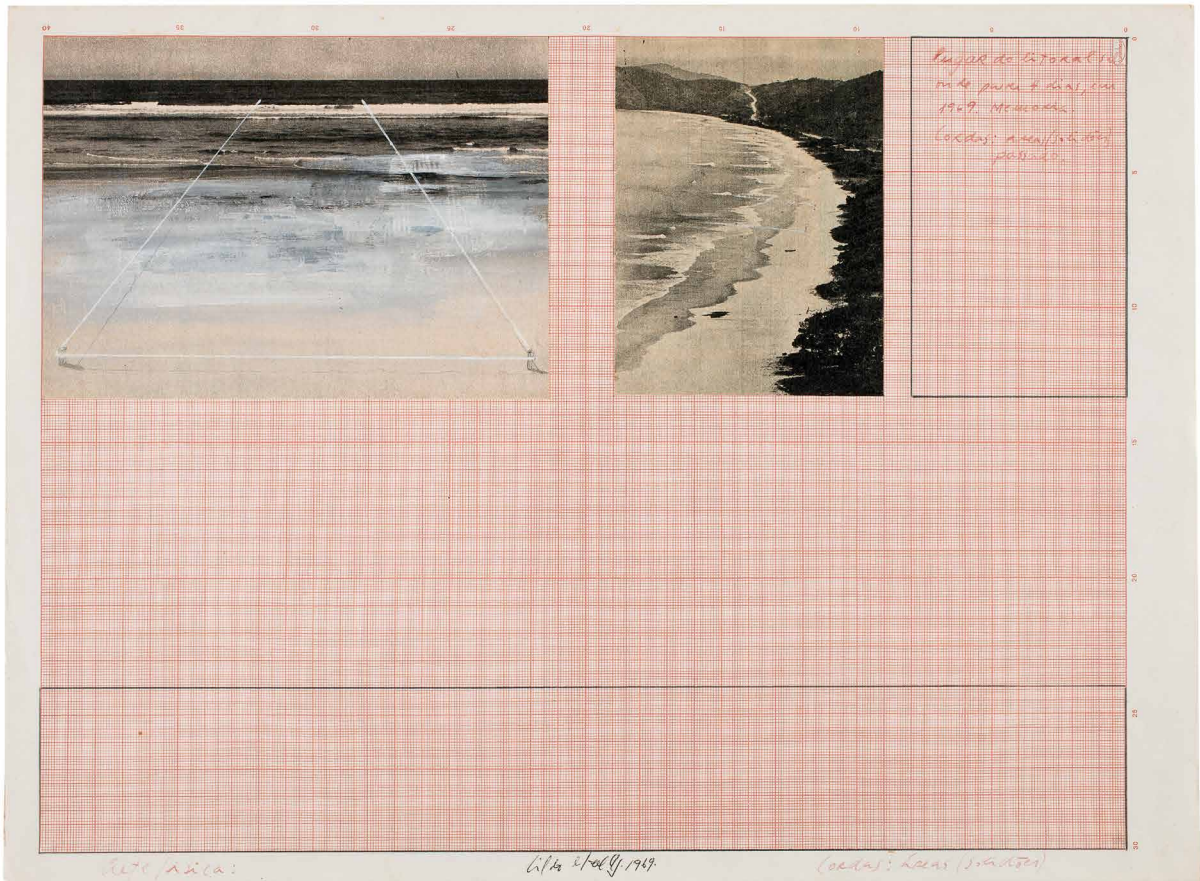
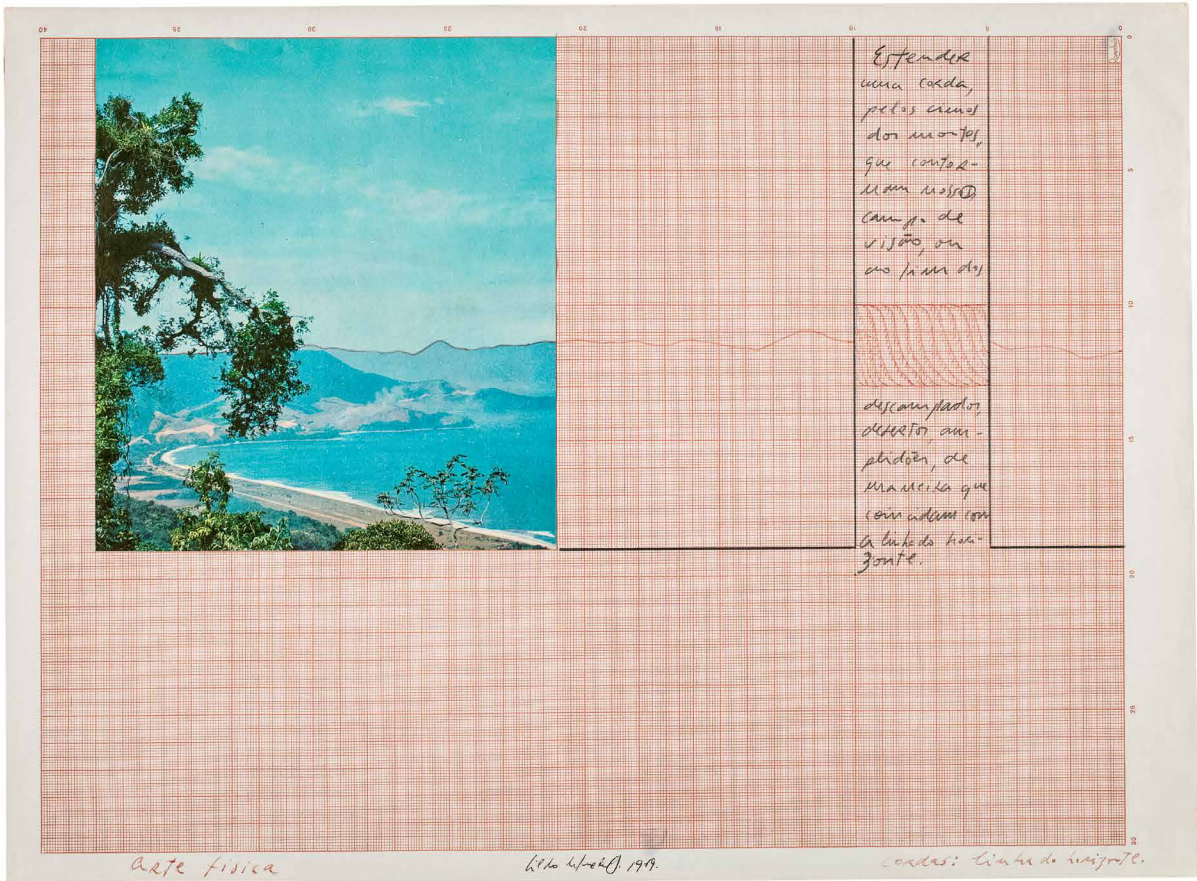
Arte física: Ação:
Projeto Cravan
 [Physical Art:
 Action: Cravan
 Project], 1969

ARTE FÍSICA, 1969

Arte física é composta por uma série de trabalhos que lidam com a imensidão do espaço em suas múltiplas acepções e as diferentes tentativas de apreendê-lo e cartografá-lo por meio de escalas, fronteiras, distâncias e áreas determinadas. Em suas doze pranchas de papel milimetrado, desenhos, colagens e tinta tomam forma de projetos que estabelecem uma relação poética entre o espaço físico e a geografia humana, desdobrada em seus aspectos históricos, econômicos, políticos e sociais. Algumas realizadas, outras nunca concretizadas, as propostas variam entre estender cordas contornando o cume de montanhas em um horizonte distante, cercar os pontos de nascimento de um arco-íris ou da queda de uma cachoeira e até navegar no extremo da calota polar derretida, em sentido contrário à rotação da Terra, para ficar um pouco mais jovem. Arte física torna visível que, desde antes da grade geométrica traçada no Tratado de Tordesilhas (1494), está posta essa contradição entre um espaço que contém todos os seres e a tentativa de convenções ocidentais reterem todo o espaço em suas abstrações.

The *Arte física* [Physical Art] series consists of several works that deal with the immensity of space in its multiple meanings and the various attempts to grasp it and map it by means of scales, borders, distances, and determined areas. Its one dozen sheets of graph paper present projects made with drawings, collages, and ink that establish a poetic relation between physical space and human geography, unfolded in its historical, economic, political, and social aspects. Some realized, others only planned, the proposals include extending ropes around the summit of mountains on a distant horizon, fencing in the points where a rainbow is born or a waterfall ends, and sailing around the melted polar ice cap in a direction opposite to the Earth's rotation in order to become a little younger. *Arte física* reveals that ever since before the geometric grid traced at the Treaty of Tordesillas (1494), a contradiction has been posed between a space that contains all the beings and the attempt of Western conventions to encompass all space within their abstractions.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ATLAS (P. 16)
MEBS/CARAXIA
(P. 28)
CONDENSADOS
(P. 60)**



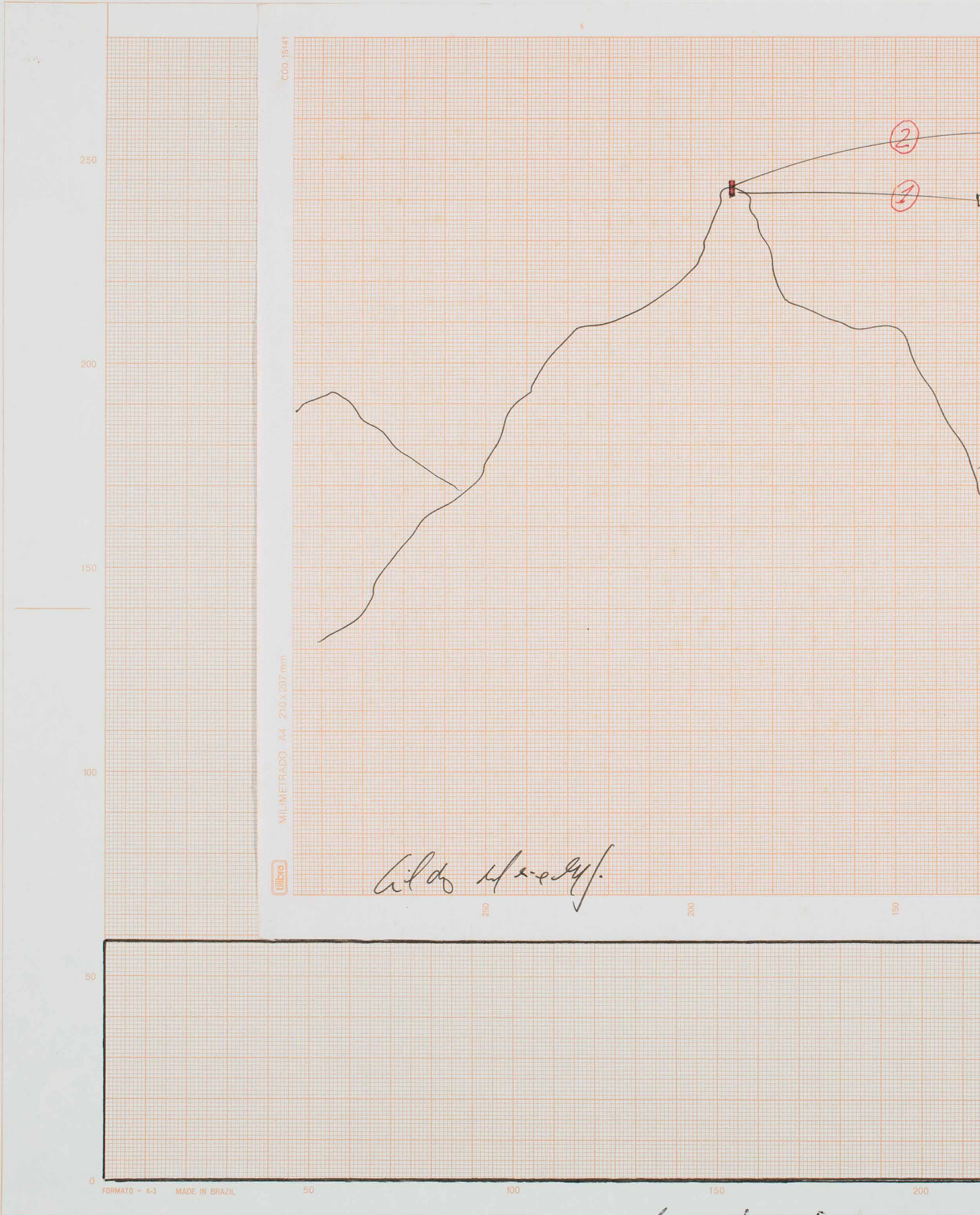


MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA VERTICAL (YARIPO), 1969/1998-2015

A ação de *Mutações geográficas: Fronteira vertical (Yaripo)* consiste em aumentar alguns centímetros da altitude máxima do Brasil. Idealizado em 1969, o projeto que compõe a série *Arte física* foi realizado somente 46 anos mais tarde. A obra de Cildo Meireles requeria escalar o Pico da Neblina (AM), também conhecido por Yaripo, no idioma ianomâmi, retirar aproximadamente 1 cm de seu cume e substituí-lo por um fragmento maior de kimberlito (rocha de onde são extraídos os diamantes) – empreitada levada a cabo pela colaboração do artista Edouard Fraipont (também autor das fotografias que registram a viagem). No estudo de *Arte física* para este trabalho, o artista instruíu que, no lugar do ponto extremo do pico, poderia ser implantado um rubi, uma esmeralda, um diamante ou algo do fundo do Brasil. Além de transformar a geografia física do país, a obra também realiza uma inversão entre fronteiras e valores, trazendo para o alto algo que estava no fundo e reunindo materiais que estão nas fronteiras extremas da escala de valor.

The action of *Mutações geográficas: Fronteira vertical (Yaripo)* [Geographical Mutations: Vertical Frontier (Yaripo)] consists in increasing the maximum altitude of Brazil by a few centimeters. Conceived in 1969, the project that composes the *Arte física* [Physical Art] series was only realized forty-six years later. The work by Cildo Meireles required that someone climb the mountain called Pico da Neblina (AM) (also known as Yaripo in the Yanomami language), remove approximately 1 cm from its summit, and substitute it by a larger fragment of kimberlite (a rock from which diamonds are extracted) – a task carried out through the collaboration of artist Edouard Fraipont (also the author of the photographs documenting the journey). In the *Arte física* study for this work, the artist instructed that a ruby, an emerald, a diamond, or something from the depths of Brazil could be implanted in place of the peak's apex. Besides transforming the physical geography of the country, the work also carries out an inversion between borders and values, bringing to the heights something that was in the depths and combining materials that are on opposite ends of the scale of value.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ATLAS (P. 16)
ARTE FÍSICA:
MUTAÇÕES
GEOGRÁFICAS:
FRONTEIRA RIO-
SÃO PAULO (P. 58)
RIO OIR (P. 70)**

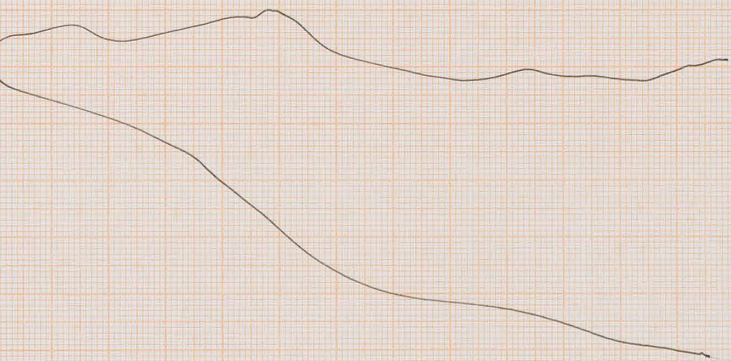


Aldo W. K. S. J.

teste física:

Aldo W. K. S. J. 1969/1998

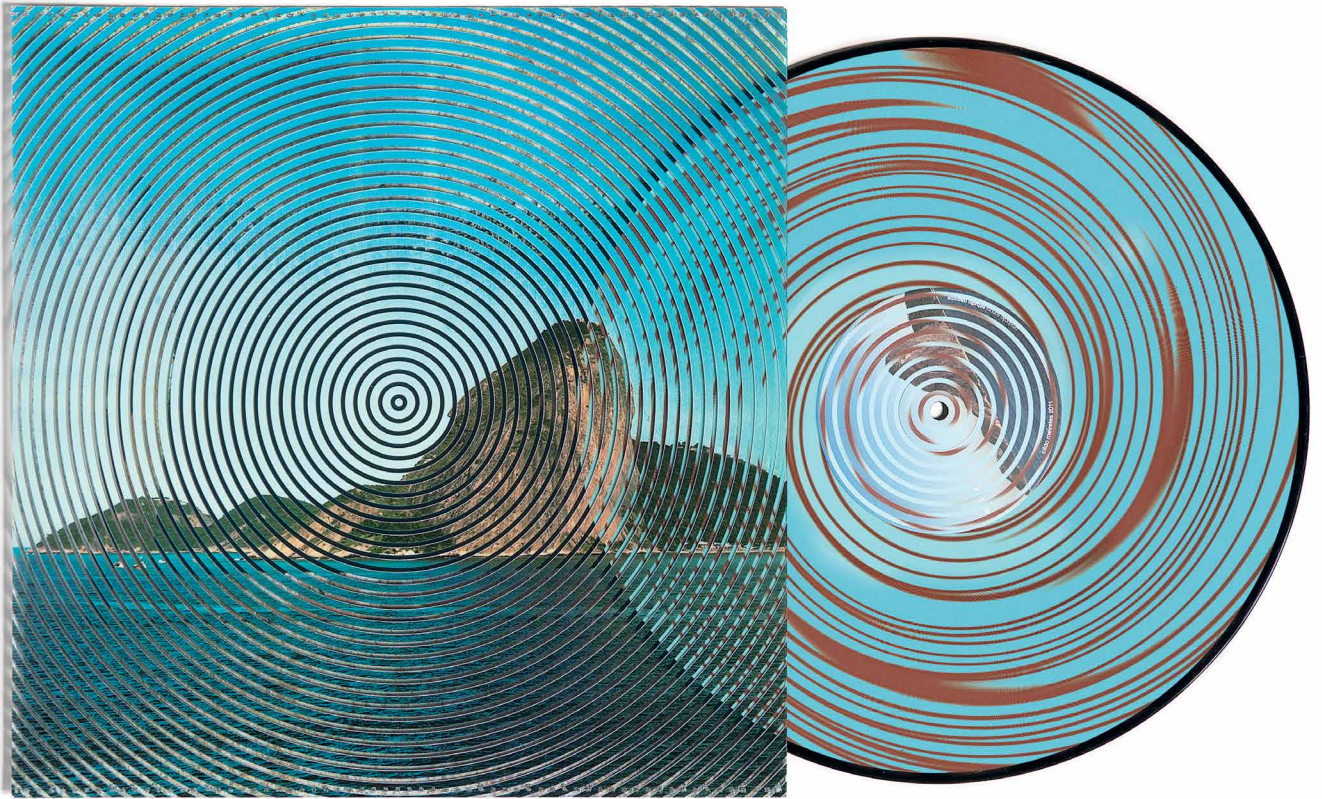
- ▶ NO SEU LUGAR IMPLANTAR UMA GEMASOURA
(RUBI, ESMERALDA OU DIAMANTE)
ALGUMA COISA DO + FUNDO DO BRANCO
- ▶ (RETIRAR DO PANTS + ALTO DO
TICO DA HEBLINA ± 1 CM DE MATERIA)



MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: HEBLINA
1969/1998

mutações geográficas: fronteira vertical





RIO OIR, 1976/2011

rio oir é um disco que contém, de um lado, sons de água e, de outro, sons de risadas. O título da obra é um palíndromo, frase espelhada que pode ser lida a partir de ambas as pontas, num vaivém circular, à imagem de um disco girando. “Oir”, em castelhano, significa “ouvir”, condição primeira para perceber o trabalho, enquanto “rio” pode ser entendido tanto como um curso de água como o verbo rir na primeira pessoa do singular. Entre os sons de água registrados estão as captações feitas na Estação Ecológica de Águas Emendadas, perto de Brasília, na foz do rio São Francisco, entre Alagoas e Sergipe, na pororoca do rio Araguari, no Amapá, e nas cachoeiras de Foz do Iguaçu, no Paraná. Editados de modo que os sons mais baixos se seguem aos mais altos, a obra aponta para o processo de mingua dos cursos fluviais naturais. Associados a eles estão os sons de águas residuais humanas, como bebedouros, urinas, descargas e torneiras. Do outro lado do disco, ouvem-se gargalhadas, como se tivéssemos chegado no momento logo após o fim de uma história cômica ou como se não pudéssemos ver a cena que causa tamanho divertimento. Esse fluxo – presente tanto nas águas correntes, em que rios e águas residuais não podem se distinguir, como na onda de risos frenéticos – produz uma sinfonia paradoxal de presença e falta, calma e inquietação, divertimento e angústia.

rio oir is a record with sounds of water on one side and sounds of laughter on the other. The title of the work is a palindrome, a mirrored phrase that reads the same forward as backward, in a circular coming and going, like a spinning record. “Oir,” in Spanish, means “to hear,” a necessary condition for perceiving the work, while “rio” can be understood either as a watercourse or the first-person singular form of the verb “rir” [to laugh]. The sounds of water include recordings made at the Águas Emendadas Ecological Station, near Brasília, at the mouth of the São Francisco River between Alagoas and Sergipe, at the event of the tidal bore on the Araguari River in Amapá, and at the Foz do Iguaçu waterfalls in Paraná. Edited so that the lower sounds follow the higher ones, the work points to the ongoing process of the diminishment of natural watercourses. Associated to them are the sounds of human wastewaters, such as drinking fountains, urinals, flush toilets, and sinks. On the other side of the record, laughter is heard, as though we had arrived at the moment just after the end of a funny story or as though we could not see the scene that was causing so much amusement. This flow – present both in the flowing waters where the rivers are indistinguishable from wastewaters, as well as in the wave of frenetic laughter – produces a paradoxical symphony of presence and lack, calm and uneasiness, amusement and anxiety.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ARTE FÍSICA
(DESENHOS/
PROJETOS) (P. 62)
AMERIKKKA (P. 88)
MISSÃO/MISSÕES
(COMO CONSTRUIR
CATEDRAIS) (P. 92)**

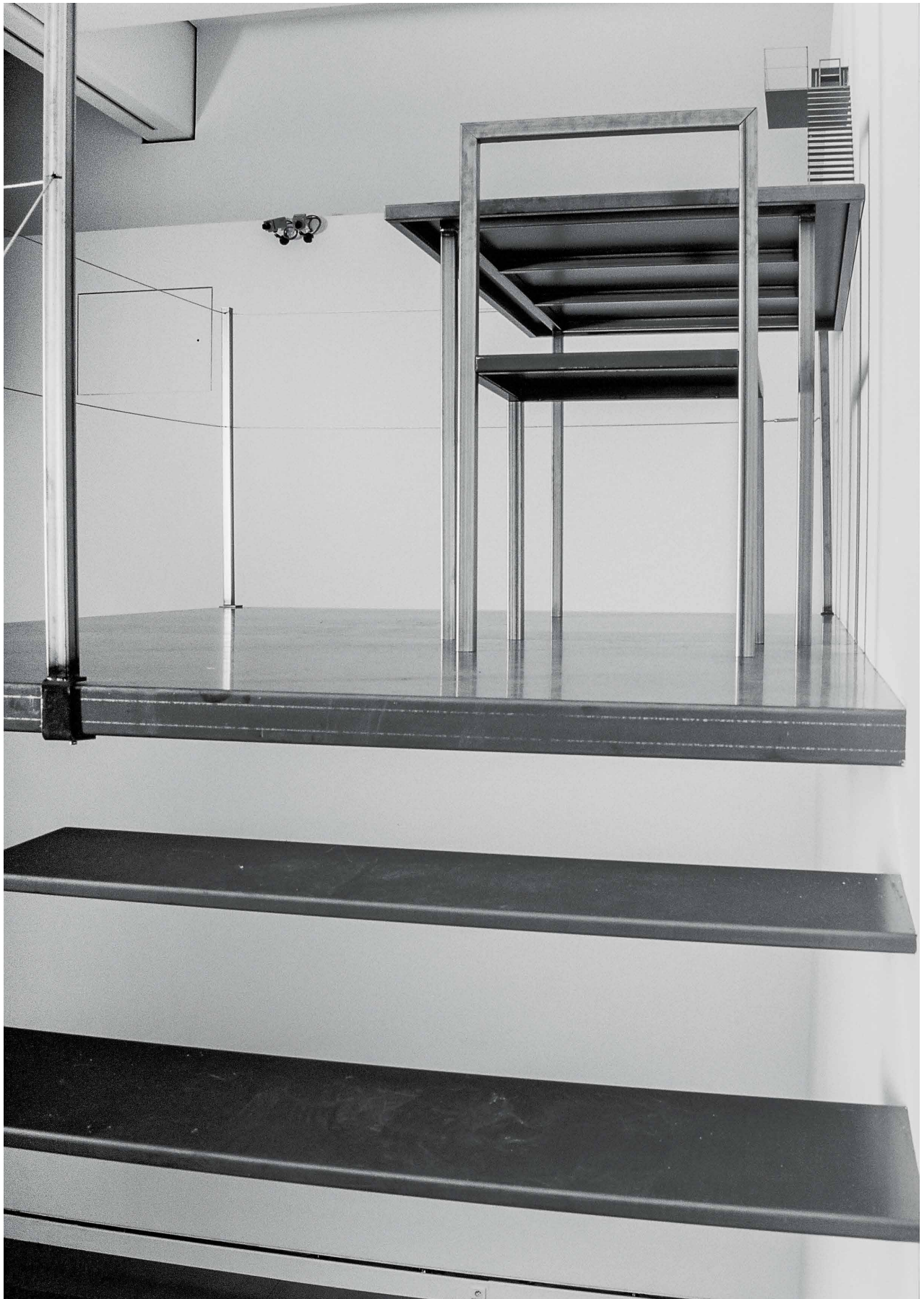
REDE/ NETWORK

**VER TAMBÉM:
MEDIDA (P. 98)
LINGUAGEM (P. 120)**

**SEE ALSO:
MEASURE (P. 98)
LANGUAGE (P. 120)**

Rede é contenção e aprisionamento, mas é também conexão e integração, na medida em que constitui circuitos e fluxos de comunicação, e estabelece controle e limitações. A rede opera no âmbito coletivo e da troca, mas pode anular a diferença. É sob essa ambiguidade conceitual que a arte atua: tanto para construir analogias como para propor novas formas de tramas, malhas, estruturas, engenharias, labirintos, caminhos. A associação mais imediata à noção de rede em Cildo Meireles é constituída por analogia à série de trabalhos conhecidos como *Malhas da liberdade*, 1976-1977/2008. Criam-se as condições para a construção material de redes, todas abertas e desconectadas de suas funções originais. Refuta-se, portanto, a máxima construtiva de que a forma segue a função. As redes são formas estruturais que se espelham na sabedoria popular (redes de pesca), no exercício de desenhar (garatujas), nas formas da natureza (ramificações do reino vegetal) e nas complexas abstrações e teorias científicas (teoria do caos) para propor figuras e objetos instáveis, amplos e abertos. Em outros momentos, as dinâmicas da arte determinam um novo espaço de circulação, tanto em um sentido ideológico como antropológico. Trata-se da ideia de espaço como uma rede de circulação.

Network is containment and imprisonment, but also connection and integration, insofar as it constitutes circuits and flows of communication, and establishes control and limitations. The network operates in the collective and exchange sphere, but can annul difference. It is under this conceptual ambiguity that art operates: both for constructing analogies and for proposing new forms of webs, meshes, structures, engineering, labyrinths, paths. The most immediate association to the notion of network in Cildo Meireles is found in the analogy to the series of artworks known as *Malhas da liberdade* [Meshes of Freedom], 1976-1977/2008. They create conditions for the material construction of networks, all open and disconnected from their original functions. The constructive maxim that form follows function is therefore refuted. The networks are structural forms that are scattered throughout popular wisdom (fishing nets), in the exercise of drawing (doodles), in the forms of nature (branchings in the plant kingdom), and in the complex scientific theories and abstractions (chaos theory) to propose unstable, large, open objects and figures. At other moments, the dynamics of art determine a new space of circulation, both in the ideological and anthropological sense. This involves the idea of space as a network of circulation.



ANTES, 1977/2003

Antes é uma instalação de aproximadamente seis metros de altura, que consiste num conjunto de elementos e sua réplica em miniatura numa escala de 1:10, todas do mesmo metal. Sobre um piso de aço, ao subir as escadas, o visitante alcança um mezanino onde encontra uma cadeira e uma mesa, da qual desprende-se uma versão diminuta de degraus como aqueles que se acabou de pisar. Ao fim dos pequenos degraus, um patamar, uma mesa e uma cadeira repetem a estrutura anterior, numa proporção dez vezes menor. Conforme se sobem as escadas, diminui-se a escala – num jogo semântico entre as palavras “escala” e “escada”, presente também na obra *Descala*, 2003. Assim como em *Malhas da liberdade*, 1976-1977/2008, Cildo Meireles propõe uma analogia ao pensamento científico dedicada aos estudos dos fractais e à matemática de George Cantor, nos quais um dado desdobramento observado em escala mantém similaridade com o elemento de origem. Portanto, o artista traz para o plano material e para a escala do corpo enunciados físicos e matemáticos. Ao criar uma nova relação de escala tanto com o ambiente expositivo, como com o corpo de quem o experimenta, o trabalho altera a percepção espacial do visitante. Como sugere o título, *Antes* aponta à ideia de algo preexistente, como se esse fractal de repetições geométricas existisse anteriormente, remontando mundos no interior de outros mundos, num espaço entre a razão e o caos, sem começo nem fim.

Antes [Before] is an approximately six-meter-high installation, consisting of a set of elements and their replica on a miniature 1:10 scale, both in the same metal. Beginning on a steel floor, the visitor climbs a staircase to reach a mezzanine where he or she finds a chair and table, from which a staircase ascends precisely like the first one, but smaller, and at its end there is a miniature platform, with its own tiny table and chair, repeating the previous structure but on a ten-times-smaller scale. As one goes up the stairs, the scale decreases – in a semantic game between the words *escala* [scale] and *escada* [stairs], also present in *Descala*, 2003. Just as in *Malhas da liberdade* [Meshes of Freedom], 1976-1977/2008, Cildo Meireles proposes an analogy to the scientific thinking dedicated to fractals and to the mathematics of George Cantor, in which a given unfolding observed on one scale maintains a similarity with the original element. The artist thus brings concepts of physics and math into the material plane and the scale of the body. By creating a new relationship of scale with the exhibition space as well as with the body of the visitor, the work alters the visitor’s spatial perception. As suggested in the title, *Antes* points to the idea of something preexistent, as if this fractal of geometrical repetitions existed previously, reconstructing worlds within other worlds, in a space between reason and chaos, without beginning or end.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
MALHAS DA
LIBERDADE (P. 76)
DESCALA (P. 80)
O A 9 (P. 106)

**MALHAS DA
LIBERDADE I, 1976.**

**MALHAS DA
LIBERDADE II, 1976.**

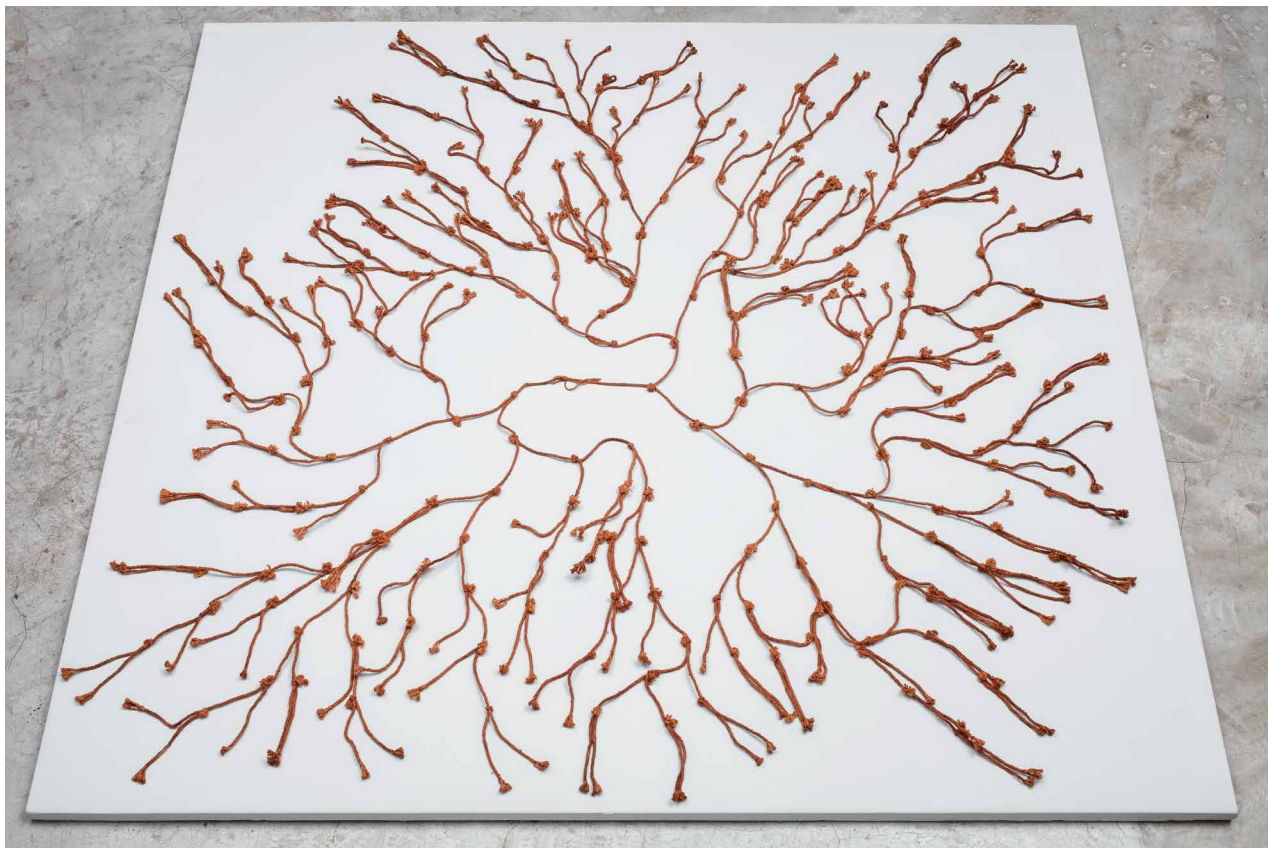
**MALHAS DA
LIBERDADE III, 1977.**

**MALHAS DA
LIBERDADE IV, 2008**

As obras da série *Malhas da liberdade* funcionam a partir de um princípio construtivo específico: a repetição de um mesmo elemento, sucessivamente. Foi quando morava em Alcântara, em 1976, que, observando os pescadores da ilha, Cildo Meireles viu a possibilidade de materializar, na rede de pesca, um tipo de lei de formação modular destituída de utilidade. O artista construiu, então, uma malha paradoxalmente aberta, capaz de envolver sem aprisionar. Passível de ser replicada infinitamente em múltiplas direções, à imagem de um fractal, a estrutura de *Malhas da liberdade* foi realizada em quatro versões: com a rede de algodão dos pescadores de Alcântara (I), em papel (II), em metal (III) e, mais recentemente, em plástico (IV). Em todas, o princípio construtivo é o mesmo, mas as características específicas dos materiais conferem questões formais distintas a cada uma delas. A versão em metal, por exemplo, tem aparência dura e vedada, mas que se percebe aberta quando nos aproximamos dela. O artista propõe, então, atravessá-la com uma placa de vidro cuja largura é maior que a de qualquer quadrado da malha, demonstrando sua permeabilidade inerente. Segundo Ronaldo Brito, Cildo Meireles “fragmenta o todo e reencontra o todo no fragmento”, sistematizando uma lei da fissura e crescimento, uma constância da falha ou da ruptura, uma convenção da brecha, num tensionamento permanente entre razão e caos.

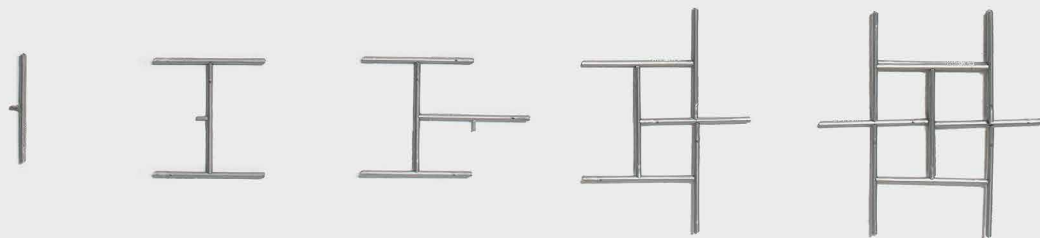
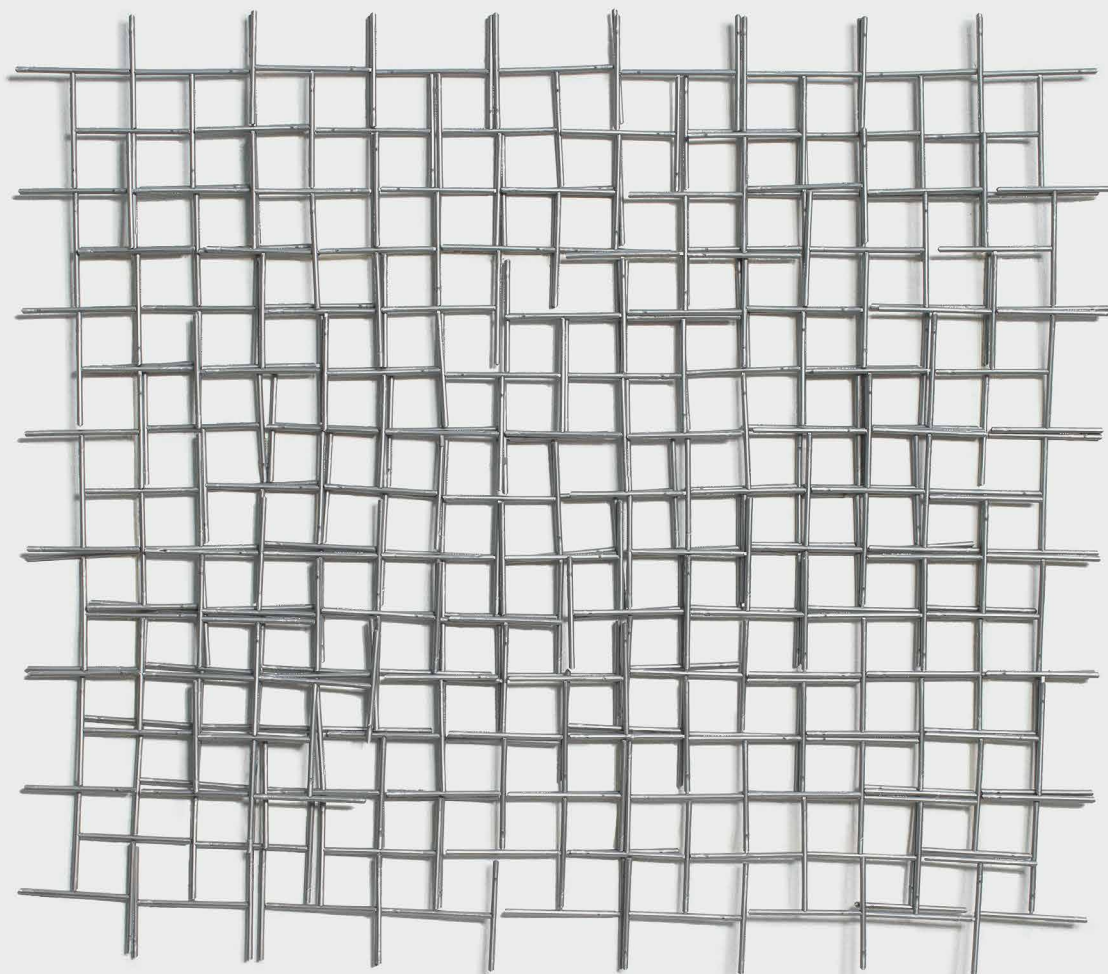
The works of the series *Malhas da liberdade* [Meshes of Freedom] operate on the basis of a specific constructive principle: the successive repetition of the same element. It was when he was living in Alcântara, in 1976, observing the fishermen on the island, that Cildo Meireles saw the possibility of materializing, in the fishing net, a sort of law of modular formation lacking any utility. The artist then constructed a paradoxically open mesh, able to envelop without imprisoning. Susceptible to being infinitely replicated in multiple directions, like a fractal, the structure of *Malhas da liberdade* was produced in four versions: with the cotton fishing net of the fishermen of Alcântara (I), in paper (II), in metal (III), and, more recently, in plastic (IV). In all of them, the constructive principle is the same, but the specific characteristics of the materials confer different formal questions to each of them. The metal version, for example, has a hard and opaque appearance but is perceived as open when we approach it. The artist then proposes to cross it through with a sheet of glass that is wider than any square of the mesh, demonstrating its inherent permeability. According to Ronaldo Brito, Cildo Meireles “fragments the whole and re-encounters the whole in the fragment,” systematizing a law of fracturing and growth, a constancy of flaw or rupture, a convention of the gap, in a permanent tensioning between reason and chaos.

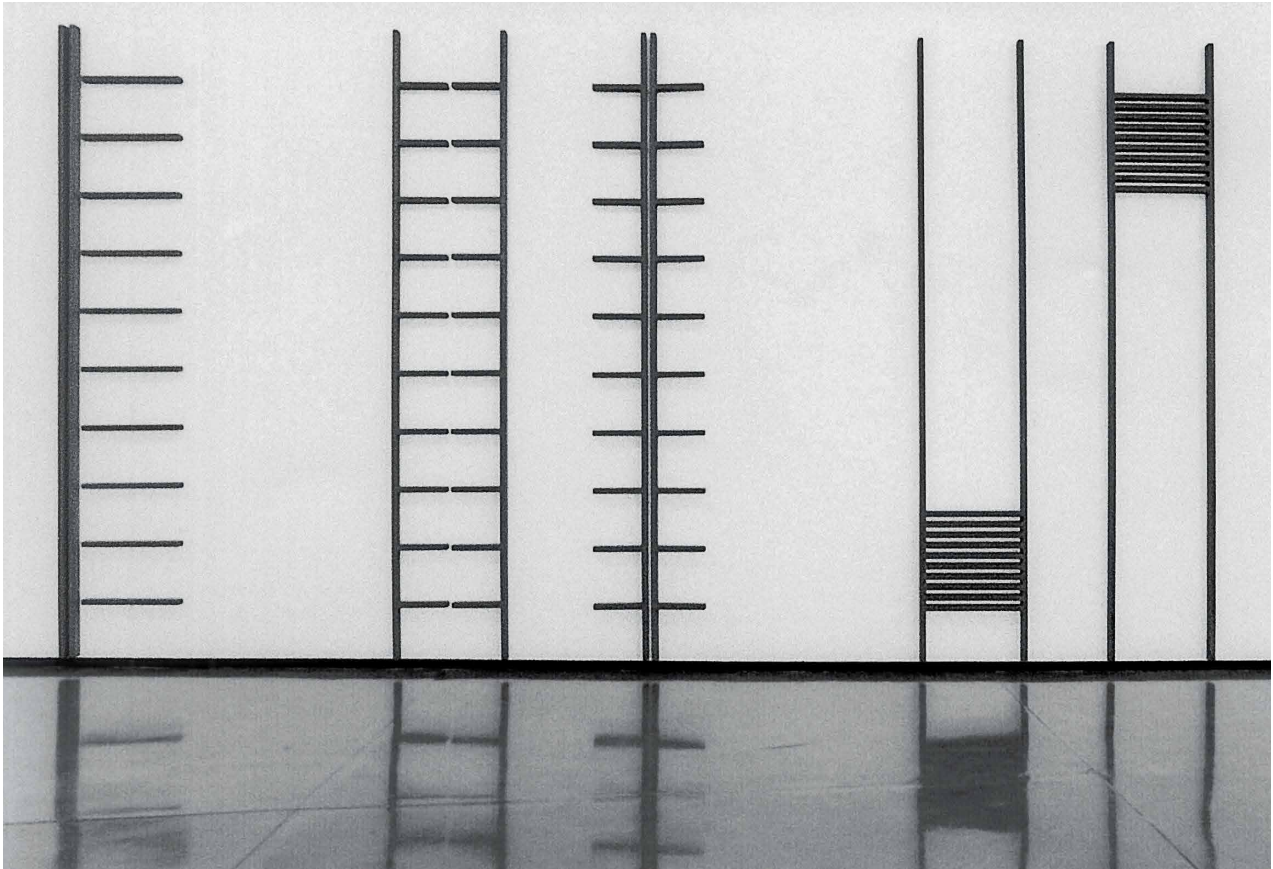
**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
MEBS/CARAXIA
(P. 28)
ANTES (P. 74)
INSERÇÕES
EM CIRCUITOS
IDEOLÓGICOS:
PROJETO CÉDULA
(P. 84)**



***Malhas da
liberdade I***
[Meshes of
Freedom I],
1976

***Malhas da
liberdade IV***
[Meshes of
Freedom IV],
2008





DESCALA, 2003

A obra *Descala* tem sua origem no projeto *Viagem ao centro do céu e da terra*, 2002, realizado em Siena (Itália), onde uma escada seria enterrada quarenta metros abaixo da terra e suspensa outros quarenta metros em direção ao céu. Em *Descala*, escadas disfuncionais são construídas, decompondo e recombinao o objeto em uma série de variações. A partir da dupla acepção da palavra italiana *scala*, que significa “escada” e “escala”, cria-se uma relação entre escalas de valor e seu grafismo em graus – e em degraus. Ao retirar as funções pragmáticas originais tanto das escalas de medida, como do objeto escada, a obra *Descala* não separa questões formais de transformações conceituais. Decompor os objetos do dia a dia e as coordenadas do espaço não deixa de ser uma forma de liberá-los – seja de convenções pretensamente universais ou de seu uso cotidiano unívoco.

The work *Descala* derives from the project *Viagem ao centro do céu e da terra* [Journey to the Center of the Sky and the Earth], 2002, carried out in Siena (Italy), where a ladder was inserted forty meters into the ground and suspended another forty meters upward toward the sky. In *Descala*, dysfunctional ladders are constructed, decomposing and recombining the object in a series of variations. Based on the double meaning of the Italian word *scala*, which means “ladder” and “scale,” the relationship is created between scales of value and their writing. By removing the original pragmatic functions of both the scales of measurement and the ladder object, the work *Descala* does not separate formal questions from conceptual transformations. Decomposing everyday objects and the space coordinates is also a way of freeing them – whether from supposedly universal conventions or their routine and never-changing daily use.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ANTES (P. 74)
O A 9 (P. 106)
METROS II (P. 108)

MODO E MEIO/ MODE AND MEDIUM

**VER TAMBÉM:
MEMÓRIA (P. 86)
DEFLAGRAÇÃO (P. 140)**

**SEE ALSO:
MEMORY (P. 86)
DEFLAGRATION (P. 140)**

Foi entre os anos 1960 e 70 que a arte saiu do domínio das mãos para o domínio também dos enunciados e da linguagem, como modo produtivo mais amplo ou como simples fenômeno do pensamento. É esse o tema que está em voga no texto *Inserções em circuitos ideológicos, 1970-2019*, de Cildo Meireles, no qual se fundamentam, para ele, as bases de uma compreensão conceitual para a arte. Nela, autoria e materialidade perdem preponderância, ganhando sentido a possibilidade de inserção ou manejo dos aparatos sociais. A definição de “modo e meio” enquanto equação operacional para a arte constitui uma das hipóteses para a pesquisa e o fazer artístico de Cildo Meireles. Para ele, tal perspectiva crítica e contextual compreende uma visão sintética dos modos de produção, circulação e interpretação das artes na esfera pública. Cildo Meireles implica seu interlocutor no centro da ideia: se nas *Inserções em circuitos ideológicos* você é convidado a replicar uma ação (modo) em contextos e circuitos existentes (meio), em *Malhas da liberdade, 1976-1977/2008*, por um enunciado gráfico (modo) você é levado a imaginar e construir estruturas abertas, aderentes e incertas ao plano material da arte (meio). Como ele próprio costuma dizer, é a definição do “fenômeno”: algo que se realiza e sobrevive pela oralidade.

It was during the 1960s and 70s that art left the domain of the hands to also enter the domain of statements and language, as a broader productive mode or as a simple phenomenon of thought. This is the theme that is invoked in the text *Inserções em circuitos ideológicos* [Insertions into Ideological Circuits], 1970-2019, by Cildo Meireles, in which he sets forth the basis of a conceptual understanding for art. In it, authorship and materiality lose their preponderance, while the possibility of insertion or the management of social apparatuses gains importance. The definition of “mode and medium” as an operational equation for art constitutes one of the hypotheses for Cildo Meireles’s artistic practice and research. For him, this critical and contextual perspective involves a synthetic vision of the means of production, circulation and interpretation of the arts in the public sphere. Cildo Meireles implicates his interlocutor at the center of the idea: while in the *Inserções em circuitos ideológicos* the viewer is invited to replicate an action (mode) in existing circuits and contexts (medium), in *Malhas da liberdade* [Meshes of Freedom], 1976-1977/2008, one is led by a graphic statement (mode) to imagine and construct open structures, uncertain and adhering to the material plane of art (medium). As the artist himself has often said, it is the definition of the “phenomenon”: something that takes place and survives through orality.



***Inserções
em circuitos
ideológicos:
Projeto cédula
[Insertions
into Ideological
Circuits:
Banknote Project],
1970-2019***

INSERÇÕES EM CIRCUITOS IDEOLÓGICOS: PROJETO CÉDULA, 1970-2019

Gravar informações e opiniões críticas nas garrafas retornáveis de Coca-Cola e devolvê-las à circulação. Carimbar cédulas de dinheiro com instruções, palavras de ordem, indagações políticas ligadas a crimes de Estado e recolocá-las em giro. Na série *Inserções em circuitos ideológicos*, materiais de uso cotidiano são o suporte de obras que transbordam os espaços usualmente consagrados à arte. Estampados com frases como *Quem matou Herzog?* ou *Yankees Go Home* e, mais recentemente, com a face de Marielle Franco, esses objetos voltam ao fluxo do dia a dia levando inserções críticas aos meios de propaganda ideológica por onde circulam. Se, de um lado, os circuitos industriais costumam ter a função de anestésiar, de outro, as inserções da arte têm a função de deflagrar consciência crítica. A sobreposição de inserções críticas a circuitos alienantes funciona como contrainformação industrial, cultural e ideológica. Meireles, neste caso, abre mão da obra de arte única e exclusiva para criar um veículo de circulação amplo, anônimo e aberto a todos que dribla a opressão da censura e permite a disseminação de crítica social em circuitos preexistentes.

Printing information and critical opinions on returnable Coca-Cola bottles and returning them into circulation. Stamping paper currency with instructions, words of order, and political questions linked to crimes of the state, and putting them back into circulation. In the series *Inserções em circuitos ideológicos* [Insertions into Ideological Circuits], everyday materials are the support for artworks that spread beyond the space usually reserved for art. Stamped with phrases such as *Quem matou Herzog?* [Who killed Herzog?] or *Yankees Go Home*, and, more recently, with the face of Marielle Franco, these objects are returned into the daily flow, bearing statements critical of the ideological media in which they circulate. If on the one hand, the industrial circuits tend to have an anesthetizing function, on the other, the insertions of art operate to arouse critical awareness. The overlaying of insertions critical of alienating circuits functions as industrial, cultural, and ideological counter-information. In this case, Meireles forgoes using the one-off artwork to instead create a broad and anonymous vehicle of circulation open to everyone which circumvents the oppression of censorship and allows for the dissemination of social criticism in preexisting circuits.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
EUREKA/
BLINDHOTLAND
(P. 45)
ESTUDO PARA
ESPAÇO / ESTUDO
PARA TEMPO /
ESTUDO PARA
ESPAÇO/TEMPO
(P. 50)
MALHAS DA
LIBERDADE (P. 76)**

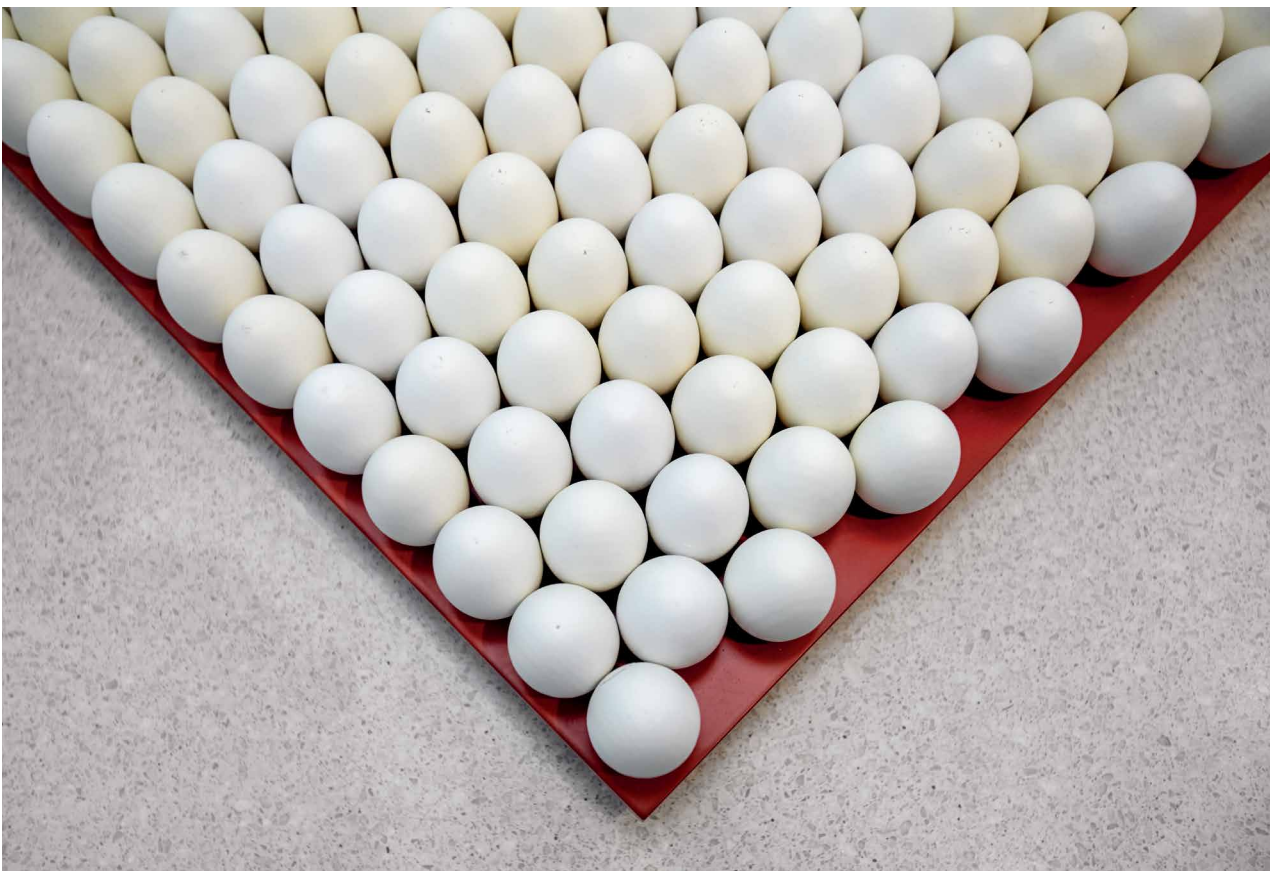
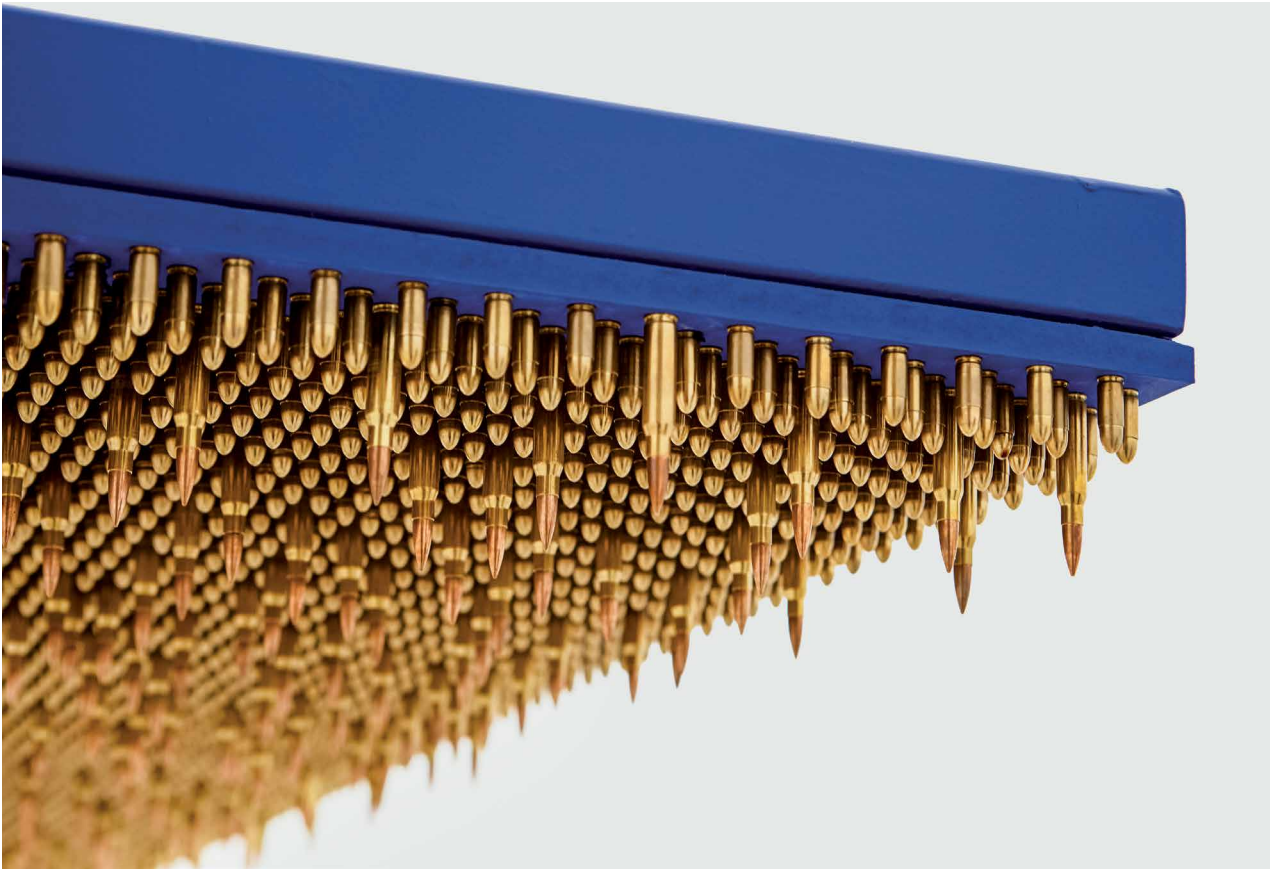
MEMÓRIA/ MEMORY

VER TAMBÉM:
RESISTÊNCIA (P. 30)
GHETTO (P. 152)

SEE ALSO:
RESISTANCE (P. 30)
GHETTO (P. 152)

A memória representa a capacidade de recordar, conservar e lembrar estados de consciência e experiências vividas. Duas formas de entrelaçamento da memória na razão humana são caras à arte, de um modo geral: em primeiro lugar, a relação imediata e orgânica entre sentido e memória e, em segundo, a construção de conhecimento pelo cruzamento entre memória e história. Em *Olvido, 1987-1989, Missão/Missões (Como construir catedrais)*, 1987/2019, e *Amerikkka, 1991/2013*, Cildo Meireles conta outras histórias do Brasil e das Américas à luz de uma memória da violência, da opressão e da “ghetificação”. Ele costuma afirmar que a memória é o ponto de partida para toda ação do artista. É ela que lida com a realidade implacável do tempo e, para ele, “é a maior de todas as realidades”. Vários de seus trabalhos têm origem nas reminiscências do artista, recontadas e traduzidas enquanto arte. A potência de sua produção discursiva e plástica está, em grande parte, na capacidade de realizar obras em analogia à vida cotidiana, experimentada de forma sensitiva, afetiva ou traumática.

Memory represents the ability to remember, conserve, and recollect states of consciousness and lived experiences. Two forms of the intertwining of memory and human reason are dear to art, generally: first, the immediate and organic relationship between meaning and memory, and, second, the construction of knowledge through the crossing of memory and history. In *Olvido, 1987-1989, Missão/Missões (Como construir catedrais)* [Mission/Missions (How to Build Cathedrals)], 1987/2019, and *Amerikkka, 1991/2013*, Cildo Meireles tells other stories about Brazil and the Americas in light of a memory of violence, oppression, and “ghettofication.” On several occasions he has stated that memory is the starting point for all his actions. Memory is what deals with the implacable reality of time and, for him, “it is the greatest of all the realities.” Various of his artworks have arisen from his recollections, retold and translated as art. The power of his discursive and visual production lies, in large part, in the capacity to produce works that stand as analogies to daily life, experienced in a sensitive, affective, or traumatic way.



AMERIKKA, 1991/2013

***Amerikkka* faz referência, já em seu título, à história de violência racial nos Estados Unidos, que acompanha o contexto dos demais países das Américas. Conhecido pela sigla KKK, a Ku Klux Klan é uma organização terrorista de extrema direita que prega a supremacia branca e comete atos violentos e assassinatos contra pessoas racializadas. Composta por 20 mil ovos de madeira e 70 mil projéteis de dois calibres, o visitante que entra em *Amerikkka* fica entre o pisar em ovos no chão e a rajada de balas douradas no teto. Os ovos em pé que forram o chão da instalação poderiam fazer uma alusão à famosa história do ovo de Colombo, enquanto as balas de revólver e metralhadora acenam a uma história de guerras permanentemente travadas pelos Estados Unidos ao longo do século 20. Em ambos os casos, as noções de colonização e imperialismo apresentam-se como fatores constitutivos da América. A tentativa contínua de embranquecimento da população e o massacre dos povos racializados, desde as colonizações hispânica e portuguesa no século 15 até os mais recentes ataques da KKK nos Estados Unidos, são certamente uma maneira de contar a história desse continente.**

Amerikkka refers, already in its title, to the history of racial violence in the United States, which finds parallels within the contexts of other countries in the Americas. Known by the abbreviation KKK, the Ku Klux Klan is a terrorist organization of the far-right that espouses white supremacy and commits acts of violence, including lynchings, against racialized people. *Amerikkka* consists of twenty thousand wooden eggs on the floor and seventy thousand bullets of two calibers on the ceiling. The visitors enter between the opposition of the myriad eggs at their feet and the spray of golden bullets aiming down at them from above. The eggs covering the floor could allude to the famous story of Columbus's egg, while the revolver and machine-gun bullets refer to a history of wars constantly waged by the United States throughout the 20th century. In both cases, the notions of colonialism and imperialism are presented as constitutive factors of America. The continuous efforts aimed at the whitening of the population and the massacre of racialized peoples, spanning from the 15th-century Spanish and Portuguese colonizations to the most recent attacks by the KKK in the United States, are certainly one way of telling the story of this continent.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
OLVIDO (P. 18)
SAL SEM
CARNE (P. 34)
ZERO CRUZEIRO/
ZERO CENTAVO/
ZERO DOLLAR/
ZERO CENT/
ZERO REAL
(P. 38)**







MISSÃO/MISSÕES (COMO CONSTRUIR CATEDRAIS), 1987/2019

Missão/Missões (Como construir catedrais) faz referência aos missionários e seu processo de catequização dos povos indígenas, como parte da máquina colonial. A anticatedral construída por Cildo Meireles é composta por 600 mil moedas sobre o piso e 2 mil ossos pendurados no teto. No centro da instalação, uma coluna de oitocentas hóstias empilhadas` faz a ligação entre o teto e o chão – ou entre o céu e a terra. Como em outros trabalhos do artista, uma rede preta delimita o ambiente da obra, que ganha um inédito formato circular nesta exposição – já que, em todas as ocasiões anteriores, foi mostrada com base quadrada. Segundo o próprio artista, a ideia principal do trabalho é construir “uma equação conectando poder material, poder espiritual e tragédia”. A escolha dos materiais e sua repetição ostensiva articulam-se como matéria e símbolo, criando um ambiente em que o entendimento intelectual e a percepção sensível são ativados simultaneamente. *Missão/Missões (Como construir catedrais)* faz parte de uma família de trabalhos ligados à exploração colonial em suas dimensões econômica, social, religiosa e geográfica.

Missão/Missões (Como construir catedrais) [Mission/Missions (How to Build Cathedrals)] refers to the missionaries and their process of catechizing the indigenous peoples, as part of the colonial machine. The anti-cathedral built by Cildo Meireles consists of six hundred thousand coins on the floor and two thousand bones hanging from the ceiling. At the center of the installation, a column of eight hundred communion wafers makes the link between the ceiling and the floor – or between heaven and earth. As in other artworks by the artist, a black net delimits the environment of the work, which in this exhibition takes a circular format that has never been seen before, as all its previous renditions have had a square base. According to the artist himself, the main idea of the work is to construct “an equation connecting material power, spiritual power, and tragedy.” The choice of the materials and their ostensive repetition are articulated as matter and symbol, creating an environment in which intellectual understanding and sensory perception are simultaneously activated. *Missão/Missões (Como construir catedrais)* is part of a family of works linked to colonial exploitation in its economic, social, religious, and geographic dimensions.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ARTE FÍSICA:
CAIXAS DE
BRASÍLIA/CLAREIRA
(P. 54)
AMERIKKKA (P. 88)
FIO (P. 94)



FIO, 1990/1995

O fio é um elemento recorrente na obra de Cildo Meireles. Aparece em tramas (*Malhas da liberdade*, 1976-1977/2008), em desenhos no espaço (*Volumes virtuais*, 1968-1969, *Arte física*, 1969), na medição de distâncias (*Arte física: Cordões/ 30 km de linha estendidos e recolhidos*, 1969), na formalização de obras (*Sal sem carne*, 1975) e na contaminação visual e física de espaços instalativos (*La bruja* [A bruxa], 1979-1981). Na obra *Fio*, um delicado fio de ouro envolve uma coluna cilíndrica de feno, sugerindo um movimento contínuo de atravessamento. Conduzido por uma agulha também de ouro, os cem metros contínuos e reluzentes de metal dourado confundem-se com a fibra de palha desordenada na estrutura – que em aparições anteriores já foi também cúbica e paralelepipedal. A compatibilidade formal entre o ouro e o feno, que ora se ocultam, ora se revelam, é contrastada pelo valor monetário de cada material. Assim como na obra *Ouro e paus*, 1982/1995, em *Fio* o artista trabalha com materiais que estão nos limites hierárquicos da escala de valor, embaralhando valor de troca e valor de uso com expressões do dia a dia, como “procurar agulha em um palheiro”.

Thread is a recurrent element in Cildo Meireles's work. It appears in weaves (*Malhas da liberdade* [Meshes of Freedom], 1976-1977/2008), in drawings in space (*Volumes virtuais* [Virtual Volumes], 1968-1969, *Arte física* [Physical Art], 1969), in the measurement of distances (*Arte física: Cordões / 30 km de linha estendidos e recolhidos* [Physical Art: Cords/ 30 km Extended and Collected Line], 1969), in the formalization of artworks (*Sal sem carne* [Salt without Meat], 1975), and in virtual and physical interplay with installation spaces (*La bruja* [The Witch], 1979-1981). In the artwork *Fio* [Thread], a delicate golden thread is wound around a cylindrical column of hay, suggesting a continuous movement of crossing. Conducted by a likewise golden needle, the one hundred continuous shiny meters of the golden metal are mingled with the disordered pieces of hay in the structure – which in previous appearances has also been cubic and parallelepipedal. The formal compatibility between the two materials, gold and the hay, which are sometimes concealed, sometimes revealed, stands in contrast to the monetary value of each material. Just as in the work *Ouro e paus* [Gold and Sticks], 1982/1995, in *Fio*, the artist works with materials that are at the hierarchical limits of the scale of value, shuffling exchange value and use value with daily expressions, such as “looking for a needle in a haystack.”

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ARTE FÍSICA:
CORDÕES/30KM DE
LINHA ESTENDIDOS
E RECOLHIDOS (P. 56)
PARLA (P. 96)
PERCEVEJO/
CERVEJA/SERPENTE
(P. 147)**



PARLA, 1982

Na obra *Parla* [Fale], uma cadeira e quatro blocos de granito criam um conjunto em que abstração geométrica e figuração se confundem e se contrastam. Apoiado sobre a cadeira, um bloco de pedra maciça repousa como uma figura sentada. Diante dele, três blocos mais baixos formam um banco de altura semelhante à da cadeira, como se esperasse alguém sentar ali, reproduzindo a posição do granito à sua frente. Um bloco de pedra sentado numa cadeira, uma pessoa sentada sobre um bloco de pedra ou a sobreposição dessas duas possibilidades evoca *O pensador*, 1902, de Auguste Rodin (1840-1917), muito embora “parla!” seja a conhecida exclamação de Michelangelo (1475-1564) que, diante da verossimilhança de seu *Moisés*, 1515, o teria convocado a falar. Em *Parla*, o artista constrói um fluxo contínuo de sentido para as relações entre representação e matéria, visitante e obra, história da arte e prática contemporânea – criando um curto-circuito em que não se sabe exatamente quem fala e quem pensa.

In the work *Parla* [Speak], a chair and four granite blocks create a set in which geometric abstraction and figurative composition are blended and contrasted. A block of solid rock shaped roughly like a seated figure rests in a chair. In front of it, three lower blocks form a bench about as high as the seat of the chair, as though with the expectation that someone would sit there, reproducing the position of the granite in front of it. A block of stone seated on a chair, a person seated on a block of stone, or the overlaying of these two possibilities alludes to *The Thinker*, 1902, by Auguste Rodin (1840-1917), even though “parla!” is the well-known exclamation by Michelangelo (1475-1564) when, struck by the verisimilitude of his *Moses*, 1515, he asked the sculpture to talk. In *Parla*, Cildo Meireles constructs a continuous flow of meaning for the relations between representation and matter, visitor and artwork, the history of art and contemporary practice – creating a short circuit in which it is not known for sure who is talking and who is thinking.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ATLAS (P. 16)
ANTES (P. 74)
UM SANDUÍCHE
MUITO BRANCO
(P. 128)

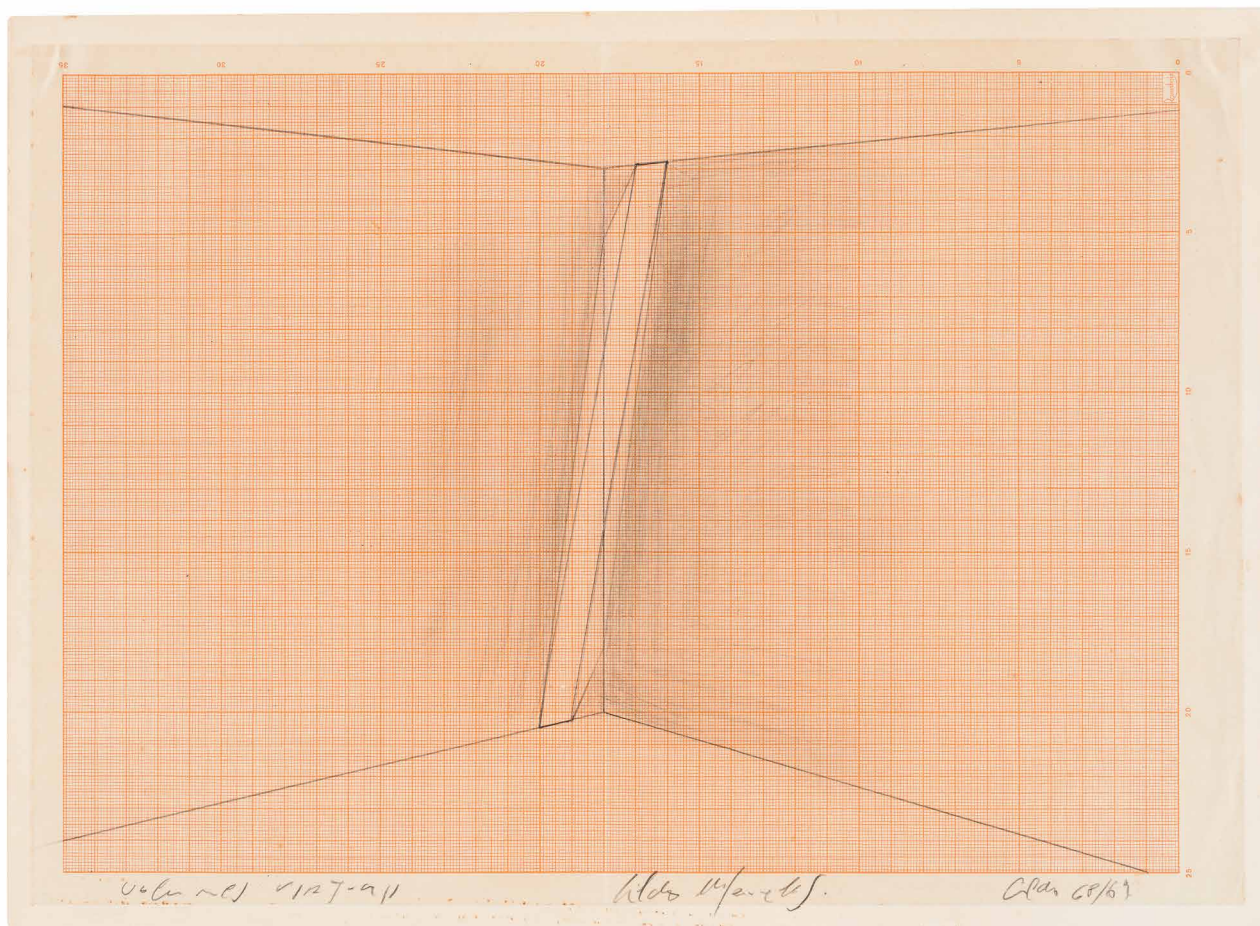
MEDIDA/ MEASURE

**VER TAMBÉM:
TEMPO (P. 10)
ESPAÇO (P. 110)**

**SEE ALSO:
TIME (P. 10)
SPACE (P. 110)**

Medida pode ser a razão pela qual se buscam valores quantitativos para as coisas, os fenômenos e extensões do mundo, servindo ao controle, ordenamento e segurança daquilo que vinculamos às variáveis espaço e tempo. O gesto de medir oferece um entendimento comparativo de grandeza. No exercício continuado de mensurar, surgem as relações sistemáticas de proporção entre a representação e o que é representado. São escalas, portanto, que apuram as possibilidades de antevisão e imaginação e, eventualmente, esboço e projeto. As próprias medidas e seus sistemas são também parâmetros estéticos e formais adotados pela arte desde o início do século 20, por meio das vanguardas construtivas. Se, naquele momento, a arte flertava mimeticamente com a ciência, dos anos 1960 para cá, variadas experiências artísticas confabulam pela subversão dos modos e modelos de medição científicos. Essa é uma prática corrente em toda a trajetória de Cildo Meireles, ensejando o enfrentamento da geometria euclidiana ao demonstrar suas limitações (*Espaços virtuais: Cantos*, 1967-1968/2008/2013), alterando o sistema métrico linear e seus instrumentos de medição (*Metros II*, 1977/1993, e *o a 9*, 1996), e suas variações) e especulando *pari passu* com os desdobramentos da física teórica e de seus modelos matemáticos (*Malhas da liberdade*, 1976-1977/2008, *Descala*, 2003).

Measure can be the reason by which one seeks quantitative values for things, phenomena, and extensions of the world, serving for the control, ordering, and security of that which we link to the variables of space and time. The gesture of measuring offers a comparative understanding of largeness. In the continuing exercise of measurement, systematic relationships of proportion arise between the representation and that which is represented. They are therefore scales that refine the possibilities of foresight and imagination, and occasionally sketching and design. The measurements themselves and their systems are also aesthetic and formal parameters adopted by art since the beginning of the 20th century, through the constructive vanguards. While at that moment, art was mimetically flirting with science, from the 1960s until today, various artistic experiences have ventured into the subversion of modes and models of scientific measurement. This has been a recurrent practice throughout Cildo Meireles's oeuvre, aiming to confront Euclidean geometry while demonstrating its limitations (*Espaços virtuais: Cantos* [Virtual Spaces: Corners], 1967-1968/2008/2013), altering the linear metric system and its measurement instruments (*Metros II* [Meters II], 1977/1993, and *o a 9* [0 to 9], 1996, and its variations) and speculating *pari passu* with the unfoldings of theoretical physics and its mathematical models (*Malhas da liberdade* [Meshes of Freedom], 1976-1977/2008, *Descala*, 2003).



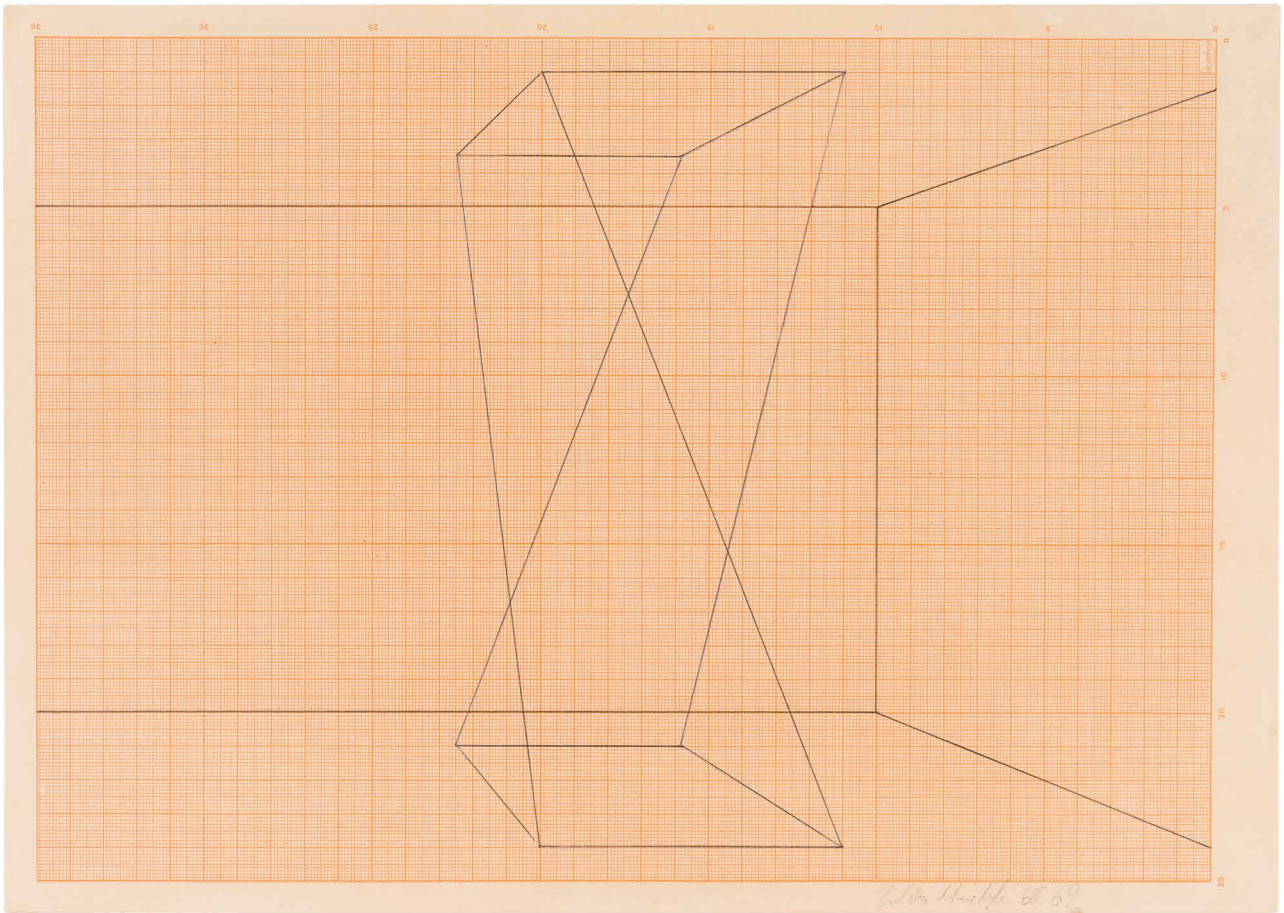
Sem título
[Untitled],
1968-1969

VOLUMES VIRTUAIS, 1968-1969

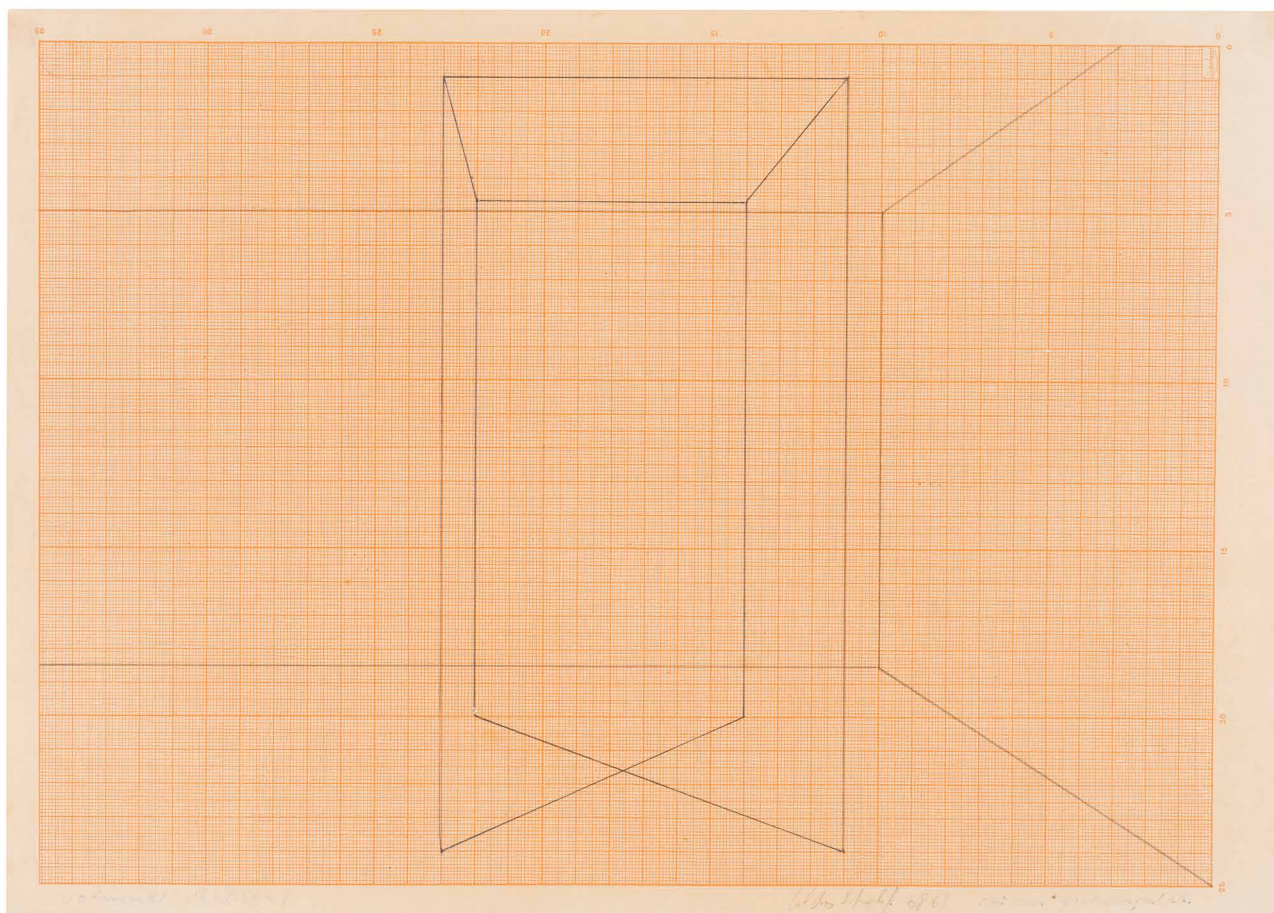
Volumes virtuais é uma série de aproximadamente 120 desenhos de projetos, entre os quais alguns materializados em outras ocasiões. As linhas sobre papel milimetrado constroem planos geométricos que flutuam no espaço ali representado. A composição incerta desses volumes translúcidos se materializa por meio de fios de algodão que, presos em paredes, tetos e pisos, trasladam as figuras do desenho para o espaço físico. Ao desenhar com um fio pelo espaço, o artista apaga a fronteira entre a bidimensionalidade e a tridimensionalidade, entre o desenho e a escultura. A linha no papel, agora fio no espaço, dá contorno a volumes que só existem virtualmente, uma vez que não possuem fisicalidade, muito embora se deixem entrever. Assim como em outras obras de Cildo Meireles, em *Volumes virtuais* a imagem se forma a despeito da ausência de material, o que também quer dizer que a imagem não é produto do olho, mas da imaginação. Esta exposição apresenta uma seleção de vinte e dois desenhos da série.

Volumes virtuais [Virtual Volumes] is a series of approximately 120 drawings of projects, including some that were produced in other occasions. The lines on graph paper construct geometric planes that float in the space represented there. The uncertain composition of these translucent volumes is materialized by cotton threads which, attached to the walls, ceilings, and floors, transfer the figures from the drawing to the physical space. By drawing with threads in space, the artist erases the border between bidimensionality and tridimensionality, drawing and sculpture. The line on the paper, now a thread in space, provides the outline of volumes that only exist virtually, since they do not possess physicality – even though the volumes can be grasped. As in other works by Cildo Meireles, in *Volumes virtuais* the image is formed despite the absence of the material, which also means that the image is not a product of the eye, but of the imagination. This exhibition presents a selection of twenty-two drawings from the series.

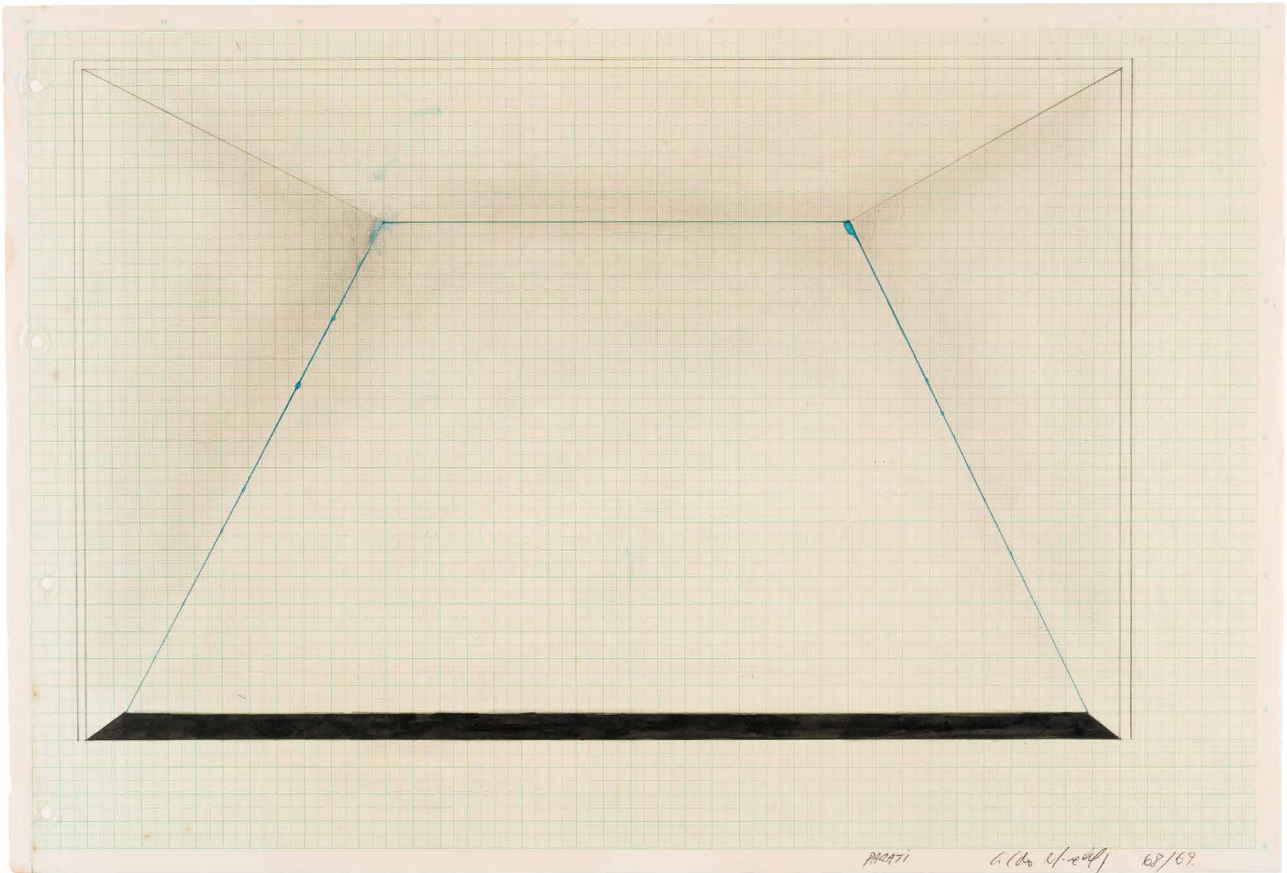
VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
CASOS DE SACOS
(P. 32)
OCUPAÇÕES (P. 104)
ESFERA INVISÍVEL
(P. 138)



Sem título
[Untitled],
1968-1969



Sem título
[Untitled],
1968-1969



MACARI 6. (6m 2/1-24/1) 68/69

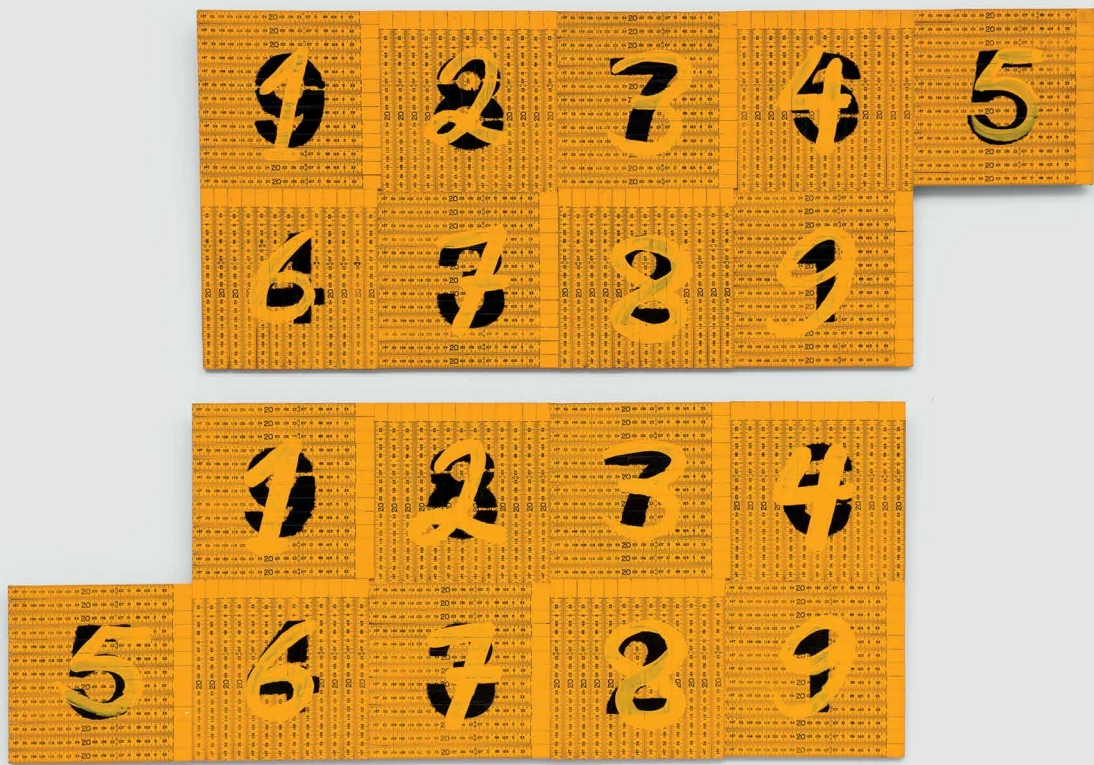
Sem título
[Untitled],
1968-1969

OCUPAÇÕES, 1968-1969

A série *Ocupações* é constituída por desenhos projetuais para preencher volumetricamente o espaço e foi executada, em parte, em ambientes de museus e galerias. Os estudos em grafite sobre papel milimetrado apresentam volumes que interdita ou subvertem espaços arquitetônicos, reduzindo a área vazia. Se as *Ocupações* alteram as três dimensões do desenho, o que se modifica na quarta dimensão é seu uso. A materialização espacial de *Ocupações* nos ambientes expositivos redimensiona a circulação local e acentua uma perda de ortogonalidade do cubo branco, deflagrando espaços incertos, eventualmente desconfortáveis. Esses corpos volumétricos que barram o acesso do visitante a certas superfícies estão sempre em diálogo com um espaço preexistente e seu respectivo uso anterior. O próprio título da série traz essa noção de instalar-se em um lugar, de preencher um espaço e de empregar-lhe um outro uso. No contexto da exposição, é apresentada uma seleção de onze desses desenhos.

The *Ocupações* [Occupations] series consists of drawn plans for projects aiming to fill volumes of space, some of which have been executed in environments of museums and galleries. The studies in graphite on graph paper present volumes that interdict or subvert architectural spaces, reducing the empty area. If the *Ocupações* alter the three dimensions of the drawing, what is modified in the fourth dimension is its use. The spatial materialization of *Ocupações* in the exhibition environments redimensions the local circulation and accentuates a loss of orthogonality of the white cube, giving rise to uncertain and occasionally uncomfortable spaces. These volumetric bodies that prevent the visitor from accessing certain surfaces are always in dialogue with a preexisting space and its previous use. The title of the series implies this notion of being installed in a place, filling a space, and employing it for another purpose. This exhibition features a selection of eleven of these drawings.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
PARLA (P. 96)
VOLUMES VIRTUAIS
(P. 100)
ESPAÇOS VIRTUAIS:
CANTOS E PAREDES
(P. 116)



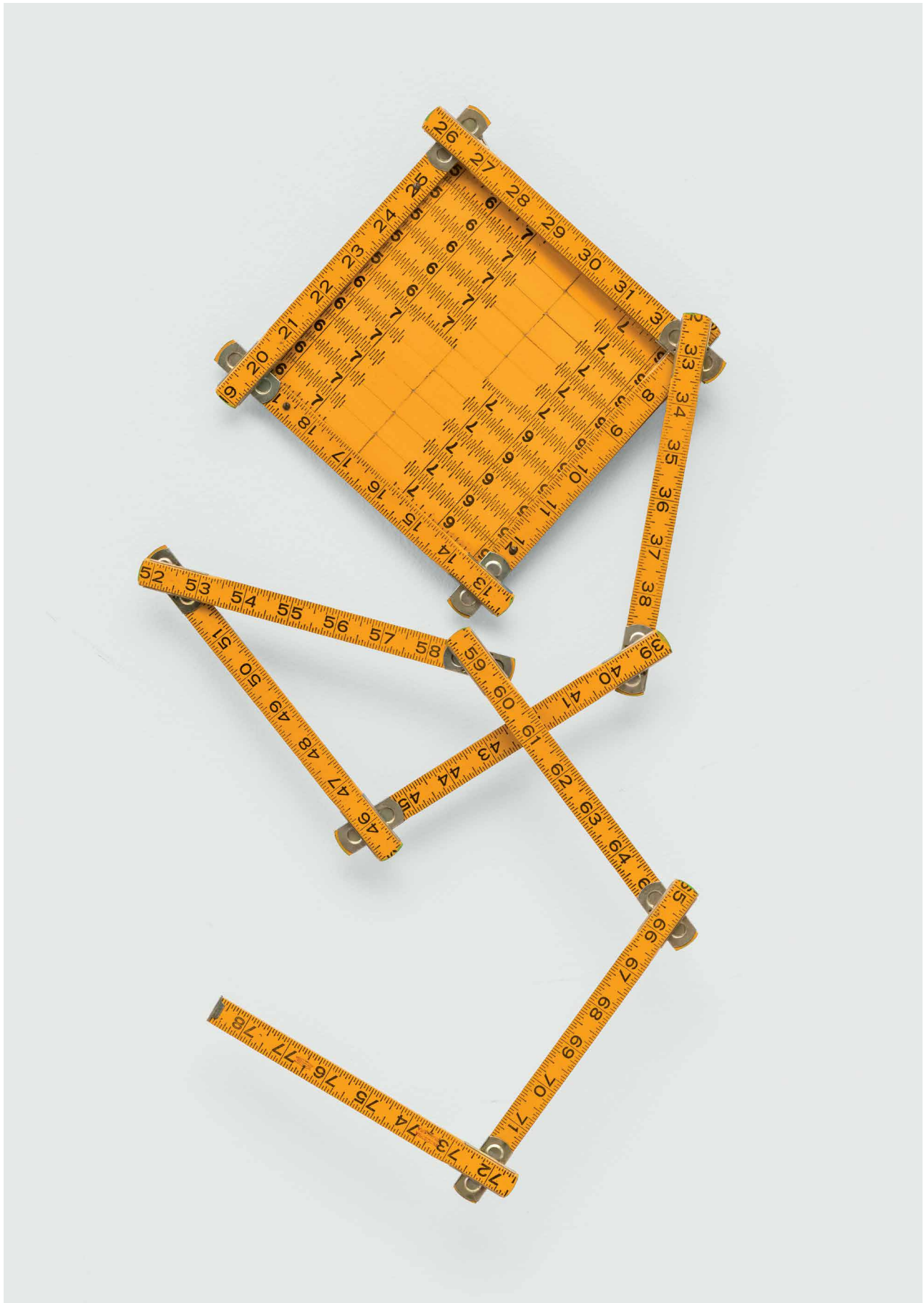
O A 9 – SÉRIES A E B, 1996

Assim como em *Metros II*, 1977/1993, o trabalho *O a 9* é composto por trenas comuns de madeira. No total, são dezesseis conjuntos de igual tamanho divididos em duas séries, *A* e *B*. Tanto numa série como na outra, cada objeto é formado por nove quadrados numerados, sendo o primeiro conjunto com algarismos arábicos, e o segundo, com algarismos romanos. Se uma face da trena mede em metros e a outra em polegadas, uma série da obra contém numerais arábicos, e a outra, romanos. Os numerais se correspondem, apesar de sua grafia distinta, enquanto as medidas se contradizem, apesar de sua escrita semelhante. Na sobreposição de acordos que se queriam universais, o que permanece idêntico em todos os objetos é o zero – apresentado na obra pela ausência de matéria. O zero, algarismo que representa justamente o que não se pode ver nem medir, torna-se, subitamente, o elemento mais confiável da composição.

As in *Metros II* [Meters II], 1977/1993, the work *O a 9* [O to 9] consists of ordinary carpenter rulers. Altogether, there are sixteen sets of equal size divided into two series, *A* and *B*. In each series, each object is formed by nine numbered squares, the first set with Arabic numerals, the second with Roman numerals. While one face of each ruler measures in meters and the other in inches, one series of the work contains Arabic numerals, and the other, Roman numerals. The numerals correspond, despite the different way they are written, while the measurements contradict each other, despite the similar way in which they are written. In the overlaying of agreements intended to be universal, what remains identical in all the objects is the zero – presented in the work by the absence of matter. The zero, a numeral that represents precisely that which cannot be seen or measured, suddenly becomes the most reliable element in the composition.

O a 9 [9 to 0],
séries [series] *3B*
e [and] *4B*, 1996

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
DESCALA (P. 80)
METROS II (P. 108)
DESAPARECIMENTOS
(P. 144)



METROS II, 1977/1993

Metros II faz parte do conjunto de trabalhos construídos a partir das variações com metros de carpinteiro, ao qual pertencem também *Metros I*, *Jogo da velha (tic-tac-toe)* e *O a 9*, todas em suas variáveis A e B. Esses trabalhos surgiram à medida em que o artista concebia a complexa instalação *Fontes*, 1989/1992. Na obra completa, trenas de madeira dobradas e justapostas configuram cinco pares de quadriláteros, que aumentam progressivamente de tamanho. Cada objeto é semelhante a seu par (A e B), diferenciando-se pelo fato de um deles ser feito a partir do sistema métrico decimal, e o outro, pelo sistema de polegadas. Na ocasião, aproveitou-se das sobras fabricadas para produzir essas outras séries. A discrepância entre as unidades de medida presentes nas faces da trena permite que objetos de igual tamanho tenham medidas diferentes. A noção de tamanho é colocada em disputa pelo artista: o tamanho seria a medida da coisa ou a coisa mesma? Essa cisão entre objeto e unidade de medida é também uma maneira de desnudar a natureza construída das convenções, mostrando que a aparência inquebrável da realidade se deve a regras pouco sólidas.

Metros II [Meters II] is part of a set of works consisting of various constructions made with carpenters' rulers, which also includes *Metros I*, *Jogo da velha (tic-tac-toe)* and *O a 9* [0 to 9], all in their variations A and B. These works gradually arose throughout the period that the artist was conceiving the complex installation *Fontes* [Fountains/Sources], 1989/1992. In the overall work, folded and juxtaposed carpenter's rulers configure five pairs of quadrilaterals, of progressively increasing size. Each object (A and B) resembles its pair, but differing by the fact that one of them is based on the metric system of measurement, while the other is in inches and feet. He used the scraps from the production of *Fontes* to produce these other series. The discrepancy between the units of measure presented on the faces of the rulers allows objects of equal length to have different measures. The notion of size is thrown into question by the artist: is size the measure of the thing or the thing itself? This split between object and the unit of measure is also a way of laying bare the constructed nature of the conventions, showing that the unbreakable appearance of reality depends on relatively flimsy rules.

Metros II – 1A
[Meters II – 1A],
1977/1993

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ARTE FÍSICA:
CORDÕES/30KM DE
LINHA ESTENDIDOS
E RECOLHIDOS (P. 56)
DESCALA (P. 80)
O A 9 (P. 104)

ESPAÇO/ SPACE

**VER TAMBÉM:
SITUAÇÃO (P. 48)
MEDIDA (P. 98)**

**SEE ALSO:
SITUATION (P. 48)
MEASURE (P. 98)**

A multiplicidade semântica do conceito de espaço e suas distintas implicações sociais, políticas e culturais permeiam toda a obra de Cildo Meireles. Como condição física da materialidade da existência ou como especulação virtual, o entendimento daquilo que vem a ser o espaço é reelaborado continuamente, de modo a projetar distintas perspectivas. Ao contestar a escala da geografia, ao problematizar as fronteiras, ao demarcar territórios políticos, ao desafiar o imensurável, ao negar as convenções que regulam nosso movimento, o artista encontra novos lugares para o sujeito e seu corpo. Em *Arte física*, 1969, uma série de projetos constituem-se como exercícios (realizados, possíveis ou irrealizáveis) acerca do envolvimento dos sujeitos com o espaço social, político, geográfico. Neles, o artista trata dos territórios, das fronteiras, da rotação da Terra, mas, antes de tudo, implica o sujeito em sua capacidade de transformar e de se relacionar com seu entorno ao caminhar, cavar, medir, derrubar, mover, isolar, separar, mas também imaginar, construir e preservar. Em *Espaços virtuais: Cantos*, 1967-1968/2008/2013, 44 projetos colocam atenção sobre um ambiente doméstico em que a subversão da geometria euclidiana acaba por deflagrar ambientes virtuais. Trata-se, enfim, do espaço humano da experiência, ampliado por aquilo que nos é tangível e perceptível pelos nossos sentidos.

The semantic multiplicity of the concept of space and its various social, political, and cultural implications pervade all of Cildo Meireles's work. As a physical condition of the materiality of existence or as virtual speculation, the understanding of space is continuously elaborated, giving rise to different perspectives. By questioning the scale of geography, problematizing borders, demarcating political territories, challenging the immeasurable, negating the conventions that regulate our movement, the artist finds new places for the subject and his/her body. In *Arte física* [Physical Arts], 1969, a series of designs compose (realized, possible or unrealizable) exercises about the subjects, involvement with the social, political, and geographic space. In them, the artist deals with territories, borders, and the rotation of the Earth, but above all else, he involves the subject in his/her ability to transform and to relate with his/her environment while walking, digging, measuring, knocking over, moving, isolating, separating, but also imagining, constructing, and preserving. In *Espaços virtuais: Cantos* [Virtual Spaces: Corners], 1967-1968/2008/2013, forty-four designs call attention to a household environment in which the subversion of Euclidean geometry gives rise to virtual environments. In short, it concerns the human space of experience, amplified by what is tangible and perceptible to us through our senses.



RAZÃO/ LOUCURA, 1976

A oposição *Razão/Loucura* dá título a esta obra, que apresenta duas varas de bambu igualmente flexionadas e presas por correntes metálicas em suas extremidades. Em ambas, um cadeado substitui o elo central da corrente que prende o bambu, de forma que a tensão ou o afrouxamento de cada conjunto depende do acesso a esse ajuste. Em um dos bambus, a chave que destranca o cadeado está pendurada por uma corrente curta demais para abri-lo, enquanto, no outro, a corrente com a chave é longa o suficiente para alcançá-lo. Na primeira peça, chamada *Razão*, a tentativa de destrancar o cadeado submeteria a vara a uma tensão que, muito provavelmente, causaria seu rompimento. Na segunda peça, intitulada *Loucura*, a fácil abertura do cadeado livraria a vara de toda tensão anterior, ocasionando seu possível estiramento. Nesse trabalho, Cildo Meireles cria dois objetos simultaneamente idênticos e opostos, embaralhando a dualidade de entendimento da vida entre normal e patológico, realidade e ilusão, matéria e espírito, entre outras. O artista constrói uma imagem de equilíbrio e simetria por meio de materiais formalmente idênticos – dois arcos estáticos e espelhados –, ao mesmo tempo em que produz uma imagem de movimento e oposição – um arco se quebrando e outro se esticando –, algo que acontece apenas na mente do observador.

The opposition *Razão/Loucura* [Reason/Madness] titles this work, which presents two equally flexed bamboo rods held by metal chains stretched between their ends. On both, a padlock substitutes the central link in such a way that the tensioning or relaxing of each set depends on access to this adjustment. On one of the bamboo rods, the key to the padlock is hanging by a chain too short for it to be used to open the lock, while on the other the chain is long enough for it to reach the keyhole. In the first piece, called *Razão* [Reason], the attempt to unlock the padlock would submit the rod to a tension that would probably break it. In the second piece, entitled *Loucura* [Madness], the easy opening of the padlock would release all the previous strain, allowing for the rod's possible extension. In this work, Cildo Meireles creates two simultaneously identical and opposite objects, shuffling the duality of the understanding of life between normal and pathological, reality and illusion, matter and spirit, among others. The artist constructs an image of balance and symmetry through formally identical materials – two static and mirrored arcs – at the same time that he produces an image of movement and opposition – one arc being broken and another being stretched – something that happens only in the mind of the viewer.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
PARA SER CURVADA
COM OS OLHOS
(P. 24)
CONHECER PODE SER
DESTRUIR (P. 131)
OBSCURA LUZ (P. 142)



RODOS, 1978-1981

A obra *Rodos* é uma instalação de grandes dimensões. Composta por três pares de rodos feitos em madeira e borracha, a obra retira de um objeto cotidiano sua função original. A redefinição de seus componentes – o cabo, a cabeça e a faixa de borracha – deflagra a imagem distorcida, quase irreconhecível, de um rodo comum. Os pares estabelecem uma relação de adição e oposição, isto é, em cada conjunto, um componente foi somado de forma exagerada, e seu respectivo par espelha-o inversamente. O procedimento de buscar combinações possíveis entre os elementos presentes aparece também em obras como *Casos de Sacos*, 1976, e *Eureka/Blindhotland*, 1970-1975, mas, no caso de *Rodos*, o uso da lógica matemática é responsável pela criação de objetos extravagantes. Essa relação entre razão e desrazão atravessa toda a produção do artista, que usa a ordem para gerar desordem ou uma contradição organizada.

The work *Rodos* [Squeegees] is a large-scale installation. Consisting of three pairs of squeegees made of wood and rubber, the work strips a daily object of its original function. The redefinition of its components – the handle, the head, and the rubber strip – results in a distorted, nearly unrecognizable image of a common squeegee. The pairs establish a relation of addition and opposition, that is, in each set, a component was added in an exaggerated way, which is inversely mirrored in the other member of the pair. The procedure of seeking possible combinations between the elements present is also seen in works such as *Casos de Sacos* [Cases of Sacks], 1976, and *Eureka/Blindhotland*, 1970-1975, but, in the case of *Rodos* the use of mathematical logic is responsible for the creation of extravagant objects. This relationship between reason and unreason permeates all of the artist's production, which uses order to generate disorder or an organized contradiction.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
UM SANDUÍCHE
MUITO BRANCO
(P. 128)
ESTOJO DE
GEOMETRIA
(NEUTRALIZAÇÃO
POR OPOSIÇÃO E/
OU ADIÇÃO) (P. 136)
OBSCURA LUZ (P. 142)

**ESPAÇOS VIRTUAIS:
CANTOS, 1967-
1968/2008/2013.**

**ESPAÇOS VIRTUAIS:
PAREDES, 1967-
1968/2017.**

**CANTOS, 1967-
1968/2008**

Espaços virtuais: Cantos, um dos primeiros trabalhos instalativos de Cildo Meireles, é composto por 44 desenhos/projetos e uma série de objetos construídos com base nesses desenhos, nos quais o artista toma o estudo do espaço como ponto de partida. Os traços retos sobre papel milimetrado projetam quinas cuja intersecção faz surgir uma estranha tridimensionalidade, que abre novas dobras no espaço. Em contraponto à construção euclidiana em três dimensões bem definidas, Meireles utiliza as linhas para criar espaços não ortogonais, deflagrando uma espacialidade latente, sem contornos nem limites claros. *Espaços virtuais: Cantos* dialogam com as séries de desenhos/projetos *Cantos* e *Espaços virtuais: Paredes*, que ampliam a discussão em torno da noção de espaço construído, já que a primeira soma aos cantos uma nova perspectiva, ligada a questões pictóricas do desmonte de planos, e a segunda desloca a virtualidade dos cantos para paredes. A transposição dos desenhos para a produção tridimensional dá um passo a mais na constituição desses espaços virtuais que são percebidos quando os circundamos. O paradoxo de uma virtualidade materializada diante de si é tão inquietante quanto teria sido a visão que o artista teve, aos oito anos, quando presenciou uma figura feminina sair de um canto da parede e se aproximar de sua cama.

Espaços virtuais: Cantos [Virtual Spaces: Corners], one of Cildo Meireles's first installation works, consists of forty-four drawings/designs and a series of objects constructed based on those designs, in which the artist takes the study of space as a starting point. The straight lines on graph paper design corners whose intersection engenders a strange tridimensionality, which opens new folds in space. In counterpoint to Euclidean construction in three well-defined dimensions, Meireles uses the lines to create nonorthogonal spaces, giving rise to a latent spatiality, without outlines or clear limits. *Espaços virtuais: Cantos* dialog with the series of drawings/designs *Cantos* [Corners] and *Espaços virtuais: Paredes* [Virtual Spaces: Walls], which broaden the discussion around the notion of constructed space, since the former adds a new perspective to the corners, linked to pictorial questions of the disassembly of planes, while the latter displaces the virtuality of the corners to walls. The transposition of the drawings to the tridimensional takes a further step in the constitution of these virtual spaces that are perceived as we move around them. The paradox of a virtuality materialized in front of oneself is as uncanny as the vision the artist had, at the age of eight, when he saw a female figure come out of the corner of the room and approach his bed.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
VOLUMES VIRTUAIS
(P. 100)
OCUPAÇÕES (P. 104)
(ENTRE.
PARÊNTESES) (P. 158)



Espaços virtuais:
Cantos IV A
[Virtual Spaces:
Corners IV A],
1967-1968/2008

Espaços virtuais:
Cantos X B
[Virtual Spaces:
Corners X B],
1967-1968/2013



LINGUAGEM/ LANGUAGE

**VER TAMBÉM:
TEMPO (P. 10)
MODO E MEIO (P. 82)**

**SEE ALSO:
TIME (P. 10)
MODE AND MEDIUM (P. 82)**

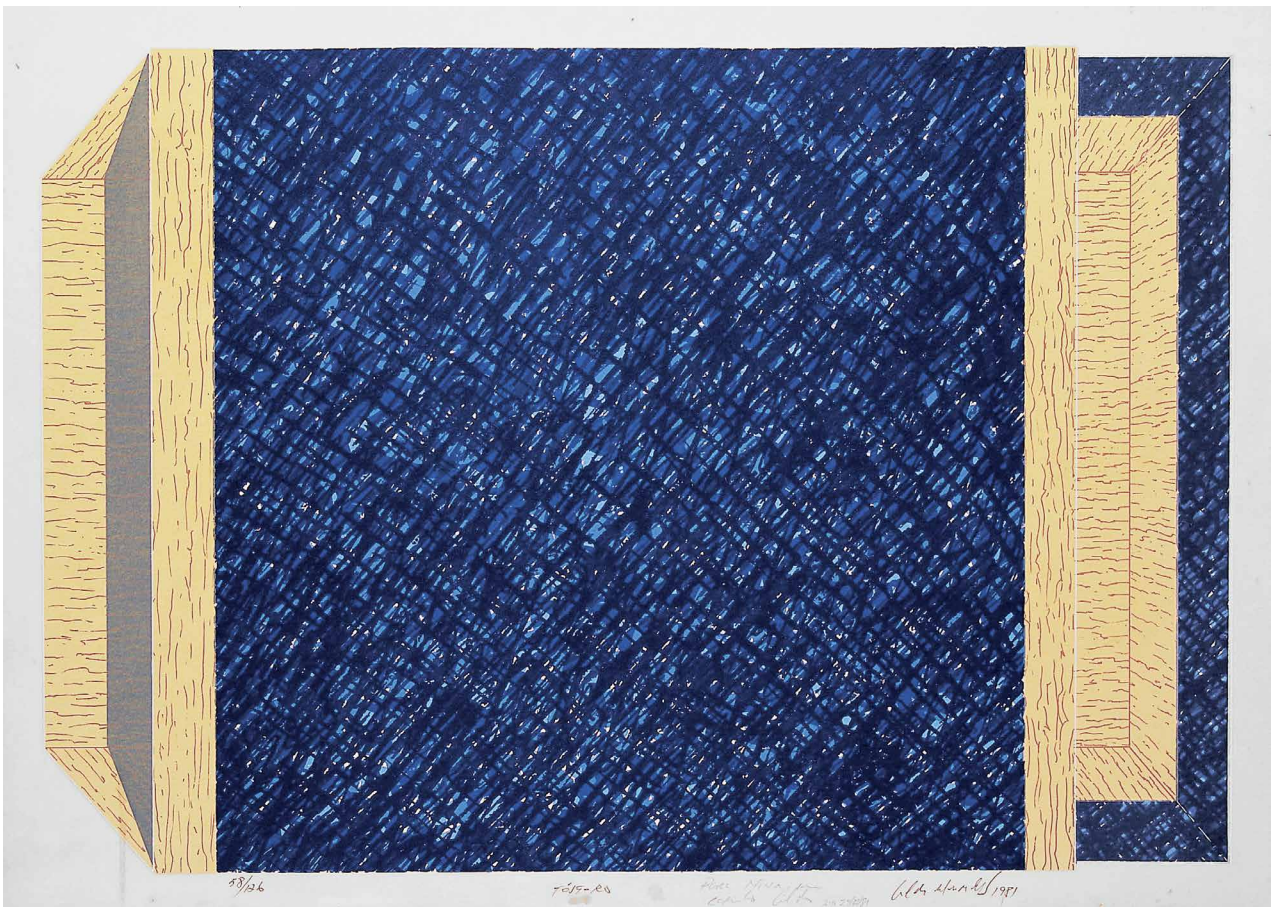
Em termos amplos, a linguagem efetua-se pela organização de sinais, símbolos e palavras que, juntas e codificadas metodologicamente, conformam possibilidades de expressão e comunicação em comunidade. Em certo sentido, a arte é, em si, uma linguagem em constante transformação. Subvertê-la, desconstruí-la ou reinventá-la parecem ser objetivos claros da prática artística. Essa linguagem é também apropriada de forma ideológica, denotando a insuficiência e parcialidade de seus sistemas consensuais de representação. Cildo Meireles embaralha cognitivamente objetos, sentidos e palavras, aos modos de um enxadrista ou malabarista. Muitos de seus trabalhos são gestos sintéticos de construção semântica que associa ou desassocia signos e significantes, revoga valores, dando-nos sempre um movimento circular indefinido e nada assertivo para possíveis significações. Também a pesquisa em torno de um meio ou suporte envolve uma tarefa de especulação de suas próprias linguagens. Meireles, por exemplo, explora, de forma continuada, o disco de vinil, usado como forma, objeto e gravação para a representação sintética de diversas reflexões e representações do mundo simbólico e físico.

In broad terms, language is effectuated through the organization of signs, symbols and words which – together and methodically codified – form possibilities of expression and communication within a community. In a certain sense, art is, in and of itself, a language in constant transformation. Subverting it, deconstructing it, or reinventing it seem to be clear goals of artistic practice. This language is also appropriated in an ideological way, denoting the insufficiency and partiality of its consensual systems of representation. Cildo Meireles cognitively shuffles objects, meanings, and words, like a chess player or a juggler. Many of his works are synthetic gestures of semantic construction that associate or disassociate signs and signifiers, revoke values, always giving us an indefinite circular movement which is nonassertive for possible meanings. The research around a medium or artistic support also involves a task of speculation about the artistic languages themselves. Meireles, for example, continuously explores the vinyl record, used as a shape, an object, and a recording for the synthetic representation of various reflections and representations of the symbolic and physical world.

DESENHOS E GRAVURAS/ DRAWINGS AND PRINTS 1967-2010

“Em princípio, tudo é desenho”, diz Cildo Meireles em uma entrevista a Frederico Morais. Seja como preparação para algo posterior ou apenas como atividade-fim, a obra de Meireles pode ser tomada como desenho. Suas anotações, croquis, estudos, projetos e suas séries sem título traçam a geografia e a história de seu pensamento e trabalho.

“In principle, everything is drawing,” said Cildo Meireles in an interview with Frederico Morais. Whether it is a preparation for something later or as an activity done for its own sake, Meireles’s work can be taken as drawing. His annotations, sketches, studies, plans, and untitled series trace the geography and history of his thought and practice.



Ao longo de sua trajetória artística, a caixa de fósforos aparece como um elemento importante para Cildo Meireles. Na obra *O sermão da montanha: Fiat Lux*, 1979, reúne 126 mil caixas de fósforos, espelhos legendados com versículos bíblicos, e atores profissionais criam um ambiente de repressão e perigo iminente. A instalação durou apenas 24 horas, por risco de explosão. Desde então, Meireles cria desenhos e gravuras que reproduzem a geometria do objeto, suas cores, abstraindo sua coloquialidade e, ao mesmo tempo, amplificando sua potência, a de gerar fogo. Vista por vários ângulos, aberta e fechada, a corriqueira caixa de fósforos torna-se uma referência para seus estudos de forma, cor e matéria. A caixa de fósforos como iminência de algo que pode vir a ser, tanto formalmente em suas construções e desconstruções, como materialmente enquanto detonação, fogo e explosão.

Throughout his artistic path, the box of matches appears as an important element for Cildo Meireles. In the work *O sermão da montanha: Fiat Lux* [The Sermon on the Mount: Fiat Lux], 1979, he gathered 126,000 boxes of matches, mirrors captioned with Bible verses, and professional actors to create an environment of repression and impending danger. The installation lasted just twenty-four hours, due to the risk of explosion. Since then, Meireles has created drawings and prints that reproduce the geometry of the object and its colors, abstracting its colloquiality while also amplifying its power – that of generating fire. Seen from various angles, open and closed, the commonplace box of matches becomes a reference for his studies of form, color, and material. It is the box of matches as the imminence of something that could come to be, both formally, in its constructions and deconstructions, as well as materially, as detonation, fire, and explosion.

Sem título
[Untitled], 1981

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ESPAÇOS VIRTUAIS:
CANTOS E PAREDES
(P. 116)
OBSCURA LUZ
(P. 142)
VOLÁTIL (P. 150)

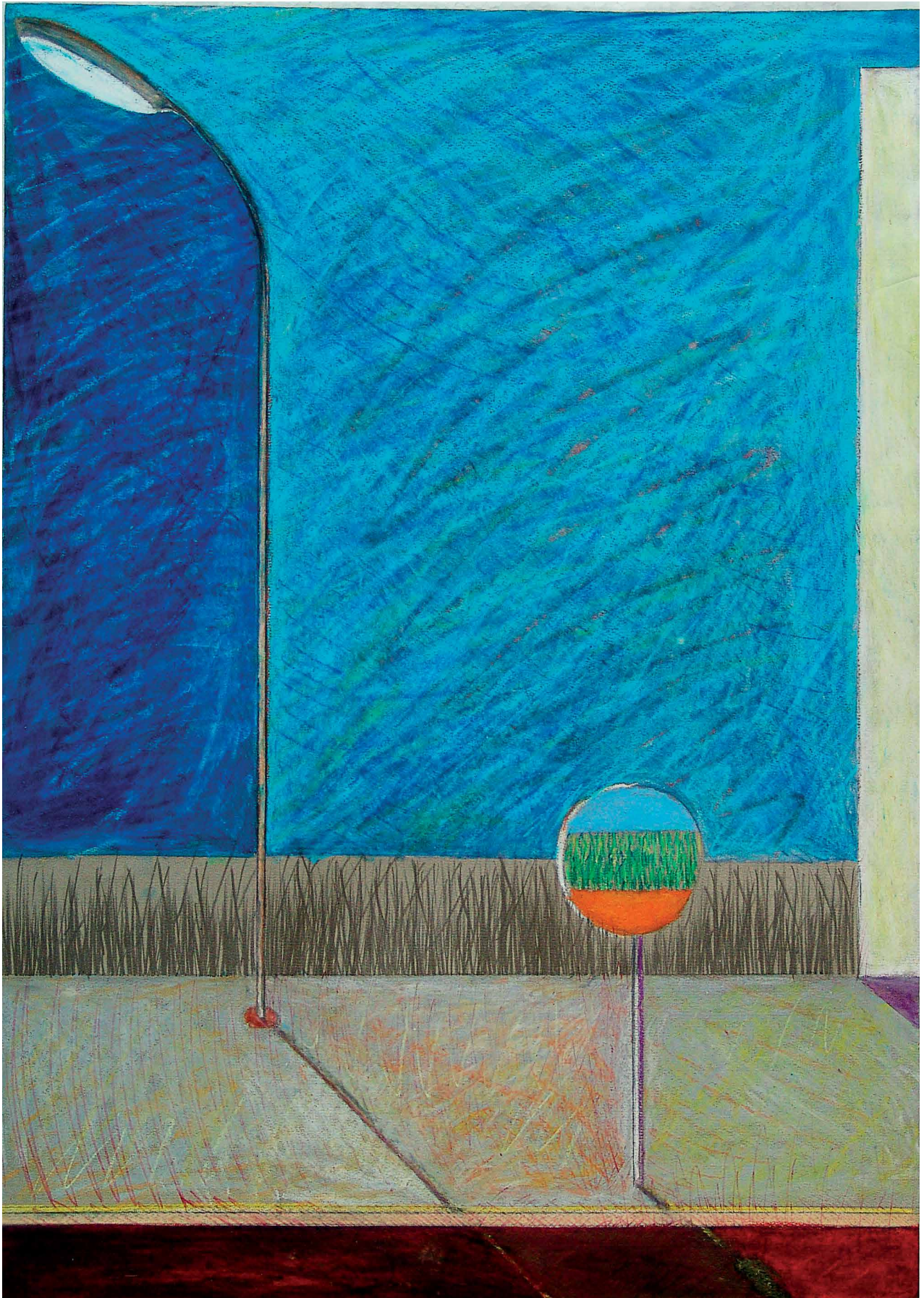


Sem título
[Untitled], 1967

Em 1967, o artista muda-se de Brasília para o Rio de Janeiro e produz mais de mil desenhos em um único ano. O aparecimento da cor, da arquitetura e dos objetos avança sobre o papel, reverberando influências como a recebida pelo pintor italiano Valerio Adami (1935). Esses trabalhos ilustram um trânsito entre a figuração e a abstração – aspectos formais que dialogam com o trabalho da colega de geração Wanda Pimentel (1943), que cria a partir de elementos cotidianos. No caso de Meireles, os ambientes da casa aparecem sobretudo numa discussão mais formal, como um estudo da passagem de planos e de um discurso pictórico descontínuo, entre o abstrato e a figuração, entre o concreto e o onírico. Nesse contexto, percebem-se as discussões do plano pictórico, como a potência do vermelho e a identificação de conceitos como o desvio e os espaços virtuais, entre outros.

In 1967, the artist moved from Brasília to Rio de Janeiro and produced more than a thousand drawings in a single year. The appearance of color, of architecture, and of objects advanced over the paper, reverberating multiple influences, including from Italian painter Valerio Adami (1935). These works illustrate the transit between figuration and abstraction – formal aspects that dialogue with the work of his generational colleague Wanda Pimentel (1943), whose creation was based on common elements. In Meireles's case, the household environments appear mainly in a more formal discussion, like a study of the passage of planes and of a discontinuous pictorial discourse, between the abstract and the figure, between the concrete and the oneiric. This context perceptibly involves discussions of the pictorial plane, like the power of red and the identification of various concepts that include shifting and virtual spaces.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ESPAÇOS VIRTUAIS:
CANTOS E PAREDES
(P. 116)
OBSCURA LUZ
(P. 142)
VOLÁTIL (P. 150)**

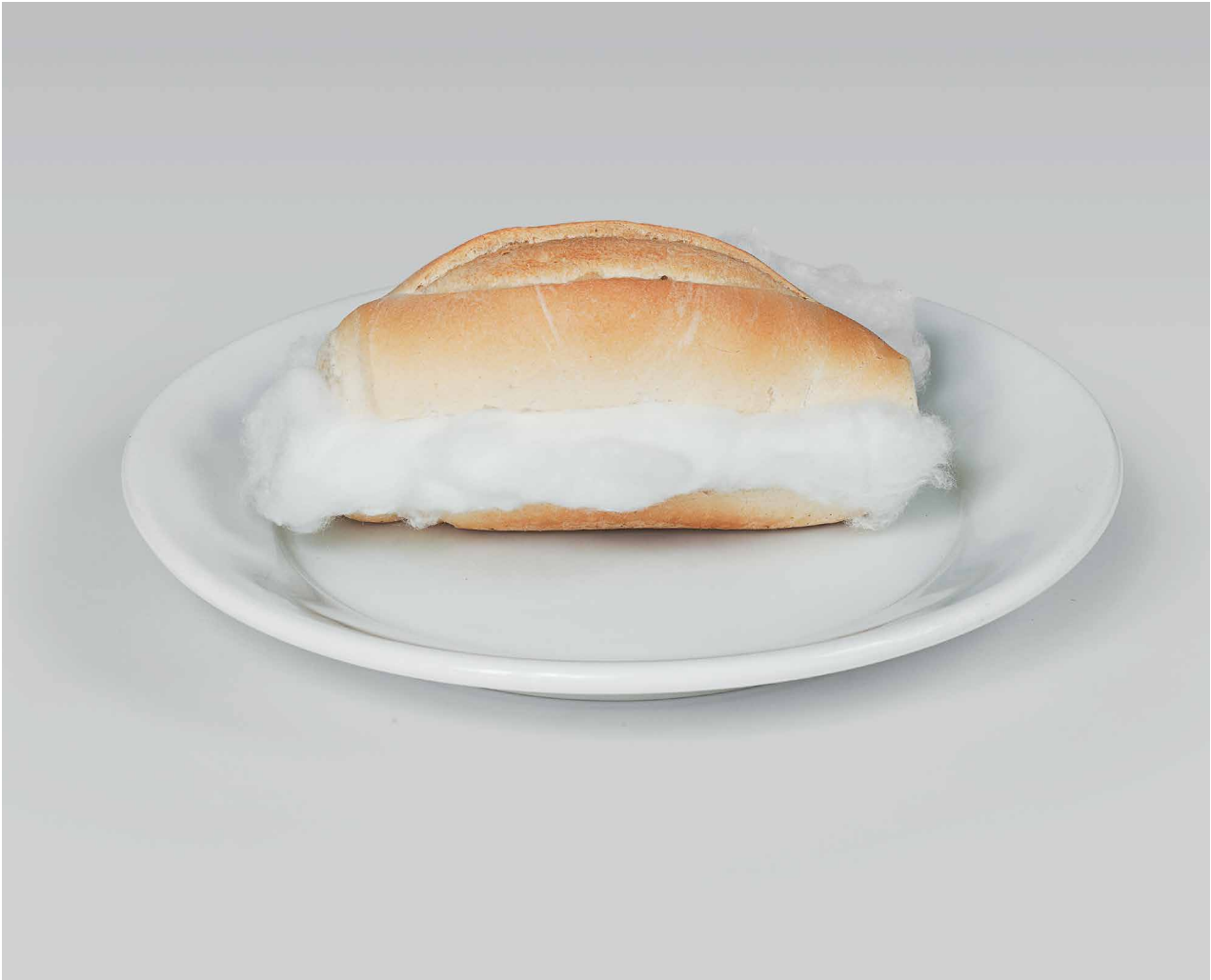


De volta ao Distrito Federal em 1977, o artista retrata Brasília de diferentes maneiras. Cildo Meireles havia vivido na cidade dos dez aos dezenove anos (entre 1958 e 1967), quando testemunhou sua construção e inauguração e, nesse retorno, com quase trinta anos, faz alguns dos desenhos que retratam a cidade. O urbanismo, a arquitetura, as retas, o céu, mas também os “candangos”, os funcionários públicos, os políticos e suas mazelas são representados naquele cenário de “terraquentecega”. Segundo o próprio artista, “uma cidade não é sua arquitetura ou as pessoas que a habitam. É um conjunto de situações. Uma alma”.

Upon his return to the Federal District, in 1977, the artist portrayed Brasília in different ways. Cildo Meireles had lived in that city from the ages of ten and nineteen (between 1958 and 1967), when he witnessed its construction and inauguration and, upon this return, at the age of nearly thirty, he made some drawings that portray the city. The urban planning, the architecture, the straight lines, the sky, but also the *candangos* [construction workers], the government workers, the politicians and their infamy are represented in that scenario of a “blindhotland.” According to the artist himself, “a city is not its architecture or the people that inhabit it. It is a set of situations. A soul.”

Sem título
[Untitled], 1977

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ESPAÇOS VIRTUAIS:
CANTOS E PAREDES
(P. 116)
OBSCURA LUZ
(P. 142)
VOLÁTIL (P. 150)**



UM SANDUÍCHE MUITO BRANCO, 1966

Um pão francês recheado de algodão, *Um sanduíche muito branco* é o primeiro objeto da trajetória artística de Cildo Meireles. A obra surgiu de um sonho do artista. Segundo ele, acordou pela manhã com um gosto estranho na boca, porque havia sonhado que comia um sanduíche de pão com algodão. Ao mesmo tempo em que a linguagem formal o insere numa certa história do objeto de arte, essa obra anuncia questões presentes em inúmeros trabalhos de Meireles que estariam por vir. A ampliação da experiência do sentido, que retira a arte do domínio da visão e convoca outros modos de percepção – gustativos, térmicos, orais, de densidade etc. – já aparece aqui. O visitante que observa a obra é levado a imaginar uma mordida no sanduíche à sua frente – a textura do algodão mastigado, misturado com saliva e pão dentro da boca produz um eventual desconforto físico. A rapidez com a qual a obra circula dos olhos para a imaginação, e da imaginação para o sistema sensorial é, talvez, parecida com aquela experimentada pelo artista ao se despertar de seu sonho.

A loaf of French bread filled with cotton, *Um sanduíche muito branco* [A Very White Sandwich] is the first object of Cildo Meireles's artistic career. This work arose in a dream the artist had. He tells how he woke up one morning with a strange taste in his mouth because he had dreamed he was eating a sandwich made of bread with cotton. The formal language used locates this work within a certain history of the art object, while it expresses questions present in countless works by Meireles that were yet to come. The enlargement of the experience of meaning, which removes art from the domain of vision and convokes other modes of perception – gustatory, thermal, oral, of density, etc. – already appears here. The visitor who observes the work is led to imagine a bite out of the sandwich in front of him or her: the texture of chewed cotton, mixed with saliva and bread inside the mouth produces a physical discomfort. The speed with which the work circulates from the eyes to the imagination and from the imagination to the sensory system is, perhaps, similar to that which the artist experienced when he awoke from his dream.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
PARLA (P. 94)
ESTOJO DE
GEOMETRIA
(NEUTRALIZAÇÃO
POR OPOSIÇÃO E/
OU ADIÇÃO) (P. 136)
PERCEVEJO/
CERVEJA/SERPENTE
(P. 147)**

A MENOR DISTÂNCIA ENTRE DOIS PONTOS É UMA CURVA, 1976

“O caminho entre dois pontos é uma curva” foi a frase escrita por Cildo Meireles numa folha de lixa dobrada ao meio. Em seu canto inferior esquerdo, o artista prendeu um cadeado e, no canto superior direito, enganchou a chave correspondente. Ao curvar a folha diagonalmente, os cantos das extremidades opostas se tocaram, de forma que chave e cadeado se encaixaram. Se na geometria plana, regida pelo espaço euclidiano, a menor distância entre dois pontos é uma reta, a ação de curvar a folha subverte o espaço bidimensional e cria um caminho mais curto entre os pontos em questão. Em *A menor distância entre dois pontos é uma curva*, o artista tensiona o terreno movediço entre desenho e escultura, entre a bi e a tridimensionalidade, tal qual faz em *A diferença entre o círculo e a esfera é o peso*, 1976. Os curtos-circuitos provocados por uma percepção poética da física e da matemática é uma constante na obra do artista, que está continuamente em diálogo com diferentes campos do conhecimento.

“O caminho entre dois pontos é uma curva” [the path between two points is a curve] was the phrase written by Cildo Meireles on a piece of sandpaper folded in half. In its lower left corner, the artist fastened a padlock, and, in the upper right corner, he attached its key. By bending the sandpaper diagonally, the opposite corners come together in such a way that the key fits into the padlock. While in plane geometry, ruled by Euclidean space, the shortest distance between two points is a straight line, the action of bending the sheet subverts the bidimensional space and creates a shorter path between the points in question. In *A menor distância entre dois pontos é uma curva* [The Shortest Distance between Two Points Is a Curve], the artist tensions the shifting terrain between drawing and sculpture, between bi- and tridimensionality, just as he did in *A diferença entre o círculo e a esfera é o peso* [The Difference between the Circle and the Sphere Is the Weight], 1976. Short circuits brought about by a poetic perception of physics and mathematics is a constant in the artist’s work, which is in continuous dialogue with various fields of knowledge.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
DESENHOS E
GRAVURAS (P. 122)
CONHECER PODE SER
DESTRUIR (P. 131)
A DIFERENÇA ENTRE
O CÍRCULO E A
ESFERA É O PESO
(P. 132)

CONHECER PODE SER DESTRUIR, 1976

Uma folha de papel com informações escritas em uma de suas faces é dobrada em várias partes e atravessada por um cadeado, que impede a leitura do texto trancado. A chave que poderia abri-lo está presa no pino de trava do próprio cadeado. Em *Conhecer pode ser destruir*, cria-se um sistema fechado diante do qual há apenas duas opções possíveis: mantê-lo intacto e não acessar seu conteúdo ou destruí-lo para tentar ler as informações ali contidas. A relação entre conhecimento e dominação apresenta-se tanto pelos elementos presentes na obra – uma folha escrita e um cadeado – como pela relação que entre eles se estabelece. Conhecer, desde o princípio da ciência moderna, pode significar dominar. As leis e convenções universais são formulações cabais dessa vontade de controle do homem sobre o que o rodeia. A arte, contrariamente à ciência, conhece por outros meios, escapa aos consensos, abre fissuras na norma e faz ver o que antes era invisível.

A sheet of paper with information written on one of its faces is folded into various parts and pierced through by the shackle of a padlock, which prevents the reading of the locked texts. The shackle also runs through the hole of the key that could open it. In *Conhecer pode ser destruir* [To Know Can Be to Destroy], a closed system is created with only two possible options: keep it intact and do not access its content, or destroy it to try to read the information contained there. The relation between knowledge and domination is presented both by the elements present in the work – a sheet of paper with writing and a padlock – as well as by the relation that is established between them. Knowing, in light of the principle of modern science, can mean dominating. The universal conventions and laws are complete formulations of this human drive to control one's surroundings. Unlike science, art gains its knowledge through other means, it escapes from consensus, it opens cracks in the norm and allows us to see what was once invisible.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
RAZÃO/LOUCURA
(P. 110)
A MENOR DISTÂNCIA
ENTRE DOIS PONTOS
É UMA CURVA (P. 130)
ESTOJO DE
GEOMETRIA
(NEUTRALIZAÇÃO
POR OPOSIÇÃO E/
OU ADIÇÃO) (P. 138)**



A DIFERENÇA ENTRE O CÍRCULO E A ESFERA É O PESO, 1976

Para a obra *A diferença entre o círculo e a esfera é o peso*, Cildo Meireles utiliza-se da linguagem e do procedimento das ciências exatas para provar essa máxima, a partir do gesto trivial de amassar e descartar um desenho. O artista realiza o seguinte procedimento, passo a passo: 1) amassa uma folha de papel no formato de uma bola; 2) desenha, em outra folha, o contorno circular do volume da bola de papel amassada; 3) amassa essa segunda folha com o desenho da primeira bola de papel; 4) desenha, em uma terceira folha, o volume da segunda bola de papel e assim sucessivamente. É justamente no momento do descarte do desenho que a escultura se produz, evidenciando a fronteira movediça entre forma e representação. O raciocínio do título se dá por meio do procedimento irônico que encontra o peso dos objetos a partir de uma subtração do objeto pela representação dele mesmo, ou seja, subtrair a escultura pelo desenho ou o bidimensional pelo tridimensional.

For the artwork *A diferença entre o círculo e a esfera é o peso* [The Difference between the Circle and the Sphere Is the Weight], Cildo Meireles uses the language and procedure of the hard sciences to prove this maxim, based on the trivial gesture of crumpling up and discarding a drawing. The artist carries out the following procedure, step-by-step: 1) crumple a sheet of paper into the format of a ball; 2) draw, on another sheet, the circular outline of the volume of the crumpled-up sheet of paper; 3) crumple up the second sheet with the drawing of the first ball of paper; 4) draw, on a third sheet, the volume of the second ball of paper, and continue onward like this, successively. The moment that the drawing is discarded is precisely when the sculpture is produced, evidencing the shifting borderline between form and representation. The reasoning of the title is couched in the ironic procedure that finds the weight of objects by subtracting the object's representation from the object itself, that is, subtracting the drawing from the sculpture or the bidimensional from the tridimensional.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ESPELHO CEGO
(P. 22)
DESENHOS E
GRAVURAS (P. 122)
ESFERA INVISÍVEL
(P. 138)







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

A obra *Estojo de geometria* (*Neutralização por oposição e/ou adição*), como o título descreve, neutraliza objetos do dia a dia, retirando deles suas funções utilitárias. Colocadas em oposição ou em adição umas às outras, as lâminas dos cutelos, as pontas dos pregos e as navalhas das lâminas de barbear perdem sua característica original de corte e perfuração. As peças são também neutralizadas pela adição das duas faces do estojo que, quando fechado, inibem o funcionamento de cada um dos utensílios. Para além da neutralização, procedimento presente também em outros trabalhos de Cildo Meireles, como em *Inserções em circuitos ideológicos*, 1970-2019, a obra suscita uma dúvida anterior: a incoerência entre o que se conhece por objetos de geometria e aquilo que de fato se vê dentro do estojo de madeira. Realizado concomitante à fase final da ditadura civil-militar no Brasil, o trabalho apresenta objetos intimamente ligados à violência, à repressão e à tortura.

The work *Estojo de geometria* (*Neutralização por oposição e/ou adição*) [Geometry Kit (Neutralization by Opposition and/or Addition)], as the title describes, neutralizes everyday objects, stripping them of their practical functions. Placed in opposition or in addition to one another, the points of the nails and the razor blades lose their original cutting/ piercing quality. The pieces are also neutralized by the addition of the two sides of the wooden case which, when closed, inhibit the functioning of each of the utensils. Beyond neutralization – a procedure also present in other works by Cildo Meireles, as in *Inserções em circuitos ideológicos* [Insertions into Ideological Circuits], 1970-2019 – this piece triggers a previous doubt: the incoherence between what are known as geometrical objects and what one actually sees inside the wooden case. Made during the final phase of the civil-military dictatorship in Brazil, the work presents objects intimately linked with violence, repression, and torture.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
RODOS (P. 114)
DESENHOS E
GRAVURAS (P. 122)
CONHECER PODE
SER DESTRUIR
(P. 131)



**Versão múltiplo
da obra [Multiple
version of the work]**

ESFERA INVISÍVEL, 2012

Dentro de um cubo de alumínio aparentemente maciço, duas concavidades iguais formam os hemisférios de uma esfera. Com 25 cm de diâmetro e “peso irrelevante”, *Esfera invisível* integra um grupo de objetos criados por Cildo Meireles em que a imagem e a forma se dão pela ausência de material. Na obra, a esfera em questão é sugerida pelo formato côncavo da caixa de alumínio, mas não está presente, fisicamente. Aliás, é somente quando a caixa se fecha que, de fato, uma esfera se forma em seu interior. Nesse sentido, a esfera é duplamente invisível, já que não se materializa quando a caixa está aberta e se oculta quando a caixa é fechada. É justamente sua invisibilidade que produz uma imagem dentro da cabeça de cada observador. O artista cria, portanto, maneiras de ver o invisível, colocando em dúvida a certeza da oposição visibilidade-invisibilidade.

Inside a seemingly solid aluminum cube, two identical cavities form the hemispheres of a sphere. Measuring 25 cm in diameter and with an “irrelevant weight,” *Esfera invisível* [Invisible Sphere] is part of a group of objects created by Cildo Meireles in which the image and the shape arise through the absence of material. In the work, the sphere in question is suggested by the concave format of the aluminum box, but it is not physically present. It is only when the box is closed that the sphere is formed in its interior. In this sense, the sphere is doubly invisible, since it is not materialized when the box is open and is concealed when it is closed. It is precisely its invisibility that produces an image within the head of each viewer. The artist, therefore, creates ways of seeing the invisible, casting doubt on the certainty of the visibility-invisibility opposition.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
VOLUMES VIRTUAIS
(P. 100)
A DIFERENÇA ENTRE
O CÍRCULO E A
ESFERA É O PESO
(P. 132)
PERCEVEJO/
CERVEJA/SERPENTE
(P. 147)

DEFLAGRAÇÃO/ DEFLAGRATION

**VER TAMBÉM:
REDE (P. 72)
MODO E MEIO (P. 82)**

**SEE ALSO:
NETWORK (P. 72)
MODE AND MEDIUM (P. 82)**

Na obra de Cildo Meireles, são inúmeros os exemplos de projetos que lidam com a ideia de uma ação marcada por sua contundência, mas também por sua qualidade de propagação, contaminação e comunicação. Seja por meio do atravessamento com a linguagem ou na interseção com os conceitos de rede e circuito, as obras lidam com a potência de gerar movimento, ruptura, transformação e abertura. Algo que se percebe nos movimentos e padrões de abertura de *Malhas da liberdade*, 1976-1977/2008, e na circulação de informações promovida pelas *Inserções em circuitos ideológicos*, 1970-2019. No primeiro caso, o artista sugere um movimento ordenado de expansão deflagrando novos espaços, agora incertos quanto a suas dimensões, sua penetrabilidade, seu controle e apreensão. Esse movimento expansivo é colocado também na instalação *Antes*, 1977/2003. Já em *Volátil*, 1980-1994, é a sensação de perigo iminente que se anuncia. Situações de instabilidade e de rearranjo espaciais nos mantêm em permanente alerta e movimento, rearranjando nossos sentidos.

Cildo Meireles's work includes countless examples of designs that deal with the idea of an action marked by incisiveness, but also by the quality of propagation, cross-influence, and communication. Whether through an intercrossing with language or in the intersection with the concepts of network and circuit, the works deal with the potential for generating movement, rupture, transformation, and opening. This is perceived in the movements and patterns of opening presented by *Malhas da liberdade* [Meshes of Freedom], 1976-1977/2008, and in the circulation of information brought about by *Inserções em circuitos ideológicos* [Insertions into Ideological Circuits], 1970-2019. In the first case, the artist suggests an ordered movement of expansion that gives rise to new spaces, now uncertain in regard to their dimensions, their penetrability, their control and apprehension. This movement of expansion is also seen in the installation *Antes* [Before], 1977/2003. For its part, *Volátil* [Volatile], 1980-1994, involves a sense of impending danger. Situations of instability and spatial rearrangement keep us in a state of alert and movement, rearranging our senses.



OBSCURA LUZ, 1982

Composta por uma caixa instalada na parede, a obra *Obscura luz* cria o desenho de uma lâmpada feito de sombra. A partir de um feixe de luz do qual não se pode ver a fonte, surge uma imagem de lâmpada cujo contorno se nota não pela luz que emana, mas pela sombra que conserva. Nessa engenhosa aliança de palavras contraditórias, que constituem o título, Cildo Meireles materializa uma figura que combina conceitos aparentemente excludentes, mas que, no entanto, deflagram novos sentidos possíveis para o que se vê – ou, precisamente, para o que não se pode ver. Uma vez mais, o artista traz a obscuridade, o desconhecido e o mistério como espaços do saber – um saber que não é aquele da luz, que analisa, ordena e imobiliza. Como sugere o crítico Ronaldo Brito, a obra de Meireles trata de olhar para tudo o que circula pelas sombras, e não necessariamente em torno do sol, num movimento de Copérnico às avessas.

Composed by a box installed on the wall, the work *Obscura luz* [Obscure Light] creates the drawing of a lamp made of shadow. Based on a beam of light whose source is unseen, an image arises of a lamp whose outline is made not by the light that is emanated, but by the shadow. In this smart alliance of contradictory words, which constitute the title, Cildo Meireles materializes a figure based on concepts that are apparently mutually exclusive, but which, nevertheless, trigger new possible meanings for what is seen – or, more precisely, for what is not seen. Once again, the artist introduces obscurity, the unknown and mysterious as spaces of knowledge – a knowledge that is not that of light, which analyzes, orders, and immobilizes. As suggested by critic Ronaldo Brito, Meireles's work aims to look at everything that circulates through the shadows, and not necessarily around the Sun, in a wrong-way-round Copernican movement.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
CONDENSADOS
(P. 60)
RAZÃO/LOUCURA
(P. 112)
ESFERA INVISÍVEL
(P. 138)



DESAPARECIMENTOS, 1982

A obra *Desaparecimentos* consiste em dois conjuntos de bastões que se referem às práticas do mágico e do artista, respectivamente, ao fazerem desaparecer um tecido. No conjunto do mágico, os cinco tecidos do mesmo tamanho desaparecem, progressivamente, no interior do bastão, até sumir por completo. Na sequência do artista, o tecido vai desaparecendo por redução de suas dimensões, até não haver mais matéria. Mágico e artista concretizam duas maneiras de desaparecer: esconder-se e deixar de existir. Criada no final da ditadura civil-militar no Brasil, a obra pode ser lida a partir de sua conotação política e traz a tensa ambiguidade dos desaparecidos – os que fugiram ou se invisibilizaram para poder sobreviver e os que foram mortos pelo terrorismo de Estado. A diferença entre desaparecimento como modo de circulação e desaparecimento como modalidade de extermínio coloca-se silenciosamente nos conjuntos de bastões.

The work *Desaparecimentos* [Disappearances] consists of two sets of rods that refer to the practices of magic and those of the artist, respectively, upon making a piece of cloth disappear. In the context of magic, the five equally sized pieces of fabric disappear, progressively, into the interior of the rod, until disappearing completely. In the sequence of the artist, the pieces of cloth disappear by the reduction of their sizes, until there is no more material. Magician and artist concretize two ways of disappearing: hiding and ceasing to exist. Created at the end of the civil-military dictatorship in Brazil, the work can be read based on its political connotation and presents the tense ambiguity of the “disappeared” people – those who ran away or became invisible in order to survive, and those who were killed by State terrorism. The difference between disappearance as a means of circulation and disappearance as a sort of extermination is silently expressed by the two sets of rods.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
PARA SER CURVADA
COM OS OLHOS
(P. 24)
ESPAÇOS VIRTUAIS:
CANTOS E PAREDES
(P. 116)
VOLÁTIL (P. 150)

OBJETOS SEMÂNTICOS/ SEMANTIC OBJECTS

*Objetos semânticos, 1970-1974, é o nome de um grupo de trabalhos em que objeto e título estabelecem uma relação intensa de significados e ressignificados. A palavra não é usada para nomear o que se vê, mas pelo contrário, para criar fricções com aquilo que se imaginava entendido. Apresentando paradoxos, ironias e contrassensos, o título deflagra o caminho conceitual da obra, que muitas vezes não se materializa concretamente no objeto diante dos olhos, mas na mente do observador. Tributário ao pensamento do artista Marcel Duchamp, fazem parte desse grupo de obras *Percevejo/Cerveja/Serpente*, 1980, *Dados*, 1970 e *Porta-bandeira*, 1981.*

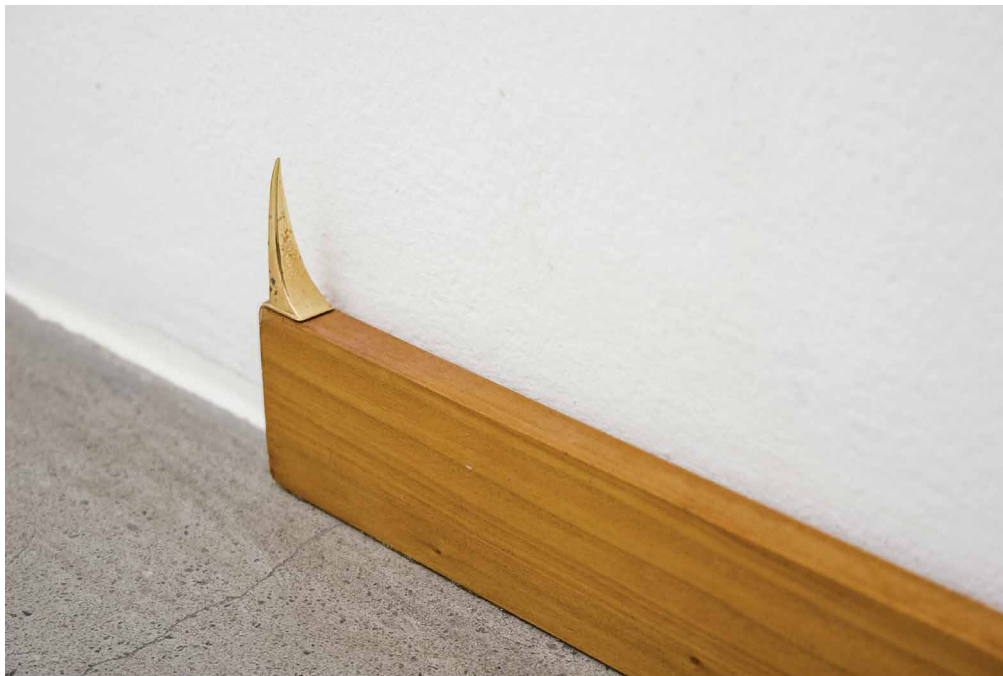
*Objetos semânticos [Semantic Objects], 1970-1974 is the name of a group of works in which object and title establish an intense relation of meanings and re-significations. Here, words are not used to name what is seen, but rather to create clashing with what was thought to be understood. Presenting paradoxes, ironies and nonsense, the title sheds light on the conceptual path of the work, which often is not materialized in the object before the eyes, but in the mind of the observer. Informed by the thinking of artist Marcel Duchamp, this group of works includes *Percevejo/Cerveja/Serpente* [Bedbug/Beer/Serpent], 1980, *Dados* [Dice/Given], 1970 and *Porta-bandeira* [Flag Bearer], 1981.*

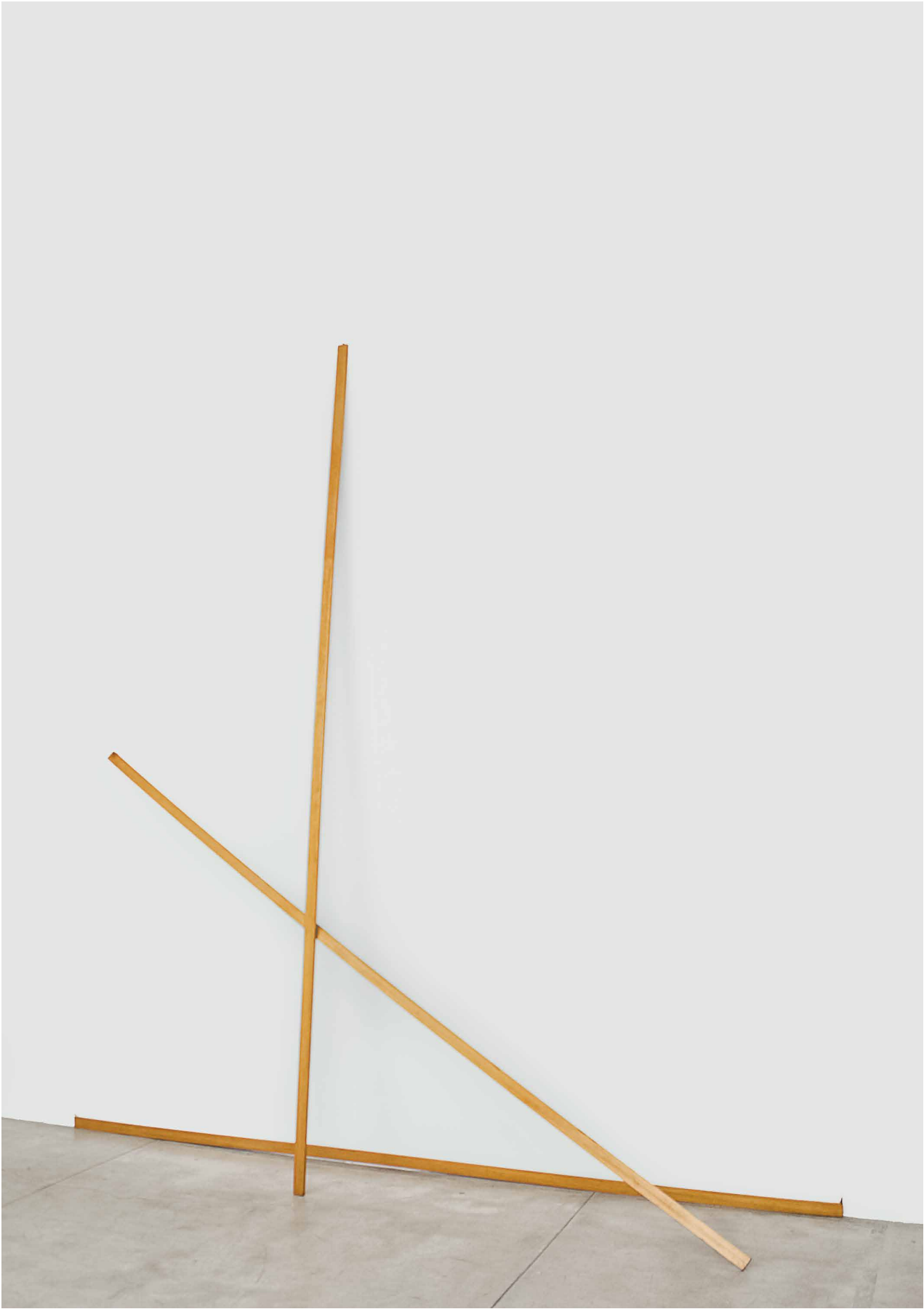
PERCEVEJO/ CERVEJA/ SERPENTE, 1980

Percevejo/Cerveja/Serpente faz parte de um grupo de trabalhos chamado de *Objetos semânticos*. Na obra, três varas idênticas de ripa de pinho, madeira de baixo valor, contêm, cada uma em sua extremidade, um objeto replicado em ouro. “Percevejo” é a minúscula tachinha no topo da ripa de madeira vertical, que quase só pode ser enxergada pelo reflexo da luz. “Cerveja” é a ripa à meia altura, sobre a qual está uma argola de abrir latas. Paralela e rente ao chão está “Serpente”, a ripa mais baixa de todas, em que dois dentes de cobra estão presos. Entre o título da obra e os pequenos objetos em cada ripa, cria-se um lugar em que o visitante é convocado a ver imagens que não estão necessariamente materializadas à sua frente. O anel de abrir lata sugere, por extensão, uma cerveja, os dentes insinuam o resto do corpo sinuoso de uma serpente, e um brilho de longe dá a entender que ali está um inseto pousado ou só uma tachinha pregada. Os significantes *Percevejo/Cerveja/Serpente* também articulam um novo trânsito de sentidos, fazendo surgir os verbos perceber, ver e ser – noções que estão permanentemente em tensão na obra de Cildo Meireles.

Percevejo/Cerveja/Serpente [Bedbug/Beer/Serpent] is part of a group of artworks known as the *Objetos semânticos* [Semantic Objects]. Three identical slats of pinewood, a cheap variety, each hold at their tips an object replicated in gold. “Percevejo” [Bedbug] is a tiny tack at the top of a vertical wood slat, which can hardly be seen except when it gleams in the light. “Cerveja” [Beer] is the medium-high slat, on which there is an aluminum can pull tab. The lowest slat of the three, lying flat on the floor, is “Serpente” [Serpent], with two serpent fangs attached to it. Between the title of the work and the small objects on each slat, there is a place that beckons the viewer to see images that are not necessarily materialized before him or her. The pull tab, for example, suggests a beer. The fangs imply the rest of the twisted body of a snake, and from a distance the gleam suggests that there is either an insect perched there or only a tiny tack stuck into the wood. The signifiers *Percevejo/Cerveja/Serpente* also contain word parts, in Portuguese, that give rise to new meanings by referring to the verbs to perceive, to see, and to be – notions that are in constant tension in Cildo Meireles’s oeuvre.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
RAZÃO/LOUCURA
(P. 112)
RODOS (P. 114)
UM SANDUÍCHE
MUITO BRANCO
(P. 128)**







VOLÁTIL, 1980-1994

Dentro de um cômodo profundo e escuro, entrevê-se um feixe de luz trêmula. Para chegar até o ponto de claridade é preciso caminhar dentro da escuridão, contornando a passagem de uma sala à outra. Ao piso movediço coberto de uma matéria que remete a cinzas, soma-se o cheiro intenso de gás de cozinha, que impregna o ar. Ao fundo, uma vela acesa é consumida, sugerindo uma possível explosão. Em *Volátil*, o uso de materiais correlacionados – o fogo, o odor do gás de cozinha e a representação das cinzas – cria a expectativa tensa de um perigo iminente, de um momento de deflagração e/ou transformação. Sem entender exatamente o motivo pelo qual o inevitável não acontece, o visitante é colocado numa contínua e tensa espera. O gás, presente apenas como odor e não como substância, deflagra uma sensação de ameaça que, no entanto, não se verifica como realidade. Convocando uma atenção sinestésica e afetos como o medo e a tensão, Cildo Meireles recria experiências por meio de um ambiente volátil, inconstante e incerto.

At the back of a dark, tunnel-like room, a beam of light flickers. To arrive at the lit part, one needs to walk through the darkness, going from one room to the other. The unstable floor covered by material resembling ashes is coupled with the intense smell of kitchen gas, which impregnates the air. At the back, a lighted candle burns down, suggesting a possible explosion. In *Volátil* [Volatile], the use of related materials – fire, the smell of kitchen gas, and the representation of ashes – creates the tense expectation of impending danger, the sudden outburst of fire and/or transformation. Without exactly understanding why the inevitable does not occur, the visitor is placed into a continuous and tense state of expectation. The gas, present only as a smell and not as a substance, triggers a sensation of threat which, however, does not in reality exist. Provoking a synesthetic attention along with feelings such as fear and tension, Cildo Meireles recreates experiences through a volatile, shifting, and uncertain environment.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ENTREVENDO (P. 12)
CONDENSADOS
(P. 60)
DESAPARECIMENTOS
(P. 144)

GUETO/ GHETTO

**VER TAMBÉM:
RESISTÊNCIA (P. 30)
SITUAÇÃO (P. 48)**

**SEE ALSO:
RESISTANCE (P. 30)
SITUATION (P. 48)**

A noção de gueto, que Cildo Meireles costuma poeticamente evocar, nasce de suas vivências em dois contextos distintos: a percepção da segregação racial em uma cidade como Nova York nos idos de 1970, onde viveu por um tempo, e o convívio com a situação marginal dos povos indígenas no Brasil. De uma família de indigenistas brasileiros, sua vida cotidiana foi pautada pelo convívio com a presença e a causa indígena. Para ele, gueto é o lugar da invisibilidade territorial, política e cultural que conforma uma situação segregatória, constatando-se uma zona invisível ou à margem. É o espaço cego: um lugar altamente condensado e violentamente contido, em que a concentração de energia ali inscrita, tanto em quantidade como em densidade, é inversamente proporcional ao espaço físico que a agrega. Em uma disputa territorial, por exemplo, quem enxerga do gueto para fora estabelece um movimento de reação consciente por se ver na condição de oprimido. Muitos trabalhos do artista definem percepções do gueto por meio de suas estruturas físicas, que geram desconforto espacial, tanto pelos sentidos como pelos símbolos ali representados. É o universo da “terraquentecega”.

The notion of ghetto, which Cildo Meireles has poetically evoked on a recurrent basis, is born from his experiences in two different contexts: the perception of racial segregation in a city like New York in the 1970s, where he lived for a time, and his experience with the marginal situation of the indigenous peoples in Brazil. From a family of Brazilian indigenists, his daily life brought him into constant contact with the indigenous cause. For him, a ghetto is the place of territorial, political and cultural invisibility that shapes a segregationist situation, in a zone that is either invisible or marginal. It is the blind space: a highly condensed and violently contained space in which the concentration of energy inscribed there, in terms of both quantity and density, is inversely proportional to the physical space it aggregates. In a territorial dispute, for example, those who look from the ghetto outward establish a movement of conscious reaction for seeing themselves in an oppressed condition. Many of the artist's works define perceptions of the ghetto through its physical structures, which generate spatial discomfort, due to their meanings as well as to the symbols represented there. It is the world of the “blindhotland.”



BLINDHOTLAND/ GUETO, 1975/2019

Blindhotland/Gueto retoma as questões levantadas na obra *Eureka/Blindhotland*, como a percepção do peso e do espaço e seus efeitos no corpo, a partir de uma outra perspectiva. Nesta instalação, um espaço rodeado por uma rede de náilon contém oito bolas de esporte, quatro grandes e quatro pequenas. A rede maleável faz as vezes de antiparede, já que não separa o dentro e o fora, mas cria relações entre espaços. Em cada uma das bolas há areia, estopa, ar ou gás hélio, de forma que todas pesem o mesmo, independentemente de seu tamanho. Ao romper a relação direta entre tamanho e peso, uma desorganização cognitiva acomete o visitante, que é convidado a jogar em território instável. Nesse “espaço cego”, também entendido como gueto, as densidades e as convenções são redefinidas. A invisibilidade e a opressão que determinam as dinâmicas políticas, sociais e territoriais do gueto deflagram um outro tipo de sistema referencial. É ali, onde uma grande concentração de energia provém da margem, que também se encontram possíveis novos horizontes.

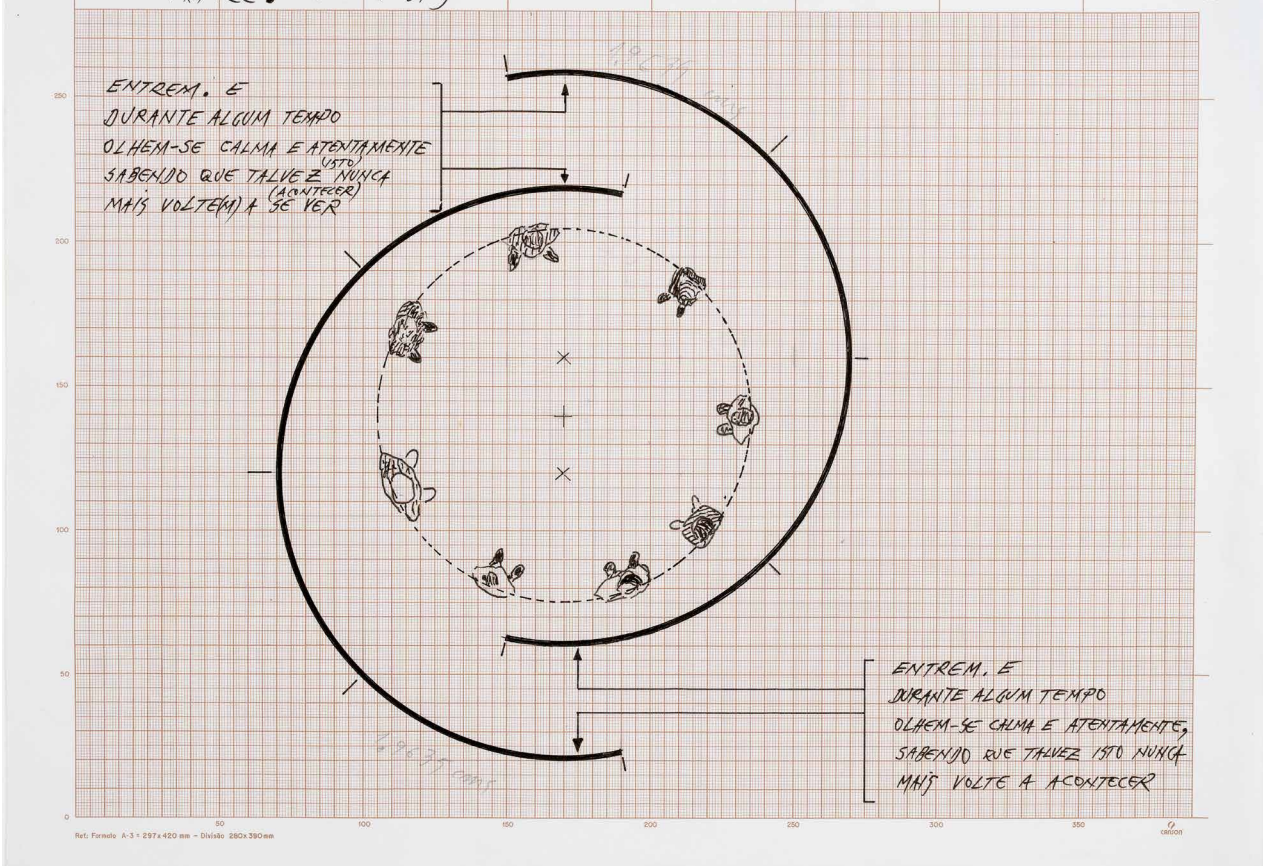
Blindhotland/Gueto [Blindhotland/Ghetto] revisits the questions raised in the work *Eureka/Blindhotland*, such as the perception of weight and space and their effects on the body, from another point of view. In this installation, a space surrounded by a nylon net contains eight sport balls – four large ones and four small ones. The malleable net serves as an anti-partition, since it does not separate the inside from the outside, but instead creates relations between spaces. Each of the balls is filled with either sand, stuffing, air, or helium gas, in such a way that they all weigh the same, regardless of their size. By breaking the direct relationship between size and weight, the work instates a cognitive disorganization in the visitor, who is invited to play in an unstable territory. In this “blind space,” also understood as a ghetto, the densities and the conventions are redefined. The invisibility and oppression that determine the political, social, and territorial dynamics of the ghetto give rise to another sort of referential system. There, where a large concentration of energy proceeds from the margin, possible new horizons are encountered.

VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
SAL SEM
CARNE (P. 34)
ZERO CRUZEIRO/
ZERO CENTAVO/
ZERO DOLLAR/
ZERO CENT/
ZERO REAL (P. 38)
VOLÁTIL (P. 150)





"ENTRE. PARÊNTESES" - CLAUDIO MEIRELES - 2006



Projeto de
(Entre. parêntesis)
 [Project for (Enter.
 Parenthesis)],
 2006/2007/2019

(ENTRE. PARÊNTESES), 2006/2007/2019

Dois semicírculos construídos com plástico comum vermelho convidam o visitante a entrar. Em cada um dos acessos para a obra, está a frase “Entre no espaço, olhe com calma e atenção para a pessoa à sua frente, sabendo que isso talvez nunca mais aconteça”. Assim como em outros trabalhos de Cildo Meireles, a instalação a céu aberto não se reduz ao objeto ou à sua estrutura material, mas apresenta situações que dela decorrem, no espaço público. Ao passo que as instruções em *Estudo para espaço*, *Estudo para tempo* e *Estudo para espaço/tempo*, 1969, orientam a realização de uma ação a ser levada a cabo individualmente em quase qualquer ambiente, em (*Entre. Parêntesis*), o trabalho se dá num território específico, a partir do encontro entre duas ou mais pessoas. Assim como as palavras entre parênteses dentro de uma sentença, a obra cria um ambiente de digressão – um lugar de desvio momentâneo do fluxo exterior, uma transição entre público e privado. Feito para acontecer em espaços abertos, o trabalho estabelece uma relação entre a estrutura do texto e a linguagem sonora, visual e gestual do mundo externo.

Two semicircles made of standard red plastic invite the visitor to enter. Posted at each entrance to the work is this phrase: “Entre no espaço, olhe com calma e atenção para a pessoa à sua frente, sabendo que isso talvez nunca mais aconteça” [Enter the space, look calmly and attentively at the person in front of you, knowing that this will perhaps never happen again]. As in other works by Cildo Meireles, this out-of-doors installation consists of more than the object itself or its material structure but involves situations that derive from it, in the public space. While the instructions in *Estudo para espaço*, *Estudo para tempo* and *Estudo para espaço/tempo* [Study for Space, Study for Time, Study for Space/Time], 1969, suggest an action to be carried out individually in almost any environment, in (*Entre. Parêntesis*) [Enter. Parenthesis] the work takes place in a specific territory, based on the encounter between two or more people. Like the words between parentheses in a sentence, the work creates an environment of digression – a place where the outer flow is momentarily diverted, a transition between public and private. Made to take place in open spaces, the work establishes a relationship between the structure of the text and the language of sound, sight, and gestures of the outdoor world.

**VER TAMBÉM/
SEE ALSO:
ESTUDO PARA
ESPAÇO/ESTUDO
PARA TEMPO/
ESTUDO PARA
ESPAÇO/TEMPO
(P. 50)
OCUPAÇÕES (P. 104)
DESAPARECIMENTOS
(P. 144)**

LISTA DE OBRAS/ LIST OF WORKS

O A 9 – 1A
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Coleção [Collection]
Fundación Helga de
Alvear, Espanha [Spain]
p.107

O A 9 – 2A
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Coleção [Collection]
Fundación Helga de
Alvear, Espanha [Spain]
p.107

O A 9 – 3A
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.107

O A 9 – 4A
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.107

O A 9 – 5A
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.107

O A 9 – 6A
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.107

O A 9 – 7A
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.107

O A 9 – 8A
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.107

O A 9 – 1B
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.107

O A 9 – 2B
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.107

O A 9 – 3B
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.106, 107

O A 9 – 4B
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.106, 107

O A 9 – 5B
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Coleção particular
[Private collection]
p.107

O A 9 – 6B
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Coleção particular
[Private collection]
p.107

O A 9 – 7B
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.107

O A 9 – 8B
1996

SÉRIE [SERIES] O A 9
Metros de madeira de
carpinteiro, tinta [Wood
carpentry meters, ink]
42 x 105 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.107

A DIFERENÇA ENTRE
O CÍRCULO E A
ESFERA É O PESO [THE
DIFFERENCE BETWEEN
THE CIRCLE AND THE
SPHERE IS THE WEIGHT]
1976

Texto/desenho sobre
papel Fabriano Murilo
amassado [Text/drawing
on crumpled Fabriano
Murilo paper]
4 peças [pieces],
dimensões variáveis
[Dimensions variable]
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.132

A MENOR DISTÂNCIA
ENTRE DOIS PONTOS
É UMA CURVA [THE
SHORTEST DISTANCE
BETWEEN TWO POINTS
IS A CURVE]
1976

Lixa, cadeado e chave
[Sandpaper, padlock
and key]
Dimensões variáveis
[Dimensions variable]
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.130

AMERIKKKA

1991/2013
Instalação: estruturas de
metal, madeira, 25.000
ovos de madeira pintada
com laca de poliuretano,
45.000 balas de arma de
fogo [Installation: metal
frames, wood, 25,000
wooden eggs painted with
polyurethane lacquer,
45,000 firearm bullets]
6 x 4 x 3,55 [A [H]] m
Coleção [Collection]
Lelong NY e [and]
Cildo Meireles
p.88

ANTES [BEFORE]
1977/2003

Estrutura e chapa de aço
(piso, escada, patamar,
guarda-corpo, cadeira
e mesa) [Structure and
plates of steel (floor,
stairs, landing, railing,
chair and table)]
5 m [A[H]]
aprox. [approx.]
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.74

ARTE FÍSICA: AÇÃO:
CÍRCULO DE FOGO
[PHYSICAL ART: ACTION:
CIRCLE OF FIRE]

1969

SÉRIE [SERIES] ARTE
FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite, lápis de cor e
colagem sobre papel
milimetrado [Graphite,
colored pencil and
collage on graph paper]
32 x 45 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.63

ARTE FÍSICA: AÇÃO:
PROJETO CRAVAN
[PHYSICAL ART: ACTION:
CRAVAN PROJECT]

1969

SÉRIE [SERIES] ARTE
FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite, lápis de cor e
colagem sobre papel
milimetrado [Graphite,
colored pencil and
collage on graph paper]
32 x 45 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.63, 65 (inferior)

ARTE FÍSICA: CAIXAS
DE BRASÍLIA/CLAREIRA
[PHYSICAL ART:
BRASILIA BOXES/
CLEARING]

1969

SÉRIE [SERIES] ARTE
FÍSICA [PHYSICAL ART]
Registros e resquícios
de ação: painel, mapa e
duas caixas com terra
[Records and remnants
of action: panel, map and
two boxes with earth]
Painel [panel] (90 x 60 cm),
mapa [map] (60 x 80 cm),
2 caixas [boxes]
(30 x 30 x 30 cm
cada [each])
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.54

ARTE FÍSICA:
CELEBRAÇÕES:
FOGUEIRA (CREMAÇÃO)
[PHYSICAL ART:
CELEBRATIONS:
BONFIRE (CREMATION)]

1969

SÉRIE [SERIES] ARTE
FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite, lápis de cor e
colagem sobre papel
milimetrado [Graphite,
colored pencil and
collage on graph paper]
32 x 45 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.63

ARTE FÍSICA: CORDAS:
ÁREAS (SOLIDÕES)
[PHYSICAL ART: ROPES:
AREAS (SOLITUDES)]

1969

SÉRIE [SERIES] ARTE
FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite, lápis de cor e
colagem sobre papel
milimetrado [Graphite,
colored pencil and
collage on graph paper]
32 x 45 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.63, 64 (inferior)

ARTE FÍSICA: CORDAS:
ÁREAS (SOLIDÕES):
ARMADILHAS NATURAIS
(CACHOEIRAS)

[PHYSICAL ART: ROPES:
AREAS (SOLITUDES):
NATURAL TRAPS
(WATERFALLS)]

1969

SÉRIE [SERIES] ARTE
FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite, lápis de cor e
colagem sobre papel
milimetrado [Graphite,
colored pencil and
collage on graph paper]
32 x 45 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.63

ARTE FÍSICA: CORDAS:
AS NASCENTES
DO ARCO-ÍRIS
[PHYSICAL ARTS:
ROPES: THE SPRINGS
OF THE RAINBOW]

1969

SÉRIE [SERIES] ARTE
FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite e lápis de cor
sobre papel milimetrado
[Graphite and colored
pencil on graph paper]
32 x 45 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.63, 65 (superior)

ARTE FÍSICA: CORDAS: CONFLUÊNCIA ARAGUAIA X TOCANTINS [PHYSICAL ART: ROPES: ARAGUAIA X TOCANTINS CONFLUENCE]
1969
SÉRIE [SERIES] ARTE FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite, lápis de cor e colagem sobre papel milimetrado [Graphite, colored pencil and collage on graph paper]
32 x 45 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
p.63

ARTE FÍSICA: CORDAS: LIGAÇÕES/MAM – PETRÓPOLIS [PHYSICAL ART: ROPES: LINKS/MAM – PETRÓPOLIS]
1969
SÉRIE [SERIES] ARTE FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite, lápis de cor e colagem sobre papel milimetrado [Graphite, colored pencil and collage on graph paper]
32 x 45 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
p.63

ARTE FÍSICA: CORDAS: LINHA DO HORIZONTE [PHYSICAL ART: ROPES: HORIZON]
1969
SÉRIE [SERIES] ARTE FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite, lápis de cor e colagem sobre papel milimetrado [Graphite, colored pencil and collage on graph paper]
32 x 45 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
pp.63, 64 (superior)

ARTE FÍSICA: CORDÕES/30KM DE LINHA ESTENDIDOS E RECOLHIDOS [PHYSICAL ART: CORDS/30 KM OF EXTENDED AND COLLECTED LINE]
1969
SÉRIE [SERIES] ARTE FÍSICA [PHYSICAL ART]
Registros e resquícios de ação: caixa com mapa e linha de algodão [Records and remnants of action: box with map and cotton line]
8 x 60 x 40 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
p.56

ARTE FÍSICA: MARCOS: TORDESILHAS [PHYSICAL ART: MARKS: TORDESILHAS]
1969
SÉRIE [SERIES] ARTE FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite, lápis de cor e colagem sobre papel milimetrado [Graphite, colored pencil and collage on graph paper]
32 x 45 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
pp.62, 63

ARTE FÍSICA: MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA RIO-SÃO PAULO [PHYSICAL ART: GEOGRAPHICAL MUTATIONS: RIO-SÃO PAULO FRONTIER]
1969
SÉRIE [SERIES] ARTE FÍSICA [PHYSICAL ART]
Resquícios da ação: caixa de couro, terra [Remnants of action: leather case, earth]
41,4 x 42 x 42 cm
Coleção [Collection]
Fundação de Serralves - Museu de Arte Contemporânea, Porto. Aquisição em 2003
p.58

ARTE FÍSICA: MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA VERTICAL (YARIPO) [PHYSICAL ART: GEOGRAPHICAL MUTATIONS: VERTICAL FRONTIER (YARIPO)]
1969/1998-2015
SÉRIE [SERIES] ARTE FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite, lápis de cor e colagem sobre papel milimetrado [Graphite, colored pencil and collage on graph paper]
32 x 45cm
Coleção do artista [Artist's collection]
pp.67, 68

ARTE FÍSICA: MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA VERTICAL (YARIPO) [PHYSICAL ART: GEOGRAPHICAL MUTATIONS: VERTICAL FRONTIER (YARIPO)]
1969/1998-2015
Edouard Fraipont/
Cildo Meireles
SÉRIE [SERIES] ARTE FÍSICA [PHYSICAL ART]
Impressões à jato de tinta sobre papel algodão [Inkjet prints on cotton paper]
40 x 60 cm, 40 x 60 cm, 70 x 105 cm
Coleção [Collection]
Edouard Fraipont
pp.66, 67

ARTE FÍSICA: TERRENO: VENDA [PHYSICAL ART: LAND: SALE]
1969
SÉRIE [SERIES] ARTE FÍSICA [PHYSICAL ART]
Grafite, lápis de cor e colagem sobre papel milimetrado [Graphite, colored pencil and collage on graph paper]
32 x 45 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
p.63

ATLAS 1995/2006
Caixa de luz com transparência contendo fotografia impressa [Light box with transparency containing printed photograph]
157,5 x 128 x 9 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
p.16

BLINDHOTLAND/GUETO 1975/2019
SÉRIE [SERIES]
BLINDHOTLAND
Instalação: redes de pesca, feltro, 8 bolas de couro de quatro tamanhos diferentes com quatro pesos variados enchidas com areia, estopa, ar ou gás hélio [Installation: fishing nets, felt, 8 leather balls in four sizes and four different weights filled with sand, stuffing, air or helium]
3 x 3 m
Coleção do artista [Artist's collection]
p.154

CANTOS I A 1967-1968/2008
Madeira, tela, tinta e pavimento de madeira [Wood, canvas, paint and wood floor]
305 x 100 x 100 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
p.116

CASOS DE SACOS [CASES OF SACKS]
1976
12 unidades de saco de papel para cada capacidade: 0,5 kg, 1 kg, 2 kg, 3 kg, 5 kg, 10 kg; corda de varal, pregadores de roupa [12 paper bags of the following capacities: 0,5 kg, 1 kg, 2 kg, 3 kg, 5 kg, 10 kg; clothesline, clothes pretensioners]
Dimensões variáveis [Dimensions variable]
Coleção do artista [Artist's collection]
pp.4, 32

CONDENSADO I – DESERTO [CONDENSED I – DESERT]
1970
Anel de ouro amarelo, safira branca, grão de areia [Yellow gold, white sapphire, one grain of sand]
2 x 2 x 2 cm
Coleção particular [Private collection]
p.60

CONDENSADO II – MUTAÇÕES GEOGRÁFICAS: FRONTEIRA RIO-SÃO PAULO [CONDENSED II – GEOGRAPHICAL MUTATIONS: RIO-SÃO PAULO BOARDER]
1970
Anel de ouro branco, ônix, ametista, safira e terra [White gold, onyx, amethyst, sapphire, soil]
2,2 x 2 x 2 cm
Coleção particular [Private collection]
p.60

CONDENSADO III – BOMBANEL [CONDENSED III – BOMBRING]
1970/1996
Anel de ouro branco, cristal, lupa, pólvora [White gold, glass, magnifying glass, gunpowder]
3 x 2 cm
(altura [height] x ø)
Coleção do artista [Artist's collection]
pp.60, 61

CONHECER PODE SER DESTRUIR [TO KNOW CAN BE TO DESTROY]
1976
Texto escrito em papel, cadeado, chave [Text written on paper, padlock, key]
Dimensões variáveis [Dimensions variable]
Coleção do artista [Artist's collection]
p.131

DESAPARECIMENTOS [DISAPPEARANCES]
1982
10 bastões de metal e madeira (1 m cada) fixados em bases de granito, tecido [10 metal and wooden rods (1 m each) fixed in bases of granite, fabric]
Dimensões variáveis [Dimensions variable]
Coleção [Collection]
Marta e [and] Paulo Kuczynski
p.144

DESCALA 2003
73 elementos em aço corten [Elements in corten steel]
Dimensões variáveis [Dimensions variable]
Coleção do artista [Artist's collection]
p.80

(ENTRE. PARÊNTESES) [ENTER. PARENTHESIS]
2006/2007/2019
Estrutura em aço pintado e fio de plástico [Painted steel structure and plastic wire]
Dimensões variáveis [Dimensions variable]
p.158

ENTREVENDO [GLIMPING]
1970/1994
Instalação: túnel de madeira, ventilador com aquecedor, gelo [Installation: fan heater, wooden tunnel, ice]
ø 3 x 8 m
Coleção do artista [Artist's collection]
p.12

ESFERA INVISÍVEL [INVISIBLE SPHERE]
2012
Alumínio [Aluminium]
50 x 50 x 50 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
p.138

ESPAÇOS VIRTUAIS: CANTOS II A [VIRTUAL SPACES: CORNERS II-A]
1967-1968/2008
Madeira, tela, pintura, pavimento de madeira [Wood, canvas, paint, woodblock flooring]
305 x 100 x 100 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
p.116

ESPAÇOS VIRTUAIS: CANTOS IV A [VIRTUAL SPACES: CORNERS IV A]
1967-1968/2008
Madeira, tela, tinta e pavimento de madeira [Wood, canvas, paint and wood floor]
305 x 100 x 100 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
pp.116, 118

ESPAÇOS VIRTUAIS: CANTOS VI A [VIRTUAL SPACES: CORNERS VI A]
1967-1968/2008
Madeira, tela, tinta e pavimento de madeira [Wood, canvas, paint and wood floor]
305 x 100 x 100 cm
Coleção do artista [Artist's collection]
p.116

**ESPAÇOS VIRTUAIS:
CANTOS VII A [VIRTUAL
SPACES: CORNERS VII-A]
1967-1968/2013**

Madeira, tela, pintura,
pavimento de madeira
[Wood, canvas, paint,
woodblock flooring]
305 x 100 x 100 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.116

**ESPAÇOS VIRTUAIS:
CANTOS IX A [VIRTUAL
SPACES: CORNERS IX A]
1967-1968/2008**

Madeira, tela, tinta e
pavimento de madeira
[Wood, canvas, paint
and wood floor]
305 x 100 x 100 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.116

**ESPAÇOS VIRTUAIS:
CANTOS VII B [VIRTUAL
SPACES: CORNERS VII B]
1967-1968/2008**

Madeira, tela, tinta e
pavimento de madeira
[Wood, canvas, paint
and wood floor]
305 x 100 x 100 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.116

**ESPAÇOS VIRTUAIS:
CANTOS X B [VIRTUAL
SPACES: CORNERS X B]
1967-1968/2013**

Madeira, tela, tinta e
pavimento de madeira
[Wood, canvas, paint
and wood floor]
305 x 100 x 100 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.116, 119

**ESPAÇOS VIRTUAIS:
CANTOS XII B [VIRTUAL
SPACES: CORNERS XII B]
1967-1968/2013**

Madeira, tela, pintura,
pavimento de madeira
[Wood, canvas, paint,
woodblock flooring]
305 x 100 x 100 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.116

**ESPAÇOS VIRTUAIS:
PAREDES I A [VIRTUAL
SPACES: WALLS I-A]
2017**

Madeira, tela, tinta e
pavimento de madeira
[Wood, canvas, paint
and wood floor]
305 x 100 x 140 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.116

**ESPAÇOS VIRTUAIS:
PAREDES II B [VIRTUAL
SPACES: WALLS II-B]
2017**

Madeira, tela, tinta e
pavimento de madeira
[Wood, canvas, paint
and wood floor]
305 x 100 x 140 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.116

**ESPELHO CEGO [BLIND
MIRROR]
1970**

Madeira, massa de
calafate e letras de metal
em relevo [Wood, rubber,
and reversed metal in
text relief]
36 x 49 x 18 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.22

**ESTOJO DE GEOMETRIA
(NEUTRALIZAÇÃO
POR OPOSIÇÃO E/OU
ADIÇÃO) [GEOMETRY
KIT (NEUTRALIZATION
BY OPPOSITION AND/OR
ADDITION)]
1977-1979**

Caixa de madeira,
lâminas de barbear,
pregos, cutelos
[Wooden box, razor
blades, nails, cutlery]
50 x 30 x 5 cm
Coleção [Collection]
Nina Dias
p.136

**ESTUDO PARA ESPAÇO
[STUDY FOR SPACE]
1969**

Texto datilografado
sobre papel [Typewritten
text on paper]
Dimensões variáveis
[Dimensions variable]
Coleção [Collection]
Lu Menezes
pp.50, 52 (inferior)

**ESTUDO PARA TEMPO
[STUDY FOR TIME]
1969**

Texto datilografado
sobre papel [Typewritten
text on paper]
Dimensões variáveis
[Dimensions variable]
Coleção [Collection]
Lu Menezes
pp.50, 52 (superior)

**ESTUDO PARA ESPAÇO/
TEMPO [STUDY FOR
SPACE/TIME]
1969**

Texto datilografado
sobre papel [Typewritten
text on paper]
Dimensões variáveis
[Dimensions variable]
Coleção [Collection]
Lu Menezes
pp.50, 53

**EUREKA/
BLINDHOTLAND
1970-1975**

**SÉRIE [SERIES]
BLINDHOTLAND**
Instalação: duas
barras de madeira
(30 x 10 x 10 cm cada),
duas barras de madeira
em cruz, balança,
rede de pesca, estrutura
metálica, 201 bolas de
borracha com os pesos
variando entre 500 e
1500g [Installation:
two wooden bars
(30 x 10 x 10 cm each),
two wooden bars forming
a cross, scale, fishing net,
metal frame, 201 rubber
balls weighing from
500 to 1500g]
4 x 6 x 6 m (+1m)
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.45, 46

**EUREKA/
BLINDHOTLAND:
INSERÇÕES [EUREKA/
BLINDHOTLAND:
INSERTIONS]
1975-2019**

**SÉRIE [SERIES]
BLINDHOTLAND**
Inserções em jornais
impressos [Inserts in
printed newspapers]
12 x 14 cm aprox.
[approx.] (cada) [(each)
pp.44, 45

**FIO [THREAD]
1990/1995**

Feno e detalhes em ouro
[Hay and gold details]
Dimensões variáveis
[Dimensions variable]
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.94

**INSERÇÕES
EM CIRCUITOS
IDEOLÓGICOS: PROJETO
CÉDULA [INSERTIONS
INTO IDEOLOGICAL
CIRCUITS: BANKNOTE
PROJECT]
1970-2019**

Cédulas de papel-moeda
carimbadas [Stamped
paper banknotes]
Várias dimensões
[Various dimensions]
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.84

**MALHAS DA LIBERDADE I
[MESHES OF FREEDOM I]
1976**

**SÉRIE [SERIES]
MALHAS DA LIBERDADE
[MESHES OF FREEDOM]
1976-1977/2008**
Corda de algodão
[Cotton rope]
ø 120-150 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.76, 78

**MALHAS DA
LIBERDADE II [MESHES
OF FREEDOM II]
1976**

**SÉRIE [SERIES]
MALHAS DA LIBERDADE
[MESHES OF FREEDOM]
1976-1977/2008**
Papel [Paper]
Dimensões variáveis
[Dimensions variable]
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.76

**MALHAS DA
LIBERDADE III [MESHES
OF FREEDOM III]
1977**

**SÉRIE [SERIES]
MALHAS DA LIBERDADE
[MESHES OF FREEDOM]
1976-1977/2008**
Ferro e vidro
[Iron and glass]
120 x 120 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.76

**MALHAS DA
LIBERDADE IV [MESHES
OF FREEDOM IV]
2008**

**SÉRIE [SERIES]
MALHAS DA LIBERDADE
[MESHES OF FREEDOM]
1976-1977/2008**
Módulos de plástico
[Plastic modules]
Dimensões variáveis
[Dimensions variable]
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.76, 79

**MEBS/CARAXIA
[MOBIUS STRIP/SPIRAL
GALAXY]
1970-1971**

Disco de vinil de 7
polegadas (33rpm) e
capa [7 inch (33rpm)
vinyl record and cover]
18 x 18 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.28

**METROS II – 1A
SÉRIE [SERIES] METROS
II – A [METERS II – A]
1977/1993**

Metros de madeira
de carpinteiro
[Wood carpentry meters]
21 x 21 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.108, 109

**METROS II – 2A
SÉRIE [SERIES] METROS
II – A [METERS II – A]
1977/1993**

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
38 x 21 cm
Coleção [Collection]
Cleusa Garfinkel
p.109

**METROS II – 3A
SÉRIE [SERIES] METROS
II – A [METERS II – A]
1977/1993**

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
54 x 21 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

**METROS II – 4A
SÉRIE [SERIES] METROS
II – A [METERS II – A]
1977/1993**

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
72 x 21 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

**METROS II – 5A
SÉRIE [SERIES] METROS
II – A [METERS II – A]
1977/1993**

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
88 x 21 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

**METROS II – 6A
SÉRIE [SERIES] METROS
II – A [METERS II – A]
1977/1993**

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
38 x 38 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

**METROS II – 7A
SÉRIE [SERIES] METROS
II – A [METERS II – A]
1977/1993**

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
54 x 37 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

**METROS II – 8A
SÉRIE [SERIES] METROS
II – A [METERS II – A]
1977/1993**

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
71 x 37 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

METROS II – 9A
SÉRIE [SERIES] METROS
II – A [METERS II – A]
1977/1993

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
54 x 54 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

METROS II – 1B
SÉRIE [SERIES] METROS
II – B [METERS II – B]
1977/1993

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
21 x 21 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

METROS II – 2B
SÉRIE [SERIES] METROS
II – B [METERS II – B]
1977/1993

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
38 x 21 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

METROS II – 3B
SÉRIE [SERIES] METROS
II – B [METERS II – B]
1977/1993

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
54 x 21 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

METROS II – 4B
SÉRIE [SERIES] METROS
II – B [METERS II – B]
1977/1993

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
72 x 21 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

METROS II – 5B
SÉRIE [SERIES] METROS
II – B [METERS II – B]
1977/1993

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
88 x 21 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

METROS II – 6B
SÉRIE [SERIES] METROS
II – B [METERS II – B]
1977/1993

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
38 x 38 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

METROS II – 7B
SÉRIE [SERIES] METROS
II – B [METERS II – B]
1977/1993

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
54 x 37 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

METROS II – 8B
SÉRIE [SERIES] METROS
II – B [METERS II – B]
1977/1993

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
71 x 37 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

METROS II – 9B
SÉRIE [SERIES] METROS
II – B [METERS II – B]
1977/1993

Metros de madeira
de carpinteiro [Wood
carpentry meters]
54 x 54 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.109

MISSÃO/MISSÕES
(COMO CONSTRUIR
CATEDRAIS) [MISSION/
MISSIONS (HOW TO
BUILD CATHEDRALS)]
1987-2019

Instalação: 920.000
moedas, lajotas em
pedra, 900 hóstias de
comunhão, estrutura
de metal, 2.300 ossos,
tule preto [Installation:
920,000 coins, stone
tiles, 900 communion
wafers, metal frame,
2,300 bones, black tulle]
ø 7 m
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.92

OBSCURA LUZ
[OBSCURE LIGHT]
1982

Caixa laminada de
madeira industrial branca,
lâmpada, circuito elétrico
[Box made with white
laminated industrial wood,
light bulb, electric circuit]
66 x 66 x 22 cm
Coleção [Collection]
Luis Paulo Montenegro
p.142

OCUPAÇÕES
[OCCUPATION]
1968-1969

SÉRIE [SERIES]
Tinta e grafite sobre
papel milimetrado
[Graphite and paint on
millimeter graph paper]
11 trabalhos [works]:
31,8 x 46,8 cm
(7 desenhos [drawings]),
26,70 x 37 cm,
26,8 x 36,9 cm,
27 x 37 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.104

OLVIDO
[ESQUECIMENTO /
OBLIVION]
1987-1989

Instalação:
aproximadamente
6.000 cédulas de
dinheiro de países do
continente americano,
carvão vegetal,
3 toneladas de ossos,
tinta, aproximadamente
70.000 velas de parafina,
som [Installation:
approximately 6,000
banknotes of American
countries, charcoal,
3 tons of bones, paint,
approximately 70,000
paraffin candles, sound]
4,6 x ø 8 m
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.18

PARA SER CURVADA
COM OS OLHOS [TO BE
CURVED WITH THE EYES]
1970/1975

Caixa de madeira com
duas barras de ferro,
papel milimetrado, placa
de bronze [Wooden box
with two iron bars, graph
paper, bronze plate]
12,5 x 51 x 25 cm
Coleção [Collection] Luiz
Buarque de Holanda
p.24

PARLA [FALE / SPEAK]
1982

Granito, madeira, couro
[Granite, wood, leather]
Dimensões totais
[Overall dimensions]
125 x 50,2 x 110 cm
Coleção [Collection]
Luisa Malzoni Strina
p.96

**PERCEVEJO/CERVEJA/
SERPENTE [BEDBUG/
BEER/SERPENT]**
1980

Pinho e detalhes em ouro
[Pine and details in gold]
300 x 4,5 x 1 cm aprox.
[approx.] (cada [each])
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.147

RAZÃO/LOUCURA
[REASON/MADNESS]
1976

Bambu, correntes de
metal, cadeado e chave
[Bamboo, metal chains,
padlock and key]
55 x 185 cm, 61 x 205,5 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.112

RIO OIR

1976/2011
Disco de vinil 12
polegadas e capa
[12-inch vinyl record
and cover]
30,2 cm ø (disco
[record]), 31 x 31 cm
(capa [cover])
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.70

RODOS [SQUEEGEES]

1978-1981
Madeira e borracha
[Wood and rubber]
A: 184,2 x 3,8 x 13,9 cm;
B: 5,7 x 202,6 x 13,9 cm;
C: 106,7 x 38,1 x 12,7 cm;
D: 101,3 x 35,6 x 15,6 cm;
E: 215 x 11,4 x 2,5 cm;
F: 114,3 x 3,8 x 3,8 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
p.114

SAL SEM CARNE
[SALT WITHOUT MEAT]
1975

Disco de vinil
12 polegadas (gravação
em 8 canais), estrutura
de madeira, fios e
diapositivos montados
em monóculos [12-inch
vinyl record (8-channel
recording), wooden
structure, wires and
slides mounted on
monoculars]
Dimensões variáveis
[Dimensions variable]
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.34

SEM TÍTULO [UNTITLED]

1967
Nanquim sobre papel
[China ink on paper]
31,5 x 48 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.122-127, 124

SEM TÍTULO [UNTITLED]

1967
Nanquim, guache e
acrílica sobre papel
[China ink, gouache
and acrylic on paper]
38,6 x 49,10 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1967

Nanquim, guache e
acrílica sobre papel
[China ink, gouache
and acrylic on paper]
47 x 64,50 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]

1967
Nanquim, guache e
acrílica sobre papel
[China ink, gouache
and acrylic on paper]
50 x 56,80 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]

1968
Acrílica sobre papel
[Acrylic on paper]
50 x 68 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]

1968
Nanquim, guache e
acrílica sobre papel
[China ink, gouache
and acrylic on paper]
27,10 x 36 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]

1968
Nanquim, guache e
acrílica sobre papel
[China ink, gouache
and acrylic on paper]
27,10 x 36,20 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]

1968
Nanquim, guache e
acrílica sobre papel
[China ink, gouache
and acrylic on paper]
32,6 x 47,50 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]

1977
Pastel oleoso, acrílica
e lápis cera sobre papel
[Oil pastels, acrylic
and crayon on paper]
51 x 71 cm
Coleção [Collection] Luiz
Buarque de Holanda
pp.122-127, 126

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1977
Pastel oleoso, acrílica e
lápiz de cera sobre papel
[Oil pastels, acrylic and
crayon on paper]
51 x 71 cm
Coleção [Collection] Luiz
Buarque de Holanda
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1977
Pastel oleoso, acrílica e
lápiz de cera sobre papel
[Oil pastels, acrylic and
crayon on paper]
51 x 71 cm
Coleção [Collection] Luiz
Buarque de Holanda
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1977
Pastel oleoso, acrílica e
lápiz de cera sobre papel
[oil pastels, acrylic and
crayon on paper]
51 x 71 cm
Coleção [Collection] Luiz
Buarque de Holanda
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1977
Pastel oleoso, acrílica e
lápiz de cera sobre papel
[oil pastels, acrylic and
crayon on paper]
51 x 71 cm
Coleção [Collection] Luiz
Buarque de Holanda
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1978
Pastel sobre papel
[Pastel on paper]
50 x 70 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1979
Técnica mista sobre papel
[Mixed media on paper]
50 x 35 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1979
Técnica mista sobre papel
[Mixed media on paper]
85 x 115,5 cm
Coleção [Collection]
Afonso Costa
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1980
Técnica mista sobre papel
[Mixed media on paper]
50 x 35 cm
Coleção [Collection] Luiz
Buarque de Holanda
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1981
Técnica mista sobre papel
[Mixed media on paper]
85 x 65 cm
Coleção [Collection]
Nina Dias
pp.122-127, 122

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1982
Pastel sobre papel
(com moldura) [Pastel
on paper (framed)]
40 x 30 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
1986
Serigrafia [Silkscreen]
62 x 73 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
2009
Serigrafia [Silkscreen]
46,5 x 65 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
2009
Serigrafia [Silkscreen]
46,5 x 65 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
2009
Serigrafia [Silkscreen]
46,5 x 65 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
2009
Serigrafia [Silkscreen]
48,5 x 86,5 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.122-127

SEM TÍTULO [UNTITLED]
2010
Serigrafia sobre papel
Hahnemühle [Silkscreen
on Hahnemühle paper]
64,5 x 82,5 cm
Cortesia [Courtesy]
Galeria Luisa Strina
pp.122-127

VOLUMES VIRTUAIS
[VIRTUAL VOLUMES]
1968-1969
SÉRIE [SERIES]
Grafite sobre papel
milimetrado [Graphite on
millimeter graph paper]
22 desenhos [drawings]:
26,8 x 36,8 cm
(2 desenhos [drawings]),
26,7 x 36,9 cm (1 desenho
[drawing]), 26,8 x 36,9 cm
(1 desenho [drawing]),
26,8 x 36,9 cm
(2 desenhos [drawings]),
26,9 x 36,9 cm
(2 desenhos [drawings]),
27 x 37,9 cm (5 desenhos
[drawings]), 27 x 38 cm
(2 desenhos [drawings]),
28,6 x 39,5 cm
(2 desenhos [drawings]),
28,8 x 39,5 cm
(2 desenhos [drawings]),
28,8 x 39,7 cm
(1 desenho [drawing]),
28,8 x 39,8 cm
(1 desenho [drawing]),
28,9 x 39,5 cm
(1 desenho [drawing])
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.100

TRES SONIDOS [TRÉS
SONS / THREE SOUNDS]
1977
Luvas de borracha e lixa
de metal [Rubber gloves,
metal sandpaper]
Dimensões variáveis
[Dimensions variable]
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.26

UM SANDUÍCHE
MUITO BRANCO [A VERY
WHITE SANDWICH]
1966
Pão e algodão
[Bread and cotton]
Dimensões variáveis
[Dimensions variable]
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.128

VOLÁTIL [VOLATILE]
1980-1994
Instalação: vela, cinzas
e odor de gás natural
[Installation: candle, ash
and odor of natural gas]
56 m²
Coleção do artista
[Artist's collection]
p.150

ZERO CENT
1978-1984/2013
Moedas em metal
[Metal coins]
ø 1,3 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.38,42 (esquerda)

ZERO CENTAVO
1974-1978
Moedas em metal
[Metal coins]
ø 1,3 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.38, 42 (direita)

ZERO CRUZEIRO
1974-1978
Cédulas impressas
em offset [Banknotes
fabricated in offset
printing on paper]
6,5 x 15,5 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.38, 40

ZERO DOLLAR
1978-1984/2013
Cédulas impressas
em offset [Banknotes
fabricated in offset
printing on paper]
6,8 x 15,7 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.38, 41

ZERO REAL
2013
Cédulas impressas
em offset [Banknotes
fabricated in offset
printing on paper]
6,4 x 14,1 cm
Coleção do artista
[Artist's collection]
pp.38, 43

SESC – SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO	ENTREVENDO – CILDO MEIRELES	IDENTIDADE VISUAL E PROJETO GRÁFICO [VISUAL IDENTITY AND GRAPHIC PROJECT] Celso Longo + Daniel Trench	MÍDIAS SOCIAIS [SOCIAL MEDIA] Deri Andrade
Administração Regional no Estado de São Paulo [Regional Administration in the State of São Paulo]	CURADORIA [CURATED BY] Júlia Rebouças e Diego Matos	ASSISTENTE [ASSISTANT] Luisa Prat	ASSESSORIA JURÍDICA [LEGAL ADVICE] Ernesto Tzirulnik Advocacia
PRESIDENTE DO CONSELHO REGIONAL [CHAIRMAN OF THE REGIONAL COUNCIL] Abram Szajman	EQUIPE SESC [SESC TEAM] Alcimar Frazão, Barbara Rodrigues, Bruna Gavioli, Dih Lemos, Diogo de Moraes, Ellen de Abreu, Fernando Oliveira, Guilherme Barreto, Heloisa Pisani, Hugo Cabral Carneiro, Ian Herman, João Victor Guerrero, José Renato Alegreti Dias, Juliana Okuda Campaneli, Leonardo Borges, Marcel Verrumo, Mario Augusto Silveira, Paulo Delgado, Rafael Della Gatta Soares, Raquel Lopes Py, Sérgio Pinto, Silvio Basilio, Thays Cabette e Yuri Cumer	PRODUÇÃO DE OBRAS [ARTWORKS PRODUCTION] Estúdio M+G e Buriti Brasil Cenografia, Cenotécnica, Oficina São João, Gpa Consultoria, Alex Cassimiro	REGISTRO FOTOGRÁFICO [PHOTOGRAPHIC DOCUMENTATION] Everton Ballardin
DIRETOR DO DEPARTAMENTO REGIONAL REGIONAL DEPARTMENT DIRECTOR] Danilo Santos de Miranda	COORDENAÇÃO ARTÍSTICA [ARTISTIC COORDINATION] Júlia Rebouças	EQUIPE DE MONTAGEM [INSTALLING TEAM] Gala	ATELIÊ CILDO MEIRELES
SUPERINTENDENTES [ASSISTANT DIRECTORS]	COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA [ADMINISTRATIVE COORDINATION] Max Meireles	EQUIPE DE MUSEOLOGIA [MUSEOLOGY TEAM] Barbara Blanco Bernardes de Alencar, Fabiana Oda, Mariane Tomi Sato e Tamine Gesualdi	SUPERVISÃO DE MONTAGEM [ART INSTALLING SUPERVISION] Rubens Teixeira
TÉCNICO-SOCIAL [SOCIAL TECHNICIAN]] Joel Naimayer Padula	ASSISTENTE DE CURADORIA [ASSISTANT CURATOR] Marília Loureiro	TRANSPORTE [TRANSPORT] Millenium	COORDENAÇÃO ADMINISTRATIVA [ADMINISTRATIVE COORDINATION] Max Meireles
COMUNICAÇÃO SOCIAL [SOCIAL COMMUNICATION] Ivan Giannini	PRODUÇÃO EXECUTIVA [EXECUTIVE PRODUCTION] Maré Produções Culturais	AÇÃO EDUCATIVA [EDUCATIONAL PROGRAM] Quadrado Projetos Culturais	MONTAGEM [ART INSTALLING] Willian França e Gerônimo Maurício
ADMINISTRAÇÃO [ADMINISTRATION] Luiz Deoclécio M. Galina	PRODUÇÃO [PRODUCTION] Pink Pineapple Adelaide D'Esposito e Waléria Dias	COORDENAÇÃO DA AÇÃO EDUCATIVA [EDUCATIONAL PROGRAM COORDINATION] Fábio Tremonte, Juliana Biscalquin e Valquíria Prates	PESQUISA ICONOGRÁFICA E EDUCATIVO [ICONOGRAPHIC RESEARCH AND EDUCATIONAL] Bernardo Damasceno
ASSESSORIA TÉCNICA E DE PLANEJAMENTO [TECHNICAL ASSISTANT] Sérgio José Battistelli	ASSISTENTE [ASSISTANT] Frederico Pellachin	ASSESSORIA DE IMPRENSA [PRESS RELATIONS] Sofia Carvalhosa Comunicação	GERENTE DE PRODUÇÃO [PRODUCTION MANAGER] Stefania Paiva
GERENTES [DEPARTMENTS]	PROJETO EXPOGRÁFICO [EXHIBITION DESIGN] Alvaro Razuk	PRODUÇÃO EDITORIAL [EDITORIAL PRODUCTION] Diana de Abreu Dobránsky	AGRADECIMENTOS [ACKNOWLEDGEMENTS] Afonso Costa, Alexandre Santos Silva, Ateliê Cildo Meireles, Cleusa de Campos Garfinkel, Cristiano Guimarães, Edouard Fraipont, Eduardo Rezende dos Passos, Élio Scliar, Ernesto Tzirulnik, Eunice Scliar, Filipe Braga, Fundação de Serralves, Galeria Luisa Strina, Helga de Alvear, Lu Menezes, Luis Roberto de Azevedo Soares Cury, Luisa Malzoni Strina, Luiz Paulo Montenegro, Maria Quiroga, Marta e Paulo Kuczynski, Nina Dias, Noêmia Buarque de Hollanda, Pat Kilgore, Sophie Muttuerer
ARTES VISUAIS E TECNOLOGIA [VISUAL ARTS AND TECHNOLOGY] Juliana Braga de Mattos	EQUIPE [TEAM] Daniel Winnik, Ligia Zilbersztejn Tábata Sung e Victor Delaqua	REVISÃO DE TEXTO [PROOFREADING] Regina Stocklen	
ESTUDOS E DESENVOLVIMENTO [STUDIES AND DEVELOPMENT] Marta Raquel Colabone	PROJETO LUMINOTÉCNICO [LIGHTING PROJECT] Ricardo Heder e Juliana Pongitor	TRADUÇÃO DE TEXTO [TEXT TRANSLATION] John Norman	
ASSESSORIA DE RELAÇÕES INTERNACIONAIS [INTERNATIONAL AFFAIRS] Aurea Leszczynski Vieira Gonçalves			
ARTES GRÁFICAS [GRAPHIC DESIGN] Hélcio Magalhães			
DIFUSÃO E PROMOÇÃO [DIFFUSION AND PROMOTION] Marcos Ribeiro de Carvalho			
SESC POMPEIA Monica Carnieto			

**CRÉDITOS DA
PUBLICAÇÃO
[PUBLICATION
CREDITS]**

EDITORES [EDITORS]

Júlia Rebouças
Diego Matos

**TEXTOS CURATORIAIS
[CURATORIAL TEXTS]**

Diego Matos
Júlia Rebouças

**TEXTOS SOBRE OBRAS
[TEXTS ON WORKS]**

Marília Loureiro

DESIGN

Celso Longo +
Daniel Trench

**ASSISTENTE DE DESIGN
[DESIGN ASSISTANT]**

Luisa Prat

PRODUÇÃO

**EDITORIAL [EDITORIAL
PRODUCTION]**

Diana de Abreu
Dobránszky

PRODUÇÃO

**GRÁFICA [GRAPHIC
PRODUCTION]**

Signorini Produção
Gráfica

**PESQUISA DE IMAGEM
[IMAGE RESEARCH]**

Diego Matos
Diana de Abreu
Dobránszky
Marília Loureiro

**PESQUISA E
ASSISTÊNCIA À
PRODUÇÃO EDITORIAL**

**[RESEARCH AND
ASSISTANCE
TO EDITORIAL
PRODUCTION]**

Acervo Cildo Meireles:
Bernardo Damasceno,
Stefania Paiva
Sesc Pompeia: Barbara
Rodrigues, Guilherme
Barreto, Hugo Cabral
Carneiro, Ian Herman

REVISÃO

[PROOFREADING]

Regina Stocklen

CRÉDITOS DE IMAGENS

[IMAGE CREDITS]

Acervo Ateliê Cildo Meireles: pp.12 (Entrevendo), 46 (Eureka/ Blindhotland / Museu de Arte Contemporânea de Barcelona – MACBA, Espanha, 2009, © Trudo Engels), 80 (Descala), 94 (Fio), 136 (Estojo de geometria), 150 (Volátil / Tate Photography); Alexandre Santos Silva: p.144 (Desaparecimentos); Edouard Fraipont: pp.66 (Mutações geográficas: Fronteira Rio-SP), 70 (rio oir), 106 (O a 9), 108 (Metros II), 114 (Rodos), 124 (Sem título, 1967), 142 (Obscura luz); Filipe Braga / Fundação de Serralves, Porto: p.14-15 (Entrevendo), 20-21 (Olvido), 58 (Arte Física: Mutações Geográficas: Fronteira Rio-São Paulo), 90-91 (Amerikkka); Joaquín Cortés/Román Lores. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía: p.88 (Amerikkka); João Bosco: p.96 (Parla); Julio Abe Wakahara: pp.4 e 32 (Casos de Sacos / Acervo Ateliê Cildo Meireles, reprodução Pat Kilgore); Kjell Ove Storvik: p.16 (Atlas); Renato Laclette: p.155 e 156-157 (Blindhotland/Gueto); Sophie Mutterer: p.18 (Olvido); Pat Kilgore: pp.4 (Casos de Sacos, reprodução / Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1976), 22 (Espelho cego), 26 (Tres sonidos), 28 (Mebs/Caraxia), 36-37 (Sal sem carne), 40-43 (Zeros), 44 (Eureka/Blindhotland, reprodução), 54 (Caixas de Brasília), 56 (Cordões/30km de linha estendidos e recolhidos), 61 (Condensados III), 62 e 64-65 (Arte física, reproduções), 68 (Mutações geográficas: Fronteira Rio-SP, reprodução),

78-79 (Malhas da liberdade), 84 (Inserções em circuitos ideológicos), 100 e 102-103 (Volumes virtuais, reproduções), 104 (Ocupações, reprodução), 112 (Razão/Loucura), 118 (Espaços virtuais: Cantos IV A), 119 (Espaços virtuais: Cantos X B), 126 (Sem título, 1977), 128 (Um sanduíche muito branco), 132 e 134-135 (A diferença entre o círculo e a esfera é o peso), 138 (Esfera invisível), 158 (Entre. parêntesis, reprodução); Wilton Montenegro: pp.24 (Para ser curvada com os olhos), 34 (Sal sem carne); Fotografia de autoria desconhecida: pp.52-53 (Estudos), 92 (Missão/ Missões, Musée National d'Art Moderne – Centre Georges Pompidou, 1989), 122 (Sem título, 1981), 148-149 (Percevejo/ Cerveja/Serpente/ Centro de Artes Visuales Fundación Helga de Alvear).

© Copyright Sesc-SP.

Todos os direitos reservados.

As imagens e os textos reproduzidos nesta publicação foram cedidos por artistas, fotógrafos, escritores ou representantes legais e são protegidos por leis e contratos de direitos autorais. Todo e qualquer uso é proibido e condicionado à expressa autorização do Sesc, dos artistas e dos fotógrafos.

Todos os esforços foram feitos para localizar os detentores de direitos das obras reproduzidas, mas nem sempre isso foi possível. Corrigiremos prontamente quaisquer omissões, caso nos sejam comunicadas.

Este livreto foi publicado por ocasião da mostra Entrevendo – Cildo Meireles, realizada no Sesc Pompeia (São Paulo) de 26 de setembro, 2019, a 2 de fevereiro, 2020.

© Booklet Copyright:

Sesc-SP. All rights reserved.

Images and texts reproduced in this publication were granted by permission from the artists, photographers, writers or their legal representatives, and are protected by law and license agreements. All texts and images in this document are protected by copyright. Any use is prohibited without the permission of the Sesc-SP, the artist and the photographers.

All efforts were made to find the copyright owners, although this was not always successful. We will be happy to correct any omission in case it comes to our knowledge.

This booklet was published on the occasion of the exhibition Entrevendo – Cildo Meireles, at Sesc Pompeia (São Paulo) from September 26, 2019, to February 2, 2020

FONTE [FONT]
GT America

PAPEL [PAPER]
Offset alta alvura 120g/m²

TIRAGEM [PRINT RUN]
10.000

**TRATAMENTO DE
IMAGEM E IMPRESSÃO
[IMAGE TREATMENT
AND PRINTING]**
Ipsis

FE

FE

|

|

O

O

SESC POMPEIA
Rua Clélia, 93 – São Paulo
tel. +55 11 3871.7700

   /sescpompeia
sescsp.org.br