



INSTITUCIONALIZAÇÃO INTERNACIONAL DE CILDO MEIRELES

Jacqueline Medeiros. UERJ

RESUMO: A institucionalização da arte representa a necessidade de vigilância permanente do artista para zelar os limites, testar os caminhos e modos de agir dos componentes desse sistema. Como se deu a inserção internacional de Cildo Meireles nos grandes circuitos expositivos e acervos? Tudo pode ter começado com a participação do Projeto Coca-Cola na importante mostra Information, em Nova York no ano de 1970. Esta exposição concentrava-se na produção de jovens artistas ditos conceituais. Estar nas principais instituições é uma forma de entrar para a História da Arte Ocidental. É o que observamos nas estratégias de Cildo Meireles, um ato deliberadamente consciente numa legítima busca dessa inserção perceptível nos depoimentos atuais do artista que acredita nas grandes instituições como o melhor lugar para se conservar uma obra de arte.

Palavras-chave: Cildo Meireles. Tate Modern. Institucionalização.

ABSTRACT: *The institutionalization of art is the need for continued vigilance to ensure the artist limits, test paths and modes of action of the components of this system. How Cildo Meireles did his international insertion in large circuits exhibition and collections? It may have started with the participation of the Project Coca-Cola on important shows Information in New York in 1970. This exhibition focused on the production of young world conceptual artists. Being in the main institutions is a way to get to the History of Western Art. We observe the Cildo Meireles strategies, an act deliberately conscious, a legitimate pursuit of this insertion noticeable in depositions current artist who believes in big institutions like the best place to keep a piece of art.*

Key words: *Cildo Meireles. Tate Modern. Institutionalization.*

A institucionalização da arte representa a necessidade de vigilância permanente do artista para zelar os limites, testar os caminhos e modos de agir dos componentes desse sistema. Como se deu a inserção internacional de Cildo Meireles nos grandes circuitos expositivos e acervos? Tudo pode ter começado com a participação do Projeto Coca-Cola na importante mostra Information, em Nova York no ano de 1970. Esta exposição concentrava-se na produção de jovens artistas ditos conceituais.

Information foi a segunda exposição internacional a contar com uma representação brasileira. A primeira foi a mostra mostra Koncret Kunst (Arte concreta) organizada por Max Bill no início dos anos 1960, em Zurique, Suíça com a

participação de dezoito artistas brasileiros. Já a exposição Information foi apresentada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque com curadoria de Kynaston McShine e surpreendeu o público ao apresentar, pela primeira vez na América, a produção de jovens artistas dos mais variados locais do mundo.

Kynaston McShine esteve no Brasil em 1969, e visitou o Salão da Bússola¹ realizado no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro e que apresentando uma nova geração de artistas, reunindo o melhor da arte jovem brasileira naquele momento. O salão apresentou obras de vanguarda que não puderam ser exibidas em mostras anteriormente censuradas pelo governo militar. McShine acaba por selecionar um grupo bastante peculiar de artistas brasileiros formado por Hélio Oiticica (o mais maduro e experiente), Arthur Barrio, Cildo Meireles e Guilherme Vaz (jovens da nova geração que vinham se destacando no cenário local). Contudo, somente Cildo, que recebeu o prêmio principal de viagem para Nova Iorque e Londres ficaria marcado como artista conceitual.

A exposição se converteu em uma vitrine para o que de mais ousado estava sendo feito na arte e que levava a questionar, inclusive, os próprios conceitos de arte tão cristalizados sob a égide da arte moderna americana. Outro fator relevante foi o fato de que, pela primeira vez, se vinculam os mais variados tipos de linguagens – performances, vídeo, fotografia, objetos entre outros – e um grande número de artistas de várias partes do mundo. Enquanto muitos dos trabalhos apresentados já eram conhecidos na Europa nem de longe, eram familiares para o público norte-americano.

Um dos possíveis motivos da inclusão de Cildo Meireles nessa mostra pode estar vinculado aos profundos questionamentos sobre as políticas internacionais que estão presentes no Projeto Coca-Cola. Contudo, devemos levar em consideração a afirmação, repetida constantemente pelo próprio artista em seus depoimentos, de que nunca se sentiu confortável fazendo arte ostensivamente política. Para ele, a arte não é, ou não deveria ser política. Contudo, o contexto ou certas circunstâncias podem agregar um conteúdo político à obra, às vezes, contra a própria vontade do artista.

No entanto, se compararmos os textos de Hélio Oiticica e de Cildo Meireles no catálogo da exposição é interessante perceber que os dois artistas, segundo o próprio Cildo, sem acerto prévio, negam que estejam ali representando um país ou uma nacionalidade, fato que pode-se interpretar como a existência de um sentimento brasileiro antitadadura. O texto de Cildo nesse catálogo começa com a sugestiva frase: “Não estou aqui representando nenhum país”. Lisete Lagnado que defende:

[a] frase antecipa um momento de supervalorização da ideia de uma cultura de exportação, acabando por aumentar, também, uma certa angústia de brasilidade, que nos levaria a refletir acerca da identidade nacional. Identidade essa que para os europeus e os norte-americanos se encontrava, até pouco tempo atrás, diluída no estereótipo do latino-americano. Também não podemos nos esquecer que 1970 também foi o ano das Inserções de Cildo Meireles. (ZAYA: 2011, p.76)

Vale recordar que tanto Hélio Oiticica quanto Cildo Meireles são artistas que questionam a noção de “raiz” pensando na arte no sentido total e global. Isso nos ajuda a perceber como esses artistas trabalham estabelecendo uma espécie de jogo, troca e comunicação com a sociedade fato que nos leva a entender a ideia de Cildo Meireles ao propor substituir a noção de mercado pela de público.

Em seu texto intitulado “Cruzeiro do Sul” - que é um complemento do Projeto Coca-Cola, apesar de nunca ter sido exposta junto das garrafas do refrigerante mas foi publicado no catálogo da Information - o artista claramente toma posição por um território “a oeste de Tordesilhas”, o qual a cultura ocidental não atinge seu “lado selvagem”, isento de raciocínios e habilidades, e também de estilos e movimentos artísticos, quaisquer que sejam. Cildo Meireles afirma que seu texto ia muito além disso, mostrava o imenso fosso entre o que ele denomina de “Brasil litorâneo e o Brasil profundo”, o Brasil rico e lembrado e o Brasil do interior e esquecido. O significado denso e peculiar de “Cruzeiro do Sul”, vem trazer justamente todo esse contexto complexo da arte contemporânea brasileira e de Cildo Meireles, aproximando-o da arte conceitual.

Evidentemente, em relação às representações norte-americana e europeia, presentes na mostra, o conjunto brasileiro parecia colocar em primeira instância de suas propostas não um fator puramente cerebral, linguístico e programático, ligado a arte conceitual, mas davam uma ênfase às questões relacionais, participativas e

sensoriais. Os Ninhos de Hélio Oiticica demonstravam o alcance da proposta de “crelazer” de Oiticica, que criavam um lugar de aconchego, “curtição”, troca de experiências, meditação, relaxamento, descanso, esconderijo, permissividade, contravenção; já as Inserções em Circuitos Ideológicos, de Meireles, geravam a possibilidade de uma intervenção sutil, porém concreta, e eminentemente política, por parte de uma população mais abrangente do que o público frequentador de exposições de arte. Com esses trabalhos, Cildo elaborava seu discurso peculiar sobre a relação da obra de arte com o circuito, questionando as noções de público e privado, caráter mercantil e autônomo do objeto artístico. Guilherme Vaz representava a tensão de um campo invisível e Arthur Barrio levou a efemeridade do precário como provocação pontual e visceral. Vaz participa com uma instalação chamada Solos ardentes, na qual uma área era determinada, sem limites visuais, por linhas de calor em altas temperaturas.

No entanto, é preciso ser considerado que tanto na exposição Information quanto na linha da história da arte da Tate Modern, Cildo Meireles está marcado como artista conceitual mesmo que suas propostas fujam dos enquadramentos codificados pela história da arte contemporânea. Se fizermos um levantamento de suas obras que participaram de grandes exposições internacionais chegaremos a conclusão de que esta vertente parece ter sido o caminho pelo qual Cildo Meireles foi inserido na arte internacional. Sua primeira exposição internacional foi de arte conceitual, assim foi também definido na sua exposição individual na Tate Modern, em 2007, depois na Documenta de Kassel (2002) e mais recentemente a XI Bienal de Lyon com a obra a Bruxa.

Na Documenta11 Cildo apresentou o Disappearing Element considerado por Antônio Zaya (2011) uma nova inserção no circuito ao integrar o “outro” ao corpo do trabalho. Ao evidenciar a passividade do visitante mediante a venda de picolés de água em carros volantes – ao custo de um euro cada um – o artista trata esse elemento a partir de seu valor ecológico, mas também, simbolicamente, como matéria de arte, incluindo sua possibilidade real de uso (saciar a sede, refrescar etc.). Contudo, é importante observar o rigor formal e conceitual desse trabalho, fatores que podem não ser claramente captados nos fazendo cair na armadilha de

trocar o simples pelo fácil. Zaya considera de suma importância para o trabalho a montagem de uma linha de produção exclusiva para fazer os picolés de água.

Cildo Meireles na coleção da Tate Modern de Londres

“London is moving home again”. Esta frase do curador Andrew Marr (2009), demonstra a importância da instalação de mais um espaço de arte, a Tate Modern que estava diretamente ligado ao interesse inglês de revitalizar uma área simbólica de Londres. Significava “voltar para o leste onde a cidade originalmente abraçou a margem do rio, depois da melhor parte dos três séculos de crescimento do oeste”, celebra o curador. O entorno da Tate Modern originalmente foi uma zona de luxo e prazer. O bairro de Southwark era o limite da cidade, na margem norte do rio Tâmisa. Londres era uma das cidades-centro da revolução industrial e nada foi tão cruelmente desfigurado por fábricas e habitações precárias como Southwark. Era um lugar do qual as pessoas procuravam ir embora assim que pudessem. O prédio onde está instalada a Tate Modern mantém essa memória cinzenta do bairro. Hoje, de modo similar ao que acontece em várias cidades do mundo, Southwark vem passando por um forte processo de revitalização e a instalação da Tate Modern surge como parte importante desse processo que tenta recuperar e devolver vida às margens do rio Tâmisa.

A Tate Modern é uma das quatro galerias que formam o conjunto Tate. A primeira Tate Gallery foi construída em 1897, em Millbank, no lado norte do rio Tâmisa, mais acima do bairro Estminster, próximo a uma das maiores penitenciárias europeias. As outras duas são a Tate Liverpool e a Tate St. Ives. A nova Tate Modern de Londres foi inaugurada em 2000 em um prédio monumental de uma antiga fábrica de energia, às margens do Tâmisa. A coleção da Tate inclui artistas britânicos e os mais importantes internacionais do período de 1900 aos dias atuais, buscando claramente redesenhar a história da arte ocidental e tornar-se uma referência em toda Europa. Seu propósito é ser um local para apresentação da arte dos séculos XX e XXI, de uma forma inovadora e dinâmica, “promover novos e, muitas vezes, controversos modos de exibição para obras conhecidas e icônicas, bem como a apresentação, pela primeira vez, de trabalhos novos e desconhecidos do grande público”² (TATE MODERN, 2009, tradução nossa).

A Tate Modern abriu a primeira mostra da sua coleção dispensando a forma da história linear e tradicional de organização em museus: seu acervo vem sendo exibido desde 2000, em quatro salas agrupadas por tema, permitindo diferentes histórias e/ou estórias serem apresentadas ao mesmo tempo. As mostras sempre são realizadas no terceiro e quinto pavimento com entrada gratuita e tem como objetivo criar uma visão global da história da arte pela abordagem de quatro temas: Landscape (paisagens), Still Life (cotidiano), The Nude (o nu) e History (história). Esses temas básicos são explorados através da conexão entre artistas e obras com todo o campo da arte do século XX. A cada ano são trocados alguns trabalhos da mostra para que o público tenha acesso a um número maior de itens da coleção.

Uma diversidade de artistas, individuais e em grupos, nos mais complexos temas do século e muitas vezes justaposição de obras e artistas de períodos diferentes, permitiu um ponto dinâmico no qual em obras famosas podiam ser vistas em novos contextos e novas obras poderiam ser trazidas dentro de jogo mais familiar.³ (MORRIS: 2009, p.25, tradução nossa)

Estas exposições são divididas em quatro seções, cada uma girando em torno de um eixo que apresenta um período chave da experimentação na história da arte do século XX: “State of Flux” ocupada pelo cubismo e futurismo; “Poetry and Dream” abordando o surrealismo; “Material Gestures” que combina a arte abstrata e expressionista americana e a arte informal europeia; e “Energy and Process” que gira em torno do pós-minimalismo e as práticas associadas a Arte Povera e seus contemporâneos internacionais.

A base das quatro seções é formado por famílias dos “Movimentos”. Alguns dos quais sendo alterados anualmente, permitindo um contínuo remapeamento de novas conexões entre presente e passado. Esses afluentes, córregos paralelos, permitem outras histórias a se desdobrar: formas alternativas do realismo são vistos ao lado surrealismo, a continuação do pós-impressionismo é apresentada juntamente com o cubismo, a estética do conjunto são vistos em relação a Arte Povera, expressionismo alemão é revista em função do expressionismo abstrato tardio. Os artistas contemporâneos, que trabalham em diferentes mídias, e retornados a diferentes movimentos da história da arte moderna, e assim por diante. Mesmo se o fizerem interpretação e compreensão do seu trabalho pelos outros artistas, é muitas vezes mediado pela busca de antecedentes e influências.⁴ (MORRIS: 2009, p.30, tradução nossa)

A Tate tem desenvolvido duas coleções de arte contemporânea: uma sobre a arte britânica que é mais ampla e outra sobre a arte internacional a partir de 1917, que é mais seletiva e idiossincrática, refletindo as posições de curadores e diretores,

recursos financeiros e oportunidades de aquisição. Nos últimos anos, o principal foco nas aquisições foi o geográfico (Europa e América do Norte), bem como pontos fortes e fracos que foram facilmente classificados de acordo com focos históricos. “Surrealismo, expressionismo abstratos e pop art estão bem representados, dada, realismo entre guerras e expressionismo estão notadamente ausentes”, afirma o diretor da Instituição, Vicente. (TODOLI, 2009)

Contudo, a partir de 2007, a Tate Modern concretizou uma série de aquisições de quatorze artistas brasileiros que estão sempre presentes nas exposições do acervo dos últimos cinco anos. Na exposição de 2011, foram exibidas obras de três artistas brasileiros: Hélio Oiticica, Sérgio Camargo e Mira Schendel, que ocuparam duas salas junto a artistas cujos trabalhos questionam a cor, em um segmento denominado *Energy and process beyond painting*: Kurt Schwitters, Dietet Roth, Gunther Uecker, John Latham Piero Manzoni and Lucio Fontana. No segmento *Chromatic Structur*, cujo texto de apresentação afirma “juntar artistas do início e meio do século XX que exploram o uso da cor e das estruturas geométricas”⁵, estão presentes além dos três brasileiros, Alexander Calder, Ellsworth Kelly e Gego. Nestes recortes curatoriais não se apresentam as questões de nacionalidade ou geográficas, mas sim as problemáticas inerentes a história da arte.

Hélio Oiticica e Mira Schendel rejeitaram uma aplicação rigorosa da geometria no seu trabalho em favor do orgânico, muitas vezes desenhado à mão, assimétrico e, assim, desestabiliza estruturas. Esta abordagem foi particularmente prevalente na arte da América Latina, onde se tornou conhecido como “Geometria Sensível”.⁶

Na exposição de 2012 encontram-se em exibição obras de dois brasileiros, Hélio Oiticica, com seu *Bólide*, e “Homenagem a Fontana II”, de Nelson Leirner, ambas sob o tema *Energy and Process*. Dois trabalhos que trouxeram questões estruturais e de material abrem essa mostra: Kasimir Malevich and Richard Serra.

Um dos pioneiros da vanguarda do século XX, Kasimir Malevich escreveu que a arte deve ser libertada “do peso morto do mundo material”. Feito pouco antes da Revolução Russa, sua *Composição suprematista* sugere harmonias acessíveis através da arte, além da experiência humana. A precisão e o idealismo revolucionário de Malevich eram inspiração para muitos artistas da década de 1960, e seu trabalho está sendo mostrado aqui em diálogo com Richard Serra. Em contraste com a abstração transcendente de Malevich, Serra incorpora uma presença poderosa do material. As placas de aço pesado são equilibradas e não fixas.

Cuidadosamente em proporção e equilíbrio, que combina a simplicidade clássica, com uma sensação de energia e tensão nervosa.⁷

Os dois artistas brasileiros encontram-se na sala 2, *Beyond Painting* (Além da pintura) onde a curadoria reuniu trabalhos que exploram a ideia da pintura para além das técnicas e definições convencionais. Sobre Hélio Oiticica e Nelson Leirner:

Os Bólides (ou bolas de fogo) são uma série de objetos esculturais, que Oiticica se refere como “trans-objetos”, em que a cor é, aparentemente, “inflamada” pela luz e, portanto, encarna energia. Originalmente concebido para ser manuseado, nessas obras são frequentemente incorporadas terra crua ou pigmento em pó e outros materiais de baixo custo, do cotidiano ou orgânicos, tais como conchas. Este Bólido “Caixa Grande” inclui uma série de gavetas ou painéis que são puxados para fora para revelar o seu conteúdo ou as cores diferentes em que são pintados.⁸ “Homenagem a Fontana II” é uma das obras mais conhecidas da arte pop brasileira. Ela imita o formato de uma obra em tela, mas é feito de tecido e zíperes. Como o título sugere, representa uma citação/tributo ao artista italiano Lúcio Fontana. Enquanto Fontana perfurado ou cortado a tela para criar um novo espaço para além da superfície da pintura, o trabalho de Leirner é parcialmente descompactado para revelar três painéis adicionais de tecido de cor diferente (vermelho, rosa e amarelo).⁹

Cildo Meireles faz parte de uma geração de artistas que sempre se posicionou contra instituições museológicas. Paradoxalmente, hoje ele elege o museu como o melhor meio disponível ao artista para manter seu trabalho convenientemente conservado, pelo menos em teoria, além de possibilitar o acesso do público a esse acervo, diferentemente do que ocorre em coleções particulares:

Hoje em dia eu priorizo que as peças estejam em museus, ainda que as coleções particulares na sua maioria, acenem com mais grana. Mas é uma forma de que as obras não fiquem enclausuradas. A Tate tem uma responsabilidade com o seu acervo. (MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida em agosto de 2011)

Com relação à Tate Modern, o artista Cildo Meireles considera que a existência de uma obra sua nessa coleção é ter a certeza de que ela será para sempre bem conservada e divulgada, fato que considera difícil em coleções privadas. Ao contrário disso o artista nunca sabe o que vai acontecer com a obra, se vai e para quem será vendida, ou que tipo de relação os futuros herdeiros terão com a coleção.

O primeiro contato da Tate Modern para aquisição de uma obra de Cildo Meireles foi durante a exposição realizada em Nova Iorque em 1999, no New

Museum. Naquele momento, o interesse era pela obra “Desvio para o vermelho” que estava exposta naquela exposição:

A Rivona Brasuik que era curadora da Tate Modern me contactou sobre o interesse em adquirir um trabalho meu, era um momento que a Tate Modern ainda estava sendo montada. Depois teve o Nicholas Serota me contactou por intermédio da minha galeria de Nova York, Kal Termon entrou na galeria voltou a tocar no assunto e finalmente quando o Vicente¹⁰ entrou, porque o Vicente a gente tinha tido contato antes num projeto (2002) em Florença na galeria Arte e Continuum pra fazer um projeto e durante o projeto ele disse q tava indo assumir a Tate e convidou pra fazer minha exposicao e meses depois já começou a falar da aquisição. (MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida em agosto de 2011)

Segundo Cildo Meireles, a compra do Desvio para o vermelho foi abortada pois eles temiam pela integridade da mesma durante as exposições. Aos poucos, a Tate Modern foi mudando de ideia até adquirir Eureka/Blindhotland que foi mostrada pela primeira vez na Tate Modern em 2005.

Cildo não está certo de onde partiu a escolha, mas em 2003, assim que assumiu a direção da Tate Modern, Vicente Todoli telefonou ao artista afirmando o interesse da instituição em adquirir um de seus trabalhos para coleção. Vicente Todoli foi a primeira pessoa de instituição museológica a fazer um convite para realização de uma grande exposição individual de Cildo Meireles. Essa exposição aconteceu no New Museum - NY (1999) e depois veio para o MAM-RJ e São Paulo. Em 1995, Vicente Todoli também fez parte do Museu IVAM – Instituto Valenciano para em seguida criar a Fundação Serralves. Só depois, em 2000, foi para Tate Modern.

Entre 2002 e 2003, Tania Barson, responsável pelas aquisições para o acervo da Tate, visitou o ateliê de Cildo Meireles duas vezes. Na segunda visita, ela levou um dossiê muito mais completo e com informações que Cildo nem lembrava mais sobre Eureka/Blindhotland: “Foi a primeira vez que foi comprada com os recursos dos patrocinadores americanos da Tate. Teoricamente a Tate pertence ao estado, mas ela depende do aporte de patrocinadores privados” (MEIRELES, 2011).

Eureka/Blindhotland é uma obra que começou a existir em 1970 e foi desenvolvida até 1975. É a primeira instalação do artista realizada na Sala Experimental¹¹ do MAM-RJ:

Eureka foi mostrada na Sala Experimental de um museu, dificilmente em 1975, ela seria mostrada numa galeria. Enfim, eu acho que cabe aos artistas forçar esta expansão do campo, pra que cada vez mais vá expandindo estas fronteiras de atuação das instituições e museus pra não deixar isso só a cargo dos museus. Os artistas não podem se eximir desta responsabilidade. (MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida em agosto de 2011)

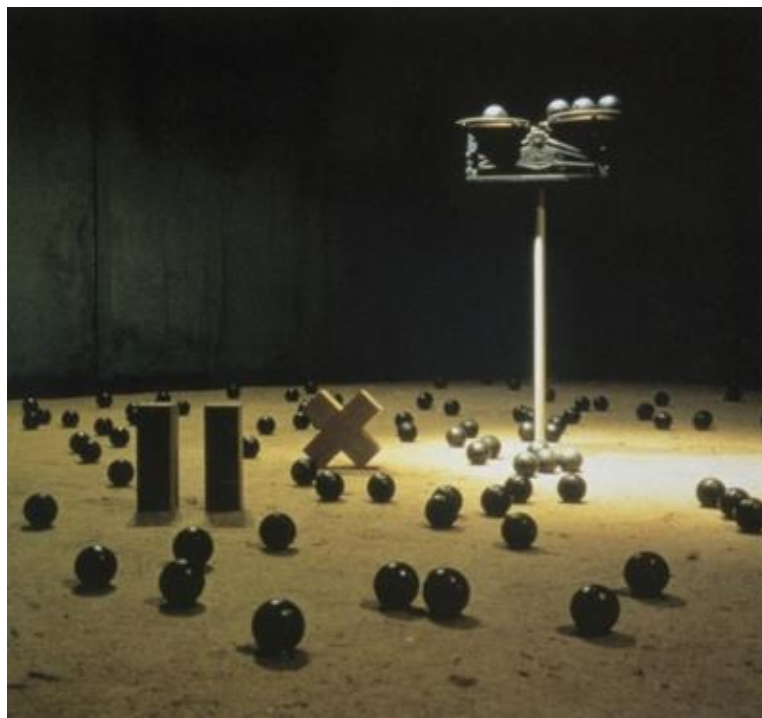
A intenção de Cildo Meireles era abordar o Princípio de Arquimedes e o problema da densidade, o qual considera diretamente vinculado a história da arte.

[O Princípio de Arquimedes] trata de uma série de problemas de substância e de aparências, de forma e conteúdo, de massa e de volume. A fórmula da densidade é a massa dividida pelo volume, portanto, é quase a essência da prática artística". (MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida em agosto de 2011)

Blindhotland é o título genérico que o artista dar a uma série de obras iniciada em 1970, “cujo domínio visual cede ante a uma percepção cega da realidade por meio dos sentidos do ouvido, olfato e do paladar, por meio da consciência da densidade, do calor etc.” (MEIRELES, 2009). A obra é uma instalação composta de quatro partes: “Eureka”, “Blindhotland”, “Expeso” e “Inserção”. “Eureka” consta de uma balança onde estão colocados, em um dos pratos, uma cruz de madeira e, no outro prato, dois pedaços da mesma madeira. Dá a impressão de que os mesmos objetos de madeira possuem o mesmo peso. A segunda parte, “Blindhotland”, é composta por 201 bolas cujo peso oscila entre 0,5 kg e 1,5 kg, com diferenças de 0,5kgs entre cada uma delas. A terceira parte é sonora, cujo título é “Expeso”, cinquenta esferas de tamanhos distintos que caem de diferentes alturas a distâncias de um microfone, produzindo sons também diferentes.

Para Lynn Zelevansky (MEIRELES, 2009), “Eureka/Blindhotland” foi inspirado no conto de Jorge Luis Borges “Tlon, Uqbar, Orbis Tertius” que enfoca o poder da percepção individual e relata a invenção de um país no século XVII, por obra de uma sociedade secreta de científicos e seu descobrimento e reinvenção na qualidade de planeta por um excêntrico milionário norte-americano. Meireles também admira muito o cineasta Orson Welles, em particular sua famosa gravação de rádio de 1938, noticiando a invasão de marcianos em New Jersey. Além disso, Zelevansky nos lembra que Cildo Meireles afirma que durante a criação da instalação leu vários textos sobre circos itinerantes que percorriam o Brasil no final do século XIX e começo do XX, que desapareceram com o advento do rádio, do cinema e da

televisão. “Dentro daquelas tendas em que se realizavam os espetáculos e a vida circense, se vivia uma realidade distinta. A rede que circula ‘Eureka/Blindhotland’ pretende funcionar como aquelas tendas de lona”, conclui o artista.



Eureka/Blindhotland, 1975

Mesmo a palavra “Eureka” sendo uma referência ao matemático Arquimedes, poderia ser um comentário político brasileiro? A cruz e a balança seriam alusão a justiça na ditadura militar brasileira? A palavra blind (cego) seria a prevalência dos sentidos, do tato e do ouvido sobre a percepção retiniana ou, ao lado da balança, seria a justiça cega? Há ainda os que procuram achar que land (terra) e hot (quente) é uma referência ao Brasil. Cildo Meireles não confirma nenhuma das associações, mas Frederico Moraes nos dá uma chave para uma leitura de toda produção do artista: “A arte de Cildo Meireles propõe um caminho cujo fim nós não conhecemos, convencido de que a angústia em certa medida aguça a consciência” (MORAIS, 2008).

Podemos pensar Eureka/Blindhotland também pelo viés da participação do público se alinhando ao pensamento vigente nos anos 1960 e 1970. Todos que entram na instalação têm a oportunidade de modificá-la de forma sutil, em certa medida, performaticamente.

Apesar de não se ter notícias de que já houvera anteriormente tanto interesse na arte brasileira e tanto se falar do boom de inserção do Brasil nas grandes coleções, é preciso considerar que ainda são tímidas as participações de artistas em grandes instituições internacionais. O que se observa é uma presença pontuada pela doação dos próprios artistas ou de suas famílias e ainda assim, um número insignificante de artistas que representem a História da Arte Brasileira inserida na História Ocidental e a inexistência de uma política específica de inserção internacional dos artistas brasileiros. Como afirma Ricardo Sardenberg(2009), “havia sim um movimento social de integração pessoal, promovido por afinidades artísticas e ações particulares, e uma vontade individual muito grande de expandir os espaços e alcançar novos públicos que sustentasse as possibilidades de criação. Apesar de um avanço indiscutível, ainda está aquém dos níveis internacionais”. O que podemos comprovar nos levantamentos que realizei em três das mais importantes instituições de arte contemporânea internacional: George Poupidou (Paris), MoMA (New York) e Tate Modern (London).

No acervo do George Poupidou - em março de 2012 - possui 118 obras de 20 artistas brasileiros, das quais somente 26,27% delas foram adquiridas e que a primeira obra adquirida foi do artista pernambucano Vicente Do Rego Monteiro, em 1963, estabelecendo um distanciamento para a próxima aquisição acontecer dezessete anos mais tarde com obra de Anna Bella Geiger.

Em relação ao Museu de Arte Moderna de Nova Iorque – MoMA, de artistas 7.162 artistas e 41.667 obras na sua coleção, 52 artistas são brasileiros com 232 obras de arte. É possível identificar que a primeira aquisição foi uma obra do artista Cândido Portinari (O muro, 1943, 114 x 145,7 cm) provavelmente no momento da sua exposição que aconteceria naquele museu em 1940.

A que se considerar que o MoMA serviu de base para projetos diplomáticos como estratégia de controle ideológico como o que acontecia na década de 1940. Nesse contexto foi criado o Fundo Rockefeller que adquiriu várias obras de artistas latino-americanos no mesmo período que foi adquirido a obra de Portinari: Guinard em 1942, Maria Martins em 1941, Lasar Segal e Burle Marx em 1948. Cildo Meireles não possui obras de arte adquiridas pelo MoMA, possivelmente na ocasião de sua exposição em Nova York, o MoMA recebeu em doação quatro réguas da obra

Fontes. Apesar de várias exposições consideradas como marco da inserção brasileira internacional nos Estados Unidos, terem acontecido antes dos anos 2000, somente próximo a esse período é que o MoMA parece se interessar em ter representantes da geração concreta e neoconcreta brasileira.

Já em relação a Tate Modern de Londres, das 66.062 obras de arte de 3.075 artistas ingleses e internacionais de arte moderna e contemporânea partir do ano 1900, 27 obras de 14 artistas brasileiros, sendo 71,43% delas adquiridas. Podemos concluir que existe uma política de aquisição específica para a arte brasileira.

Considerações finais

Podemos perceber que a inserção da obra de Cildo Meireles na História da Arte Ocidental se dá pelo viés da arte conceitual, tanto por sua primeira participação internacional ter acontecido em uma das principais mostras de arte conceitual já realizada (*Information/1970*), quanto por suas participações em mostras no MoMA, PS1 de Nova York, Tate Modern e Documentas de Kassel.

Por outro lado, uma parcela significativa dos artistas brasileiros dos anos 1960 e 1970, lutavam para fazer sua arte escapar da contínua institucionalização cultural, causadas pelos museus, bienais e salões de arte. Cildo Meireles não era diferente, com obras que questionavam o circuito institucional e o circuito de mercado que começava a se erguer. Contudo, vemos o artista planejando de modo estratégico sua inserção nestes circuitos. Não que isso direcionasse ou limitasse seu processo criativo, reduzindo as perspectivas de novos paradigmas artísticos ou desvirtuando o conjunto de sua obra. O que observamos é um ato deliberadamente consciente, uma legítima busca de pura inserção na História da Arte Brasileira. O artista aproveita as brechas, os interstícios, os esgarçamentos da estrutura para afirmar e consolidar sua posição no circuito internacional de arte. Esta estratégia consciente é perceptível nos depoimentos atuais do artista que acredita nas grandes instituições como o melhor lugar para se conservar uma obra de arte por essas terem todos os requisitos para acondicionar, preservar e promover o acesso ao grande público. Esses motivos foram identificados no processo de venda da obra *Eureka/Blindland* após longos anos de “namoro”, divididos em articulações, estratégias e estudos minuciosos do artista com curadores da Tate Modern, que

culminaram com a escolha para aquisição de uma das suas obras mais significantes depois do Projeto Inserções.

A institucionalização da arte representa a necessidade de vigilância permanente do artista para zelar os limites, testar os caminhos e modos de agir dos componentes desse sistema. Assim age Cildo Meireles, ampliando seu Projeto Inserções, que na década de 1970 agia contra o circuito de mercado, de circulação de informação e de consumo em massa, e agora passa a agir em um circuito mais amplo que vem se solidificando, nos últimos vinte anos, o circuito institucional. Passou a ser seu cartão de visita nos diversos circuitos institucionais por meio de doação do artista.

As funções de um circuito institucional é colocar em discussão a obra seguida dos contextos da história da arte de um modo geral. Esse sistema absorve rapidamente aquilo que o profana, reproduz, na verdade o que faz o capitalismo. Ele é camaleônico, confisca todo o comportamento que lhe é profanado.

NOTAS

¹ O Salão da Bússola ocorreu entre 5 de novembro e 5 de dezembro de 1969. Naquele momento político de tensão, os trabalhos experimentais significaram uma espécie de transgressão e liberdade.

² O texto em língua estrangeira é: "By providing fresh and often controversial displays of familiar iconic works as well as presenting new and unfamiliar works to a broad public for the first time".

³ O texto em língua estrangeira é: "A mix of single artists, small grouping and more complex thematic displays across the century, often juxtaposing works and artists of different periods, allowed for a continuously shifting viewpoint, in which famous works could be seen in new contexts, and new works could be brought into play with more familiar ones".

⁴ O texto em língua estrangeira é: "The basic of the four sections is formed by familiar 'movements'. Some of which change on an annual basis, allowing for a continuous re-mapping as fresh connections are made between present and past. These tributaries, parallel streams and contra-flows allow other stories to unfold: alternative forms of Realism are seen adjacent to Surrealism, the continuation of post-impressionism is presented alongside Cubism, the aesthetics of assemblage are seen in relation to Arte Povera, German Expressionism is reviewed in the light of the later Abstract Expressionism. Contemporary artists, working in different media, and returning to different moments of history and modern art at will. Even if they do, interpretation and understanding of their work by others is often mediated by the search for antecedents and influences".

⁵ Texto de parede. Em inglês no original. Janeiro/2011, livre tradução.

⁶ Texto de parede. O texto em língua estrangeira é: "Hélio Oiticica and Mira Schendel rejected a strictly applied geometry in their work in favour of more organic, frequently hand drawn, asymmetrical and thereby destabilised structures. This approach was particularly prevalent in the art of Latin America where it became known as 'Sensitive Geometry'".

⁷ TATE MODERN. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/servlet/CollectionDisplays?venueid=2&roomid=5643>> Acesso em 24 de janeiro de 2012. O texto em língua estrangeira é: "One of the pioneers of the twentieth-century avant-garde, Kasimir Malevich wrote that art should be liberated 'from the dead weight of the material world'. Made just before the Russian Revolution, his Suprematist Composition suggests harmonies accessible through art but beyond human experience. Malevich's precision and revolutionary idealism were important touchstones for many artists of the 1960s, and his work is being shown here in dialogue with that of Richard Serra. In contrast to Malevich's transcendent abstraction, Serra's Trip Hammer embodies a powerfully material presence. The plates of heavy steel are balanced and unfixed. Carefully proportioned and poised, they combine classical simplicity with a sense of nervous energy and tension".

⁸ TATE MODERN. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=89519&roomid=5635>>

Acesso em 24 de janeiro de 2012. O texto em língua estrangeira é: “The Bólides (or Fireballs) are a series of sculptural objects, which Oiticica referred to as ‘Trans-Objects’, in which colour is apparently ‘inflamed’ by light and therefore embodies energy. Originally designed to be handled, they frequently incorporate raw earth or pigment in powdered form and other inexpensive, everyday or organic materials such as shells. This large Box Bólido includes a series of drawers or panels which are pulled out to reveal their contents or the different colours in which they are painted”.

⁹ TATE MODERN. Disponível em <<http://www.tate.org.uk/servlet/ViewWork?workid=103691&roomid=5635> >

Acesso em 24 de janeiro de 2012. O texto em língua estrangeira é: “Homage to Fontana II is one of the best-known works of Brazilian Pop art. It imitates the format of a work on canvas but is made from fabric and zips. As the title suggests, it represents a somewhat tongue-in-cheek tribute to Italian artist Lucio Fontana. While Fontana punctured or sliced the canvas to create a new space beyond the surface of the painting, Leirner’s work is partially unzipped to reveal three additional panels of differently coloured fabric (red, pink and yellow)”.

¹⁰ Vicente Todoli curador espanhol, foi curador chefe e diretor artístico do Instituto Valenciano de Arte Moderna- Es de 1986 a 1996. Criou a Fundação Serralves na cidade do Porto e foi seu diretor de 1996 a 2002, quando foi dirigir a Tate Modern de Londres no período de 2003 a 2010.

¹¹ Sala criada pelo museus na gestão do coordenador de exposições Roberto Pontual, voltada para uma nova produção experimental não abrigada pelas galerias, dada sua incompatibilidade com os interesses do mercado.

REFERÊNCIAS

ANJOS, Moacir dos. **Crítica**. Coleção Arte Bra. Ed. Automática, Rio de Janeiro: 2010.

BRITO, Ronaldo; MEIRELES, Cildo; SOUSA, Eudoro Augusto Macieira de. **Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981, 2a. Edição 2009.

CABALLERO, Germán Rubiano. **Art of Latin America**, 1981-2000. Ed. Inter-American Development Bank, 2001.

CAMNITZER, Luis. **Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano**. Murcia, Ed. CENDEAC, 2009.

HERKENHOFF, Paulo; MOSQUERA, Gerardo; CAMERON, Dan. **Cildo Meireles**. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

JIMENEZ, José. [Org.]. **Una teoría del arte, desde América Latina**. Madrid: Ediciones Turner, 2011.

LIPPARD, Lucy R. **Seis Años: La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972**. Madri, Espanha: Akal, 2004.

SALZSTEIN, Sônia. **Desvio para o vermelho**. In: Cildo Meireles: desvio para o vermelho. SARDEMBERG, Ricardo. **Arte Contemporânea Brasileira no séc. XXI: 10 artistas no circuito internacional**. Rio de Janeiro: Capivara. 2011.

SCOVINO, Felipe [org.]. **Arquivo Contemporâneo**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2009.

SCOVINO, Felipe [org.]. **Encontros – Cildo Meireles**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.

TATE MODERN COLLECTION, Londres: Tate Publishing, 2009.

VENÂNCIO FILHO, Paulo. **Física, economia, política**. In: MEIRELES, Cildo. Cildo Meireles: ouro e paus. Tradução Jack Liebof. Rio de Janeiro: Joel Edelste Arte Contemporânea, 1995.

TESES E DISSERTAÇÕES

ALMONFREY, Juliana de Souza Silva. **Cildo Meireles: inserção e desvio no transitar conceitual** – 2009. 144 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Federal do Espírito Santo, Centro de Artes.

ANDRADE, Marco Antônio Pasqualini. **Uma poética ambiental: Cildo Meireles (1963 – 1970)**. 2007. 139 f. Tese (Doutorado em Artes) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo.

CÂMARA, Maria Emília Richard. **Cildo Meireles: espacialidades de comunicação**. 2006. 90 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.

RIVITTI, Thaís de Souza. **A ideia de circulação na obra de Cildo Meireles**. 2007. 92 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-Graduação em Artes da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

SILVA, Marta Telles Machado da. **Cildo Meireles: uma poética do desvio**. 2002. 90 f. Dissertação (Mestrado em História) – Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica, Rio de Janeiro, 2002.

ENTREVISTAS

MEIRELES, Cildo. Entrevista concedida a autora. RJ, 05/ago/2011.

MORAIS, Frederico. Entrevista concedida a autora. RJ, 21/set/2011.

CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

ANJOS, Moacir dos. **Babel**. Rio de Janeiro: Artviva Editora, 2006.

CILDO MEIRELES, IVAM Centre del Carme, 02 fevereiro a 23 de abril de 1995.

CILDO MEIRELES, Museu D'art Contemporani de Barcelona, 2009, Barcelona.

HERKENHOFF, Paulo. **Cildo Meireles, Geografia do Brasil**. Rio de Janeiro: Artviva editora, 2001.

MCSHINE, Kynaston. **Information**. Nova York: MoMA, 1970.

LA BIENNALE DI VENEZIA, **Making Worlds Exhibition**, 2009.

MORAIS, Frederico. **Algum desequilíbrio: Cildo Meireles**. Museu Oscar Niemeyer, Curitiba: 1963-2008.

Jacqueline Medeiros

Doutoranda e mestre em História e Crítica de Arte pelo Instituto de Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, graduada em Artes Visuais pela Faculdade Integrada da Grande Fortaleza (2005). Atualmente é coordenadora de artes visuais do Centro Cultural Banco do Nordeste-Fortaleza e coordenadora das coleções “Diálogos Emergente” “Textos Nômandes” do CCBNB.