

Arte FUTURA

Publicação mensal de arte e cultura • Nº 0 • Brasília, agosto de 2001 • Distribuição gratuita

e Companhia

Cildo Meireles

Exposição inaugura novo espaço de arte em Brasília

E mais:

A decadência da arquitetura

Cultura na Mídia

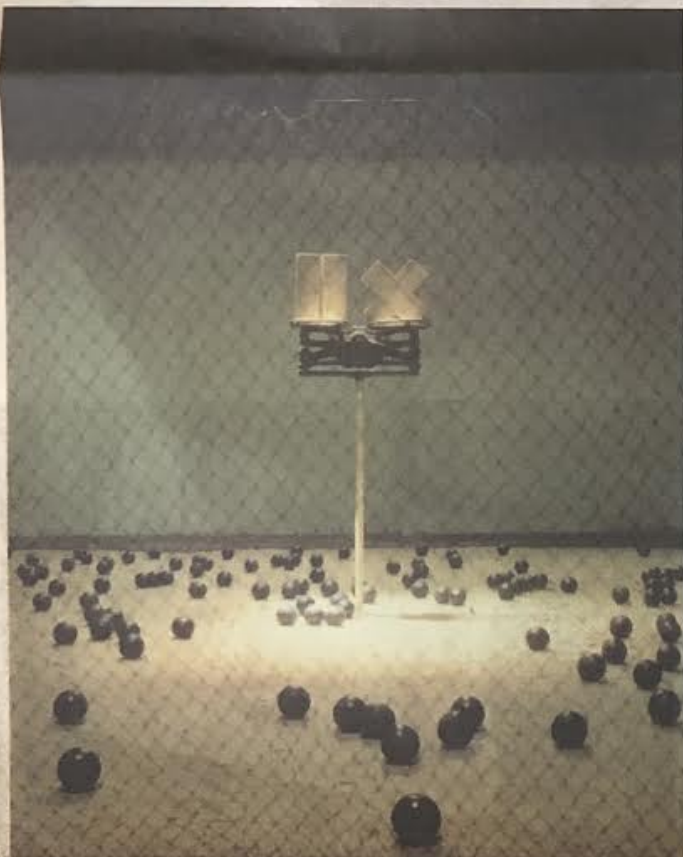
Análise e Crítica

Cildo Meireles:

A Física do Espaço Social

Renata Azambuja

Eureka/Blindhotland (1970-1975)



Quando viu pela primeira vez a obra *Missão/Missões*, de Cildo Meireles, a professora de História da Arte Contemporânea da Universidade de Brasília, Renata Azambuja, ficou impressionada com a capacidade de síntese do trabalho. A admiração terminou se transformando em objeto de estudo. *Cildo Meireles: a física do espaço social* é o título da tese de mestrado em História e Teoria da Arte que ela defendeu no City College da Universidade da Cidade de Nova York. O trabalho, ainda não publicado, foi resumido pela estudiosa para os leitores do *Arte Futura e Companhia*.

Cildo Meireles: A Física do Espaço Social parte de uma questão que, formulada em termos gerais, diz respeito à pertinência em analisar a produção de arte contemporânea pelo viés da identidade cultural. Um ponto delicado, pois implica na existência de limites e fronteiras - físicas e conceituais - e na localização de pontos fixos em certas relações de alteridade, em uma espécie de 'ação de demarcação de território' dentro do universo fragmentado do discurso contemporâneo.

Alvo de discussões e escritos, particularmente a partir da década de 60, esse assunto foi acompanhado pela dificuldade em estabelecer conceitos de identidade, em qualquer esfera do conhecimento, dado o momento de divisão e questionamento causado pela grande conturbação política e as frequentes mudanças de paradigmas científicos misturados à crença geral de que havia um mundo em expansão. Concomitantemente, estava-se diante de uma série de contradições sociais, que geravam espaços de exclusão, não só nos chamados países "periféricos", como o Brasil, mas também em países dominantes economicamente. Uma situação generalizada, dominada pelos binômios estabilidade/instabilidade; ordem/caos que, apesar de aparecerem como dicotomias, apresentavam-se, em realidade, como estado de entropia.

Já nas artes visuais, a década de 60 estava marcada, ou por tendências que incorporavam manifestações populares e que absorviam produtos *mass-media* - desbancando a hegemonia da denominada "cultura de elite" em favor de uma cultura popular - ou que procediam a pesquisas de linguagem que cabiam no desenrolar da história e teoria de arte como o Minimalismo, Arte-Processo, Anti-Forma e Arte Conceitual. Apesar das diferenças entre essas tendências, havia em todas o desejo de fragmentar, aumentar, diminuir e reinventar o objeto de arte. Ou seja, existia uma necessidade de ver para além do objeto, que não estava apenas carregado com valor estético, mas também ético. Caminhava-se em direção ao extermínio de fronteiras que separavam a figura autoral, que diluía-se cada vez mais - o que não significa dissolução - e entrava-se no espaço reflexivo comum - da figura do espectador - agente 'físico' e peça essencial na composição mental da obra. A força da obra não estava mais em sua materialidade. Configurava-se o nomadismo nas artes visuais.

Nessa dissertação, focalizo minha atenção no conjunto de trabalhos de Cildo Meireles concebido e realizado na década de 70, período de intensa produção e de grande conturbação política e social. Nesse período, o artista começa a desenvolver *Eureka/Quente Terra Cega* ou *Eureka/Blindhotland* (1970/75) que ele considera núcleo de seu trabalho - um projeto que inclui objetos, experiências sonoras, imagens inseridas em periódicos e instalações. Desses trabalhos selecionei *Espelho Cego* (1970), *Mebis/Caraxia* (1970/71), *Sal Sem Carne* (1976) e *Casos de Sacos* (1976).

O grupo de trabalhos que constituiu-se objeto de pesquisa foi compreendido, de maneira geral, como metáfora do espaço social. Essa visão se conjuga a de Simon Marchán Fiz que, ao reconhecer versões menos auto-reflexivas na arte conceitual, propõe subdivisões desse movimento. Seguindo essa concepção, as obras de Cildo



Malhas da Liberdade (1976)

estariam relacionadas ao que Fiz chama de 'conceitualismo ideológico' onde "a obra artística (...) é um subsistema social de ação" porque está organizada e organiza mediante condições de produção conectadas ao contexto sócio-histórico, encaradas como momentos de fluxo. Esses trabalhos, pela referência que fazem aos paradoxos de limite do espaço, apontam para situações onde os sistemas social e físico entrelaçam-se, obedecendo a uma *visão contemporânea que está de acordo com a física dos sistemas de não-equilíbrio.*

As reflexões acerca do espaço empreendidas por Cildo aparecem como continuidade, de forma aparentemente contraditória, na relação que se estabelece entre a individualidade de cada peça realizada e a busca simultânea de uma "expressão sintética" onde, os diversos segmentos da produção, com suas próprias instâncias reflexivas, conectam-se ao corpo do trabalho. Foi partindo da premissa de que, já na década de 70, encontramos grande parte dos elementos geradores de sua produção posterior, que inclui duas instalações concebidas no final de 60 e em 70, mas só realizadas na década de 80, como *Desvio para o Vermelho* (1967/84) e *Através* (1983/89), que aproxima-se, conceitualmente, do trabalho *Malhas da Liberdade*, de 1976. Este último trabalho, que é escolhido para encerrar a pesquisa, aparenta ser

uma estrutura simples e lógica mas que, entretanto, funciona como uma espécie de índice de complexidade na totalidade dos trabalhos do artista por sua qualidade de estrutura geradora. Segundo Cildo, *Malhas da Liberdade* é um "módulo de materialização de aspirações muito remotas, de concretizar um tipo de espaço exterior, furioso". Quando avaliado como experiência estética vinculada ao plano cultural, *Malhas da Liberdade* emerge como uma espécie de signo que aponta para a complexidade da ação - dinâmica do sujeito - frente a uma estrutura móvel e desordenada - topologia cultural.

Posto de forma sucinta, as investigações sobre os limites no espaço expostas na dissertação, começam com a instalação *Espaços Virtuais: Cantos* (1967/68), em conjunção com *Desvio para o Vermelho*. Em ambos os trabalhos, essas questões desenvolvem-se a partir de *sites* de convivência, nesse caso, o doméstico. Em *Espaços Virtuais* há a alteração de regras de visualidade comuns que, pelo desbancamento da lógica matemática euclidiana, dirige-nos a um ponto de entrecruzamento, onde a ação é impossibilitada. O espaço que apresenta-se como fragmento em *Cantos*, estrutura-se, em *Desvio para o Vermelho*, como um ambiente habitável. Os 'desvios' resultam da 'submissão' dos objetos a situações de tensionamento de certos princípios da física como desvio ótico

(excesso cromático) e alteração perceptiva nas três partes da instalação: *Impregnação, Entorno e Desvio*.

Em *Eureka/Quente Terra Cega*, o espaço, que nos dois trabalhos anteriores estava dentro do plano do habitável, do doméstico, expande as noções de espacialidade - inspirado no fenômeno dos buracos negros - e explora as situações advindas do embate entre centro e periferia, situações-gueto. Na obra *Quente Terra Cega*, o ambiente toma-se um "território de densidades" onde a relação entre peso, volume e massa que lá se estabelece, põe em cheque a insignificância da massa em relação ao volume, ou o valor que

advém do significado revelado pela aparência do objeto em detrimento do seu peso ou índice material. O olhar revela-se insuficiente para decifrar identidades ocultas. Com alto grau de abrangência, *Sal Sem Carne*, disco LP, um dos trabalhos vinculados ao projeto e objeto do estudo, aponta com clareza e em várias instâncias de sua realização - incluindo a concepção da capa e o próprio formato do disco - para os 'ruidos' na comunicação entre duas culturas. A dificuldade em distinguir cada uma das falas possibilita o surgimento de um espaço onde acontece uma terceira fala, inominada, conjunção de uma ação coletiva sem território.



Desvio para o vermelho (1967-1984)

