



REVISTAVISUAIS

REVISTA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES VISUAIS DA UNICAMP

No labirinto de *Através*:
Cildo Meireles
entre cores
e transparências

Caroline Alciones de Oliveira Leite

Brasil. Mestre em Estudos Contemporâneos das Artes pela UFF,
com graduação em Letras pela UFRJ e em Produção Cultural pela UFF.

Este texto é parte integrante de sua dissertação de mestrado intitulada *Ao redor e através: um estudo crítico da obra Através de Cildo Meireles* (2016).

Resumo

Este artigo se dedica à análise do uso da transparência e da cor na obra *Através* (1983-1989) do brasileiro Cildo Meireles. Para tanto, recorre-se a algumas obras do artista nas quais a cor e/ou a transparência se apresentam como questão, a partir de uma ideia de monocromia, em articulações atravessadas por uma perspectiva crítica.

Palavras-chave

Através, Cildo Meireles, transparência, cor

Abstract

This article is dedicated to the analysis of the use of transparency and color in the artwork *Through* (1983-1989) by the Brazilian artist Cildo Meireles. To do so, we use some of the artist's works in which color and / or transparency appear as a question, based on an idea of monochrome, in articulations crossed by a critical perspective.

Keywords

Through, Cildo Meireles, transparency, color.

Introdução

A cor parece se constituir como elemento fundamental em algumas obras do artista brasileiro Cildo Meireles. Nessas situações, a cor é frequentemente enunciada através de sua monocromia. Em ***Através*** (1983-1989), por exemplo, Cildo Meireles forjou um labirinto no qual a percepção de cor parece desestabilizada, provocando um descompasso entre a visão e o caminhar por entre paredes transparentes e fragmentadas.

Sessenta paredes pendem do teto ou sustentam-se a partir do piso, fazendo ressoar a dificuldade dos corpos em atravessá-las, ao mesmo tempo em que afirmam e reiteram a opção do atravessamento pela visão. Paredes que se organizam sistemicamente, como os pontos que marcam o tempo do relógio ou a rosa dos ventos e seus pontos cardeais. A leste, quinze paredes, cada uma de um material distinto; ao sul, os mesmos materiais se repetem em ordem idêntica. A oeste e ao norte, outros quinze materiais diferentes completam o quadrado no qual ***Através*** se constitui. Em comum aos quatro lados de quinze metros do labirinto, um único elemento: a transparência.

Transparência que se derrama pelo piso coberto por cacos de vidro que se avolumam e ecoam seus gemidos ao serem pisoteados pelos caminhantes que percorrem a obra. No centro de **Através**, uma esfera condensa camadas e mais camadas de um papel quase-plástico igualmente transparente. Uma esfera que concentra o núcleo da obra e que teria sido o centro ao redor do qual **Através** se fez, segundo relato do próprio artista (Maireles, 2013a: 142).

Através¹ está exposta em caráter permanente na Galeria Cildo Meireles, edificação projetada pelo arquiteto Paulo Orsini para abrigar especificamente as obras de Cildo Meireles em Inhotim (Volz, 2009: 15)², instituto que reúne na cidade de Brumadinho, interior de Minas Gerais, em um mesmo complexo, jardim botânico e museu de arte contemporânea.



Fig. 1 - Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.
600 x 1500 x 1500 cm - Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto: Caroline Leite)

A cor atravessada

A despeito da presença e da permanência da transparência em **Através**, é possível observar a preponderância do recurso à monocromia em outras obras de Cildo Meireles. No caso de **Desvio para o Vermelho** (1967-1984), a preponderância do vermelho se evidencia já no título da obra. No entanto, mais do que uma questão da cor, pode-se indagar os possíveis significados da escolha do artista pelo recurso a esta cor – vermelho – em confronto com o momento político que atravessava o país no final da década de 1960. Para o crítico e curador Paulo Herkenhoff, há uma associação entre o **Desvio para o Vermelho** e uma experiência de infância do artista quando, levado pelo pai, participou de uma manifestação pelas liberdades democráticas³, na qual viu grafada com sangue a inscrição “aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa” (Meireles, 2009b: 139-140).

Para o artista, entretanto, o título da obra faz referência a uma expressão da Física. (Meireles, 2013b: 27) De qualquer maneira, parece pertinente reconhecer a dramaticidade da obra manifesta em certa impregnação do barroco que replica uma realidade política de opressão.

Independentemente de eventuais colorações ideológicas, para parte da crítica de arte **Desvio para o Vermelho** se constituiu em torno e ao redor da “carnalidade” do vermelho. Por ocasião de sua primeira montagem no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM-RJ) em outubro de 1984, Frederico Morais afirmou que Cildo Meireles buscava a fisicalidade da cor em seu ambiente:

a cor que deveria ser fundo sobe ao primeiro plano, como que impregnando todos os objetos, anulando-os. Um pouco como o dourado que, pelo excesso, anula a talha barroca, tornando o espaço uniforme (Morais, 1984: 6).

Frederico Morais comparava o ato de Cildo Meireles ao de Matisse, conferindo peso e densidade à cor, compreendendo-a em sua dimensão física e material, lembrando que tanto o artista norte-americano Barnett Newman como o neoconcretista carioca Aloísio Carvão também trabalharam com a mesma compreensão e intensidade de cor. Ainda de acordo com Frederico Morais, Cildo Meireles teria recriado a mesma

situação de cor que o pintor Raoul Dufy criou em sua obra, recorrendo a noções de permanência, estabilidade e eternidade, , porém com a diferença do recurso à tridimensionalidade (Morais, 1984: 6).

Em 1997, o crítico de arte Wilson Coutinho, escrevendo a respeito da obra **Para Pedro** (1984-1993), observou que Cildo Meireles não era um artista “preocupado com a cor, e talvez [fosse] até rebelde sobre qualquer evocação a ela, [embora viesse trabalhando] com um monocromatismo conceitual já há bastante tempo” (Coutinho, 1997: 10). Dois anos depois, em 1999, Paulo Herkenhoff, ao assinar um ensaio que analisava as obras **Fontes** (1992), **Desvio para o Vermelho** (1967-1984) e **Marulho** (1997), afirmou que

essa tríade pode ser relacionada à tríade de monocromos em amarelo, vermelho e azul puros, respectivamente, do construtivista russo Alexander Rodchenko, intitulada A última pintura (c. 1921), ou à insistência de Mondrian sobre as três cores primárias. Cildo transforma o uso do monocromo do início do século XX, como um estudo de arte “pura”, em instalações simbolicamente saturadas que também questionam conotações não artísticas da cor (HERKENHOFF, 1999: 54).

Assim, se em **Fontes** (1992) há o amarelo; em **Desvio para o Vermelho** (1967–1984), o vermelho; em **Marulho** (1997), o azul; e em **Para Pedro** (1984-1993), o cinza; em **Através** (1983-1989), temos uma cor-não-cor expressa pela transparência. Ou melhor, a transparência como cor. Algo como se Cildo Meireles, no ato da criação, tivesse capturado não a cor expressa em sua plena materialidade e fisicalidade, mas, ao contrário, o seu devir, aprisionando-o no labirinto de **Através**. Como se o artista tivesse assumido uma missão análoga a de Dédalo, tendo arquitetado um labirinto ardiloso para aprisionar a cor de forma tal que esta parecesse não se concretizar, mas, ao contrário, se esvanecer em uma luta travada com bravura por sua essência. Cildo Meireles, dando formas a esta determinação por uma existência, consegue apreender este devir que não se contém, que pulsa, que vibra e busca uma fuga por todos os lados, como a água que procura por um caminho por onde escapar das barreiras que insistem em apreendê-la.

Devemos admitir que parecemos estar diante de um contrassenso: enquanto compreendemos que as cores em uma percepção básica, acabadas e opacas, se dão a partir da materialidade de uma pigmentação que reflete sua essência – vermelho, azul, amarelo ou qualquer outra cor do arco cromático –, em **Através**, a cor, ao encontrar sua dimensão imaterial, se faz enquanto potencialidade, possibilidades, extravasamento de potência. **Através** não reflete a luz, não a direciona. Antes, a obra dá à luz um atravessamento, uma possibilidade de viajar e de (per)correr.. **Através** parece criar para si um jogo, um pouco distinto da mágica do prisma que, ao ser provocado pela luz “branca”, aquela que contém todas as cores, a desmembra e, em uma travessura, a lança ao mundo decomposta no espectro do arco-íris. Em **Através**, o jogo e a mágica se dão no plano do atravessamento, do vir-a-ser, da possibilidade de uma viagem que conduz não somente os passantes, mas também a luz e a visão, a um questionamento de sua própria essência, de sua constituição e de possibilidades de existência, pondo em disputa as certezas em torno da materialidade da cor.



Fig. 2 - Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.
600 x 1500 x 1500 cm - Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto: Caroline Leite)

A transparência em *Através*

Sob certos aspectos, a monocromia na obra de Cildo Meireles parece guardar certa ressonância minimalista. Neste sentido, talvez possamos recorrer à dedicação (obsessão, para alguns) ao branco pelo pintor norte-americano Robert Ryman. Por mais de cinquenta anos, Ryman se dedicou à pintura exclusivamente com o branco na qual se alternavam materiais e tamanhos dos suportes (tecido, madeira, metal), tipos e tamanhos de pincéis e pinceladas (redondos, chatos, largos, trinchas), de veículos (minerais ou sintéticos), pigmentos de brancos quentes ou frios, direção e velocidade das pinceladas, conservando-se uma absoluta fidelidade ao branco, à cor branca, em um entendimento que parece se deslocar na noção de cor:

Por vezes, eu usei branco quente porque eu queria ter uma luz quente absorvente. Em outras vezes, usei o branco mais frio ... que tem a ver com a luz – suavidade, dureza, reflexão e movimento – todas estas coisas [...] Eu não me vejo fazendo pinturas brancas. Eu faço pinturas. Eu sou um pintor. A tinta branca é o meu meio. (Storr, 1993: 17)

Neste sentido, Robert Ryman optou pelo branco como forma de privilegiar a estrutura que se apagaria ou se dissimularia caso outra cor, diferente do branco, fosse usada (Storr, 1993: 16). Nesta perspectiva, Robert Storr, crítico e curador norte-americano, afirma que o preto isolaria o objeto da pintura de seu contexto, enquanto o branco o integra a partir de sua neutralidade, permitindo que nuances na pintura apareçam, o que, de acordo com o próprio Robert Ryman, não seria possível com outras cores. É na opção pelo branco que tudo se transforma em potencial, conforme observou Lucy Lippard a respeito da obra de Ryman (Storr, 1993: 16).

De forma análoga, Cildo Meireles parece utilizar como meio a cor que salta dos materiais que compõem a obra, moldando sua forma. Em **Marulho, Fontes e Para Pedro**, a cor se dá a partir do acúmulo de um mesmo material – livros, metros de madeira e brita –, enquanto em **Desvio para o Vermelho** a cor é reiterada e reafirmada através de materiais distintos que possuem na cor vermelha o elo de união.

Em **Desvio para Vermelho**, a cor parece se apresentar como um elemento que isola as formas de seus contextos, como se tudo se perdesse em meio a um mar vermelho, como se, a partir de uma onda, tudo tivesse sido consumido pela cor, sendo imposta certa indiferenciação às especificidades de cada objeto em um ambiente devastado pelo vermelho. Há uma carga dramática, posto a opulência da conquista do vermelho por sobre a materialidade da sala que a acolhe e a conotação do que desta relação se pode extrair: sangue derramado escorrendo pela pia, escorrendo pela garrafa de onde se verte um caldo vermelho que pinta e impregna a sala diante dos olhares atônitos dos visitantes. Um ambiente fantástico, improvável, que se mescla à realidade ao ser composto por objetos do real em contraste com o branco da parede ou com o breu da escuridão em diferentes cantos da obra.

Parece possível observar um percurso da cor na obra de Cildo Meireles, disparado por ressonâncias minimalistas que contemple certo barroquismo. Se Robert Ryman, ao privilegiar o branco, observa em outras cores um possível apagamento das estruturas, Cildo Meireles, em **Através**, parece exacerbar a experiência de uma quase-cor, de uma cor-não-cor, a experiência de integração através da transparência que não significa invisibilidade, mas um dar a ver que permite que se veja através.

Em **Através**, o contraste que se dá é de outra ordem, não mais entre cores, mas entre as molduras-estruturas que constroem a transparência da obra e o jogo de luz e de sombras que intensificam, eventualmente reduzem e fragmentam a visibilidade de seus elementos. O contorno dos materiais, suas estruturas e a forma como foram trabalhados – presos, fincados ou fixados – ganha realce a partir da transparência. Enfatiza-se aqui outro contraste que se dá entre aquilo que se vê e aquilo que se escuta, enquanto o olhar se perde na vã tentativa de capturar tanta informação. Em meio à sucessão e às repetições, os passos vacilam.

Cada barreira de **Através** é capaz de deflagrar questões distintas que, ao mesmo tempo, parecem ter a transparência como ponto de coesão de seus fragmentos. A transparência de **Através** se desdobra e se multiplica a partir da diversidade de materiais que constituem a obra. Apesar de o artista afirmar sua busca pela síntese

(Meireles, 1999: 28), em entrevista a Nuria Enguita, naquilo que diz respeito aos materiais utilizados em suas obras e suas inevitáveis cargas semânticas, fica patente seu interesse pelo

excesso [...], um excesso de leitura. O que também é uma contradição, porque o símbolo é sempre uma leitura mais reduzida, mas no momento em que o utilizava, perdia esta unicidade anterior do símbolo e se estabelecia esta dicotomia entre matéria e símbolo (Meireles, 2009a: 118-119).

De acordo com o artista, **Através** seria uma “peça mais discursiva” (Meireles, 2009c: 127), o que nos permite uma leitura do excesso de camadas como uma tautologia que afirma, de diferentes formas, barreiras e transparências, impossibilidades e desejos. Ainda que estas barreiras sejam específicas como forma de separação de um lado do outro, carregam em comum a transparência que insiste em indicar um caminho aos olhos e, ao mesmo tempo, impossibilitar ao corpo a travessia que a visão atinge em milifrações de segundo, enquanto instiga este mesmo corpo a caminhar através de seus dédalos e a superar seus tantos obstáculos.

Os materiais empregados em **Através** têm uma relevância inegável para a obra, principalmente ao se considerar, conforme proposto pelo historiador da arte Alex Potts, que repensar o meio material pode significar um caminho viável para “re-imaginar” ou talvez refazer o mundo através de um espectro político (Potts, 2004: 302).

Assim, por mais que seja possível uma leitura de questões políticas e sociais do Brasil com as quais o Cildo Meireles conviveu ou viveu e que permitam conjecturar noções de controle e de poder a partir dos mecanismos de observação, por mais que seja possível pensar nas barreiras individuais do cotidiano com o adensamento de camadas de interdição, a transparência parece se avolumar de tal forma que se satura e perde sua própria invisibilidade, conferindo ao espaço um ponto cego ao seu redor, uma vez que o olhar não é capaz de transpassar por seu através – seu núcleo onde repousa a grande esfera. No impacto da dimensão material de **Através**, um ambiente se constrói a partir de sua própria transparência.



Fig. 3 - Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.
600 x 1500 x 1500 cm - Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto: Caroline Leite)

A transparência enquanto cor

Camadas e mais camadas de transparência se sobrepõem, entre quase-cores amalgamadas em materiais maleáveis – como plástico – que se aprumam de forma consistente e rígida, enquanto materiais rígidos – como vidro – são quebrados. A obra ganha movimento através de suas estruturas, de seus caminhos e de sua visibilidade. A transparência não confere forma à obra, mas a transforma em movimento, em uma insistência perpétua de sugar o visitante para um atravessamento, como se, de súbito, se transformasse em tentáculos a capturar o passante para o interior do labirinto. Uma obra que pulsa e que vibra em meios transparentes e inapreensíveis, como que a reverberar a experiência da arte.

A materialidade de **Através** constrói uma realidade complexa que autoriza certo movimento aos olhos, enquanto, ao mesmo tempo, nega peremptoriamente a

passagem do corpo. Porém, mais que isso, é justamente na complexidade que os materiais provocam que reside um dos mais significativos paradoxos de **Através**: o fato de que é no próprio excesso de transparências que a transparência se perde. A soberba de tantas camadas transparentes avolumadas, adensadas, presas, amarradas e iluminadas acaba por criar uma opacidade no ambiente. No ponto zero da obra, na pedra de fundação de **Através** – a esfera transluzente –, a sobrecarga de suas camadas transparentes faz com que a própria transparência se perca, ganhando, porém, o interesse das interrogações que a circulam. **Através** lida com a transparência de seus materiais enquanto provoca a luz, desestabilizando nossa percepção da cor, aprisionada no domínio de seu próprio devir. Uma transparência que, ao insistir em se afirmar enquanto cor, se transforma em um labirinto.



Fig. 4 - Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.
600 x 1500 x 1500 cm - Instituto Inhotim, Brumadinho, MG
(Foto: Caroline Leite)

Referências

COUTINHO, Wilson. Uma gotícula que não explica a relevância do artista. *O Globo*. Rio de Janeiro, 31 mar 1997, p. 10.

HERKENHOFF, Paulo. Um gueto labiríntico: a obra de Cildo Meireles. In: Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo e Londres: Cosac Naify e Phaidon Press, 1999.

MEIRELES, Cildo. Através, 1983-1989. Relatos do artista. In: *Cildo Meireles*. (catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Modern, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, The Museum of Fine Arts, Houston, Los Angeles County Museum of Art e Art Gallery of Ontario). Londres: Tate Publishing, 2013a.

MEIRELES, Cildo. Carbono entrevista Cildo Meireles. Entrevistadores: Marina Fraga e Pedro Urano. *Revista Carbono: Natureza, Ciência e Arte*, Rio de Janeiro, n.4, p. 1-30, 2013b.

MEIRELES, Cildo. Lugares de divagação. Entrevistadora: Nuria Enguita [1995]. In: Scovino, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009a.

MEIRELES, Cildo. Pano-de-roda. Entrevistadores: Glória Ferreira, Luís Andrade, Paulo Venancio Filho, Ronald Duarte e Ricardo Maurício [2000]. In: Scovino, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009b.

MEIRELES, Cildo. Malhas da Liberdade. Entrevistador: Len Berg [1997]. In: Scovino, Felipe (org.). *Cildo Meireles* (coleção Encontros). Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009c.

MEIRELES, Cildo. Gerardo Mosquera conversa com Cildo Meireles. In: Herkenhoff, Paulo; Mosquera, Gerardo; Cameron, Dan (orgs.). *Cildo Meireles*. São Paulo e Londres: Cosac Naify e Phaidon Press, 1999.

MORAIS, Frederico. A Sagração do Vermelho ou o Desvio para o Negro. *O Globo*, Rio de Janeiro, 8 out. 1984, p. 6.

POTTS, Alex. The Interrogation of Medium in Art of the 1960s. *Art History*, Oxford, n. 2, p. 282-304, 2004.

STORR, Robert. Simple Gifts. In: *Robert Ryman*. (catálogo da exposição itinerante realizada na Tate Gallery e no Museum of Modern Art, Nova York). Londres e Nova York: Tate; MoMA; Harry N. Abrams, 1993.

VOLZ, Jochen. Unfolding an Institution, Discovering Inhotim. In: *Through: Inhotim*(catálogo de exposição). Brumadinho, MG: Instituto Inhotim, 2009.

Notas

¹ A primeira montagem de *Através* ocorreu em 1989, seis anos após sua criação, e foi realizada no contexto da exposição *Through/Cildo Meireles – Lezarts/Tunga*, no Kanaal Art Foundation, Kortrijk. *Através* passou, ainda, pelo Palácio de Cristal no Museo Reina Sofia, em Madri, 2001. Em 2006, *Através* integrou a coleção do Instituto Inhotim, disponibilizada ao público em 2006. Entre outubro de 2008 e janeiro de 2009, *Através* também foi montada na Tate Modern, em Londres, em uma retrospectiva do artista.

² Cabe observar que, de acordo com informações fornecidas pela assistência curatorial do Instituto Inhotim, em 2004, a coleção particular de Bernardo Paz foi apresentada à imprensa e a convidados. No entanto, somente em 2006, o Instituto assumiu estrutura de museu e se constituiu como pessoa jurídica e administrativa, financeiramente autônoma, sem fins lucrativos e de natureza cultural sob o nome de Inhotim. O mito fundacional que explica a origem do nome Inhotim relata, em uma breve narrativa, a história de um fazendeiro inglês chamado Timothy, referenciado como Senhor Tim ou Nhô Tim.

³ Cildo Meireles relata: “eu era muito pequeno, tinha uns cinco anos. Lembro que ele [o pai] chegou emocionado e me pegou pela mão: na Avenida Anhanguera tinha um terreno baldio, um prediozinho de três andares [...] e aí estava escrito em vermelho ‘aqui morreu um jovem defendendo a liberdade de imprensa’. Era um jovem jornalista de 20 e poucos anos que tinha sido assassinado pelos ‘ludovicos’”. (Meireles, 2009b: 139).