



# Cildo Meireles *Installations*

Pirelli

2014

HangarBicocca

**In copertina/Cover page**

Cildo Meireles, *Através*, 1983-1989.

Photo: Eduardo Eckenfels. Courtesy Cildo Meireles

**Fondazione HangarBicocca**

Via Chiese, 2  
20126 Milano

**Orari**

giovedì/domenica  
11.00 – 23.00  
lunedì/mercoledì  
chiuso

*Ingresso libero*

**Contatti**

Tel +39 02 66111573  
info@hangarbicocca.org  
hangarbicocca.org

**Opening hours**

Thursday to Sunday  
11 am – 11 pm  
Monday to Wednesday  
closed

*Free entrance*

**Contacts**

T. +39 02 66111573  
info@hangarbicocca.org  
hangarbicocca.org

# Cildo Meireles

## *Installations*

**27.03 – 20.07.2014**

**a cura di/curated by Vicente Todolí**

Exhibition organized by HangarBicocca,  
the Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid  
and the Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto

Pirelli

2014

**HangarBicocca**



## Introduzione

Nato nel 1948 a Rio de Janeiro, dove oggi vive e lavora, Cildo Meireles è uno dei più importanti e celebrati artisti del secondo dopoguerra. Nel corso di quasi cinquant'anni di produzione Meireles si è costantemente spinto oltre i confini delle definizioni artistiche, dando vita a un corpus di opere dal carattere al contempo filosofico e sensoriale. Benché sia considerato uno degli iniziatori dell'arte concettuale, Meireles è una figura estremamente più complessa, la cui opera spazia tra linguaggi e ambiti differenti.

Tra i primi a sperimentare, fin dagli anni 60, installazioni immersive e multisensoriali che richiedono il totale coinvolgimento del pubblico, Meireles crea opere basate sul principio della sovversione poetica in cui metafore, giustapposizioni e paradossi generano un universo di significati complesso e mai letterale.

Le installazioni di Meireles rivelano pienamente il loro senso solo nel momento in cui vengono attraversate e vissute, chiamando in gioco oltre alla vista anche l'udito, il tatto e l'olfatto e sfidando chi guarda a ridefinire le proprie sensazioni, idee e informazioni: l'artista, infatti, considera la fruizione dell'opera d'arte come uno strumento per giungere a una percezione più consapevole del mondo.

La ricerca di Meireles, che si definisce un "lavoratore dell'arte", è animata infine da un costante tentativo di superare la dicotomia tra autore e spettatore, mettendo in discussione il concetto stesso di autorialità, il valore dell'opera d'arte e la sua funzione sociale e culturale.

## Introduction

Born in 1948 in Rio de Janeiro, where he now lives and works, Cildo Meireles is one of the most important and celebrated post-war artists. Although he is considered to be one of the artists who inspired the international conceptual art movement, the diversity of his work has made him an infinitely more complex figure and one that is hard to classify. In a career spanning almost fifty years, Meireles has consistently pushed the boundaries of artistic definitions, creating a corpus of works which is both philosophical and sensory in nature.

As early as the 1960s, Meireles was one of the first to experiment with multi-sensory immersive installations that required the full involvement of the public. His works are based on the principle of poetic subversion, in which metaphors, juxtapositions and paradoxes create a world of complex meanings that are never to be taken literally.

The full meaning of Meireles's installations is revealed only when the visitor goes through them, bringing into play not just sight but also hearing, touch and smell, and challenging us to reassess our feelings, ideas and preconceptions. This shows how the artist considers interaction with the work of art as a means for acquiring a more conscious perception of the world. Ultimately, the artistic research of Meireles, who refers to himself as an "art worker", is inspired by a constant attempt to overcome the dichotomy between artist and viewer. In the process, he raises questions surrounding the very concept of authorship, the value of the work of art, and its social and cultural function.

## L'artista

Cildo Meireles nasce in una famiglia caratterizzata da un forte impegno sociale particolarmente sensibile alla condizione delle popolazioni indigene brasiliane e trascorre l'infanzia viaggiando per il Brasile a seguito del padre, impiegato dell'Indian Protection Service, un ente per la protezione delle popolazioni indigene.

La consapevolezza della "realtà brasiliana" acquisita in questo periodo si rivela in seguito di fondamentale importanza. Lo stesso Meireles, d'altronde, ha spesso sottolineato il ruolo che memoria ed esperienza – più ancora dell'educazione ufficiale – hanno giocato nella sua opera.

Nel 1958 l'artista si trasferisce con i genitori a Brasilia: la futura nuova capitale, concepita dall'architetto Oscar Niemeyer, dall'urbanista Lucio Costa e dal paesaggista Roberto Burle Marx, che nel progetto dei suoi ideatori doveva incarnare il sogno utopico della città ideale, finisce per portare in evidenza le contraddizioni di una società attraversata da tensioni e disparità sociali irrisolte.

Dal 1963 al 1965 Meireles studia arte presso la *District Federal Cultural Foundation* di Brasilia sotto la guida di Felix Alejandro Barrenechea Avilez. Le sue prime opere si focalizzano su questioni di natura formale e percettiva, rivelando l'interesse dell'artista per la matematica, la fisica e la fenomenologia, temi di cui intuisce il grande potenziale estetico.



Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1969-1970. Photo: Pat Kilgore. Courtesy: Cildo Meireles

Tra la metà degli anni 60 e i primi anni 70, a causa del colpo di Stato che nel 1964 porta a una dittatura militare guidata da Humberto de Alencar Castelo Branco, la censura e il controllo autoritario del regime sullo spazio pubblico e sui media spingono numerosi artisti e intellettuali a impegnarsi, per reazione, in forme di produzione culturale sempre più politicizzate.

Particolarmente significativo, in questo contesto, è il ruolo del movimento Tropicália, che si caratterizza per un'ardita combinazione tra cultura popolare e forme espressive sperimentali. Ne fanno parte artisti di diverse discipline, tra cui i musicisti Caetano Veloso e Gilberto Gil, e gli artisti visivi Hélio Oiticica (1937-1980), Lygia Clark (1920-1988) e Lygia Pape (1927-2004), fonda-

tori del Neo Concretismo brasiliano, che intreccia impegno politico e ricerca estetica partendo da una critica ai principi modernisti e razionalisti dell'arte occidentale.

Meireles, trasferitosi nel 1968 a Rio De Janeiro, inizia in questi anni a produrre opere dall'esplicito contenuto politico, entrando in contatto con i protagonisti di Tropicália e ampliandone la sperimentazione sulla sensorialità dell'opera e la sua relazione con lo spettatore.

Nel 1970 il MoMA di New York presenta per la prima volta, nella mostra collettiva "Information", il lavoro di Meireles. Durante il breve soggiorno a New York, tra il 1971 e il 1972, l'artista rimane deluso dal movimento concettuale americano, i cui principali protagonisti si concentrano soprattutto sul linguaggio, senza enfatizzare la dimensione fisica dell'esperienza. Anche per questo non tarda a manifestare il suo scetticismo verso l'etichetta di "artista concettuale" attribuitagli dalla critica.

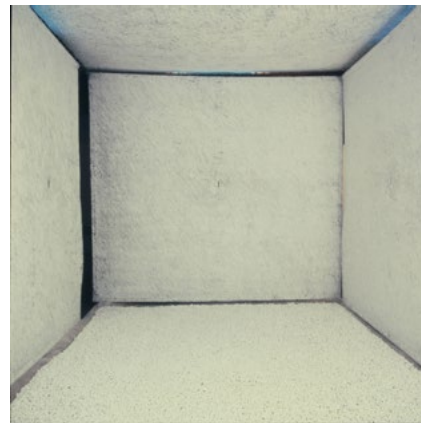
Nel corso degli anni Meireles, sviluppa un *corpus* di opere che si articola con grande coerenza intorno ad alcuni nuclei tematici e a una ricerca di modalità espressive sempre più incentrata sulla sovversione, sia sensoriale sia concettuale, di luoghi comuni e certezze ideologiche.

Il filo rosso che attraversa tutta la sua produzione è la **ricerca sullo spazio**, che egli vede come un luogo al contempo "fisico, geometrico, storico, psicologico, topologico e antropologico" e che fa la sua comparsa fin dalle prime opere. Nei disegni *Espaços virtuais: Cantos* (1967-1968) Meireles disegna su quaderni di carta millimetrata spazi illusori che sovvertono i principi della geometria euclidea e i meccanismi della percezione, successivamente ripresi in modelli tridimensionali con cui il

pubblico è invitato a interagire; nella serie *Volumes virtuais* (1968-1969), l'artista disegna forme geometriche tridimensionali, riportandole poi (nel 2009) nello spazio reale tendendo un filo di cotone nero attraverso la sala espositiva; nella serie *Arte Física* (iniziata nel 1969) suggestive immagini del paesaggio brasiliano come spiagge e tramonti vengono riportate su fogli tecnici, a sottolineare l'irriducibilità della vastità della natura alle categorie della geometria razionale; in *Condensation II - Geographical Mutations: Rio-Sao Paulo Border* (1970), un anello racchiude terra prelevata durante un percorso di migliaia di chilometri, affrontando l'impossibile relazione tra grande e piccolo; in *Physical Art: Cord/s 30 km extended and rewinded* (1969) compare la riflessione sul tentativo dell'uomo di appropriarsi dello spazio attraverso i meccanismi della misurazione, ripreso anche nella serie *Metros* (1977/1993), realizzata utilizzando esclusivamente righelli da falegname.

L'**attribuzione del valore** è un altro dei soggetti centrali della ricerca di Meireles, che in molte opere tende a stravolgere il significato economico e simbolico attribuito al denaro: utilizzato come materia prima, modificato e rielaborato, il denaro compare, tra le altre, in *Árvore do dinheiro* (1969), una scultura formata da banconote da un cruzeiro brasiliano messa in vendita per un valore venti volte superiore a quello effettivo delle banconote e nelle serie *Zero Cruzeiro* e *Zero Dollar* (1974 e 1978), un conio di banconote false dal valore di zero unità. Il tema viene poi ripreso in opere più recenti, tra cui *Ocasião* (1974/2004), in cui lo spettatore si confronta con la propria immagine riflessa di fronte a una bacinella per lavarsi le mani colma di danaro, con un evidente quanto disturbante riferimento alla figura di Ponzio Pilato.

Direttamente connessa al tema del valore è la riflessione sui **meccanismi della circolazione delle merci e dei contenuti**, che Meireles affronta per la prima volta in *Inserções em circuitos ideológicos*. Iniziato nel 1970, il progetto è basato sull'inserimento "clandestino" di messaggi politici nelle copie dei giornali in distribuzione, sulle bottigliette di Coca Cola e sulle banconote regolarmente in circolazione. La serie, che viene ripresa più volte nel corso della carriera dell'artista, contiene, oltre all'esplicito contenuto politico, un ironico ma radicale scardinamento del concetto di opera d'arte e delle dinamiche economiche a essa connesse. Nel 2002, in occasione dell'11ª edizione di *documenta* a Kassel, Meireles riprende il pensiero su questo tema realizzando *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido (passado imminente)*, un'opera che consiste nella distribuzione e vendita di ghiaccioli di acqua al pubblico dell'esposizione e mette in gio-



Cildo Meireles, *Cinza*, 1984-1986. Photo: Arnaldo Papallardo. Courtesy Cildo Meireles



Cildo Meireles, *Para Pedro* (Dedicado a su hijo Pedro Ariel), 1984/1993  
 Photo: Joaquín Cortés/Román Lores. Courtesy: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

co metaforicamente sia la questione politica del controllo dell'acqua sia l'idea della dissoluzione dell'opera.

Con il procedere degli anni le opere di Meireles diventano più complesse e, attraverso il **meccanismo dell'accumulazione** di materiali e oggetti, creano spazi ibridi e labirintici in cui il pubblico è invitato a entrare per sperimentare condizioni di **disorientamento spaziale e cognitivo**: è il caso di *Missao/Missoes* (*Como Construir Catedrais*) del 1987, composta da 2.000 ossa appese al soffitto collegate a un tappeto scintillante di monete da una sottile colonna di 800 ostie, pensata per commemorare la fondazione, tra il 1610 e il 1767, di sette insediamenti missionari nel sud di Brasile, Paraguay e Argentina; di *Desvio para o Vermelho* (1967/1984), costituita da tre ambienti caratterizzati da oggetti rossi, forme e suoni, in un crescendo di disorientamento e di senso di precarietà che culmina in un rubinetto che eroga acqua color rosso sangue; o della monumentale installazione *Fontes* (1992/2008), costituita da 6.000 righelli, 1.000 orologi e 500.000 numeri di vinile, nessuno dei quali trasmette informazioni corrette e attendibili.

*Nos, formigas* (1995/2013), una delle ultime opere di Meireles, utilizza il **sovertimento radicale delle certezze percettive, visive e di scala** per mettere il pubblico in una situazione imprevedibile ed emotivamente spaesante: un grande masso di granito squadrato dall'aspetto geometrico e minimale è sospeso in modo apparentemente precario su una buca scavata nel terreno nella quale il pubblico è invitato a discendere. Solo quando lo spettatore, capovolgendo radicalmente il proprio punto di vista abituale, si presta ad alzare lo sguardo dall'interno della buca, il masso rivela la presenza di una colonia di formiche, un gigantesco termitaio brulicante di vita altrimenti invisibile.

## The artist

Cildo Meireles was born into a family with a strong sense of social commitment and particularly sensitive to the situation of indigenous people in Brazil. He spent his childhood travelling around the country with his father, who was employed in the Indian Protection Service, an organization for the protection of the rights of the indigenous people of Brazil.

The awareness he acquired of the real situation on the ground in Brazil later proved to be of fundamental importance. Meireles himself has often pointed to the role that memory and experience – even more than formal education – have played in his work.

In 1958 he moved to Brasilia with his parents. The new future capital, designed by the architect Oscar Niemeyer, the city planner Lucio Costa and the landscape architect Roberto Burle Marx, which in the minds of its creators was to embody the utopian dream of the ideal city, ended up by revealing the contradictions of a society riddled by unresolved social tensions and disparities.

From 1963 to 1965 Meireles studied art at the District Federal Cultural Foundation, in Brasilia, under Felix Alejandro Barrenechea Avilez. His early works examined matters of a formal and perceptual nature, revealing his interest in mathematics, physics and phenomenology, themes he realised could have enormous aesthetic potential.

After the 1964 coup that led to the military dictatorship of Hum-



Cildo Meireles, *Olvido*, 1987–1989. Photo: Filipe Braga. © Courtesy Fundação Serralves

berto de Alencar Castelo Branco, censorship and the authoritarian control of public spaces and the media encouraged many artists and intellectuals in the second half of the 1960s and in the early 1970s to engage in increasingly politicised forms of culture.

The Tropicália movement played a particularly important role in this with its bold combination of popular culture and experimental forms of expression. It comprised artists from different disciplines, including the musicians Caetano Veloso and Gilberto Gil, and the visual artists Hélio Oiticica (1937–1980), Lygia Clark (1920–1988) and Lygia Pape (1927–2004), the founders of the Brazilian Neo Concretism movement, and it combined political and aesthetic research that started out from a critique of



the modernist and rationalist principles of Western art. In 1968 Meireles moved to Rio de Janeiro, where he started creating works with an explicitly political message. During this period he came into contact with the exponents of Tropicália and expanded on their experiments into the sensory nature of the work and its relationship with the viewer.

In 1970 in the “Information” exhibition in New York, MoMA for the first time showed Meireles’s work. During his brief stay in New York in 1971 and 1972, Meireles was disappointed by the American conceptual movement, the main exponents of which were mainly concerned with the language of art, without focusing on the physical aspect of the experience. Partly for this reason, he soon expressed his scepticism about the “conceptual artist” label attributed to him by the critics.

Over the years Meireles created a corpus of works that, with great consistency, examined several core themes and sought forms of expression that increasingly focused on both a sensory and a conceptual subversion of *clichés* and ideological dogmas.

The underlying thread in all of the artist’s works is his **research into space**, which he views as a place that is at once “physical, geometrical, historical, psychological, topological and anthropological”. This appeared right from his early works: in his *Espaços virtuais: Cantos* drawings (1967–1968), Meireles created illusory spaces in graph-paper notebooks. Here he subverted the principles of Euclidean geometry and our mechanisms of perception, later taking them up in three-dimensional models

Cildo Meireles, *Entrevendo*, 1970/1994.

Photo: Sophie Mutterer, Ben Blackwell. Courtesy Cildo Meireles



and inviting the public to interact with them. In his *Volumes virtuais* series (1968-1969), the artist draws three-dimensional geometric shapes, later (in 2009) transposing them into real space by stretching a black cotton thread through the exhibition room. His *Art Physics* series (begun in 1969) shows evocative images of the Brazilian landscape, including beaches and sunsets on graph paper, illustrating how the vastness of nature cannot be reduced to the categories of rational geometry. In *Condensation II – Geographical Mutations: Rio-Sao Paulo Border* (1970), a ring surrounds earth picked up during a journey across thousands of miles, tackling the impossible relationship between the immense and the tiny. *Physical Art: Cord/s 30 km Extended and Rewinded* (1969) is a reflection on man's attempt to take possession of space by means of measurement. This concept is also taken up in the *Metros* series (1977/1993), which is made exclusively of carpentry rulers.

Another key theme in Meireles's art is the **attribution of value**, and in many works he tends to subvert the economic and symbolic importance of money, which appears in a number of works as a raw material, modified and reprocessed. These include *Árvore do dinheiro* (1969), a sculpture consisting of one-cruzireiro banknotes which went on sale at a price twenty times higher than the actual value of the banknotes themselves, and in the *Zero Cruzeiro* and *Zero Dollar* series (1974 and 1978), counterfeit banknotes of zero value. He also returned to the theme in later works, such as *Ocasão* (1974/2004), in which the viewer sees his own reflection in front of a washbasin full of money, in a clear but disturbing reference to the figure of Pontius Pilate.

Another direct link to the theme of value appears in his reflections on **the mechanisms that govern the movement of goods**

**and content**, which Meireles approached for the first time in his *Inserções em circuitos ideológicos*. Started in 1970, the project is based on the “clandestine” insertion of political messages in newspapers, on Coca Cola bottles and on banknotes in everyday circulation. This series, which he has returned to several times during his career, not only contains explicit political content, but also an ironic but radical breaking down of the concept of the work of art and the economic mechanisms it involves. In 2002, at documenta11 in Kassel, Meireles went back to his ideas on this theme in *Elemento desaparecendo/elemento desaparecido* (*passado imminente*), a work that consists in the distribution and sale of water ice lollies to visitors to the exhibition, bringing into question both the political issues involved in the control of water and the idea of the melting away of the work.

Over the years, Meireles's works have become increasingly complex and, through the **mechanism of accumulation** of materials and objects, they form hybrid, labyrinthine spaces that visitors are invited to enter, in order to experience states of **spatial and cognitive disorientation**. This can be seen in *Missões/Missões* (*How to Build Cathedrals*) of 1987, which consists of 2,000 bones hanging from the ceiling and linked to a glittering carpet of coins by a slender column made of 800 wafers. This work commemorates the founding of seven missionary settlements in southern Brazil, and in Paraguay and Argentina, between 1610 and 1767. It also appears in *Desvio para o Vermelho* (1967/1984), three environments in which red objects, and shapes and sounds create a crescendo of disorientation and a sense of precariousness that culminates in a tap spurting blood-red water, and in the monumental *Fontes* installation (1992/2008), made of 6,000 rulers, 1,000 clocks and 500,000 vinyl numbers, none of which offer

Cildo Meireles, *Marulho*, 1991/1997. Photo: Filipe Braga. © Courtesy Fundação Serralves



any correct, reliable information.

*Nos, formigas* (1995/2013), one of Meireles's most recent works, uses the **radical subversion of our certainties of scale and of visual perception** to place the public in an unpredictable and emotionally disorienting situation: a large square-cut granite boulder, with a geometric, minimalist look, is suspended apparently precariously over a hole dug into the ground, through which visitors are invited to go. In a dramatic reversal of the normal point of view, when the viewer looks up from the inside of the hole, the boulder turns out to contain a colony of termites, in a gigantic termitary swarming with otherwise invisible life.

## La mostra

La mostra "**Cildo Meireles. Installations**" raccoglie in un'unica esposizione pensata per gli spazi di Pirelli HangarBicocca 12 tra le più importanti opere realizzate dall'artista tra il 1970 e oggi.

Le installazioni rappresentano la forma che meglio esprime la ricchezza e la complessità della ricerca di Meireles attraverso alcuni elementi chiave della sua pratica: l'**utilizzo della scala dimensionale** come meccanismo per spiazzare il visitatore attraverso elementi piccolissimi o monumentali, spesso presenti nello stesso lavoro; la **scelta dei materiali**, oggetti e materie prime utilizzati per le loro caratteristiche simboliche o sensoriali; la **giustapposizione di elementi contrastanti** dal punto di vista semantico e visivo; la **poetica dell'accumulazione**, che utilizza grandi quantità di oggetti identici o simili creando ambienti ed effetti visivi nuovi; la **componente spaziale** delle opere, che chiedono di essere percorse e attraversate per poter essere pienamente recepite; l'**elemento sonoro**, che accompagna quello fisico e visivo e che diventa centrale nella definizione dell'esperienza delle opere e dello spazio; l'**aspetto partecipativo**, in cui la presenza umana è la chiave per l'attivazione, non solo simbolica, di molte delle opere.

La mostra si apre con *Cruzeiro do Sul* (1969-1970), un microscopico cubo di legno di pino e di quercia di 9 mm di lato. Il materiale è un riferimento alla cosmogonia degli indiani Tupi, la cui leggenda narra come, attraverso lo sfregamento di questi due legni ritenuti sacri, la divinità del tuono manifesti la sua presenza. L'opera riflette l'aspirazione di Meireles a una poetica defi-

nita “humiliminialism”, un neologismo coniato per sottolineare l'importanza conferita a oggetti piccoli e umili.

In evidente contrasto con l'opera precedente è la grande *Através* (1983/1989), un labirinto costituito da un assortimento di materiali tra cui reti da pesca, recinti di ferro, filo spinato, vetro e veneziane che formano una serie di barriere. Questi elementi rendono difficile il passaggio dello spettatore – costretto inoltre a camminare su un pavimento di vetri rotti – ma non gli impediscono la visuale. Il fulcro dell'installazione, un'enorme palla di cellofan illuminata dall'interno, funziona come metafora della relazione equivoca tra la visione, lo spazio e il corpo: costituita da materiale morbido, sembra in realtà un oggetto duro e impenetrabile.

Cildo Meireles, *Através*, 1983/1989. Photo: Pedro Motta. Courtesy Cildo Meireles



La mostra prosegue con diverse installazioni che, pur nella loro continuità spaziale, riflettono la volontà dell'artista di costruire ambienti a sé stanti, ognuno dei quali deve essere esplorato e attraversato singolarmente per essere pienamente recepito.

*Cinza* (1984–1986) è composta da due spazi percorribili, uno delimitato da una tela dipinta di bianco e coperta di carbone, l'altro da una tela nera e rivestita di gesso: mentre nel primo il pavimento è cosparso di carbone, nel secondo è ricoperto da migliaia di pezzi di gesso bianco. In questo lavoro Meireles sceglie tre elementi essenziali della pittura e del disegno: la tela, il carboncino e il gesso, utilizzati per interrogarsi sulla scomparsa dell'immagine tradizionale nell'arte contemporanea.

*Eureka/Blindhotland* (1970–1975) è un'installazione di grandi dimensioni composta da tre differenti elementi incentrati sullo spostamento dalla percezione visiva a quella tattile e auditiva. Il primo, *Eureka*, è una bilancia che, nonostante l'apparente diversità degli elementi posti sui suoi due piani, si trova in perfetto equilibrio; il secondo, *Blindhotland*, è costituito da una distesa di duecento sfere di gomma disposte sul pavimento dello stesso ambiente, apparentemente identiche tra loro ma di peso diverso, che il pubblico è invitato a prendere in mano e soppesare; il terzo elemento dell'opera, *Expeso*, è rappresentato dalla registrazione su nastro del rumore prodotto da un centinaio di sfere di peso differente, collocate a distanza variabile dal microfono, che cadono a terra da altezze diverse. Le tre parti dell'opera creano nel loro insieme un passeggio visivo, tattile e sonoro che sollecita il visitatore a recuperare la complessità delle proprie percezioni in relazione alla realtà circostante.



Cildo Meireles, *Olvido*, 1987–1989. Photo: Filipe Braga. © Courtesy Fundação Serralves

*Amerikkka* (1991/2013) concepita nel 1991, consiste in un “terreno” composto da 22.000 uova contrapposto a un “soffitto” di 55.000 proiettili. Invitato ad attraversare l’opera, lo spettatore si ritrova in una situazione di spaesamento, in cui deve letteralmente “camminare sulle uova” ed è minacciato dai proiettili che sembrano potergli cadere addosso in qualsiasi momento.

*Amerikkka*, che nel titolo contiene un riferimento alla sigla del gruppo razzista del Ku Klux Klan, contiene un evidente messaggio critico nei confronti della potenza imperialista americana; l’opera è inoltre un esempio del tentativo di Meireles di influenzare lo spettatore sia mentalmente sia fisicamente, creando spazi caratterizzati da un apparente pericolo. Qui Meireles riprende infine la poetica dell’accumulazione, presente in altre opere in mostra, tra cui *Marulho* e *Olvido*.

*Olvido* (1987–1989), esposta in occasione della prima mostra personale dell’artista negli Stati Uniti presso il MoMA di New York nel 1990, è una delle opere che rievoca la lunga e dolorosa storia coloniale dell’America Latina. Compongono l’opera un *tepee* indiano – la tradizionale tenda a forma conica dei nativi del Nord America – realizzato con 6.000 banconote di diversi paesi americani e con il pavimento coperto da uno strato di carbone. La tenda si staglia nel mezzo di un cerchio composto da tre tonnellate di ossa bovine che emanano un forte odore, circondate da un basso muro composto da 70.000 candele, mentre dalla tenda fuoriesce l’incessante ronzio di una sega elettrica. Questa installazione, secondo le parole dello stesso Meireles, unisce tre elementi cardine: “il potere materiale, il potere spirituale e una sorta di inevitabile, storicamente ripetuta

conseguenza di questa congiunzione, la tragedia”<sup>1</sup>.

*Atlas*, 2007, (P.A) consiste in una fotografia, montata su un *light box*, che ritrae una performance di Meireles al parco di Herning in Danimarca ed è un omaggio al lavoro dell'artista Piero Manzoni. Nel 1961 Manzoni progettò *le basi magiche*, piedistalli firmati dall'artista stesso, in grado di trasformare in opera d'arte ogni persona disposta a salirci sopra. Nello stesso anno Manzoni installò nel parco della fabbrica di Herning la *Base del Mondo*, un parallelepipedo di acciaio di 80x100x100 cm. Capovolto al suolo per eleggere il mondo a opera d'arte, il basamento portava la scritta: “Socle du monde, socle magique n.3 de Piero Manzoni, 1961, Hommage à Galileo”. In piedi a testa giù Meireles inverte in maniera ironica il significato dell'opera originale.

*Entrevendo* (1970/1994) è la concreta dimostrazione del concetto di sinestesia, un termine che descrive una “interferenza” tra due o più sensi diversi nella percezione dello stesso fenomeno. Costituita da una struttura orizzontale di 8,23 metri a forma di imbuto, realizzata con strisce di legno e con un ventilatore di aria calda collocato all'estremità, l'opera viene percorsa dallo spettatore al quale, prima di entrare, sono consegnati due cubetti di ghiaccio, uno dolce e l'altro salato, da sciogliere in bocca. La fruizione coinvolge perciò il senso del gusto, la percezione del caldo e del freddo, l'idea di movimento, l'elemento temporale. *Entrevendo* riflette in modo particolarmente efficace l'influenza sull'opera di Meireles del movimento Tropicália, che ricercava una modalità di fruizione sensoriale dell'opera.



<sup>1</sup> Intervista con Hans-Michael Herzog, *Seduções*, Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Net, catalogo della mostra, Daros Foundation, Zurigo, 2007, p. 85.

*Babel* (2001) si presenta come una struttura torreggiante realizzata dalla sovrapposizione di decine di apparecchi radiofonici appartenenti a diverse epoche, accesi e sintonizzati su canali differenti. L'opera è una complessa installazione visiva e sonora che riassume l'interesse dell'artista per la percezione multi-sensoriale dello spazio. Il titolo è un riferimento alla vicenda biblica della Torre di Babele: prima ancora di distinguere la provenienza, *Babel* viene recepita infatti come un insieme di suoni cacofonici, metafora delle diversità che caratterizzano la società contemporanea.

*Abajur* (1997/2010) è una grande installazione immersiva pensata come un ambiente a sé stante visibile solo dall'interno. L'opera, presentata alla Biennale di San Paolo in Brasile (2010), uno dei lavori più recenti dell'artista, conferma quanto temi

Cildo Meireles, *Abajur*, 1997/2010. Photo: Edouard Fraipont and Sophie Mutterer  
Courtesy Cildo Meireles



quali la colonizzazione e il territorio siano sempre imprescindibili dalla sua sensibilità critica. Chiuso all'interno di un'enorme scatola nera, un dispositivo di grandi dimensioni simile a una lampada cinese presenta tre immagini rotanti e sovrapposte che formano un paesaggio marino, in cui la presenza di un veliero evoca le spedizioni coloniali del XIX secolo. Sia la luce all'interno del *light box* sia la rotazione sono generate da una dinamo alimentata dallo sforzo fisico di tre persone, che mettono in moto un meccanismo simile al timone di una nave. Solo una volta entrati nello spazio e saliti al piano superiore gli spettatori possono vedere le persone che azionano l'opera. Oltre al carattere visivo, l'opera comprende un elemento sonoro, costituito dal grido dei gabbiani. Oltre ad affrontare il tema politico, *Abajur* è una complessa riflessione sulla misurazione del tempo, dello spazio e del lavoro.

*Para Pedro* (Dedicato a suo figlio Pedro Ariel) (1984/1993), installazione multimediale con elementi sonori, ha come punto di partenza l'esperienza personale dell'artista ed è dedicata a uno dei suoi figli, Pedro. L'opera consiste in un corridoio delimitato da due pareti oblique, una nera e una bianca, che via via si restringono fino all'estremità, dove cinque monitor, impilati uno sopra l'altro, proiettano un'immagine indistinta e grigiastra. Il pavimento tra le due pareti è ricoperto di sassolini bianchi e neri, mentre l'immagine visualizzata sugli schermi è un sottile gioco di rimandi tra riprese delle superfici dell'installazione stessa e l'effetto neve dei monitor in assenza di segnale. L'opera è attraversata da un leggero brusio prodotto che riproduce il suono della ghiaia che viene frantumata. Meireles spiega come il lavoro si ispiri al ricordo dell'impatto di due esperienze personali, in cui il suono ha un compito fondamentale.



Il grande spazio del Cubo di HangarBicocca, infine, ospita *Marulho* (1991/1997), allestita in una versione pensata appositamente per lo spazio espositivo. Descritta dall'artista come "una sorta di realtà virtuale low-tech"<sup>2</sup>, l'installazione consiste in un ambiente in cui un molo di legno si allunga sopra una distesa di libri che riproducono immagini di acqua. Percorrendolo, lo spettatore sente la parola "acqua" ripetuta in varie lingue e voci diverse. L'opera è carica di riferimenti alla storia dell'arte: dal monocromo, che risale all'inizio del XX secolo, alla sperimentazione di Piero Manzoni, Yves Klein e Lucio Fontana, artisti che hanno rielaborato questo concetto mettendolo in relazione agli oggetti industriali o "ready-made" negli anni 50, e, infine, alla più recente arte concettuale americana.

—  
 2 Dall'intervista con Gerardo Mosquera nel catalogo della mostra dedicata a Cildo Meireles dal MoMA di New York, 1999. *Cildo Meireles*, Museum of Modern Art, New York, 1999, p. 27.

## The exhibition

In a single display created for the Pirelli HangarBicocca spaces, the "Cildo Meireles. *Installations*" exhibition brings together 12 of the most important works created by the artist from 1970 to the present day.

Installations are the form of expression that best convey the wealth and complexity of Meireles's artistic research, in which we see some of the key elements in his art: the **use of dimensional scale** as a way of disorienting the viewer through minute or monumental elements, often both in the same work; the **choice of materials**, objects and raw materials chosen for their symbolic or sensory characteristics; the **juxtaposition of elements that contrast** in semantic and visual terms; the **art of accumulation**, using large quantities of identical or similar objects to create new environments and visual effects; the **spatial element** in the works, which invite visitors to enter and go through them in order to be fully perceived; the **sound element**, which accompanies the physical and visual experience as a key aspect of the works and the space they inhabit; and the **participatory** aspect, in which human presence is key to bringing the works to life, and not just in a symbolic manner.

The exhibition opens with *Cruzeiro do Sul* (1969-1970), a microscopic cube made of pine and oak wood, measuring 9 mm per side. This makes reference to the cosmogony of the Tupi Indians, in which legend tells how when these two woods, which are considered sacred, are rubbed together, the god of thunder makes his presence known. The work shows how



Cildo Meireles, *Entrevendo*, 1970/1994

Photo: Sophie Mutterer, Ben Blackwell. Courtesy Cildo Meireles

Meireles aspires to a form of poetry called “humiliminialism”, a neologism that refers to the importance attributed to small, modest objects.

The huge *Através* (1983/1989), which forms a stark contrast to the previous work, is a labyrinth made of an assortment of materials including fishing nets, iron fences, barbed wire, glass and Venetian blinds, which form a series of barriers. These make it difficult for visitors to go through the work – and it also obliges them to walk on a floor of broken glass – but it does not block their line of vision. The heart of the installation, a huge ball of cellophane illuminated from the inside, acts as a metaphor for the ambiguous relationship between vision, space and body. Made of a soft material, it actually looks like a hard, impenetrable object.

The exhibition continues with a number of installations that, in spite of their spatial continuity, reflect the artist’s desire to create separate environments, each of which needs to be explored and traversed individually in order to be fully taken in.

*Cinza* (1984–1986) consists of two walk-through spaces, one bordered by a canvas painted white and covered in coal, and the other a black canvas coated in chalk. The floor in the first one is strewn with coal, while in the second it is covered with thousands of pieces of white chalk. In this work, Meireles chooses three essential elements of painting and drawing – canvas, charcoal and chalk – to question the disappearance of traditional images in contemporary art.

*Eureka/Blindhotland* (1970–1975) is a large installation consisting of three different elements which focus on the shift from

visual to tactile and auditory perception. The first element, *Eureka*, is a weighing scale that, despite the apparent diversity of the objects on its two dishes, is actually perfectly balanced. The second, *Blindhotland*, is an expanse of two hundred black rubber balls arranged on the floor in the same environment. Visitors are invited to pick them up, for although they all appear to be identical, their weights are actually different. The third component in this work, *Expeso*, is a tape recording of the noise produced by a hundred balls of different weights, placed at varying distances from the microphone, which fall to the ground from different heights. These three parts of the work combine to form a visual, tactile and sound landscape, inspiring the visitor to reassess the complexity of their perceptions in relation to the reality around them.

*Amerikkka* (1991/2013), first devised in 1991, consists of a “ground” made up of 22,000 eggs, which contrast with a “ceiling” of 55,000 bullets. Visitors are invited to walk through the work, finding themselves in a disorienting situation, in which they are literally “walking on eggshells” and threatened by the bullets that look as though they might fall down at any moment. *Amerikkka*, which in its title contains a reference to the racist group Ku Klux Klan, is an example of how Meireles attempts, both mentally and physically, to create spaces that give the impression of imminent danger. Here Meireles goes back to the art of accumulation, which also appears in other works in this exhibition, such as *Babel*, *Marulho* and *Olvido*.

*Olvido* (1987–1989), which was shown at the artist’s first solo exhibition in the United States, at MoMA in New York in 1990, is one of the works that commemorates the long, painful colonial

history of Latin America. The work consists of an Indian tepee – the traditional conical tent of Native North Americans – made of 6,000 banknotes of different American countries and with the floor covered in a layer of coal. The tent stands in the middle of a circle consisting of three tons of cattle bones that give off a strong odour. This is surrounded by a low wall made up of 7,000 candles, while the incessant hum of an electric saw comes from behind the tent. This installation, as Meireles himself says, combines three key elements: “material power, spiritual power, and a kind of unavoidable, historically repeated consequence of this conjunction, which was tragedy”.<sup>1</sup>

*Atlas*, 2007, (P.A), a photograph mounted on a light box shows a performance by Meireles in the park in Herning, Denmark, in a tribute to the work of the artist Piero Manzoni. In 1961 Manzoni designed his *Magic Bases*, plinths bearing his signature, which turned anyone willing to get onto them in a work of art. That year Manzoni installed his *Base of the World*, a steel block measuring 80x100x100 cm, in the grounds of a factory in Herning. Turned upside down on the ground to honour the world as a work of art, the base bore the inscription: “Socle du monde, socle magique n.3 de Piero Manzoni, 1961, Hommage à Galileo”. By placing it upside down, Meireles ironically reverses the meaning of the original work.

*Entrevendo* (1970/1994) is a concrete demonstration of the concept of synaesthesia, a term that describes an interference between two or more senses in the perception of the same phenomenon. This is a horizontal 8,23-metre funnel-shaped

<sup>1</sup> Interview with Hans-Michael Herzog, *Seduções*, Valeska Soares, Cildo Meireles, Ernesto Neto, exhibition catalogue, Daros Foundation, Zurich, 2007, p. 85.



Cildo Meireles, *Amerikkka*, 1991/2013. Photo: Sophie Mutterer. Courtesy Cildo Meireles



Cildo Meireles, *Atlas*, 2007, (P.A). Photo: Kjell Ove Storvik  
 Courtesy Cildo Meireles e Lofoten International Festival

structure made of strips of wood and with a hot air blower at one end: visitors are given two ice cubes – one salty, the other sweet, to be melted in their mouths – before they enter. The experience thus involves the sense of taste, the perception of hot and cold, the idea of movement and the element of time. *Entrevendo* is particularly effective in the way it illustrates the influence on Meireles's work of the Tropicália movement, which sought ways for works to be perceived by all the senses.

*Babel* (2001) is a towering pile of dozens of radio sets made in different periods. They are all turned on and tuned in to different channels. The work is a complex visual and sound installation that clearly conveys the artist's interest in our multi-sensory perception of space. The title makes reference to the biblical story of the Tower of Babel: even before we can identify where they come from, we perceive *Babel* as a series of cacophonous sounds – a metaphor for the diversity that is so much a feature of contemporary society.

*Abajur* (1997/2010) is a large immersive installation created as a stand-alone environment that can be seen only from the inside. The work, which was displayed at the Sao Paulo Biennale in Brazil (2010), is one of the artist's most recent works and it shows how issues such as colonisation and the land are always fundamental topics in his critical sensibility. Closed inside a huge black box, a large device that resembles a big table lamp shows three rotating, overlapping images which form a seascape, with a sailing ship that takes us back to the colonial expeditions of the nineteenth century. Both the light inside the box and the rotation are generated by a dynamo powered by the physical effort of three people, who move a mechanism similar

to a ship's rudder. It is only by going into the space and going upstairs that viewers can see the people who power the work. In addition to its visual component, the work also includes sound, in the form of the cries of seagulls. As well as tackling a political issue *Abajur* is also a complex reflection on the measurement of time, space and work.

*Para Pedro* (Dedicated to his son Pedro Ariel) (1984/1993) is a multimedia installation with sound elements, based on the artist's personal experience, and dedicated to one of his children, Pedro. The work consists of a corridor with two slanting walls at the sides, one black and one white. These gradually narrow towards the end, where a number of monitors, stacked one on top of the other, project a blurry grey image. The floor between the two walls is covered in black and white pebbles, while the image on the screens has a subtle play of references, with shots of the surfaces of the installation and the flickering snow effect of monitors when there is no signal. The work is filled with a slight buzzing sound produced by the working television sets. Meireles explains how the work is inspired by his memories of two personal experiences, in which sound played a fundamental role. The role of memory and the recurrence of apparently unique experiences are both essential for understanding this work.

Lastly, a version of *Marulho* (1991/1997) has been specially designed for the huge exhibition space of the Cubo at HangarBicocca. Described by the artist as "a sort of low-tech virtual reality";<sup>2</sup> the installation consists of a wooden ramp that rises up over a carpet of books printed with pictures of the sea. As visitors go along it, they hear the word "water" repeated by different voices in different languages. The work is replete with references

Cildo Meireles, *Babel*, 2001. Photo: Pat Kilgore. Courtesy Cildo Meireles



to the history of art: from the monochrome that dates from the early twentieth century, to the experiments of Piero Manzoni, Yves Klein and Lucio Fontana, who reformulated this concept by relating it to industrial objects and ready-mades in the 1950s, and, ultimately, to the most recent American conceptual art.

—

2 From the interview with Gerardo Mosquera in the catalogue of the exhibition devoted to Cildo Meireles by MoMA in New York, 1999. *Cildo Meireles*, Museum of Modern Art, New York, 1999, p. 27.



## Mostre principali

L'opera di Cildo Meireles è stata mostrata in molte tra le più importanti istituzioni museali e manifestazioni internazionali.

Nel 1970 il MoMA, nella collettiva "Information", espone per la prima volta il lavoro di Meireles; nello stesso anno l'artista partecipa all'importante collettiva "From Body to Earth" al Palacio das Artes di Belo Horizonte. Nel 1975 il Museo di Arte Moderna di Rio De Janeiro gli dedica una personale, seguita nel 1986 dal Museo di Arte Contemporanea di San Paolo. Nel 1989 l'artista prende parte alla storica mostra "Magiciens de la Terre" al Centre Pompidou di Parigi; nel 1990 l'ICA di Londra ospita *Missões/Missões How to build Cathedrals e Cinza*.

Sue retrospettive sono state ospitate nel 1995 dall'IVAM di Valencia e in seguito dal Museo Serralves di Porto e dall'ICA di Boston; nel 1999 dal New Museum di New York, dal Museo di Arte Moderna di San Paolo e dal Museo di Arte Moderna di Rio de Janeiro; nel 2008 dalla Tate Modern di Londra; nel 2013 dal Museo Nacional Reina Sofía di Madrid e dal Museo Serralves di Porto (mostre coprodotte con HangarBicocca).

Meireles ha partecipato, tra il 1981 e il 2010, a sei edizioni della Biennale di San Paolo; tra il 1976 e il 2009 a quattro edizioni della Biennale di Venezia; nel 2002 e nel 1992 a *documenta*, Kassel; nel 2000 alla Biennale di Gwangju, Corea; nel 2002 alla VIII Biennale di Istanbul.

## Main exhibitions

Cildo Meireles's work has been shown in many of the world's leading museums and exhibitions.

In 1970, for the first time MoMA exhibited the work of Meireles, in its "Information" group exhibition. That year the artist also took part in the "From Body to Earth" group exhibition at the Palacio das Artes in Belo Horizonte. In 1975 the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro put on a solo display of his works, and in 1986 another was put on by the Museum of Contemporary Art in Sao Paulo. In 1989 Meireles took part in the historic "Magiciens de la Terre" exhibition at the Centre Pompidou in Paris. In 1990 the ICA in London showed *Missões/Missões (How to Build Cathedrals)* and *Cinza*.

Retrospectives of his work were put on in 1995 at IVAM in Valencia and later by the Museu Serralves in Porto and by the ICA in Boston; in 1999 by the New Museum in New York, the Museum of Modern Art in Sao Paulo and the Museum of Modern Art in Rio de Janeiro; in 2008 by Tate Modern in London; in 2013 by the Museo Nacional Reina Sofía in Madrid and the Museo Serralves in Porto (exhibitions co-produced with HangarBicocca). Between 1981 and 2010 Meireles took part in six editions of the Sao Paulo Biennale; between 1976 and 2009 in four editions of the Venice Biennale; in 2002 and 1992 in *documenta* in Kassel; in 2000 in the Gwangju Biennale, Korea; and in 2002 in the 8th Istanbul Biennial.



**Per i prestiti si ringraziano/For the loans we would like to thank**

L'artista/The artist

The Museum of Contemporary Art Kiasma, Helsinki, Finland

**Si ringraziano tutti coloro che hanno contribuito/****Special thanks to all who helped, including**

Marta Almeida, Ana Andrade, Francesca Antoniazza, Gaia Badioni, Massimo Berardini, Alessandra Beretta, Cezar Bezerra, Carlo Catuara, Jago Cherubini, Massimiliano Conca, Max Jorge Campos Meireles, Tobias Casimir May, Roberto Di Pasquale, Patricia Dominguez, Filipe Duarte, Trudo Engels, Daniele Fabiani, Francesca Fedeli, Roberto Fioccardi, João Fernandes, Sara Galotto, Miriam Gatta, Noni Geiger, Wolfgang Glöckner, Maria Heinz, Cristina Hong, Desirée Iezzi, Matti Leino, Dario Leone, Soledad Liaño Gibert, Alessandro Longoni, Fernando López García, Kristina von Knorring, Filipe Magalhães, Karoline Marques Stelzer, Greta Masperi, Sónia Oliveira, Roberta Perego, Marta Perucca, Matteo Pisciotta, Leonardo Quartucci, Maria Ramos, Giulia Redaelli, Elisa Restelli, Sara Rivera Dávila, Marina Rodrigues da Cruz, Margarida Soares, Rubens Teixeira dos Santos, Alessandro Tommasoni, Luca Vadalà, Mauro Vaerini, Miriam Vasquez Tavares, Teresa Velazquez Cortés, Maurizio Rodolfo Zelada

**Comunicazione visiva/Graphic Design**

Leftloft

**Ricerca/Research**

Vashti Ali

**Traduzioni a cura di/Translations by**

Simon Turner

**HangarBicocca Staff**Alessia Magistroni, *General Manager*Vicente Todolí, *Artistic Advisor*Andrea Lissoni, *Curator*Valentina Fossati, *Curatorial Assistant*Fiammetta Griccioli, *Curatorial Assistant*Matteo De Vittor, *Exhibit Preparator*Fabiana Cangia, *Conservazione*Giovanna Amadasi, *Cultural Strategies and Relations*Laura Riboldi, *Project Development*Laura Zocco, *Educational Department*Maura Corinaldesi, *Communication*Francesca Trovalusci, *Promotion and Valorisation*Chiara Bressan, *Events Management*Paolo Miano, *Project Manager*Angiola Maria Gili, *Press Office Manager*Stefano Zicchieri, *Press Office and Web*

**Pirelli HangarBicocca** è un'istituzione dedicata all'arte contemporanea che propone un programma di mostre dei maggiori artisti italiani e internazionali accompagnato da un calendario dedicato al pubblico, ai ragazzi e alle scuole. Il progetto nasce, nel 2012, dalla convinzione che l'arte contemporanea sia un terreno privilegiato per la ricerca, la sperimentazione e la riflessione critica sui più importanti temi della contemporaneità: valori che appartengono, da oltre 140 anni, alla cultura d'impresa di Pirelli. La vocazione di Pirelli HangarBicocca è inoltre quella di un luogo aperto alla città, al territorio e a ogni tipologia di pubblico: ogni anno circa 280.000 visitatori italiani e stranieri frequentano le mostre e partecipano ai percorsi e alle attività pensati per avvicinare all'arte contemporanea anche il pubblico non specializzato. Inoltre, attraverso progetti realizzati in collaborazione con la Fondazione Pirelli, HangarBicocca sviluppa iniziative focalizzate su tematiche quali: la trasformazione del territorio, il valore della memoria storica e la formazione delle nuove generazioni. Iniziative che testimoniano l'unicità del progetto Pirelli HangarBicocca, fondato su un'identità ricca e multidisciplinare in cui convivono saperi e linguaggi differenti.

As an institution dedicated to contemporary art, **Pirelli HangarBicocca** runs a programme of exhibitions of leading Italian and international artists, together with a calendar of events for the general public and for children and schools. Launched in 2012, the project is based on the belief that contemporary art is an ideal area for research, experimentation and critical reflection on the most important themes of the contemporary world: these are values that have been an essential part of Pirelli's corporate culture for over 140 years. The mission of Pirelli HangarBicocca also makes it a place that is open to the city, to the community and to all types of public, and each year about 280,000 Italian and foreign visitors come to see the exhibitions and to attend courses and take part in activities designed to bring contemporary art to a non-specialist audience. Through projects carried out in collaboration with Fondazione Pirelli, HangarBicocca puts on initiatives that examine themes such as the transformation of the territory, the value of historical memory and the making of new generations. These initiatives illustrate the unique nature of the Pirelli HangarBicocca project, which is based on a rich, multidisciplinary identity in which diverse forms of art and knowledge all come together.

**Socio fondatore promotore** Founding member and promoter



**Con il patrocinio di** With the patronage of

Milano



Comune  
di Milano

**Partner**



**In collaborazione con** In collaboration with



Seguici su

