

Cildo Meireles: Sobre la naturaleza de las cosas

GUY BRETT I VICENTE TODOLÍ

Obscura luz (1982, p. 103) és una caixa muntada a la paret amb un plafó que forma una pantalla en un costat.

En aquesta pantalla, una aparició: la silueta fosca d'una bombeta al bell mig d'un esclat de llum. La imatge denota llum i foscor simultàniament, però en una mena de relació invertida: el que esperem que sigui lluminós és fosc, i a l'inrevés. Es confonen seductorament diferents circuits mentals, diferents maneres d'entendre «energia» i «imatge». Podem deixar que el funcionament d'aquesta caixa sigui un misteri, o bé llegir la descripció que n'ha fet l'artista: «Hi ha dues bombetes, una de les quals... és la font de llum. L'altra bombeta forma una pantalla a través de la qual es projecta la llum [cosa que provoca una ombra] sobre una pantalla més allunyada, que és on l'espectador en veurà la imatge.»¹

Obscura luz és un objecte completament suficient respecte a allò que posa de manifest. No té cap semblança superficial amb els altres objectes que Cildo Meireles ha produït, de la mida que sigui, cosa que subratlla la tesi de l'artista que «cada idea reclama una solució tan singular com sigui possible.»² L'aspecte en què *Obscura luz* s'assembla a d'altres obres de Meireles –i es tracta d'una semblança profunda, que travessa tota la seva obra– és la fascinació per la paradoxa. «M'interessa aquesta mena d'inversions», ha afirmat l'artista, «la relació paradoxal entre objectes. Crec que, fins i tot quan miro d'evitar-ho, les coses sovint se'm fan força explícites a través de la paradoxa, de la relació entre tesi i antítesi. Sempre estic mirant de trobar aquesta hipotètica síntesi.»³ Així doncs, la «llum fosca» es pot interpretar com una metàfora que sintetitzés l'esperit amb què Meireles investiga les coses en general.

Meireles es considera un dels principals instigadors de l'art conceptual, ara que s'ha arribat a la conclusió que el conceptualisme ha tingut molts punts d'origen arreu del planeta. Però l'etiqueta no serveix per descriure la combinació de pensament abstracte i d'experiència física directa en el seu corpus tan extraordinàriament divers. El profund interès en la relació entre la dimensió sensorial i la cerebral, el cos i la ment, es considera avui dia una de les característiques definidores de l'avantguarda brasilera de postguerra, de la qual Meireles va sorgir amb les seves primeres obres a final de la dècada dels seixanta. «En l'art conceptual brasiler, tan lligat a la sensualitat, els límits del cos i el plaer», afirma, «és impossible no pensar en la seducció. Però també hi ha aspectes polítics que no sovintegen en l'art d'altres llocs del món.»⁴ Meireles s'ha mantingut fidel a aquests orígens, així com a un punt de vista polític i ètic format a l'exterior de les «cultures de l'opulència». Al mateix temps ha esdevingut un artista global, amb una obra que respon a contextos diversos i en la qual aborda qüestions que ens afecten a tots.

Els visitants de l'exposició s'adonaran de seguida que les obres exposades divergeixen molt en mides i en materials: hi trobem des d'un objecte en forma d'anell fins a una instal·lació de 225 metres quadrats. I pot passar que un objecte minúscul provoqui la sensació d'un espai vast, mentre que un ambient d'àmplies dimensions es percebi obsessivament delimitat. Aquestes sensacions contradictòries sovint s'incorporen o desemboquen l'una en l'altra. També ens adonem que algunes peces exposades, per exemple *Inserções em circuitos ideológicos* (1970, pp. 62-67),

1 Cildo Meireles, entrevistat per Felipe Scovino (2007). L'entrevista, realitzada amb motiu d'aquest catàleg, constitueix la base de les reflexions de Meireles sobre els orígens de les seves obres, recollides a cada secció del catàleg.

2 Cildo Meireles, entrevista amb Gerardo Mosquera, dins Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera, Dan Cameron: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999, p. 27.

3 Citat dins Scovino (vegeu nota 1).

4 Herkenhoff, op. cit., p. 28.

no constitueixen l'obra com a tal, sinó que són relíquies o mostres d'un esdeveniment que va tenir lloc fora del medi artístic, en la societat en general, obres amb uns límits desconeguts.

Aquesta exposició aplega més instal·lacions de grans dimensions de Meireles que cap de les anteriors. Si l'arquitectura ho permet, l'espai museístic es pot obrir per acomodar-hi aquestes obres sense divisions, d'acord amb la convicció de l'artista que cada instal·lació «defineix el seu propi espai». Algunes estan completament obertes a l'espai neutral de circulació, d'altres es troben parcialment ocultes i d'altres són com un amagatall secret. La manera d'entrar i de sortir de cada obra és diferent. Totes fan una primera impressió sorprenent, són un escenari complet i únic, que a poc a poc revela els mecanismes d'una proposició perceptiva/filosòfica/ètica, una al·legoria moderna arrelada en el món material.

Alguns temes travessen tot aquest corpus divers, encara que apareixen amb aspectes físics molt diferents i entrecreuats amb d'altres temes. Un tret molt peculiar de les obres de Meireles és la manera en què estan datades, sovint amb un lapse d'uns quants anys. Això pot representar el naixement d'una idea seguit de la data de la seva realització –un lapse que de vegades denota el temps d'espera a fi de tenir prou recursos per construir la peça–, o bé es pot referir a la maduració d'una idea. Un projecte com *Desvio para o vermelho* (1967-1984, pp. 120-131), per posar-ne un cas, ha necessitat disset anys de maduració. Tanmateix, hi ha algunes preocupacions que són constants i universals. El conjunt de l'obra de Meireles es podria descriure, per exemple, com una «poètica de la física». El cosmos, la manera en què

el podem conèixer o imaginar, és una referència persistent, malgrat que no sigui necessàriament explícita. I, d'altra banda, hi ha exigències contingents, com la necessitat que sentien els artistes brasilers als anys setanta de defensar la democràcia i els drets humans, així com la llibertat individual, contra els abusos comesos per la dictadura militar (1964-1985). En el cas de Meireles, això formava part d'una preocupació més àmplia respecte a la història i la difícil situació del Brasil: «Els esdeveniments polítics i socials ens van aixafar com una piconadora.»⁵ Aquestes dues respostes enfront del món estan inextricablement enllaçades en l'art de Meireles. Per aquesta raó, es va decidir d'estructurar el catàleg de l'exposició d'una manera diferent de l'habitual. En comptes d'un o dos llargs assaigs interpretatius, s'hi inclouen textos breus de nou autors, cada un dels quals aborda l'obra des d'una perspectiva individual. Aquests textos s'acompanyen amb els comentaris del mateix artista sobre els orígens de cada projecte inclòs en l'exposició, gairebé sempre arrelats en experiències vitals o records, que sovint es remunten a la infantesa.

Frederico Morais ha descrit el rerefons vital de Meireles en els termes següents:

«Va néixer a Rio de Janeiro el 1948. El seu pare era un indigenista que treballava per al Serviço de Proteção aos Índios i que havia format part de l'equip original del mateix Marechal Rondon. El seu oncle vivia a la selva amazònica. El fill del seu oncle, Apoena (que es deia així en honor d'un cabdill xevante), va seguir el mateix camí. Quan era petit, Cildo acompanyava la seva família en viatges constants a través del vast territori

5 Cildo Meireles: «Lugares de digresión», entrevista amb Nuria Enguita, dins Nuria Enguita i Bartomeu Marí: *Cildo Meireles*. València: IVAM Centre del Carme, 1995, pp. 24-25 [cat. exp.].

brasiler, i participava indirectament en expedicions pioneres adreçades a prendre contacte amb tribus desconegudes. Va viure o va passar temporades a Curitiba, Belém do Pará, Goiânia, Brasília (1958-1967) i Maranhão. Durant aquesta vida tan activa, nòmada i agresta, aprenia coses més pel fet de veure-les i escoltar-les que no pas per estudiar-les en una escola. Parla del seu pare, el nom del qual va heretar, amb un afecte i una admiració sense límits. Moltes obres seves han sorgit en record de les experiències viscudes al costat del seu pare, que era un apassionat dels llibres, un autèntic bibliomaniac. Va ser ell qui li va regalar el seu primer llibre d'art, sobre Goya.»⁶

Espai físic i mental

Meireles ha esmentat sovint les «qüestions espacials» com una preocupació fonamental de la seva obra.⁷ No sols considera l'espai com un element complex, amb connotacions «físiques, geomètriques, històriques, psicològiques, topològiques i antropològiques», sinó que també tracta i treballa amb l'espai com una realitat inseparable de l'escala, un fenomen d'una elasticitat infinita i una font per a l'enginy, la intel·ligència i la poesia característics de la seva obra. L'escala és un espai relatiu a nosaltres com a éssers humans, suspès en algun punt entre l'inimaginablement vast i l'inimaginablement minúscul.

Meireles va començar amb dos àmbits d'actuació: l'espai geometritzat, euclidià, que adopta la forma de reproduccions de mida real de racons o angles d'interiors domèstics, com a *Espaços virtuais: Cantos* (1967-1968, pp. 20-23), i l'espai exterior, l'immens territori del Brasil.

Les accions dutes a terme en el món exterior es traslladaven a l'espai expositiu en forma de caixa o estoig, o qualsevol altre estri portàtil. A *Mutações geográficas: Fronteira Rio-São Paulo* (1969, pp. 46-47), es feia un intercanvi de terra entre dos punts físicament molt pròxims però separats per una construcció mental. Collages com la sèrie *Arte física* (1969, pp. 40-45) proposaven intervencions fantàstiques, d'una imaginació desbordant, en la geografia del Brasil: per exemple, instruccions per agafar 1 cm de material de la muntanya més alta del Brasil, el Pico da Neblina, al nord, i intercanviar-lo amb material de les profunditats subterrànies del país: robins, maragdes o diamants. Un altre exemple d'inversió paradoxal. I, arran d'això, sorgeix una irònica frontera entre l'imaginar i l'executar, el fer realment: «Una vegada», explica l'artista, «vaig pensar en un projecte d'un país tan petit que només s'hi pogués operar des de l'estranger. Tindria una extensió mínima, una sola frontera, on només s'hi podria encabir una persona o ni això.»⁸

La relació fluctuant entre construcció mental i experiència sensorial es va posar a prova, amb la participació del públic, en la instal·lació *Eureka/Blindhotland* (1970-1975, pp. 111-115). En aquesta peça hi havia moltes pilotes visualment idèntiques, però l'espectador, en el procés de jugar-hi, agafar-les, fer-les rodolar, etc., descobria que tenien un pes força diferent (entre 500 i 1.500 grams). D'aquesta manera es creava una gran varietat de forces i respostes corporals dins una constant visual. Meireles entenia l'obra en part com una recerca sobre la densitat («allò que és i allò que sembla ser»),⁹ que ell explorava d'una manera concurrent en relació directa amb l'escala. Si un paisatge polític

6 Frederico Morais, entrevista amb Cildo Meireles, dins *Cildo Meireles: Algum Desenho / Cildo Meireles: Some Drawings (1963-2005)*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2005, p. 57 [cat. exp.].

7 Enguita i Marí, op. cit., p. 26.

8 Cildo Meireles, dins Paulo Herkenhoff (ed.): *Geografia do Brasil*. MAMAM (Recife), MAM-BA (Salvador) i ECCO (Brasília), Rio de Janeiro, 2001, p. 86 [cat. exp.].

9 Enguita i Marí, op. cit., p. 27.

s'havia condensat en una maleta a *Mutações geográficas*, més endavant es va condensar en un anell, *Condensado II – Mutações geográficas: Fronteira Rio-São Paulo* (1970, pp. 50-51), on uns mínims vestigis de terra estan encapsulats en or blanc, ònix, ametista i safir. O a *Condensado I – Deserto* (1970, p. 50), que permet portar el desert al dit dins un anell piramidal que conté una mena d'espill a través del qual es veu un únic gra de sorra. Un altre anell (*Condensado III – Bombanel* [1970, p. 53]) introdueix la noció d'espai com una cosa potencialment explosiva, un concepte extraordinari que fructificaria en obres com *Cruzeiro do Sul* (1969-1970, pp. 58-59), *O Sermão da Montanha: Fiat Lux* (1973-1979, pp. 84-85) i *Volátil* (1980-1994, p. 181). *Bombanel* contenia una càpsula de pólvora i una lent a través de la qual els raigs del sol tenien la potencialitat d'encendre-la.

Meireles es refereix sovint a Marcel Duchamp com una font d'inspiració fonamental, i quan parla de caixes i condensacions és natural pensar en la *Boîte-en-valise* de Duchamp, del 1938. Però mentre que Duchamp entenia la miniaturització com una rèplica, una versió portàtil d'obres ja fetes, Meireles l'entenia com la possibilitat de crear noves versions, d'invocar la poètica de l'artefacte petit però preciós o amb una forta càrrega: una faceta de l'energia, o la densitat.

La manera ideal d'exposar el minúscul cub de fusta de roure i de pi que constitueix *Cruzeiro do Sul* és en un espai de 200 metres quadrats, sense peanya. «Al començament volia que [la peça] fos molt més petita del que és, però quan ja l'havia llimat fins a la mida de l'ungla, vaig perdre la paciència i vaig deixar-ho en 9 mm.»¹⁰ Si el cub es fotografiés en l'espai circumdant, amb prou feines seria visible; per això, als catàlegs sempre

s'ha fotografiat damunt el tou d'un dit (una imatge que té una interessant semblança amb un símil utilitzat fa poc per un científic per descriure les enormes pressions que assoleix el generador experimental de fusió làser denominat HiPER: «l'equivalent a deu portaavions que reposessin sobre el polze».¹¹ Alhora, *Cruzeiro do Sul* és una obra enginyosament concebuda dins l'escenari minimalista de la «reificació» abstracta, i quan t'assabentes que les tribus indígenes del Brasil feien foc fregant bastonets de roure i de pi, l'experiència de la instal·lació canvia. La dimensió material dóna pas a la mental, s'obre una dimensió històrica, mitològica i cultural i la metàfora del foc assumeix implicacions, segons els predicaments dels indígenes del Brasil, tant de destrucció com de potencial creatiu. Aquest estat ambigu d'una cosa que és «alhora primera matèria i símbol» és fascinant per Meireles.¹²

L'espai com a circulació

Cap al començament dels setanta, el pensament de Meireles es va allunyar de l'espai especialitzat de l'art, i de l'espai còsmic de la natura, per acostar-se a una idea d'espai com a xarxa de circulació i de l'objecte com a desplaçament, com a viatge. Era una època d'opressió autoritària, en la qual la censura i la por anaven envaint cada vegada més l'espai públic i els mitjans de comunicació. Calia recórrer a la clandestinitat, tant per preservar la individualitat i la llibertat d'expressar-se sobre qüestions socials, com per continuar experimentant sobre la natura de l'objecte d'art. D'aquí arrenquen les *Inserções em circuitos ideológicos*, que, malgrat constituir

¹⁰ Scovino, op. cit.

¹¹ *The Guardian*, Londres, 6 de desembre de 2007.

¹² Scovino, op. cit.

una resposta a la situació immediata i de ser materialment efímeres, han esdevingut probablement l'obra més coneguda i més comentada de Meireles. Les ampolles de Coca-Cola amb missatges polítics impresos (en aquella època, se'n retornaven els envasos per poder-los reutilitzar), o els bitllets de banc en els quals s'havia estampat una incòmoda pregunta referida a l'assassinat d'un conegut opositor polític, s'aprofitaven de sistemes espacials ja existents i autopropulsats dins l'esfera econòmica que eren impossibles de censurar.

Valor

«M'agrada treballar amb coses paradigmàtiques», ha afirmat Meireles, «coses materials que el públic reconegui perquè pertanyen a la vida quotidiana, coses que són alhora matèria i símbol. Els diners, per exemple.»¹³ Des de l'exposició descarada, sobre un pedestal, d'un feix de bitllets lligats amb una goma a l'*Árvore do dinheiro* (1969, p. 77), fins al fil daurat i els claus daurats inserits, respectivament, en una gran massa de palla a *Fio* (Fil, 1990-1995) i en les senzilles caixes de fusta a *Ouro e paus* (Or i fusta, 1982-1995), els enigmes del valor no han deixat mai de fascinar Meireles. *Árvore do dinheiro* «apunta cap a la qüestió del valor de l'objecte d'art i la discrepància entre el valor d'ús i el valor de canvi».¹⁴ Consisteix en cent bitllets d'un cruzeiro i es va posar a la venda per vint vegades aquesta quantitat. Caldria preguntar-se quin valor tindria avui; al Brasil inflacionari de l'època en què es va fer, comenta Meireles amb ironia, el diner era el material més barat.¹⁵ Més endavant, per a *Ocasão*

(2004, pp. 176-179), l'artista va concebre un escenari en què el públic es trobava cara a cara amb els diners. D'aquesta manera s'assegurava que la nostra atenció es desviava de la reflexió especulativa sobre l'objecte d'art i se centrava de nou en nosaltres mateixos. L'obra consistia en un recipient obert, petit i elegant, que contenia bitllets de banc nous de trinca, al bell mig d'una sala ben il·luminada amb tres grans miralls en tres de les parets, cosa que produïa una recessió d'imatges infinita. Un dels miralls permetia veure l'interior des de l'altra banda. Els espectadors reaccionaven de maneres diferents davant la presència dels diners i després, quan sortien de la sala i miraven cap dins des de l'altra banda del mirall, veïen altres persones allà on acabaven d'estar ells mateixos, cosa que els convertia en voyeurs.

Com a última disbauxa clandestina, Meireles es va convertir en un irònic falsificador i va imprimir una gran quantitat de bitlles –*Zero cruzeiro* (1974-1978)¹⁶ i *Zero dollar* (1978-1984, pp. 79-81)–, l'últim amb l'ajuda del dissenyador i gravador João Bosco Renaud. Reduint el seu valor oficial a zero, els subversius bitllets de cruzeiro estan embellits amb el retrat no d'una figura il·lustre del panteó brasiler, sinó de dos individus exclosos efectivament de la societat brasilera, amb uns drets civils mínims: un indi kraô per una banda i l'intern d'un manicomi per l'altra (Meireles coneixia aquests dos homes).

En massa

Una característica inconfusible de l'art de Meireles és l'elevadíssima quantitat d'un element concret que li agrada desplegar. De fet, és un tret característic

¹³ Cildo Meireles: *Algum Desenho/Cildo Meireles: Some Drawings*, 2005, p. 61.

¹⁴ Enguita i Marí, op. cit., p. 30.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ El cruzeiro era aleshores la moneda del Brasil.

de gairebé totes les seves grans instal·lacions: 2.000 ossos, 600.000 monedes i 800 hòsties de combregar a *Missão/Missões (Como construir catedrais)* (1987, pp. 99-101); 126.000 caps de llumins a *Fiat Lux*; 6.000 regles de fuster, 1.000 rellotges elèctrics i 500.000 números a *Fontes* (1992/2008, pp. 165-167); un nombre indeterminat d'objectes de color vermell a *Desvio para o vermelho*; l'antologia de diverses menes de barreres que constitueix *Através* (1983-1989, pp. 138-146); la quantitat de ràdios de *Babel* (2001); les pàgines obertes d'una munió de llibres blaus que recreen el mar a *Marulho* (Murmuri del mar) (1992-1997); les més de 200 boles col·locades sota la feixuga malla de *Glovetrotter* (1991, pp. 161-163). En termes generals, aquestes acumulacions denoten un univers atapeït (els regles de *Fontes*, per exemple, estan estructurats en doble espiral o, mirats des del costat, com una projecció de la Via Làctia). També denoten les masses humanes i la densitat de la història. Per Meireles, però, el fenomen del nombre està carregat de paradoxes. Podem entrar en una botiga i comprar una capsa de llumins sense cap problema, però si n'apleguem milers de caps, com passa a *Fiat Lux*, tenim una bomba en potència. Hem violat la llei. Tanmateix, aquesta relació entre l'u i la multiplicitat és reversible. Al cartell de *Fiat Lux* s'hi veien 400 fulles d'afaitar subjectades en un bloc compacte; una sola fulla d'afaitar és perillosa, però totes juntes no tallen, són inofensives. Amb un esperit d'inversió semblant, Meireles ha deixat clar que es pot crear una gran instal·lació per a una sola persona (és el cas de *Marulho*, per exemple), mentre que un petit objecte pot estar adreçat a una gran audiència (*Inserções*).

Totes aquestes afirmacions revelen la complexa relació que Meireles estableix amb el públic, embrancant cossos i esperits en combinacions intrincades i de vegades inquietants. En alguna ocasió, l'experiència és aclaparadorament sensorial i difícil de verbalitzar, com a l'habitació plena d'objectes vermells de *Desvio para o vermelho*. Remarquem que es tracta d'una col·lecció d'objectes que ja són de color vermell, no de tapar-ho tot amb una capa de pintura vermella. Les subtileses i l'enginy d'aquesta obra són aclaparadors, i tanmateix la sensació general és de monomania, cosa que ens fa adonar de fins a quin punt la varietat i la diversitat són essencials en la nostra vida. Però tot s'expandeix: a *Desvio para o vermelho*, l'artista ens transporta d'un espai domèstic a un espai còsmic.

De vegades, les sensacions enfrontades d'il·lusió i realitat són tan punyents –com quan viem l'espelma encesa i sentim l'olor de gas a la sala plena de pólvores de talc de *Volátil*– que no ens queda sinó contemplar la por en estat pur i les seves seqüeles. A *3 Estudos* (3 Estudis, 1969), les abstraccions de l'espai i el temps adquireixen una intensa corporalitat en la nostra ment per mitjà d'un full de paper enganxat a la paret amb unes quantes frases molt simples impreses. Una d'aquestes «instruccions», per exemple, diu: «Passa 12 hores sense beure aigua i després beu-ne mig litre amb un gobelet de plata, molt a poc a poc.»¹⁷

El so és un element important en moltes obres de Meireles. A *Eureka/Blindhotland*, la sensació tàctil de densitats diferents es tradueix en so, a través de l'enregistrament de l'impacte que fan unes boles de pesos diferents que cauen des d'alçades diferents a distàncies diferents del micròfon, en un complex

¹⁷ Enguita i Marí, op. cit., p. 18.

escenari de permutacions. La magistral torre de ràdios, *Babel*, se sent abans que es vegi. També es pot donar el cas que el públic produeixi el so de l'obra involuntàriament, caminant sobre els vidres trencats del laberint d'*Através*, o amb el refrec de les soles de les sabates sobre el terra de paper de vidre que envolta les piles de caps de llumins de *Fiat Lux*, cosa que augmenta la sensació de catàstrofe potencial.

Ull i cos

Tal com escriu Moacir dos Anjos, invocant un dels principals pensadors del Brasil en el camp de l'estètica, Ferreira Gullar, Meireles posa en pràctica un mètode d'investigació del món que, «en comptes de restringir-se al camp de la percepció retinal, es fonamenta en una «síntesi de relacions sensorials i mentals», de manera que sentits i raó s'esperonen mútuament i produeixen conjuntament una cognició d'espais complexos».¹⁸ En cap altra banda de l'exposició aquesta afirmació s'expressa amb tanta elegància, tanta economia de mitjans i tanta càrrega paradoxal com a *Através*, una de les principals obres de Meireles, que no s'exposa sovint a causa de les seves enormes dimensions.

Através és un laberint penetrable construït amb seccions curtes i diverses de barreres, obstruccions, tanques, persianes, demarcacions, límits. És una obra que tracta de la visualitat, encara que no és ni una pintura ni una escultura. Hi podem veure a través? Hi podem passar a través? Podem reconciliar el plaer de la interferència visual –les semitransparències, les veladures, les variacions de densitat– amb les

prohibicions sobre el nostre moviment corporal? Es pot separar l'experiència de l'ull de l'experiència del cos? Com passem de l'experiència de les diferents pantalles i barreres com a elements abstractes, visuals i plàstics, al seu significat social? (El ventall d'obstacles abasta des d'allò neutre –xarxes– fins a elements agressius –filferro espinós–, i inclou barreres que indiquen la complexitat de l'experiència social.) Hi veiem la mena de cordes que es fan servir als museus perquè el públic no s'acosti a les obres d'art, o les gelosies que en certs contextos poden evocar els jardins, i en d'altres la decoració de cafès barats (barreres simbòliques que ens imposen unes limitacions que nosaltres acceptem, malgrat que les podríem ensorrar molt fàcilment). L'obra és un embull de qüestions com aquestes, qüestions que, en certa mesura, planteja la forma global de la instal·lació. *Através* estableix l'«ordre» de perspectiva i l'angle recte en la disposició de pantalles, contra l'energia nucleica i la forma caòtica d'una gran bola de cel·lofana arrugada que reposa al bell mig de la instal·lació.

La cel·lofana es pot interpretar com una de les metàfores còsmiques de Meireles. La gran bola és una indicació d'infinitud, que es troba al cor de tots aquests mecanismes de limitació. Ens alleuja de les minúcies socials de cada barrera diferent, l'abstracció transparent que hi descobrim al centre? O més aviat ens recorda la necessitat humana constant d'emmarcar i contenir l'experiència per poder viure dins aquest univers ferotge? Si els artistes anteriors perseguien l'energia i contemplaven l'espai-temps amb un esperit de purificació, a partir de zero, fent *tabula rasa*, Meireles presenta aquesta recerca com entreteixida amb la

¹⁸ Vegeu l'assaig de Moacir dos Anjos en aquest catàleg: «On són tots els llocs» (p. 170). Fa referència a l'influent assaig de Ferreira Gullar «Teoria do Não-Objeto», *Jornal do Brasil*, 21 de novembre/20 de desembre de 1960.

cultura, com una cosa inevitablement mediatitzada. D'aquí els components del seu laberint, construïts amb objectes utilitaris de producció industrial dissenyats per satisfer la munió de necessitats, febleses, pors i preferències dels consumidors. Tanmateix, *Através* depassa, va més enllà d'aquests elements donats (un procés que ja es troba implícit al títol), cap als espais il·limitats i els anhels latents en l'abstracció.

Aquestes dues forces o condicions –el contingent i l'infinit– es troben sempre presents en l'obra de Meireles, reapareixen amb noves aparences, amb formes força diferents d'allò que hem vist fins aleshores. L'artista continua «mirant de trobar» la «hipotètica

síntesi» esmentada a l'inici d'aquesta introducció. No és un escenari condemnat al fracàs, sinó un procés de recerca fascinant que fructifica a partir de la modèstia i l'humor. Sense voler ser xovinista, en un context més ampli, Cildo Meireles ha parlat d'un «model d'harmonia social [que] travessa tota la cultura brasilera, malgrat les turbulències històriques, socials i polítiques». Es remunta a la influent metàfora de l'antropofàgia (o canibalisme) proposada als anys vint pel poeta Oswald de Andrade –la idea que el Brasil digereix críticament l'herència cultural universal–, titllant-la de «contribució positiva que pot fer la cultura brasilera a la possibilitat de coexistir en la diferència».