

Cildo Meireles: Sobre la naturaleza de las cosas

GUY BRETT Y VICENTE TODOLÍ

Obscura luz, de 1982 (p. 103) es una caja montada en la pared, con un panel que forma una pantalla en uno de los extremos. Sobre esta pantalla, una aparición: la forma oscura de una bombilla en medio de una luz resplandeciente. La imagen denota luz y tinieblas de una manera simultánea, aunque trabando una especie de relación inversa entre ambos términos: lo que esperamos que sea luz está en tinieblas, y viceversa. Se confunden de un modo placentero distintos circuitos mentales, distintas formas de entender la «energía» y la «imagen». Podemos dejar el funcionamiento de esa caja envuelto en el misterio, o bien leer la descripción que hace el propio artista: «Hay dos bombillas, una de las cuales... es la fuente de la luz. La otra bombilla forma una pantalla a través de la cual se proyectará la luz [que ha de proyectar a su vez una sombra] en otra pantalla situada más allá, sobre la cual el espectador ve la imagen.»¹

Obscura luz es un objeto completamente suficiente con respecto a lo que pone de manifiesto. No ostenta ninguna semejanza superficial con ninguno de los demás objetos que ha producido Cildo Meireles, sean del tamaño físico que sean, lo cual subraya la certeza del artista, convencido de que «cada idea exige una solución tan singular como sea posible».² En lo que sí se parece *Obscura luz* a otras obras de Meireles –y se trata de un parecido muy intenso, de un rasgo que recorre la totalidad de su obra– es en su fascinación por la paradoja. «Me interesan esta clase de inversiones –ha declarado–, la relación paradójica entre los objetos. Creo que incluso cuando trato de evitarlo, las cosas a veces se me muestran de una manera muy explícita por medio de la paradoja, por medio de la relación que se entabla entre tesis y antítesis. Siempre estoy tratando de hallar esa hipotética

síntesis.»³ Por lo tanto, la «luz oscura» podría tomarse por metáfora que sintetiza el espíritu con el cual Meireles investiga las cosas en general.

Se le suele considerar uno de los instigadores clave del arte conceptual, ahora que se ha reconocido que el conceptualismo tiene diversos puntos de origen en todo el planeta. Pero la etiqueta es inadecuada si se pretende describir la combinación del pensamiento abstracto y de la experiencia física y directa que se da en su obra, de una extraordinaria diversidad. Hoy se considera que ese profundo interés por la relación entre lo sensorial y lo cerebral, entre el cuerpo y la mente, es uno de los rasgos definitorios de la vanguardia brasileña de posguerra, a partir de la cual surgió Meireles con sus primeras obras a finales de la década de los sesenta. «En el arte conceptual brasileño, tan ligado a la sensualidad, a los límites del cuerpo y del placer –según apunta él mismo–, me resulta imposible no pensar en la seducción; no obstante, existen también ciertos aspectos políticos que son infrecuentes en el arte de otros lugares del mundo.»⁴ Se ha mantenido fiel a estos orígenes y a un punto de vista político/ético que se ha formado al margen de las «culturas de la abundancia». Al mismo tiempo, se ha convertido en un artista global, que responde en sus obras a contextos diversos y que trata en ellas de cuestiones que nos afectan a todos.

Los visitantes de la exposición se darán cuenta inmediatamente de que las obras que se exponen tienen una inmensa variedad en cuanto a los tamaños y a la diversidad de los materiales empleados. En los casos más extremos, el espectro va desde un objeto de arte que tiene la forma de un anillo hasta una instalación que abarca 225 metros cuadrados. Y puede darse el caso de que un

1 Cildo Meireles, entrevista con Felipe Scovino (2007). Esta entrevista, especialmente encargada para este catálogo, forma la base de los comentarios y recuerdos que desgrana Meireles sobre los orígenes y el desarrollo de cada una de sus obras, que se recogen en cada una de las

secciones correspondientes del catálogo.

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

3 Citado en Scovino (véase nota 1).

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

objeto minúsculo provoque la sensación de un espacio inmenso, mientras un entorno de amplias dimensiones tal vez resulte obsesivamente limitado. Esas sensaciones contradictorias con frecuencia se incorporan o desembocan unas en otras. También reparamos en que algunas de las obras expuestas, por ejemplo *Inserções em circuitos ideológicos*, de 1970 (pp. 62-67), no constituyen la obra en sí, sino que son residuos, vestigios de un acontecimiento que tuvo lugar fuera del medio artístico, en el seno de la sociedad en general, esto es, obras cuyos límites son desconocidos.

Esta exposición reúne bastantes más instalaciones de gran formato hechas por Meireles que ninguna de las anteriores. Si la arquitectura lo permite, el espacio del museo puede abrirse y dar cabida a todas estas obras sin divisiones, atendiendo a la convicción del artista: cada instalación «define su propio espacio». Algunas están completamente abiertas al espacio neutral de la circulación; algunas se hallan en parte veladas; otras son ocultas, secretas. El modo de entrar y salir de cada una de ellas siempre es diferente. Todas ellas causan una primera impresión que sobresalta, por tratarse de un planteamiento completo y único, que gradualmente revela el funcionamiento de una proposición perceptiva/filosófica/ética, una moderna alegoría que hunde sus raíces en el mundo material.

Ciertos temas recorren esta gran variedad de obras y aparecen bajo disfraces físicos muy distintos, además de entrecruzarse con otros temas. Uno de los rasgos sorprendentes de las obras de Meireles es el modo en que están fechadas, a menudo a lo largo de varios años. Esto puede representar el nacimiento de una idea seguido por la fecha en que se materializó, mientras otras veces se

trata de una brecha que denota un tiempo de espera, hasta el momento de disponer de los recursos suficientes para la construcción de la pieza, e incluso puede hacer referencia a la maduración de una idea. Un proyecto como es *Desvio para o vermelho*, de 1967-1984 (pp. 120-131), pudo madurar durante un periodo realmente largo, de diecisiete años. Hay algunas preocupaciones que resultan constantes y universales. La totalidad de su obra, por ejemplo, podría describirse como una «poética de la física». El cosmos, el modo en que es posible conocerlo o imaginarlo, es una referencia persistente, aunque no sea necesariamente explícita. Y luego están las exigencias contingentes, como es la necesidad que sintieron los artistas brasileños en los años setenta, necesidad de resistir y contrarrestar el abuso sobre los derechos humanos y las instituciones democráticas, y el menosprecio a la libertad individual, perpetrados por la dictadura militar (1964-1985). En el caso de Meireles, esta postura formó parte de una dedicación más amplia a la historia y a los padecimientos de Brasil: «Los acontecimientos políticos y sociales nos atropellaron.»⁵ Estas dos respuestas ante el mundo se hallan completamente entrelazadas en el arte de Meireles. Por este motivo se tomó la decisión de dar al catálogo de la exposición una estructura distinta de lo habitual. En vez de uno o dos ensayos interpretativos más o menos largos, contiene textos breves de nueve autores, cada uno de los cuales opta por un acercamiento individual a la obra. Estos ensayos se encuentran acompañados por los comentarios del propio Meireles sobre los orígenes de cada uno de los proyectos que forman parte de la exposición, por lo general arraigados en alguna experiencia vital, a menudo un recuerdo de infancia, cuya historia relata él mismo.

5 Cildo Meireles: «Lugares de digestión», entrevista con Nuria Enguita, en Nuria Enguita y Bartomeu Mari: *Cildo Meireles*. Valencia: IVAM Centre del Carme, 1995, pp. 24-25 [cat. exp.].

Frederico Morais ha descrito así el trasfondo del que proviene Meireles:

«Nació en Río de Janeiro en 1948. Su padre era un indigenista que trabajó en el Servicio de Protección de los Indios, y que de hecho formó parte del equipo original del Marechal Rondon. Su tío habitó en la selva. El hijo de este tío, Apoena (así llamado en honor de uno de los jefes de la tribu Xevante), siguió ese mismo camino. Cuando era niño, Cildo vivió los constantes traslados de la familia por el inmenso territorio de Brasil, participando de forma vicaria en las expediciones de exploración que se llevaron a cabo con la intención de contactar con tribus todavía desconocidas. Residió o al menos pasó largas temporadas en Curitiba, Belém do Pará, Goiânia, Brasilia (1958-1967) y Maranhão. Con esta vida activa, llena de cambios, en modo alguno acomodada, aprendió bastantes más cosas por el hecho de verlas y de oír las que estudiando en las aulas. Habla de su padre, cuyo nombre heredó, con un afecto ilimitado y una gran admiración. Muchas de sus obras de arte han nacido como recuerdos de las experiencias que vivió junto a su padre, que además tenía un cariño a los libros como solo tienen los bibliómanos. De él recibió su primer libro de arte, un libro sobre Goya.»⁶

Espacio físico y mental

Meireles a menudo ha señalado que las «cuestiones espaciales» son una preocupación fundamental de su obra.⁷ No solo ve el espacio como algo complejo, provisto de connotaciones que son «físicas, geométricas, históricas, psicológicas, topológicas y antropológicas», sino que además lo traba y lo trabaja como una realidad inseparable

de la escala, un fenómeno de una elasticidad inacabable, fuente asimismo del inconfundible ingenio, de la inteligencia y la poesía que destila en su arte. La escala es el espacio en relación con nosotros, con el ser humano, y se halla por tanto en suspenso entre la vastedad inimaginable y la diminuez inconcebible.

Meireles comenzó sus trabajos con dos campos de operación: el espacio geometrizado, euclidiano, que toma la forma de reproducciones a escala real de los rincones de un interior doméstico, como es el caso de *Espaços virtuais: Cantos*, de 1967-1968 (pp. 20-23), y el espacio al aire libre, el inmenso territorio de Brasil. Las acciones llevadas a cabo en el mundo exterior eran después trasladadas al espacio de la exposición en forma de caja, o de funda, de objeto portátil. En *Mutações geográficas: Fronteira Rio-São Paulo*, de 1969 (pp. 46-47), se llevó a cabo un intercambio de tierra entre dos puntos físicamente muy próximos, pero separados por un constructo mental. Los collages, como es la serie *Arte física*, de 1969 (pp. 40-45), proponían intervenciones fantásticas, de una imaginación desbordante, en la geografía brasileña: por ejemplo, las instrucciones para tomar 1 cm de material de la cumbre más alta de Brasil, el Pico da Neblina, al norte, y cambiarlo por materiales de las profundidades subterráneas de Brasil: rubíes, esmeraldas o diamantes. Un ejemplo más de inversión paradójica. Y, al mismo tiempo, surge una irónica frontera entre la imaginación y el hecho en sí, en la realidad: «Una vez –relata el artista– pensé en un proyecto de un país tan minúsculo que solo se pudiera gestionar desde el extranjero. Sería un terreno mínimo, tan solo una frontera, en la que cabría una sola persona, o ni siquiera.»⁸

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

7 Enguita y Marí, op. cit., p. 26.

8 Cildo Meireles, en Paulo Herkenhoff (ed.): *Geografia do Brasil*. MAMAM (Recife), MAM-BA (Salvador) y ECCO (Brasilia), Río de Janeiro, 2001, p. 86 [cat. exp.].

La relación fluctuante entre constructo mental y experiencia sensorial se sometió a prueba con la participación del público en el entorno creado por la pieza *Eureka/Blindhotland*, de 1970-1975 (pp. 111-115). El espectador iba descubriendo muchas bolas visualmente idénticas en el mismo proceso en que jugaba con ellas, tomándolas con las manos, haciéndolas rodar, etc., aunque eran de pesos muy diversos (entre 500 y 1.500 gramos). De ese modo se creaba una amplia variedad de reacciones corporales y gestuales dentro de una constante visual. Meireles consideró la obra en parte como una investigación de la densidad («lo que es y lo que parece ser»),⁹ que había comenzado a explorar de manera concurrente en relación directa con la escala. Si un paisaje político se condensó en forma de maletín portátil, caso de las *Mutações geográficas*, aún se condensó más en el anillo que constituye *Condensado II – Mutações geográficas: Fronteira Rio-São Paulo*, de 1970 (pp. 50-51), en donde hay mínimos restos de tierra engastados en oro blanco, ónice, amatista y zafiro. O en *Condensado I – Deserto*, de 1970 (p. 50), con el que uno puede llevar el desierto en un dedo, en un anillo piramidal que contiene un cristal tras el cual se ve un único grano de arena. Otro anillo (*Condensado III – Bombanel*, de 1970 [p. 53]) introdujo el concepto del espacio como explosivo en potencia, una concepción extraordinaria que había de florecer en obras como *Cruzeiro do Sul*, de 1969-1970 (pp. 58-59), *O Sermão da Montanha: Fiat Lux*, de 1973-1979 (pp. 82-85) y *Volátil*, de 1980-1994 (p. 181). *Bombanel* contenía una cápsula de dinamita y una lente a través de la cual los rayos del sol potencialmente podrían prenderle fuego.

⁹ Enguita y Marí, op. cit., p. 27.

¹⁰ Scovino, op. cit.

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

Meireles con frecuencia menciona a Marcel Duchamp como inspiración primigenia de sus obras, y cuando habla de cajas y de condensados es lógico pensar en la *Boîte-en-valise* de Duchamp, de 1938. Pero así como Duchamp interpretó la miniaturización como réplica, como versión portátil de obras ya hechas con anterioridad, Meireles vio en esta opción la posibilidad de crear nuevas versiones, invocando para ello la poética del artefacto de dimensiones reducidas, solo que con una gran carga: una faceta de energía, o de densidad.

El pequeño cubo compuesto de madera de roble y madera de pino que constituye *Cruzeiro do Sul* se expone de manera ideal sin que medie un plinto y en un espacio de 200 metros cuadrados. «Quise que [la pieza] fuera mucho más pequeña de lo que es, pero cuando terminé por lijar la madera prácticamente al tamaño de una uña se me agotó la paciencia y la dejé en 9 mm.»¹⁰ Si el cubo se fotografiase de modo que se apreciara el espacio que lo rodea, sería prácticamente invisible, y por eso habitualmente se ha recogido para los catálogos mientras permanece sobre la yema de un dedo (una imagen que mantiene un interesante parecido con un símil que recientemente ha empleado un científico para describir las descomunales presiones que se alcanzan con un generador experimental de fusión láser llamado HiPER: «es el equivalente al peso de diez portaviones que descansarían sobre el pulgar».¹¹ Al mismo tiempo, *Cruzeiro do Sul* responde a una ingeniosa concepción dentro del marco minimalista de la «reificación» abstracta, y solo cuando uno se entera de que frotar la madera de roble con madera de pino ha sido uno de los métodos tradicionalmente empleados por las tribus indígenas de Brasil para prender fuego cambia por completo toda

la experiencia que uno pudiera tener de la instalación. Lo material se torna mental, se abre de golpe una nueva dimensión histórica, mitológica y cultural, y la metáfora del fuego adquiere implicaciones, a la vista del sufrimiento de los indígenas brasileños, de un potencial tanto destructivo como creador. Este estado ambiguo en el que algo es «simultáneamente la materia prima y el símbolo» resulta fascinante para Meireles.¹²

El espacio en tanto circulación

Más o menos a principios de los años setenta, el pensamiento de Meireles se desgajó del espacio especializado del arte, y del espacio cósmico de la naturaleza, para evolucionar hacia una concepción del espacio como red circulatoria y del objeto como elemento en proceso de desplazamiento, de viaje. Aquella era una época de opresión autoritaria, en la que primaba un ambiente de censura y de miedo que cada vez invadía con más potencia el espacio público y los medios de comunicación. Era necesaria la clandestinidad tanto para preservar la individualidad y la libertad como para hablar de las cuestiones sociales y para proseguir con la experimentación en torno a la naturaleza del objeto de arte. De ahí surgen las *Inserções em circuitos ideológicos*, que si bien son una respuesta a la situación inmediata, y son materialmente efímeras, desde entonces posiblemente han pasado a ser la obra más conocida y la más comentada de todas las que ha ido produciendo Meireles. Las botellas de Coca-Cola con mensajes de contenido político impresos en el cristal (en Brasil, las botellas de Coca-Cola circulaban en aquellos tiempos

según el sistema de devolución del envase), o bien los billetes de curso legal en los que se habían impreso molestas preguntas acerca del asesinato de un destacado miembro de la oposición al régimen dictatorial, se sirvieron de sistemas espaciales existentes y autopropulsados dentro de la esfera económica, sistemas que además eran efectivamente imposibles de censurar.

Valor

«Me gusta trabajar con cosas paradigmáticas –ha dicho Meireles–, con cosas materiales que el público reconozca como algo perteneciente a su vida cotidiana, cosas que sean al mismo tiempo materia y símbolo. Por ejemplo, el dinero.»¹³ Desde la descarada exposición, sobre un pedestal, de un fajo de billetes de banco sujeto con unas gomas, en *Árvore do dinheiro*, de 1969 (p. 77), hasta el hilo de oro y los clavos de oro insertos respectivamente en una gran masa de paja en *Fio* (Hilo), de 1990-1995, y en las sencillas cajas de madera en *Ouro e paus* (Oro y madera), de 1982-1995, los enigmas sobre el valor no han dejado de fascinar a Meireles. *Árvore do dinheiro* «apunta hacia la cuestión del valor del objeto de arte y el desfase entre el valor de uso y el valor de cambio.»¹⁴ Consta de cien billetes de un cruzeiro, y se puso a la venta por una cantidad veinte veces superior. Uno se pregunta qué valor podría tener hoy; en el inflacionario Brasil de la época en que se produjo, bromeó Meireles, el dinero era el material más barato de que se disponía.¹⁵ Mucho tiempo después, en *Ocasão*, de 2004 (pp. 176-179), el artista ideó un planteamiento en el que el público habría de verse confrontado al dinero de la manera más

¹² Scovino, op. cit.

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

¹⁴ Enguita y Marí, op. cit., p. 30.

¹⁵ Ibid.

directa. Esto garantizó que nuestra atención no se centrara en pensamientos de índole especulativa sobre el objeto de arte, volviendo en cambio a nosotros. Nos encontramos un receptáculo pequeño y elegante, abierto, que contenía billetes de curso legal recién impresos en el centro de una sala abundantemente iluminada, con tres grandes espejos en tres de las paredes, con lo que se producían infinidad de imágenes en recesión. Uno de los espejos era en realidad un cristal desde cuyo lado opuesto se veía el interior. Los espectadores reaccionaban de distintas formas ante la presencia del dinero contante y sonante, y al salir de la sala y ver el espejo desde el otro lado se encontraban a otras personas exactamente en donde habían estado ellos instantes antes, con lo que se convertían en *voyeurs*.

En una última jugada clandestina, Meireles se convirtió en un irónico falsificador, e imprimió una gran cantidad de billetes: *Zero cruzeiro*, en 1974-1978,¹⁶ y *Zero dollar*, en 1978-1984 (pp. 79-81), este último con ayuda del diseñador y grabador João Bosco Renaud. Al reducir el valor oficial a cero, los subversivos billetes de cruzeiros se embellecen con retratos no de alguna figura ilustre del panteón brasileño, sino de dos individuos efectivamente excluidos de la sociedad brasileña, cuyos derechos civiles se han reducido al mínimo: en el anverso, un indio de la tribu Kraô; en el reverso, un interno de un manicomio (Meireles conocía a estos dos hombres).

En masa

Una de las características inconfundibles del arte de Meireles es el elevadísimo número de un determinado elemento que le gusta poner en juego. De hecho, es un

rasgo constante en casi todas sus instalaciones de gran formato: 2.000 huesos, 600.000 monedas y 800 hostias para comulgar en *Missão/Missões (Como construir catedrais)*, de 1987 (pp. 99-101); 126.000 cajas de cerillas en *Fiat Lux*; 6.000 reglas de carpintero, 1.000 relojes eléctricos y 500.000 números en *Fontes*, de 1992/2008 (pp. 165-167); una cantidad indeterminada de objetos rojos en *Desvio para o vermelho*; la antología de distintas clases de barreras que constituyen *Através* 1983-1989 (pp. 138-146); las muchas radios de *Babel*, de 2001; las páginas abiertas de innumerables libros azules que recrean el mar en *Marulho* (Murmullo del mar), de 1992-1997; las más de doscientas esferas que deforman la pesada malla de *Glovetrotter*, de 1991 (pp. 161-163). En términos generales, semejantes acumulaciones denotan un universo en ebullición (por ejemplo, la masa de reglas de carpintero que hay en *Fontes* se estructuran como una doble espiral, o, vistas desde uno de los lados, como una proyección de la Vía Láctea). Denotan asimismo las masas humanas y la densidad de la historia. Sin embargo, para Meireles el fenómeno del número se halla cargado de paradojas. Es posible entrar en una tienda y comprar una caja de cerillas sin problema, pero cuando uno junta miles de cajas de cerillas, como en *Fiat Lux*, se encuentra con una bomba en potencia. Uno ha quebrantado la ley. Sin embargo, esta relación entre el uno y la multiplicidad es reversible. El cartel anunciador de *Fiat Lux* representaba 400 cuchillas de afeitar comprimidas por una prensa: una cuchilla sola es peligrosa, pero el conglomerado no corta y es inofensivo. En un espíritu de inversión similar, Meireles ha señalado que una instalación de gran formato se puede montar para una sola persona (por ejemplo, *Marulho*), mientras que un objeto de reducidas dimensiones se puede presentar ante un público numerosísimo (*Inserções*).

¹⁶ El cruzeiro era entonces la moneda nacional de curso legal en Brasil.

Tales afirmaciones revelan las complejas relaciones que establece Meireles con el público, en las que participan los cuerpos y las mentalidades formando combinaciones intrincadas y a veces inquietantes. A veces, una experiencia resulta abrumadoramente sensorial y difícil de verbalizar, como en la sala llena de objetos rojos que constituye *Desvio para o vermelho*. Nos damos cuenta de que es una colección de objetos originalmente rojos, que no hay una capa de pintura roja en ninguna parte. Las sutilezas y el ingenio que pone en juego esta obra son muy convincentes, si bien la sensación general que se tiene es de monomanía, lo cual nos lleva a comprender qué esenciales son la variedad y la diversidad en nuestras vidas. Pero las cosas se abren: en *Desvio para o vermelho* se nos lleva de un espacio doméstico a un espacio cósmico.

A veces, las sensaciones enfrentadas que producen la ilusión y la realidad llegan a ser tan agudas –como es el caso cuando vemos la llama de la vela y percibimos el olor a gas en la sala cubierta por polvos de talco que es *Volátil*– que nos quedamos ante la contemplación del miedo en estado puro y de las consecuencias del mismo. En *3 Estudos* (3 Estudios), de 1969, a las abstracciones del espacio y el tiempo se les da una intensa corporeidad mental por medio de un pedazo de papel pegado a la pared, que ostenta unas sencillas palabras. Una de estas instrucciones, por ejemplo, dice así: «Quedarse sin beber agua 24 horas y después beber medio litro en una pequeña vasija de plata, muy lentamente.»¹⁷

El sonido es un elemento importante en las obras de Meireles. En *Eureka/Blindhotland* la sensación táctil de las diversas densidades se traduce en sonidos por medio de una banda sonora que registra el impacto de una serie de bolas de pesos distintos que caen desde

distintas alturas y a distintas distancias del micrófono, formando un complejo conjunto de permutaciones. La magistral torre de las radios, *Babel*, se oye antes de que se vea. Y el público puede producir el sonido de una obra por pura inadvertencia, al caminar sobre los cristales rotos que tapizan el suelo del laberinto en *Através*, o al arañar con las suelas de los zapatos el suelo de papel de lija que rodea el amontonamiento de cajas de cerillas en *Fiat Lux*, aumentando en gran medida la sensación de catástrofe potencial.

Ojo y cuerpo

Como apunta Moacir dos Anjos, invocando a Ferreira Gullar, uno de los principales pensadores de Brasil en materia de estética, Meireles desarrolla y aplica un método de investigar el mundo que «en vez de restringirse al campo de la percepción retiniana, se concentra en la “síntesis de relaciones sensoriales y mentales”, de modo que los sentidos y la razón se estimulan mutuamente y producen conjuntamente la cognición de los espacios habitados, tan solo concebidos y en todo caso complejos».¹⁸ En ninguna otra parte de la exposición se resume esto con tanta elegancia, de una manera tan económica y también paradójica, como en *Através*, una de las obras más grandes de Meireles, que rara vez se llega a ver debido a la enormidad de sus dimensiones.

Através es un laberinto en el que es posible penetrar, un rompecabezas compuesto por secciones cortas y discretas de barreras, obstrucciones, vallas, persianas, demarcaciones, límites. Es una obra que se concentra en la visualidad, si bien no es un cuadro, ni una escultura. ¿Podemos acaso ver a traviesa? ¿Podemos atravesarla?

¹⁷ Enguita y Marí, op. cit., p. 18.

¹⁸ Véase el ensayo de Moacir dos Anjos en este catálogo, «Donde están todos los lugares» (p. 170). Hace referencia a un influyente ensayo de Ferreira Gullar, «Teoria do Não-Objeto», *Jornal do Brasil*, 21 de noviembre / 20 de diciembre de 1960.

¿Podemos tal vez reconciliar el placer de la interferencia visual –la cualidad traslúcida, la veladura, las variaciones de la densidad– con las prohibiciones que impone sobre nuestro movimiento corporal? ¿Es la experiencia del ojo divisible de la que tiene el cuerpo? ¿Cómo pasamos de la experiencia de las distintas pantallas y barreras, consideradas como entes abstractos, visuales y plásticos, al sentido social que puedan comportar? (Los obstáculos oscilan desde lo neutral –las redes– hasta lo agresivo –alambre de espino–, e incluyen barreras que indican la complejidad de la experiencia social.) Vemos esa clase de cuerdas que se emplean para vallar las obras de arte en los museos, o ciertos enrejados que pueden evocar en algunos contextos un jardín, y en otros la decoración de los cafés baratos (barreras simbólicas cuya constricción aceptamos aun cuando sería muy fácil saltársela y hacerla pedazos). La obra es una maraña de cuestiones como estas, cuestiones que en cierto modo formula la forma global de la instalación. *Através* establece el «orden» de los ángulos rectos, de la perspectiva, que posee la disposición de sucesivas pantallas que aparentemente protegen la energía nucleica y la forma caótica de una gran bola de celofán arrugado que se encuentra en el centro.

El celofán podría tomarse por una de las metáforas cósmicas de Meireles. Esa gran pelota es un indicio de la infinitud que se halla en el fondo, en el corazón de todos estos artefactos de la limitación. ¿Nos alivia de la multitud de minucias de tipo social que representa cada una de las barreras la abstracción transparente que descubrimos en el centro, o acaso nos recuerda la necesidad humana de enmarcar y contener continuamente la experiencia con el fin de vivir en este universo feroz?

Si otros artistas anteriores han buscado la energía y han contemplado el espacio-tiempo con un espíritu de purificación, y con el afán de empezar desde cero, de partir de una tábula rasa, Meireles presenta esa búsqueda como algo enredado en la cultura misma, algo ineludiblemente mediatizado. De ahí los componentes de su laberinto, hechos a partir de objetos utilitarios que se producen en masa para satisfacer gran variedad de necesidades de consumo, debilidades, flaquezas, temores y preferencias. Con todo, *Através* va más allá de estos elementos dados (un proceso ya implícito en su título) y aspira a entrar en esos espacios ilimitados, en esos anhelos latentes en lo abstracto.

Estas dos fuerzas o condiciones –lo contingente y lo infinito– se hallan continuamente enfrentadas en disputa en la obra de Meireles, y reaparecen siempre bajo nuevos disfraces, muy distintos de todo lo que habíamos visto antes. Meireles sigue «tratando de hallar» la «hipotética síntesis» mencionada al comienzo de esta introducción. No se trata de un planteamiento condenado al fracaso, sino de un fascinante proceso de investigación sazonado además con la modestia y el humor. Sin ningún deseo de ser chovinista, en un contexto más amplio Cildo Meireles ha hablado de un «modelo de armonía social [que] atraviesa la cultura brasileña a pesar de los trastornos históricos y políticos que ha sufrido». Se vuelve a referir a la metáfora de la antropofagia (canibalismo), tan sumamente influyente, que propuso en los años veinte el poeta Oswald de Andrade –la idea de que Brasil digiere críticamente la herencia cultural universal–, calificándola de «aportación positiva que la cultura brasileña puede hacer a la posibilidad de coexistir con la diferencia».