

Una desviació cap a l'innominable

A l'oest de Tordesilhas, la metàfora no val res per si mateixa. No és que no m'agradi la metàfora. Vull que cada obra es vegi algun dia, no com a objecte per a reflexions erudites i estèrils, sinó com una fita; com un record i una evocació de conquestes reals, visibles.

Cildo Meireles¹

SUELY ROLNIK

Després de decidir experimentar *Desvio para o vermelho* de Cildo Meireles, agafo el primer vol que trobo cap a Belo Horizonte. En arribar a Inhotim,² vaig directament a veure l'obra, instal·lada en un edifici construït expressament per a ella i creat pel mateix artista. S'ha afegit a l'estructura una quarta paret que no existia en les versions anteriors, i que facilita una separació de l'espai exterior. Aquest canvi no s'ha fet perquè sí: lliure dels murmuris de les sales d'exposicions que distreuen l'atenció, i sense límit de temps, entro dins de la instal·lació, tanco la porta i em deixo anar.

El primer espai: mobles, electrodomèstics, catifes, quadres, però també uns pingüins de porcellana damunt de la nevera, peixos dins d'un aquari, un periquito dins d'una gàbia, i tota mena d'adorns i bagatel·les que omplen l'espai, símbols de la passió pel consum impulsada per la modernitat industrial, barrejada amb una nostàlgia pels objectes quotidians premoderns. Si no hi hagués un ordinador, semblaria un saló típic d'una família brasilera de classe mitjana dels anys seixanta i setanta. Una escena normal d'una vida normal.

Però hi ha dos elements que contrasten amb aquesta normalitat condensada: un és el color (tot és vermell, d'un vermell de diverses tonalitats; no es pot evitar adonar-se'n), i l'altre és el so (un raig constant d'aigua, la banda sonora d'un vídeo de la mateixa instal·lació que es reproduïx una i altra vegada en un televisor; no es pot evitar sentir-lo). Em deixo guiar pel so i continuo avançant.

El segon ambient: en una mena d'espai intermediari indeterminat, un líquid vermell i espès, que sembla que s'hagi vessat d'una ampolla petita de vidre que ha caigut a terra, s'escampa per la resta de la casa en una taca

immensa totalment desproporcionada respecte de la mida del recipient. Em deixo guiar per aquest color que inunda el terra i continuo.

El tercer ambient: el color es perd en una negror absoluta. Sota un raig de llum només es pot veure un sol objecte al fons de l'habitació. Es tracta d'una pica, inclinada com si estigués caient, de l'aixeta de la qual brolla un líquid del mateix vermell que esquitxa tota la superfície. Aquesta és l'única escena amb una càrrega dramàtica, i sembla que suggereixi que hi ha una narrativa oculta. Desxifrar-la revelaria un suposat significat de l'obra, però a mesura que augmenta la meua intimitat amb la instal·lació, aquesta expectació minva.

A la recerca de la desviació

El vermell dels objectes del primer ambient no el posava l'artista, sinó que ja el portaven incorporat. El color està tan integrat a aquests objectes que sembla que n'emani, contaminant-me els ulls, les orelles, la pell, la respiració... la subjectivitat. No és casual que Meireles anomeni aquest primer espai *Impregnação*. De mica en mica, començo a perdre els punts de referència que oferien els objectes quan he arribat. En el segon ambient (*Entorno*), el vermell sembla que s'ha després de les coses, per tal de presentar-se com una densitat de vermellor que es vessa i ho ocupa tot. Va ser amb el doble significat de la paraula *entorno* en portuguès –«vessament» i «entorn, ambient»– que Meireles va anomenar aquesta part de l'obra, on ja no tinc cap punt de referència amb què situar-me. Aquí no hi ha res lògic: entre l'ampolla i el líquid vessat hi ha una desproporció absoluta; és impossible trobar la funció recognizable de l'habitatge

1 Afirmació sense títol de Cildo Meireles, *Information*. Nova York: The Museum of Modern Art, 1970, p. 85 [cat. exp.].

2 Inhotim Centro de Arte Contemporânea, Brumadinho, Minas Gerais, Brasil.

normal en el qual semblava que havia entrat. La meva sensació de desorientació s'intensifica.

En l'ambient final, *Desvio*, el color es fon amb el so que l'ha acompanyat des del principi, establint un significat per a l'aixeta que raja al centre d'aquella pica en precari equilibri: un torrent vermell incessant que res no pot aturar. L'alleujament dura ben poc; la lògica desendreçada que unia aquests elements no s'aguanta i es dissol sota l'impacte de la fosca absoluta. De fet, es produeix una desviació.

Cada cop que sembla que pren cos una lògica, es deconstrueix amb el següent pas, en un procés que funciona com un bucle. És com la imatge de vídeo que veiem a la primera sala, en la qual la instal·lació es reproduceix sense parar –com la nostra inquietud mentre som allà. «L'obra funciona com un cercle», explica el mateix Meireles. Amb una precisió rigorosa, salpebrada amb un humor subtil, l'artista juga amb els elements susceptibles de ser reconeguts (ja sigui a través del significat o de la forma en la seva dimensió «extensiva»). Aquests elements prometen tranquil·litat, alhora que, simultàniament, l'artista estira la catifa sota els nostres peus i ens deixa sense fonament i llançats al caos del camp de forces que s'actualitzen en l'obra, la seva dimensió «intensiva». Això sembla que constitueix un dels elements essencials de la *poètica pensadora* que impregna *Desvio para o vermelho*.

Però la cosa no s'acaba aquí. Durant la tarda que vaig passar a *Desvio para o vermelho*, després de diverses anades i vingudes dins d'aquest espai, vaig començar a sentir el pols d'un esquema de forces, vagament familiar, i tot i així estranyament inaccessible. No és aquí precisament on s'anuncia la desviació

que s'esdevé en aquesta obra? Però jo encara no en sé res. Ho he de deixar reposar.

Uns quants dies després de la meva visita, la meva inquietud troba les primeres paraules: desmai... desolació... abatiment... desànim... impediment... por... Una aprensíó interminable, una impotència absoluta, esgotament. A poc a poc pren forma la sensació quotidiana de viure sota la dictadura militar, precisament el període en què les diverses idees que van portar Meireles a crear la instal·lació es van assentar i van quallar.³ Això no té res a veure amb una metàfora de la truculència del règim en les seves formes visibles, i la seva representació (segons l'artista, una representació suada). En comptes d'això, està relacionat amb la sensació d'una atmosfera invisible que ho impregna tot –l'esquema intensiu de forces del règim–, implacable per la seva subtilesa i el seu caràcter inaprensible. La impressió és que sota o darrere aquesta excessiva «normalitat» patològica de la vida sota el terrorisme d'estat, hi ha un dessagnament incessant dels fluxos vitals de la societat brasilera. Tot està envaït, com el vermell envaeix tota la instal·lació.

És sabut que els colors són camps de forces que afecten els nostres cossos. El vermell té la freqüència més petita i la longitud d'ona més llarga de l'espectre cromàtic. Aquestes qualitats el fan desviar-se menys quan es mou per l'espai i li donen la capacitat d'atreure altres colors i d'imposar-se per damunt d'ells. És evident que en aquesta instal·lació el vermell s'imposa a la singularitat de les coses i les fa uniformes. Aquesta experiència física de l'obra actualitza dins del meu cos la marca sensorial de l'omnipotència del poder militar sobre les subjectivitats, que ho homogeneïtza tot sota

3 Si el 1967, quan van sorgir les primeres idees de *Desvio para o vermelho*, és l'any anterior a l'aprovació de la Llei institucional número 15 (el moment en què el poder de la dictadura esdevé absolut), el 1982, quan per fi es projecta la instal·lació (tot i que no es va exposar fins al 1984), és l'any d'un procés

col·lectiu intens de reactivació de la democràcia, així com de la força poètica de la societat brasilera. En una conversa sobre aquesta obra (per telèfon amb l'autora, l'abril del 2008), Meireles parla del caire polític que impregna l'obra inconscientment.

l'impacte del terror i frena el moviment vital (entès com a potencial de creació, diferenciació, desviació). No hi ha un sol espai que escapi a aquesta omnipresència: cap casa, escola, lloc de feina, carrer, pont, plaça, bar, restaurant, botiga, hospital, autobús, taxi... ni tan sols el mateix aire. Un arc de tensió que s'estén fins al límit: els nervis de punta, un estat d'alerta permanent. Una impossibilitat total de descansar, però també de dur a terme la «desviació» quan ens movem per l'espai/temps.

No és fàcil connectar amb aquestes sensacions i vèncer el seu rebuig; i encara és més difícil actualitzar-les, ja sigui visualment o per mitjà d'altres llenguatges: verbal, cinematogràfic, musical o fins i tot existencial. I tot i així, això és el que fa falta per recuperar i activar el flux vital que s'ha perdut (o en els casos menys greus, estancat). Si hi ha cap esforç artístic en aquesta direcció, així com en la de deixar-se contaminar per les seves creacions, que valgui realment la pena, l'objectiu no és conservar el record del trauma, ni confirmar-lo ni historiar-lo, exalçant-lo en el paper de la víctima. Ben al contrari, aquest esforç resulta valuós perquè es converteix en una manera de reactivar i de reinscriure en el present allò que ja hi era abans del trauma, allò que s'ha esgotat com a conseqüència d'aquest trauma: una «conquesta real i visible» que venç els seus efectes tòxics inscrits en la memòria del cos. En aquesta instal·lació, Meireles aconsegueix materialitzar aquesta desviació cap a l'innominable, actualitzat aquí com a «marques, evocacions» d'aquesta conquesta. Si som capaços de deixar-nos anar, aquesta desviació també pot ser possible en la nostra subjectivitat.

Política i poètica

El context en què es van originar les idees de Meireles per a aquesta instal·lació és el moviment de la crítica institucional que es va desenvolupar internacionalment durant els anys seixanta i setanta. Si bé la principal característica d'aquell moviment era qüestionar el poder institucional que el «sistema artístic» exercia sobre les obres, en la majoria de països de l'Amèrica del Sud s'hi va afegir una dimensió política. El poder de l'estat militar –explícitament o implícitament present en el territori institucional de l'art– es va convertir en un objectiu d'aquest qüestionament a través de les propostes artístiques.

Aquesta mena de pràctiques s'han agrupat en la Història de l'art (oficial) amb les categories d'«art conceptual polític o ideològic». Tot i així, això no vol dir, tal com afirma equivocadament aquesta història oficial, que els artistes s'hagin convertit en activistes. Allò que feia que incorporessin la dimensió política a la seva recerca poètica era el fet que l'opressió de la dictadura s'experimentava en el nucli dels seus processos creatius. Molt més subtil i perjudicial que la censura directa de les obres d'art resulta la presència impalpable de la dictadura com a inhibidora de l'emergència de creativitat, una amenaça que plana en l'aire a causa del trauma inexorable de l'experiència del terror. Un aspecte central de les tensions que mobilitzen la necessitat de crear, donant-los forma en una obra d'art.

L'experiència imprecisa i omnipresent de l'opressió que arriba al present dins de l'obra de l'artista esdevé visible i/o audible en un ambient en què la brutalitat del terrorisme d'estat genera una ceguesa, una sordesa i una mudesa voluntàries, per una qüestió de supervivència.⁴

⁴ Potser no es tracta d'una simple coincidència que entre les bagatel·les del saló de *Desvio para o vermelho* hi hagi els «tres micos de la saviesa», que es tapen els ulls, les orelles i la boca.

En aquest context, es donen les condicions per vèncer el cisma entre la micro i la macropolítica, que alhora es reproduïx en l'escissió entre la figura clàssica de l'artista i l'activista polític. Sembla que a l'Amèrica Llatina es va esbossar una barreja d'aquests dos tipus d'actuació sobre la realitat dins de les propostes artístiques d'aquell període, però la Història de l'art (oficial) l'ha passat per alt. Abans de considerar les implicacions d'aquest lapsus, cal demanar-se què és exactament el que distingeix les accions micro i macropolítiques i per què és important la seva integració.

Totes dues tenen com a punt de partença la urgència de confrontar les tensions de la vida humana en els llocs on la seva dinàmica s'interromp o es debilita. Totes dues tenen com a objectiu alliberar el moviment vital de les obstruccions, convertint-les en activitats essencials per a la «salut» de la societat (entesa aquí com l'afirmació del potencial inventiu per al canvi, quan la vida el requereix com a condició del seu impuls). Tanmateix, la naturalesa de les tensions que afronta cadascuna és diferent, com ho són les operacions que hi ha darrere les seves confrontacions i les facultats subjectives que impliquen.

Pel que fa a la macropolítica, ens trobem confrontats per unes tensions conflictives en la cartografia de la realitat visible i descriptible: conflictes de classe, de raça, de religió, de gènere, etcètera. Es tracta del nivell d'estratificació que esbossa els subjectes i els objectes, així com la relació que hi ha entre ells i les seves representacions respectives. Amb la micropolítica, ens trobem confrontats per les tensions que s'estableixen entre aquest nivell i el que ja s'ha anunciat en l'esquema de la realitat percebuda, invisible i indescriptible (un domini de fluxos, intensitats, sensacions i esdeveniments).

Al primer tipus de tensió s'hi accedeix per mitjà de la percepció, al segon a través de la sensació. El primer concep el món com un mapa de formes damunt del qual projectem representacions i els atribuïm un significat; el segon com un esquema de forces que afecten els nostres sentits en la seva capacitat de ressonància. La paradoxa irreductible entre aquestes dues capacitats del sensible provoca esfondraments de significat i ens obliga a pensar/crear. La figura clàssica de l'artista tendeix a posicionar-se en el bàndol de l'acció micropolítica, mentre que la de l'activista tendeix cap a la macropolítica. Aquesta separació es va començar a dissoldre a l'Amèrica Llatina durant els anys seixanta i setanta. Tenint en compte això, podem començar a respondre a la pregunta sobre el mal que ha causat el lapsus de la Història de l'art pel que fa a aquesta mena de pràctica.

Conceptualisme ideològic?

Des del començament, la història oficial no ha fet justícia a aquestes pràctiques etiquetant-les de «conceptuals». Un altre nom les hauria distingit de les pràctiques artístiques considerades conceptuals als Estats Units i a l'Europa occidental. Encara pitjor era descriure aquest conceptualisme com «ideològic» o «polític», com s'ha intentat en algunes definicions. El cas és que en aquestes propostes trobem les llavors de la integració entre la política i la poètica, experimentades i actualitzades en creacions artístiques, tot i que són impossibles d'etiquetar. Anomenar-les «ideològiques» o «polítiques» suposa una negació de l'estat d'estranyament que una nova experiència

tan radical com aquesta produeix en la nostra subjectivitat. L'operació és força senzilla: si el que experimentem no és reconoscible en l'art, llavors per tal de protegir-nos ho classifiquem com a política i així tot continua en el seu lloc. L'abisme entre la micro i la macropolítica es manté. En realitat, l'estat d'estranyament constitueix una experiència crucial perquè és el símptoma de les forces d'alteritat que ressonen en el nostre propi cos. Aquestes ressonàncies qüestionen la cartografia vigent i ens empenyen a crear. No fer-los cas significa que el potencial qüestionador que caracteritza bàsicament l'acció artística està bloquejat.

Les intervencions artístiques que conservaven la seva força política inherent eren les que sorgien de la manera en què les tensions del règim afectaven el cos de l'artista. És aquesta capacitat de relacionar-se amb el present el que poden estimular aquestes accions en els seus «perceptors».⁵ El rigor formal de l'obra, en la seva fisicitat, esdevé indèstria del rigor de la seva actualització de tensió, com la que experimenta el cos. Com més precisa és la forma, més palpitant resulta la seva qualitat intensiva, i més gran és la capacitat per inserir-se en el seu *entorn*, introduint noves polítiques de subjectivació, noves configuracions de l'inconscient dins del camp social que trenca amb les referències dominants.

Es guanya en precisió de focus, que en canvi es fa borrar quan tot allò relacionat amb la vida social es redueix exclusivament a la macropolítica, fent dels

artistes que exerceixen en aquest terreny simples escenògrafs, dissenyadors gràfics o publicistes de l'activisme, que sens dubte van caracteritzar algunes formes de pràctica durant aquelles dècades.⁶ L'última es podria etiquetar de «política» i/o «ideològica». El desafortunat malentès de la Història de l'art es va produir precisament amb la generalització d'aquesta classificació del grup de propostes artístiques llatinoamericanes durant els anys seixanta i setanta, i així es van perdre de vista els canvis o desviacions irreversibles que es van dur a terme.

L'obra de Meireles n'és un exemple, i sens dubte un dels més mordaços. La seva força no rau en el contingut representatiu, basat en una referència externa a la seva poètica (ideològica o d'un altre tipus). Aquesta mena d'interpretació es basa en pistes falses, col·locades per l'artista amb una funció anecdòtica: davant d'allò que resulta irremeiablement inversemblant, creem una articulació imaginària aparentment versemblant. Directrius que despisten. Si l'equivocació comença amb la idea que estem situats en el terreny dels símbols, les metàfores i les narratives, la força de l'obra tampoc no rau en la fisicitat de la mateixa forma, que se suposa que és autònoma i no té res a veure amb l'experiència vital. En aquestes dues interpretacions –aquestes «reflexions erudites i estèrils», com Meireles no dubtaria a anomenar-les– el cos d'aquell que interpreta no hi és en la seva vulnerabilitat davant de les forces del món i per tant de l'obra, com tampoc no hi és el món pel que fa al seu potencial per afectar aquell cos. Resumint,

5 La paraula *perceptor* la va suggerir l'artista resident a São Paulo Rubens Mano per designar el paper de la persona que s'acosta a aquesta mena de propostes artístiques, la producció de les quals depèn del seu efecte sobre la subjectivitat del públic. Nocions com la de receptor, espectador, participant, usuari, etcètera, no són adequades per descriure aquest tipus de relació amb una obra d'art.

6 El mateix Meireles insisteix en aquesta diferència, per exemple quan escriu: «Jo tenia problemes amb l'art polític que feia èmfasi en el discurs i l'obra esdevenia semblant a la propaganda.» «Artist's Writings», dins Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera, Dan Cameron: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999, p. 136. O bé quan declara (a la conversa telefònica a què ens hem referit més amunt) que quan va demanar a ls artistes que cedissin obres per a la sala

d'*Impregnação*, el primer cop que es va instal·lar l'obra, Raymundo Colares li va portar una xapa amb la imatge del Che Guevara. L'únic objecte blanc col·locat damunt de la lleixa de la xemeneia sobresortia de la resta no tan sols pel color, sinó també a causa de la seva categoria com a referència a una representació externa a través del seu simbolisme polític, que contrastava amb la categoria política com una dimensió de la poètica del seu entorn.

l'obra no hi és pel que fa al seu potencial per contaminar els seus intèrprets, ni en la seva capacitat d'intervenir en l'estat de les coses.

A diferència d'aquestes absències, la força de *Desvio para o vermelho* de Meireles es trobarà en el nucli intensiu de forces del món que arriben al cos de l'artista, i indissolublement en la forma extensiva de la seva

actualització en l'obra. D'aquí sorgeix la categoria d'«esdeveniment». La política i la poètica que hi puguem trobar a més a més són indestriables dins de la formació precisa d'un sol gest i en l'esquema intensiu del seu potencial incendiari. És per això que l'obra de Meireles posseeix el poder de mantenir desperts els nostres cossos. Només depèn del nostre desig.