



Materializar el límite - una perspectiva de análisis para la obra de Cildo Meireles¹

Profa. Mariana Marchesi

Doutoranda pela Universidad de Buenos Aires
Consejo Nacional de Investigación Científica y Técnica (CONICET)

“Quisiera que algún día toda obra fuera vista como un lugar,
como una memoria y una evocación de conquistas visibles y reales”

(Cildo Meireles, *Cruzeiro do Sul*, 1970)²

I

El trabajo que propongo tiene como objetivo pensar un aspecto de la obra de *Cildo Meireles*, aquel donde la delicada frontera entre ética y estética³ se conjugan a través de la materialización de distintos conceptos. Partiendo de la doble condición del arte en tanto lenguaje y discurso⁴, este artista reflexiona en niveles paralelos de soporte y mensaje posibilitando cuestionamientos en torno a diversas nociones relacionadas tanto con el arte como con el contexto en el cual está inserto.

Propondré entonces, una interpretación para un punto central de la producción del artista: la problematización de los conceptos de espacio y tiempo, fundamentalmente en las obras *Missão / Missões* y *Olvido*, y la manera en que se éstos vinculan a cuestiones como la transmisión de la memoria, el recuerdo a través del tiempo y su relación con los espacios de poder. Pero si de hecho la obra de

¹ Este trabajo se presenta como una extensión de la investigación que llevo a cabo dentro de esta institución en el marco de una beca de formación de posgrado para la realización de la tesis doctoral “Discursos de Resistencia. Estrategias simbólicas e itinerarios intelectuales del arte argentino 1969-1983”. Durante el transcurso de mi trabajo y de mi participación en la cátedra de Historia del Arte Latinoamericano en la Universidad de Buenos Aires en 2001-2002, surgieron ciertos interrogantes en torno al desarrollo de la producción artística de otros países de América Latina que se encontraron bajo regímenes militares en el último tercio del siglo XX.

² Cfr. *Information* (cat.), The Museum of Modern Art, New York, 1970. La traducción es mía.

³ Directamente vinculado a la relación entre ética y estética, pero en una dirección distinta a la planteada para este trabajo, la obra *éticacomoestética – esteticacomoética* se presenta como una reflexión sobre la violencia a la vez que plantea el problema de los límites éticos de la representación. Ver esta obra reproducida en Carlos Basualdo (curador): “La Struttura Della Crisi”, *Biennale di Venezia. 50esima Esposizione Internazionale d’arte. Sogni e Conflitti. La Dictadura dello Spettatore.* (cat.), 2003, pp. 369-373.

⁴ Más allá de las distintas reflexiones que se han hecho en torno a las diferencias entre el *ready-made* duchampino y el uso que *Meireles* hace del mismo, es importante rescatar el carácter dual que este importa más allá de la manera en que se lo aborde. Entonces, se hace ineludible mencionar uno de los puntos de inflexión trazados por *Marcel Duchamp* en la historia del arte a propósito del mismo: tomar la obra (objeto) como significante vacío. Esta propuesta nos posibilita desplazarnos en torno al concepto de obra en tanto discurso sin descartar la posibilidad de la misma de accionar a nivel del lenguaje en tanto forma. Cfr. Benjamin Buchloh y su reflexión en torno al concepto del *significante vacío* en, “De la estética de la administración a la crítica institucional (aspectos del arte conceptual: 1962-1969)”, en *Arte Conceptual, una Perspectiva* (cat.), Musée d’ Art Moderne de la Ville de Paris- Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1990.

Cildo Meireles se encuentra atravesada en su totalidad por múltiples enfoques que abordan ambos conceptos, esto se debe en parte a su persistente interrogante sobre el lugar y la función que ocupa el arte, el cual no encuentra una definición precisa al ser reformulado por la intersección constante de información que provocan los múltiples planteos que su obra genera.

Se conforma entonces, una indagación sobre la redefinición de un espacio en donde resultan cruciales las propuestas relacionadas a la percepción partiendo de una base fuertemente conceptual y su posterior materialización. Tratando de repensar el espacio ya no desde lo puramente visual, si no desde la relación que se establece entre lo estético visible y otros criterios intangibles como ideas y conceptos.⁵ Plantea de ese modo una propuesta que opera tanto desde un nivel conceptual como desde la materialidad, y la estrecha vinculación que se genera entre ambas. El artista reflexionando y a la vez creando presencias poéticas. Desde este punto de vista las obras presentan múltiples niveles de abordaje desde donde se cuestiona el sistema artístico, el sistema social, así como los mecanismos de conocimiento como elementos de poder.⁶

El concepto del límite (estrechamente ligado a las nociones de espacio y tiempo) aparece pues como zona de imprecisiones y delicado equilibrio, instándonos a sumergirnos en un mundo donde certezas y convenciones se pierden. Se postulan en esa zona, verdades relativas y simultáneas que lo redefinen constantemente y develan su discontinuidad.

Creando presencias que en muchas oportunidades son tratadas por medio del exceso de material nos propone reflexionar desde el contacto sensorial⁷ de la obra hacia un espacio más abstracto. Cuestionando sistemas establecidos, relativizándolos y evidenciando la construcción de relatos como una lucha de poderes no absolutos, *Cildo Meireles* nos lleva a indagar sobre los límites de la plástica con la visualidad, los límites del poder y la autoridad; en definitiva, los límites de la verdad.

Así, la materialización de estos conceptos y los procesos reflexivos hacia los cuales tienden las obras nos llevan a pensar en otras esferas de la representación que van más allá de su dimensión estética. Surge entonces la pregunta por dimensión ética del arte y las estrategias discursivas (estéticas) posibles para concretar un lazo efectivo con el espectador. En este caso centrada en “el modo en que la organización sintáctica y material articula su relación con el sujeto- espectador” más que desde la propuesta de un tema central.⁸

⁵ Es justamente desde este abordaje que también puede pensarse un elemento tan recurrente en la obra del artista como lo es el concepto de peligro, ya que como él mismo afirma ante su inminencia se acentúan todos los sentidos – vista, oído, olfato, tacto. Entonces desde este punto de vista puede trabajarse el concepto en tanto elemento constructivo. Cfr. “Interview: Gerardo Mosquera in conversation with Cildo Meireles”, en *Cildo Meireles*, New York, Phaidon, 1999, p.35.

⁶ Por ejemplo, *Fontes* o *Eureka/Blindhotland* son obras donde se cuestiona la geometría no euclidiana y la perspectiva, sistemas de conocimiento que dominan la estructura de pensamiento occidental desde el siglo XIV-XV. Se presenta así la relatividad de la percepción, del conocimiento y también del poder y los postulados sobre la verdad. En *Fontes*, recurriendo directamente a la simbolización material de espacio y tiempo, a través de la utilización de elementos de medición (cintas métricas y relojes) materia y símbolo se combinan para generar un espacio concreto y tangible donde prima el exceso de información (otro elemento/concepto muy trabajado por el artista). *Eureka/ Blindhotland* presenta un planteo similar desde donde busca poner en cuestionamiento la relatividad entre la percepción visual y la realidad en una evidente puesta en jaque a la primacía que nuestra cultura le da a la mirada en tanto sentido. Por otro lado, los interrogantes en relación al circuito artístico, se encuentran bien plasmados en obras como *Inserções em Circuitos Ideológicos* (1970), donde se reflexiona a cerca del espacio de inserción de la obra (sociedad), de la autoría (al invertir los roles de emisor-receptor), y la materialidad (soporte), buscando a través del objeto, conceptual e incidir en la realidad social en que el individuo se desarrolla. Propone pues, una reflexión no sólo del discurso (por su contenido), si no también del lenguaje (lugar y forma de inserción) pensando la obra no ya como objeto si no como un proceso. La inserción, se puede pensar a su vez, como la ocupación de un espacio, una zona limítrofe (fronteriza), un sitio de intercambio donde conviven las diferencias. Y en tanto sistemas de circulación de información lo son a su vez de ideas. En este sentido y tal como lo plantea el artista, se la puede pensar como una táctica (discursiva). Cfr. Nuria Enguita, “Lugares de divagación, una entrevista con Cildo Meireles”, en *Cildo Meireles (cat.)*, IVAM Centre del Carne, Valencia, 1995, pp. 13-33.

⁷ Es uno de los objetivos principales de este artista lograr seducir al espectador al tomar contacto con la obra. Cfr. “Interview: Gerardo Mosquera in conversation with Cildo Meireles”, op. cit. , p. 27.

⁸ Cfr. Jean Fischer “Towards a Metaphysics of Shit”, en *Documenta 11_ Platform 5: Exhibition (cat.)*, Kassel, Hatje Canty, p. 67. En este artículo la autora se pregunta por las posibilidades del arte para intervenir en el campo de la ética y lo social, por las posibles maneras que tiene para accionar efectivamente sobre la injusticia, o la forma que éste debe adoptar para realizarlo de manera eficaz.

II

En el límite entre pasado y presente, la memoria atraviesa el discurso como factor dinamizante de la historia. En este sentido, *Missão / Missões*,⁹ introduce el problema de la memoria como construcción ideológica a través de la manipulación discursiva de la historia, la manera en que la misma se relaciona con el poder y su facultad de dominación a través del tiempo. Utilizando materiales con fuerte significado y presencia física (2000 huesos, 6000.000 monedas, 800 ostias), *Meireles* sintetiza la conexión entre poder espiritual, poder económico y el hombre, en un trágico relato: la evangelización de los siete pueblos de Misiones (fundados por los Jesuitas en Brasil, Paraguay y Argentina) como ejercicio-abuso de poder físico y moral; donde dinero, muerte y religión se conjugan en una fuerte crítica a una historia de imposiciones violentas. El resultado, una instalación en la que el autor (más allá del contenido de la obra) no descuida la búsqueda estética: en el nivel inferior, una gran superficie llena de monedas doradas cubre la extensión de suelo ocupada por la obra; en el nivel parte superior, un techo conformado por huesos; y, uniéndolos, una hilera de ostias marcando enfatizan el nexo entre muerte y dinero. El elemento que da unidad a la obra es el color a través de una luz cenital cálida que cubre la totalidad del espacio provocando una saturación cromática que induce a una serie de asociaciones (dorado/oro- oro/poder y dorado/religión/divinidad) que nos llevan hacia una reflexión prácticamente ineludible: la catequesis como expropiadora material y espiritual.

Excediendo la propuesta, el tema nos enfrenta ahora al límite forma/contenido y la posibilidad de ofrecer más de un enfoque en la visión del problema. Así *Olvido*,¹⁰ otra imponente instalación de 8m x 4 m, aparece como una extensión en la meditación sobre el poder- dinero (billetes) y la muerte (huesos). La obra consiste de una tienda indígena recubierta de billetes (6000) todos pertenecientes a países de América Latina con comunidades indígenas diezmadas por la colonización (o incluso por eventos más recientes que evidencian la violencia tanto física como simbólica que se ejerce sobre estas comunidades); alrededor, una superficie circular rellena con 3 toneladas de huesos; y, rodeando el perímetro una pared realizada con 70.000 velas que materializan la consumición del tiempo. Nuevamente la duplicidad soporte (materia)/ mensaje (símbolo) se revela crucial a través del dinero. Lo estético por su parte, es trabajado desde el color de manera homogénea de modo de reforzar más el vínculo entre los elementos que componen la obra. Pero en este caso, un fuerte contraste en el centro produce un fuerte impacto en la estable composición de la obra: la negra oscuridad en el interior de la tienda nos traslada al ámbito del vacío; alegorizando la ausencia de memoria, o mejor dicho, el olvido impuesto por el gran relato de la historia. Por otro lado, aquí, como en muchas otras obras, el artista muestra inquietudes que trascienden lo visual extendiéndose hacia la percepción de los demás sentidos¹¹. El sonido de una sierra dentro de la choza, rescata la memoria recordando que las discontinuidades materiales se filtran en el discurso e introducen nuevas lecturas y resignificaciones.

Cruzeiro do Sul ¹²(1969), también habla de la aniquilación cultural y el intento por borrar los orígenes de una cultura, al tiempo que también lo hace sobre la violencia simbólica y el poder que implica el detentar el control sobre los modos de representación¹³. La obra es ahora excesivamente

⁹ *Missão / Missões* (1987) 600000 monedas, 800 obleas, 2000 huesos, 86 piedras de 50x50x5 cm, cortina negra. Dimensiones variables.

¹⁰ *Olvido* (1987-89) Tienda de campaña revestida por 6000 billetes (dinero de países americanos), 3 toneladas de huesos, 70000 velas, cartón vegetal y cintas de audio. 8 m x 4 m.

¹¹ Cfr. "Interview:", op.cit, p.24.

¹² *Cruzeiro do Sul*, 1969, madera, 9mm x 9mm x 9mm.

¹³ Sobre el tema del poder, identidad y representación ver Nelly Richard: "La puesta en escena internacional del arte Latinoamericano", en *XVII Coloquio Internacional de Historia del Arte. Arte, Historia e Identidad en América. Visiones comparativas*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Estéticas, Gustavo Curiel, Renato González Melo y Jana Gutierrez (editores a cargo), 1994, pp. 1011-1016.

reducida: un cubo de menos de un centímetro cúbico realizado con igual cantidad de dos tipos diferentes de madera (mitad pino y mitad cedro, dos árboles sagrados para la comunidad Itupí cuyo significado los jesuitas sintetizaron en un solo concepto: Tupá como dios del trueno). Tal como comenta el artista, la relación de estos dos elementos resultaba más compleja de lo que esta síntesis proponía: la idea de lo divino no residía del hecho de combinar estas dos clases de madera para lograr el fuego, si no en el conocimiento de que el fuego surgía de este modo, es decir la noción del modo de poder tomar contacto con lo divino, de hacerlo presente. En contraste con las anteriores la inmensidad de esta obra no se encuentra en su tamaño sino en el peligro potencial que esta encierra (la posibilidad de generar fuego a través de la combinación de dos elementos). Si en la obra de Meireles la síntesis conceptual conlleva por lo general una impronta positiva, en este caso la síntesis-resignificación forzada efectuada por una cultura ajena se presenta de manera negativa a través del vaciamiento simbólico del rito; evidenciando de ese modo el poder de dominación que la cercenación cultural puede ejercer en tanto poder destructor y borrador de identidad.

Mientras las propuestas anteriores plantean miradas que pueden ser abordadas desde distintos momentos de la historia (se trata de instalaciones u objetos que pueden repetirse en distintos momentos y contextos), *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político*¹⁴ fue una acción pensada para ser performatizada en un momento y un contexto específico. Concebida en el año '70, fue realizada en el marco de creciente represión que atravesaba el país por aquellos años. Como en las prácticas totémicas el pollo, animal elegido para el sacrificio, simbolizaba en cierta medida a las víctimas del autoritarismo político, pero en este caso velada a través de una figura histórica del Brasil símbolo indiscutido de la lucha por la libertad y la independencia. De igual manera que en muchos países de América Latina que por contemporáneamente atravesaron por largos períodos dictatoriales, mediaciones como la metáfora, la alegoría o la representación del vacío, eran utilizadas para remitir a situaciones que no podían ser abordadas o aludidas de manera directa. Así estas representaciones se instauraban en tácticas para representar lo irrepresentable, o contar sobre la imposibilidad de contar a través de las más variadas estrategias que en este caso particular nos lleva al límite del contacto con ese real indecible, a través de un acto de exesiva violencia.

III

Si en sus obras *Meireles* desplaza el sentido de los objetos (por ejemplo a través de procesos como la desmetaforización o desalegorización), su conjugación los convierte a su vez en alegorías de la historia, o mejor dicho, del papel de la memoria en su configuración. La contradicción generada por el olvido (contratará del recuerdo), activa un accionar sobre el relato que evidencia una ausencia y nos lleva a construir-reconstruir un espacio con nuevas referencialidades. "Reconstruir la memoria", no a través de un discurso absolutizado en un pasado inmóvil, si no como campo discursivo atravesado por múltiples visiones que ayuden a pensar la identidad cultural desde lo fragmentado y múltiple donde las contradicciones no sean anuladas. Desde el ámbito específico del arte, transgrediendo los géneros discursivos y abriéndose a lo transdisciplinario en una combinación de espacios físicos, ideológicos y poéticos. Trascender los límites tradicionales del arte y atravesarlo con variados planos significantes en un proceso de reapropiación del discurso desde la propia historia. El espectador otorgando significado, transitando los límites de autoría y recepción, para dar un salto cualitativo hacia el cuestionamiento de la pertinencia de las mediaciones simbólicas, reconsiderando nuestro lugar ya no como depositarios de memorias impuestas sino como protagonistas en la construcción de la historia.

Exceso y saturación tanto material como simbólica (600000 monedas doradas, tres toneladas de huesos, 70000 velas, el exceso de violencia al borde de lo intolerable, la exesiva energía encerrada en un elemento demasiado pequeño para contenerlo), obligan a reordenar el recuerdo y transformar sus límites, donde el paso del tiempo y su interpretación ya no serán uno, sino tantos como interpretantes

¹⁴ *Tiradentes: Totem-Monumento ao Preso Político* (1970), la performance tenía como elementos que la conformaban un mástil de madera, un paño blanco, gasolina, un termómetro y diez gallinas vivas.

existan.¹⁵ Discontinuidad y fragmento emergen como factores legitimadores que no garantizan certezas. Tal es la intención de *Cildo Meireles* en las obras comentadas (especialmente en *Missão / Missões* y *Olvido*). Poner en cuestión el lenguaje como entidad conformadora de memoria, reflexionar a propósito del desmantelamiento de un universo cultural y la mutilación del recuerdo como acto de violencia. De ese modo, recuperar las voces silenciadas, poder desplazarnos hacia las relaciones más actuales entre muerte, poder y dinero, para poder así, proyectarnos en un discurso crítico donde pasado, presente y futuro dialoguen en la trama semiótica de la historia.

Referências Iconográficas

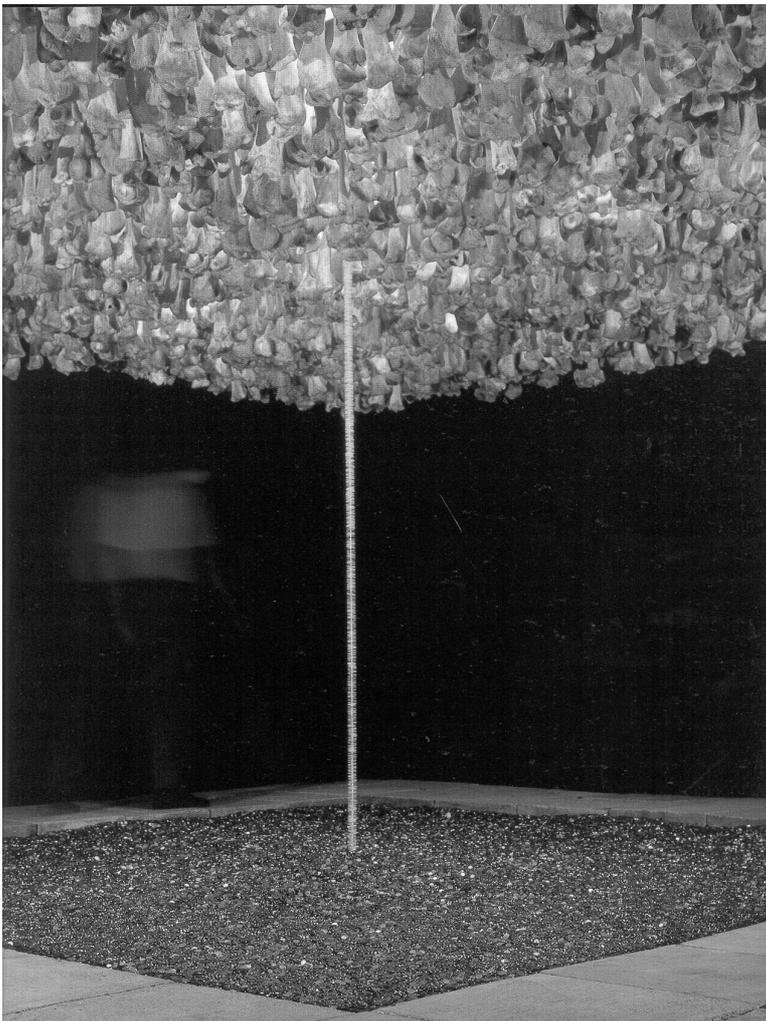


Figura 1 - Cildo Meireles. *Missão/Missões*

¹⁵ El exeso de material y (o) de violencia (sobre todo en *Tiradentes*), actúa en este caso como factor detonante para la activación de la memoria. En otras obras, se reflexionará con el exeso de información como generador de multiplicidad de lecturas (*Fontes*); en obras como *A través*, en cambio, se utilizará el exeso de prohibición en el discurso para generar un espacio reflexivo.

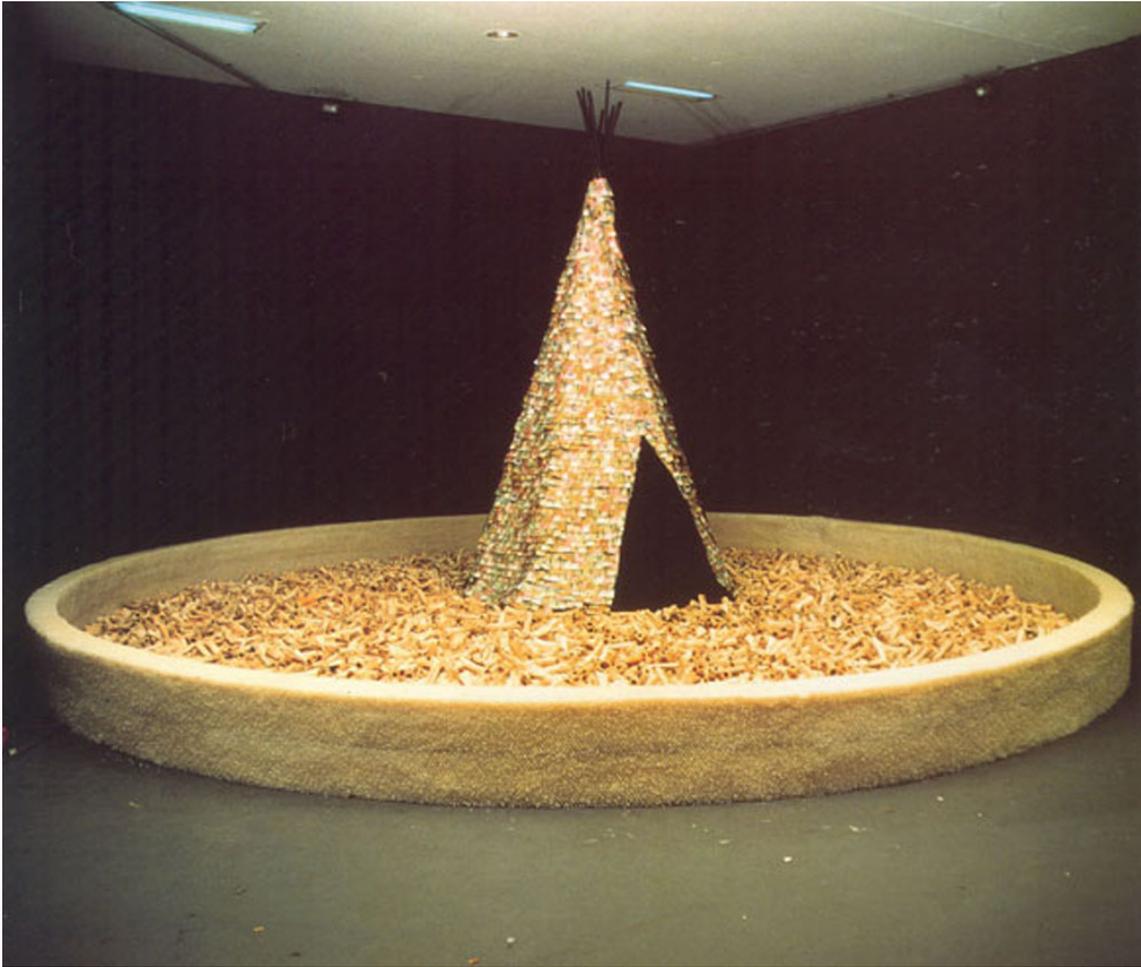


Figura 2 - Cildo Meireles. *Olvido*