

Un desvío hacia lo innombrable

Al oeste de Tordesilhas, la metáfora no posee valor propio. No es que no me guste la metáfora. Aspiro a que cada obra se vea algún día no como un objeto para estériles meditaciones eruditas, sino como un monumento, o un hito; como memoria y evocación de conquistas reales, visibles.

Cildo Meireles¹

Una vez decidida a experimentar *Desvío para o vermelho*, de Cildo Meireles, tomo el primer vuelo que me es posible con destino a Belo Horizonte. Al llegar a Inhotim² voy derecha a la obra, instalada en un edificio construido especialmente para ella y concebido por el propio artista. Se ha añadido a la estructura una cuarta pared que no existía en las versiones previas, y que permite una separación del espacio externo. No es un asunto baladí: libre del murmullo y la distracción de las exposiciones y sin límite de tiempo, entro en la instalación, cierro la puerta, me dejo llevar.

El primer entorno: mobiliario, aparatos eléctricos, ambiente doméstico; alfombras, cuadros, pero también unos pingüinos de porcelana sobre una nevera, peces en un acuario, un periquito en una jaula y toda clase de chucherías y ornamentos disputándose el espacio, síntomas de la pasión por el consumo que propulsa la modernidad industrial, mezclada con una nostalgia por los objetos cotidianos pre-modernos. De no ser por un ordenador, este sería el típico cuarto de estar de una familia brasileña de clase media a mediados de los años sesenta y setenta. El escenario normal de una vida normal.

Sin embargo, dos elementos divergen de esta normalidad condensada: uno es el color (todo es rojo, aunque en distintos tonos; es imposible no verlo), y el otro es el sonido (el constante rumor del agua, banda sonora de un vídeo de la propia instalación, que se pasa por un televisor en un bucle perpetuo; es imposible no escucharlo). Me dejo guiar por el sonido y continúo.

El segundo entorno: en alguna clase de espacio intermedio y no específico, un líquido rojo y espeso, que parece haberse derramado de una pequeña botella de cristal caída en el suelo, se extiende por el resto

SUELY ROLNIK

de la casa formando una mancha inmensa, totalmente desproporcionada con el tamaño del envase. Me dejo guiar por este color que inunda el suelo y continúo.

El tercer entorno: el color se pierde en una negrura absoluta. Se alcanza a ver un solo objeto al fondo de la sala, iluminado por un rayo de luz. Es un lavabo inclinado, como si fuese a caer, de cuyo grifo mana un líquido igualmente rojo que salpica toda la superficie. Es la única escena que soporta dramatismo; parece dar a entender que aquí hay una narración oculta. Descifrarla revelaría un presunto significado de la obra, pero a medida que mi intimidad con la instalación aumenta, esta expectativa disminuye.

En busca del desvío

El rojo del primer entorno no ha sido aplicado a los objetos por obra del artista: llegó con ellos. El color constituye estos objetos en tal medida que parece como si emanase de ellos, contaminándome los ojos, los oídos, la piel, el aliento... mi subjetividad. No es casual que Meireles llame a este primer espacio *Impregnação*. Poco a poco empiezo a perder las referencias que los objetos proponían cuando llegué. En el segundo entorno (*Entorno*), el rojo parece haberse desligado de las cosas con el fin de presentarse como una densidad de rojez que se derrama y ocupa todo el entorno. Teniendo en cuenta el doble sentido que la palabra *entorno* tiene en portugués –«derramamiento» y «entorno»– Meireles dio nombre a esta parte de la obra, en donde ya no tengo ninguna referencia por medio de la cual situarme. Aquí no hay nada lógico: entre la botella y el líquido vertido hay una total desproporción; es imposible

¹ Declaración sin título de Cildo Meireles, *Information*. Nueva York: The Museum of Modern Art, 1970, p. 85 [cat. exp.].

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

encontrar aquí una función reconocible de un domicilio normal en el que presuntamente he entrado. La desorientación que siento se intensifica.

En el último entorno, *Desvio*, el color se funde con el sonido que lo ha acompañado desde el primer momento, dando un significado al grifo del que mana el líquido rojo en el centro de ese lavabo en precario: un flujo rojo e incesante, que nada puede detener. El alivio no dura mucho; la lógica –así sea una lógica «patas arriba»– que podría dar unidad a estos elementos no se sostiene, se disuelve bajo el impacto de la densa oscuridad. Un desvío, en efecto, ha tenido lugar.

Cada vez que una lógica parece corporeizarse, se deconstruye con el siguiente paso que se da, un proceso que funciona como un bucle. Es como la imagen del vídeo que se ve en la primera sala, en la cual la propia instalación retorna perpetuamente, al igual que retorna nuestra inquietud mientras sigamos aquí. «La obra funciona como un círculo», sostiene el propio Meireles. Con rigurosa precisión, sazónada de un humor sutil, el artista juega con elementos susceptibles de reconocerse (así sea en términos de significado, o de forma, en su dimensión «extensiva»). Estos elementos auguran tranquilidad, solo que al mismo tiempo el artista da un tirón a la alfombra sobre la que estamos de pie y nos deja sin punto de apoyo, arrojados de golpe al caos del campo de fuerzas que se actualizan en la obra, su dimensión «intensiva». Este parece constituir uno de los elementos esenciales de la *poética pensante* que impregna *Desvio para o vermelho*.

Pero no termina ahí. A lo largo de la tarde que pasé en *Desvio para o vermelho*, tras varias idas y venidas

por toda la pieza, empecé a sentir el pulso de un diagrama de fuerzas, vagamente familiar a la vez que extrañamente inaccesible. ¿No sería precisamente ahí donde se anuncia el desvío que opera en esta obra? Sin embargo, sigo sin saber nada al respecto. Debo esperar hasta que las cosas se aquieten.

Pocos días después de mi visita, mi inquietud encuentra sus primeras palabras: desmayo... desolación... abatimiento... desánimo... impedimento... miedo... Una aprensión interminable, absoluta impotencia, agotamiento. Gradualmente adquiere forma la sensación cotidiana de vivir bajo la dictadura militar, precisamente el momento histórico en que las diversas ideas que condujeron a Meireles a concebir la instalación se asentaron y cuajaron, uniéndose unas a otras.³ Esto no tiene nada que ver con una metáfora de la truculencia del régimen en sus formas visibles, ni tampoco con la representación de dichas formas (que, según el artista, sería una interpretación manida). Por el contrario, se relaciona con la sensación de un ambiente invisible que todo lo impregna –el diagrama de fuerzas intensivo del régimen–, implacable en su sutileza y en su condición de hecho inaprensible. La impresión es que bajo esa excesiva «normalidad» patológica de la vida sujeta al terrorismo de estado, o bien detrás de ella, se halla en proceso una incesante sangría que esquilma los flujos vitales de la sociedad brasileña. Todo es objeto de una apropiación, tal como el rojo se apropia de la instalación en su totalidad.

Es de sobra sabido que los colores son campos de fuerzas que afectan a nuestros cuerpos. El rojo es el color que tiene la menor frecuencia y la mayor longitud de onda de todo el espectro cromático. Estas

3 Si 1967, cuando surgen las primeras ideas para *Desvio para o vermelho*, es el año anterior a la Ley Institucional 15 (el momento en que el poder de la dictadura pasa a ser absoluto), 1982, cuando la instalación por fin se elabora a fondo (aunque no se expuso hasta 1984)

es el año de un intenso proceso colectivo de reactivación de la democracia, así como de la fuerza poética en la sociedad brasileña. En una conversación telefónica a propósito de esta obra (en abril de 2008), Meireles hace referencia a la mediatización política que impregna la obra de un modo inconsciente.

cuales lo llevan a desviarse menos a medida que se mueve en el espacio, y lo dotan de la capacidad de atraer a otros colores, sobre los cuales se impone. En efecto, en esta instalación el rojo se impone sobre la singularidad de las cosas y les da uniformidad. Esa experiencia física de la obra actualiza en mi cuerpo la marca sensorial de la omnipotencia del poder militar sobre todas las subjetividades, homogeneizándolo todo bajo el impacto del terror, restringiendo el movimiento vital (aquí entendido como potencial de la creación, de la diferenciación, del desvío). No hay un solo espacio que huya de esa omnipresencia: ni en el domicilio, ni en la escuela, ni en el lugar de trabajo, ni en la calle, ni en un puente, ni en una plaza, ni en un bar, ni en un restaurante, ni en una tienda, ni en un hospital, ni en un autobús, ni en un taxi... ni siquiera en el aire mismo. Un arco de tensión que se extiende hacia el límite: los nervios de punta, un estado de alerta permanente. Una total imposibilidad de descansar, pero también de trazar el «desvío» cuando nos desplazamos en el espacio/tiempo.

No es cuestión fácil conectar con tales sensaciones y superar la negatividad que entrañan; más difícil aún es actualizarlas, ya sea visualmente, ya sea en otros lenguajes: verbales, cinemáticos, musicales e incluso existenciales. Y sin embargo es precisamente eso lo que se requiere para reapropiarnos del flujo vital (y para activarlo) que se ha vaciado en la sangría (o que, en los casos menos graves, se ha estancado). Si hay algún esfuerzo artístico que realmente valga la pena en esta dirección, además del que consiste en dejarse contaminar por sus creaciones, el objetivo con certeza no consiste en permanecer en el interior del recuerdo del

trauma, ni tampoco en substanciarlo, ni en historizarlo, glorificando el papel de la víctima. Al contrario, tal esfuerzo es valioso porque se convierte en una forma de reactivar y de reinscribir en el presente lo que ya estaba ahí antes del trauma, aquello que se ha vaciado justamente mediante la sangría: una «conquista real y visible» que supere los efectos tóxicos que deja inscritos en la memoria del cuerpo. En esta instalación, Meireles logra materializar ese desvío hacia lo innombrable, actualizado aquí en calidad de «marcas, evocaciones» de esa conquista. Si somos capaces de dejarnos llevar, este desvío puede resultar igualmente posible en nuestra propia subjetividad.

Política y poética

El contexto en general en el que se originaron las ideas de Meireles para esta instalación no es otro que el movimiento de la crítica institucional que se desarrolló en el panorama internacional durante los años sesenta y los setenta. Si la principal característica de aquel movimiento consistió en problematizar el poder institucional cuyo peso incidía en las obras debido al «sistema del arte», en la mayoría de los países sudamericanos se añadió a este rasgo una dimensión política. El poder estatal militarista –explícita o implícitamente presente en el territorio institucional del arte– pasó a ser el blanco de esta problematización por medio de propuestas artísticas.

Tales prácticas las ha agrupado en bloque la Historia (oficial) del Arte bajo las categorías de «arte conceptual político o ideológico». Sin embargo, esto no significa, al contrario de lo que «esa» historia afirma en un claro

error, que los artistas se hayan convertido en activistas. Lo que les llevó a incorporar la dimensión política a su investigación poética fue el hecho de que la opresión dictatorial se experimentaba en el fondo de sus propios procesos creativos. Mucho más sutil y más perniciosa que la censura directa de las obras de arte es la presencia impalpable de la dictadura convertida en inhibidor del verdadero surgimiento de la creatividad, una amenaza que todo lo sobrevuela debido al inexorable trauma de la experiencia del terror. Un aspecto nodal de las tensiones que ponen en movimiento la necesidad de crear, dándole la forma de una obra de arte.

La experiencia difusa y omnipresente de la opresión que reincide en el presente dentro de la obra del artista se torna visible y/o audible en un entorno en el que la brutalidad del terrorismo de estado engendra una ceguera, una sordera y una incapacidad de hablar totalmente voluntarias, por una cuestión elemental de supervivencia.⁴ En este contexto, se dan las condiciones para superar el cisma entre micro- y macropolítica, que a su vez se reproduce en la escisión entre las figuras clásicas del artista y del activista político. Parece que se haya esbozado dentro de las proposiciones artísticas de la época, en Latinoamérica, un compendio de estos dos tipos de posible actuación sobre la realidad, que no ha recogido en cambio la Historia (oficial) del Arte. Antes de considerar las implicaciones de esta omisión es necesario preguntarse qué es lo que diferencia con toda exactitud las acciones micro- y macropolíticas, y por qué es importante su integración.

Ambas tienen por punto de partida la urgencia de confrontar las tensiones de la vida humana en los lugares en los que su dinámica se ha interrumpido o se

ha debilitado. Ambas tienen por objetivo la liberación del movimiento vital, su rescate de toda obstrucción, haciendo de ese movimiento una actividad esencial para la buena «salud» de una sociedad (aquí entendida como la afirmación de la inventiva potencial para el cambio, cuando la vida la exige como condición de su propio pulso). Sin embargo, la naturaleza de las tensiones que cada una confronta es distinta, como también lo son las operaciones subyacentes a sus confrontaciones y las facultades subjetivas que entrañan.

Por el lado de la macropolítica nos hallamos confrontados con las tensiones conflictivas en la cartografía de la realidad visible, de la realidad de la que es posible hablar: conflictos de clase, de raza, de religión, de género, etc. Es el lugar de la estratificación que perfila sujetos y objetos, así como la relación que existe entre unos u otros y sus respectivas representaciones. Con la micropolítica, nos vemos confrontados por las tensiones que se dan entre este plano y lo que ya se anuncia en el diagrama de la realidad percibida, lo invisible y aquello de lo que no es posible hablar (un terreno de flujos, de intensidades, de sensaciones, de adecuaciones).

Al primer tipo de tensión se accede mediante la percepción, y al segundo mediante la sensación. El primero aborda el mundo como un mapa de formas sobre el cual proyectamos representaciones y les atribuimos significado; el segundo es un diagrama de fuerzas que afecta nuestros sentidos en su capacidad de resonancia. La paradoja irreductible entre estas dos capacidades de lo sensible provoca colapsos del significado y nos fuerza a pensar/ crear. La figura clásica del artista tiende a ponerse de parte de la acción micropolítica, mientras la del activista tiende más bien hacia la macropolítica. Esta separación es la

4 Quizás no sea mera coincidencia que entre las baratijas que hay en el cuarto de estar de *Desvio para o vermelho* se encuentren «los tres monos de la sabiduría», cada uno de los cuales se cubre los ojos, las orejas y la boca.

que comenzó a disolverse en Latinoamérica durante los años sesenta y los setenta. Una vez reconocido esto, podemos comenzar por dar respuesta a la cuestión referente al daño causado por la omisión de la Historia del Arte con respecto a este tipo de práctica.

¿Conceptualismo ideológico?

Desde el primer momento, la historia oficial no supo o no quiso hacer justicia a estas prácticas, por lo cual las tachó de «conceptuales». Un nombre distinto las habría distinguido de las prácticas artísticas que se designan conceptuales en Estados Unidos y en Europa Occidental. Más grave aún fue describir ese conceptualismo como «ideológico» o «político», como se ha intentado hacer en determinadas crónicas de aquellos años. Lo cierto es que encontramos en estas propuestas artísticas las semillas de la integración entre política y poética, experimentada y actualizada en creaciones artísticas, aun cuando sean imposibles de etiquetar. Lllamarlas «ideológicas» o «políticas» equivale a negar de plano el estado de extrañamiento que esa experiencia tan radicalmente nueva produce en nuestra subjetividad. La operación es muy sencilla: si lo que experimentamos no es reconocible en el arte, con objeto de protegernos lo asignamos a la categoría de «política» y todo queda en su debido lugar. El abismo que se abre entre micro- y macropolítica se mantiene. En realidad, el estado de extrañamiento constituye una experiencia crucial, porque es el síntoma de las fuerzas de la alteridad que

reverberan en nuestro cuerpo. Estas reverberaciones ponen en crisis la actual cartografía y nos inducen a crear. Ignorarlo equivale a que el potencial de problematización que caracteriza de un modo fundamental la acción artística quede bloqueado.

Las intervenciones artísticas que preservaron su fuerza política inherente fueron aquellas que surgieron del modo en que las tensiones del régimen afectaron al cuerpo del artista. Esta es la cualidad consistente en relacionarse con el presente que tales acciones pueden estimular en sus «perceptores».⁵ El rigor formal de la obra, en su fisicidad, se torna aquí indistinguible del rigor de su actualización de tensiones, tal como las ha vivido el cuerpo. Cuanto más precisa sea la forma, mayor pulso tendrá su cualidad intensiva, y mayor será su capacidad de insertarse en sus alrededores (*entorno*), introduciendo una nueva política de subjetivación, nuevas configuraciones de lo inconsciente dentro del campo social que rompe las referencias dominantes.

Se adquiere una mayor precisión de enfoque, de atención, que por contraste se enturbia cuando todo lo relacionado con la vida social se reduce exclusivamente a la macropolítica, haciendo de los artistas que operan en este terreno meros escenógrafos, diseñadores gráficos y/o agentes publicitarios del activismo, todo lo cual sin duda caracterizó ciertas formas de la práctica durante aquellas décadas.⁶ Esta última podría en efecto tacharse de «política» y/o «ideológica». Fue en la generalización con que se aplicó semejante calificativo a la totalidad del grupo

5 El término «perceptor» es sugerencia de Rubens Mano, artista de São Paulo, con la intención de designar el papel de la persona que aborda esta clase de propuestas artísticas, cuya producción depende del efecto que provoque en la subjetividad del perceptor o la perceptora. Ideas como receptor, espectador, participador, participante, usuario, etc., resultan inadecuadas para describir este tipo de relación con la obra de arte.

6 El propio Meireles insiste en esta diferencia, por ejemplo cuando escribe: «Tuve problemas con el arte político allí donde se ponía el énfasis en el discurso y la obra terminaba por ser análoga a la propaganda.» «Artist's Writings», en Paulo Herkenhoff, Gerardo Mosquera, Dan Cameron: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press, 1999, p. 136. O bien cuando afirma (en la conversación telefónica a que se hizo antes referencia) que cuando pidió a los artistas que prestasen obras para

la sala *Impregnação*, la primera vez que se instaló la obra, Raymundo Colares le llevó una chapa con la imagen del Che Guevara. Al tratarse del único objeto blanco que se hallaba colocado en la repisa, sobresalía entre todos los demás no solo por su color, sino también por su status de referencia a una representación externa por medio de su simbolismo político, que contrastaba con su status político de dimensión de la verdadera poética de su entorno.

latinoamericano de propuestas artísticas surgidas durante los años sesenta y setenta donde se produjo el desafortunado malentendido de la Historia del Arte, perdiendo de vista los irreversibles desvíos que se llevaron a cabo.

La obra de Meireles se encuentra entre ellos, y es con certeza uno de los ejemplos de mayor mordiente. Su vigor no se encuentra en el contenido de la representación, basado en una referencia externa a su poética (ideológica o no). Esta clase de interpretación se basa en pistas falsas, colocadas ahí por el artista, con una función puramente anecdótica: frente a lo irredimiblemente inverosímil, creamos una expresión imaginaria aparentemente verosímil. Guías que en vez de encaminar desencaminan.

Si el equívoco comienza por la idea misma de que nos hallamos ubicados en el terreno de los símbolos, las metáforas y las narraciones, el vigor de la obra no se halla en la fisicidad de la forma misma, que es presuntamente autónoma y se encuentra dissociada de la experiencia vital. En estas dos interpretaciones –esas

«estéres meditaciones eruditas», como sin duda las llamaría Meireles–, el cuerpo de quien interpreta no está ahí en su vulnerabilidad, expuesto a las fuerzas del mundo y por tanto de la obra, ni está tampoco en el mundo, en términos del potencial que el mundo tiene de afectar a ese cuerpo. La obra, en resumidas cuentas, no está ahí en términos del potencial que tiene para infectar a sus intérpretes, así como tampoco está en su poder intervenir en el estado de las cosas.

En contraste con estas ausencias, el vigor de Meireles en su *Desvio para o vermelho* se encontrará en el núcleo intensivo de fuerzas-mundo tal como llegan al cuerpo del artista, y se hallará indisolublemente en la forma extensiva de la actualización de dichas fuerzas que se da en la obra. A partir de este hecho surge el status de «evento». Si aquí hay política y si hay poética, son absolutamente inseparables dentro de la formación precisa de un solo gesto y en el diagrama intensivo de su potencial incendiario. Por eso posee la obra de Meireles el poder de mantener nuestros cuerpos despiertos. Depende tan solo de nuestro deseo.