

●
●
Quaderns
portàtils

17

Desvío hacia lo
innombrable

Suely Rolnik

Desvío hacia lo innombrable

Suely Rolnik

Desvío hacia lo innombrable¹

Las metáforas no tienen valor propio al oeste de Tordesillas. No es que no me gusten las metáforas: quiero que algún día los trabajos se vean no como objeto de elucubraciones estériles, sino como hitos, recordaciones y evocaciones de logros reales y visibles.

Cildo Meireles²

Tomo la decisión de viajar al encuentro de *Desvío hacia el rojo*³ e, del artista brasileño Cildo Meireles, en el primer vuelo disponible a Belo Horizonte. El trabajo pertenece a Inhotim⁴, un centro de arte contemporáneo donde las obras son ubicadas aisladamente en medio a un exuberante paisaje tropical, que queda a una hora y media de Belo Horizonte. Al llegar, me dirijo directamente a la instalación, que habita un espacio especialmente construido a tal efecto, concebido por el propio artista. En ese formato, se agrega a la estructura una cuarta pared que no existía en sus versiones anteriores, lo que permite su separación del espacio externo. No es poco: libre del murmullo dispersivo de las exposiciones y sin límite de tiempo, entro en la instalación, cierro la puerta y me entrego.

1. Traducción del original en portugués y sin cortes del texto publicado en el catálogo de la exposición de Cildo Meireles en el Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), 2009 (la traducción publicada en dicho catálogo se hizo en base a la traducción al inglés editada por la Tate Modern).

2. Cildo Meireles, «Artist's Writings». En: *Cildo Meireles*. Londres: Phaidon Press Limited, 1999. Traducción al portugués: «Textos do artista». En: *Cildo Meireles*. São Paulo: Cosac & Naify Edições Ltda., p. 106. Originariamente publicado en el catálogo *Information*, Kynaston McShine (Edit), Nueva York: The Museum of Modern Art, 1971; y en Brasil, en *Cildo Meireles*, Coleção Arte Brasileira Contemporânea. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

3. *Desvío hacia el rojo*, es el resultado de un largo proceso que se inicia en 1967, con dos ideas que surgen en simultáneo con los primeros proyectos y maquetas de *Espaços Virtuais: Cantos*, que Cildo Meireles desarrollaba en aquel momento. La primera consistía en imaginar a una persona que, por una razón cualquiera (que no viene al caso), resolviera acumular la mayor cantidad posible de objetos funcionales y decorativos de diferentes tonalidades de un determinado color en un solo espacio; una especie de coleccionador de un mismo color (en esa época, el artista pensó en el azul). La segunda consistía en establecer planos virtuales a partir de un corte en objetos y móviles dispuestos normalmente en una de las habitaciones de una casa cualquiera. Tales ideas tenían una cierta conexión entre sí, pero no siendo este el objeto de su investigación en la época, las mismas permanecieron en germen hasta 1981. Por ocasión de la XVI Bienal de São Paulo, reaparecen en función de la invitación de un museo de Texas para crear un trabajo nuevo en gran escala con base en *La Bruja*, expuesta en la Bienal. Los apuntes de las dos ideas de 1967 se juntaron entonces a otras dos, pensadas entre 1978 y 1980, cuando el artista acababa de regresar a Brasil. La primera consistía en una minúscula botella de la cual saldría un líquido azul en gran cantidad, formando una mancha totalmente desproporcionada; la segunda, consistía en una pila transparente oblicua, de cuyo grifo escurriría un flujo de agua vertical. La exposición al final no se hizo, pero ya entonces Cildo llamó a la primera pieza (la de los objetos de un solo color) *Impregnación*; con base en falsas lógicas, esta se articularía con las demás para formar una sola instalación, y el azul sería sustituido por el rojo. El trabajo se montó por primera vez en 1984, en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro (información obtenida en charla telefónica con el artista en abril de 2008).

4. Instituto Inhotim - Centro de arte contemporáneo. Brumadinho, Minas Gerais, Brasil.

Primer ambiente: muebles, electrodomésticos, alfombras y cuadros, pero también pingüinos de porcelana que se usan en Brasil para adornar heladeras, pececitos de peceras, una cotorrita de jaula y toda una serie de adornos y trastos amontonados en el espacio. No faltan un long play de vinilo que se escucha en el tocadiscos sin parar, el televisor siempre encendido y algunos escasos libros, todos pomposamente encuadrados y posados sobre el estante como si fuesen también ellos adornos. Indicios de la pasión de consumo potenciada por la modernidad industrial, mezclada con la nostalgia de objetos del cotidiano premoderno. Típico *living* de una casa de clase media urbana brasileña de los años 1960/1970 (si no fuera por un ordenador). Escenario ordinario de vidas que transcurren ordinariamente.

Sin embargo, dos elementos desentonan en este concentrado de normalidad: uno es el color (todo es rojo, en distintos tonos; imposible no verlo); el otro, un sonido (un flujo de agua que se escurre sin cesar y que compone la banda de sonido del vídeo de la propia instalación que se transmite en *loop* en el televisor; imposible no oírlo). Me dejo llevar por el sonido y sigo adelante.

Segundo ambiente: en una especie de entre-dos inespecífico, un espeso líquido rojo que parece haberse derramado de una pequeña botella de vidrio caída en el suelo se propaga por el resto de la casa y forma un charco totalmente desproporcionado con respecto al frasco que lo habría contenido. En este caso, me dejo llevar por el color que inunda el suelo y sigo adelante.

Tercer ambiente: en una densa negrura, el color se pierde. Bajo un haz de luz precariamente instalado al fondo, solamente un objeto puede verse en esa impenetrable oscuridad: una pila blanca, pendiendo hacia un costado en frágil equilibrio; en el interior de la misma, un grifo chorrea un líquido rojo que salpica por toda su superficie. Única escena portadora de dramatismo, parece sugerir que una narrativa se oculta allí, cuyo desciframiento revelaría un supuesto sentido de la obra. Ingenuo engaño: a medida que se va intensificando mi intimidad con el trabajo, dicha promesa se desvanece.

Soy tomada por un estado de extrañeza que me convoca, me fuerza a quedarme allí toda la tarde e insiste durante varios días. Un largo proceso que describiré en tres tiempos que a la vez constituyen tres planos de aproximación.

Primer plano de aproximación: En busca del Desvío

El rojo en el primer ambiente no fue puesto sobre las cosas por la mano del artista, vino con ellas.⁵ El color las constituye a punto tal de que parece emanar de ellas, contaminando la atmósfera del recinto y de mi propio cuerpo: mis ojos, mis oídos, mi piel, mi respiración... mi subjetividad. No por casualidad, Cildo denominó a este primer espacio *Impregnación*. Poco a poco, me voy perdiendo con relación a las referencias que aquellos objetos me ofrecieron tan pronto como entré allí. En el segundo ambiente, el color parece haberse desprendido de las cosas, para presentarse como tal: una densa rojura que termina inundando y ocupando todo el recinto. El color se convierte así en el propio *Entorno*. Es con el doble sentido de *entorno* en portugués –ambiente, pero también «vuelco», de volcar– que Cildo nombró a esa parte de la instalación en donde ya no tengo referencia alguna a la cual me aferrar. Nada tiene lógica allí: entre la botella y el líquido «volcado» hay una total desproporción; además, es imposible encontrarle alguna función reconocible a este espacio en el cotidiano de una residencia, lugar en que yo suponía haber entrado. Se intensifica mi desorientación.

En el último ambiente, el color se junta al fin al sonido. Si bien desde el comienzo y hasta ese momento hay una fuerte presencia de ambos, aunque corren paralelos sin ninguna relación, en el grifo abierto en el centro de la pila, estos se articulan y emerge un sentido: ruido incesante del flujo de agua roja al que nada lo detiene. El alivio dura poco; la lógica precaria que prometía unir estos elementos no se sostiene y se disuelve bajo el impacto de las tinieblas. En efecto, se opera un *Desvío* –tal como el artista denominó a este último recinto y a la instalación en general.

Cada vez que una lógica parece cobrar cuerpo, se deconstruye al paso siguiente. Un proceso que funciona en *loop* como el vídeo que se trasmite por televisión en el primer recinto, en el cual la propia instalación retorna eternamente –tal como nuestro desasosiego mientras que allí estemos. «El trabajo funciona en círculo», puntúa el propio Cildo, a propósito de otro momento del trabajo signado por la misma lógica: «La mancha del segundo contiene una explicación plausible –en este caso, literal– para el rojo de la primera. Al mismo tiempo, la mancha introduce otro aspecto: la cuestión del horizonte perfecto que resulta de la superficie del líquido en reposo. Con este horizonte, uno se encamina hacia la tercera y última parte, el desvío propiamente dicho, que desmonta la anterior, pues hace dudar que uno se encuentra en una superficie plana. Sin embargo, al final, el rojo se reintroduce y se junta con el comienzo.»⁶

5. Todos los objetos que Cildo seleccionó son originalmente rojos.

6. Este comentario tuvo lugar durante la misma charla telefónica, en el momento en que Cildo mencionaba que articularía los tres proyectos con falsas lógicas.

Con rigurosa precisión condimentada con sutil humor, el artista juega con elementos susceptibles de reconocimiento, ya sea del significado o de la forma (dimensión extensiva de la obra). Mientras que tales elementos prometen paz, simultáneamente, el artista nos asesta constantes zancadillas que nos desequilibran y nos lanzan al caos del campo de fuerzas que se actualizan en este trabajo (su dimensión intensiva). Este vaivén paradójico parece constituir uno de los elementos esenciales de la poética pensante que permea el *Desvío hacia el rojo*.

Pero la cosa no queda por ahí. Durante la tarde que pasé allá, al cabo de muchas idas y venidas en el interior de *Desvío*, comencé a sentir la pulsación de un diagrama de fuerzas lejanamente familiar, pero, así y todo, extrañamente inaccesible. ¿No estará allí anunciado precisamente el *desvío* que se opera en esta obra? Pero nada sé aún sobre él. Será necesario aguardar el tiempo de la decantación.

Pasados algunos días después de la visita, el desasosiego encuentra sus primeras palabras: desvanecimiento... desolación... desaliento... postración... tullimiento... miedo... Una aprehensión que no tiene fin, absoluta impotencia, agotamiento. Poco a poco, va cobrando cuerpo la sensación cotidiana de vivir bajo dictadura militar en Brasil —exactamente, el período durante el cual las diferentes ideas que llevaron a Cildo a concebir esta instalación fueron decantándose y juntándose.⁷ Nada que ver con una metáfora de la truculencia del régimen, en su cara visible y representable (interpretación habitual que, según Cildo Meireles, de tan repetida «se convirtió en un callo»),⁸ sino con la sensación física de su atmósfera invisible que todo lo *impregna* —es el diagrama intensivo del régimen, más implacable, puesto que es más sutil e insalvable. La impresión es que por debajo o por detrás de una normalidad patológicamente excesiva que permea el cotidiano supuestamente ordinario de aquellas décadas bajo el terrorismo de Estado, está en marcha, día tras día, una sangría incesante de flujos vitales de la sociedad brasileña. Está todo tomado, como el rojo y el sonido del líquido que se escurre, que invaden toda la instalación y a nosotros mismos.

7. El tiempo de decantación de las ideas que cobran cuerpo en *Desvío hacia el Rojo*, es también el tiempo de decantación de la posibilidad de dar cuerpo a las sensaciones movilizadas por la experiencia traumática del terrorismo de Estado y, a partir de allí, encontrar estrategias para reactivar el movimiento vital interrumpido por el trauma. Si 1967, cuando surgen las dos primeras ideas, es el año anterior al Acto Institucional n° 5 (el momento en que el poder de la dictadura se vuelve absoluto), el período ubicado entre 1978 y 1980, cuando Cildo concibe las otras dos ideas, coincide con la vuelta del artista a Brasil de su «exilio voluntario» (decisión que se toma habitualmente en un momento en que el trauma está suficientemente elaborado como para que se pueda convivir con lo intolerable, sin que sus efectos sean devastadores). En 1982, cuando la instalación es concebida (si bien solamente se la expuso en 1984) es el año de un intenso proceso colectivo de reactivación de la democracia, como así también de la fuerza poética en la sociedad brasileña, lo que autoriza y sustenta la reactivación de la vitalidad de cada uno. En una conversación sobre este trabajo, Cildo sostiene que es inconsciente el sesgo político presente en su obra. Podríamos decir que son igualmente inconscientes ambos procesos de decantación antes referidos, como así también la temporalidad propia de cada uno de ellos.

8. La charla telefónica antes mencionada.

Como es sabido, los colores son campos de fuerzas que afectan nuestros cuerpos. El rojo es el color que tiene la onda de menor frecuencia y de mayor longitud de todo el espectro. Dichas cualidades lo hacen desviarse poco al desplazarse en el espacio y lo dotan de la capacidad de atraer a los demás colores e imponerse sobre estos. En efecto, el rojo en esta instalación se superpone a la singularidad de las cosas y las uniformiza. Esta experiencia física del trabajo actualiza en mi cuerpo la marca sensible de la omnipotencia del poderío militar sobre las subjetividades, que homogeneiza todo bajo el impacto del terror, refrenando el movimiento vital (entendido acá como potencia de creación, diferenciación y desvío). No hay un solo espacio que escape a su omnipresencia —la casa, la escuela, el lugar de trabajo, la calle, el puente, la plaza, el bar, el restaurante, la tienda, el hospital, el transporte urbano... el propio aire. Arco de tensión extendido hasta el límite, nervios erizados, estado de alerta permanente; imposibilidad absoluta de reposo, pero también de desvío al desplazarnos en el espacio/tiempo.

No es obvio conectarse con estas sensaciones y combatir su denegación de manera tal de superarla; menos todavía lo es actualizar tales sensaciones, ya sea plásticamente o en otro lenguaje cualquiera: verbal, cinematográfico, musical o incluso existencial. Y sin embargo esta es la condición para la reapropiación y la activación del flujo vital desvanecido (o, en el mejor de los casos, estancado). Si bien vale la pena efectivamente cualquier esfuerzo artístico en esta dirección, como así también el de dejarse contagiar por sus creaciones, ciertamente no lo es para quedarse en la memoria del trauma, sustancializarla e historizarla, glorificándose en la posición de víctima. Al contrario, tal esfuerzo es válido porque constituye por sí solo un modo de reactivar y reinscribir en el presente lo que estaba allí antes del trauma y que, por causa de este, se había agotado —una «conquista real y visible», que supera sus efectos tóxicos inscritos en la memoria del cuerpo. En esta instalación, Cildo logra materializar tal desvío hacia lo inabarcable, actualizado «como hitos, evocaciones» de esta conquista. Si nos entregamos, el desvío puede hacerse igualmente en nuestra propia subjetividad.

Segundo plano de aproximación: Política & poética

El contexto más amplio en el cual se originaron las primeras ideas de Cildo Meireles que desembocaron en esta instalación varios años después (en los ochenta) es el del movimiento de crítica institucional que se desarrolla en el arte en el transcurso de los años 1960 y 1970. El mismo, tal como sabemos, se caracteriza por la problematización del poder del «sistema del arte» en la determinación del trabajo —el principal eje de investigación de las prácticas artísticas, el nervio central de su poética. En general, los elementos que se cuestionan incluyen desde los espacios destinados a las obras hasta las categorías a par-

tir de las cuales la historia (oficial) del arte las califica, pasando por los medios empleados y los géneros reconocidos. En tanto, en América del Sur, en el mismo período, se añade la dimensión política como un elemento central del territorio institucional del arte que ha de problematizarse.

La especificidad de tales prácticas es apuntada por la Historia del Arte al agruparlas bajo la categoría de «arte conceptual político» y/o «ideológico». Con todo, esto no quiere decir –tal como supone erróneamente «esa» historia– que el artista se haya convertido en militante trasmisor de contenidos ideológicos. Lo que lo hace incorporar la dimensión política a su investigación poética es el hecho de vivir la experiencia de la opresión en la médula de su actividad creadora. La manifestación más obvia de este constreñimiento es la censura de los productos del proceso de creación. No obstante, mucho más sutil y nefasto es su impalpable efecto inhibitorio de la propia emergencia de este proceso –una amenaza que sobrevuela en el aire debido al trauma inexorable de la experiencia de la humillación. Un aspecto nodal de las tensiones sensibles que movilizan la necesidad de crear de modo tal de que cobren cuerpo en una obra.

El «núcleo básico» del trabajo de Cildo, según él mismo, «es una investigación del espacio, en todos sus aspectos: físico, geométrico, histórico, psicológico, topológico y antropológico».⁹ Se trata efectivamente de una acción artística que se inserta en la transversalidad de la cual está compuesto el territorio del arte, y revuelve muchas de sus capas, incluso la política –pero entendida en este caso en un sentido radicalmente distinto que el ideológico, pedagógico o militante que se insiste en asignarle a la obra de este artista, en el cual él mismo no se reconoce¹⁰ (veremos enseguida a qué otro sentido de la política nos referimos). Tal es el caso de *Desvío hacia el rojo*, donde la experiencia omnipresente y difusa de la opresión se vuelve visible y/o audible en un medio en el cual la brutalidad del terrorismo de Estado provoca como reacción la ceguera, la sordera y la mudez voluntarias, por una cuestión de supervivencia.¹¹

En este contexto, están dadas las condiciones para superar la escisión existente entre micro y macropolítica, que se reproduce en la escisión entre las figuras clásicas del artista y del militante.¹² Un compuesto de estos dos tipos de acción sobre la realidad parece esbozarse en las propuestas artísticas de este período en Latinoamérica. A esto la Historia del Arte no ha llegado. Antes de considerar las implicaciones de este lapsus, que no es para

9. Cildo Meireles, «Artist's Writings». En *Cildo Meireles*, op. cit., p. 136. Traducción brasileña: «Textos do artista». En *Cildo Meireles*, op. cit., p. 118.

10. Íbid.

11. Quizá no sea mera coincidencia el hecho de que, entre los adornos de la sala roja de *Desvío*, estén «los tres monos de la sabiduría». Cada uno de ellos tapan, respectivamente, los ojos, los oídos y la boca.

12. Dicha escisión se encuentra en la base del conflicto que caracterizó a la conturbada relación de amor y odio entre los movimientos artísticos y los movimientos políticos en el transcurso del siglo XX, responsable en parte de las frustraciones de ciertos intentos colectivos de cambio.

nada neutro, se torna necesario preguntarse qué es precisamente lo que diferencia a las acciones micro y macropolíticas y por qué interesa su integración.

Comencemos por señalar qué tienen en común: ambas tienen como punto de partida la urgencia de enfrentar las tensiones de la vida humana en los lugares en que su dinámica se encuentra interrumpida o por lo menos debilitada. También ambas tienen como objetivo la liberación del movimiento vital de sus obstrucciones, lo que hace de ellas actividades esenciales para la «salud» de una sociedad –es decir, la afirmación de la fuerza inventiva de cambio, cuando la vida así lo requiere como condición de su continuidad. No obstante, son distintos los órdenes de tensiones que cada una afronta, como así también las operaciones de su enfrentamiento y las facultades subjetivas que involucran.

Del lado de la macropolítica, nos encontramos ante las tensiones de los conflictos en la cartografía de lo real visible y decible. Conflictos de clase, de raza, de religión, de género, etc. –efectos de la distribución desigual de lugares establecidos en un determinado contexto social. Es el plano de las estratificaciones que delimitan sujetos y objetos, como así también las relaciones entre estos y sus respectivas representaciones. En tanto, del lado de la micropolítica, nos encontramos ante las tensiones entre dicho plano y aquello que se anuncia en el diagrama de lo real sensible, invisible e indecible (es el plano de los flujos, las intensidades y los devenires).

Al primer tipo de tensión se accede por la vía de la percepción, en tanto que al segundo, se lo hace por la vía de la sensación. La primera aborda la alteridad del mundo como mapa de formas, sobre las cuales proyectamos representaciones y les asignamos sentido; la segunda, como campo de fuerzas que afectan nuestros cuerpos en su capacidad de resonancia. La paradoja irreducible entre estas dos capacidades de lo sensible provoca colapsos de sentido y nos fuerza a pensar/crear.

La figura clásica del artista suele estar más bien del lado de la acción micropolítica, y la del militante, del lado de la macropolítica. Es esta la separación que empieza a disolverse en América Latina en los años 1960/1970. Ahora sí podemos responder a la pregunta relativa a los daños ocasionados por el malentendido de la Historia del Arte en su interpretación de este tipo específico de prácticas.

Tercer plano de aproximación: ¿Arte conceptual ideológico?

De antemano, la historia oficial no fue feliz al calificar a dichas propuestas como «conceptuales»; mejor hubiera sido designarlas con otro nombre para diferenciarlas de las acciones

artísticas así categorizadas, principalmente en EE.UU. y en Europa Occidental –incluso porque es distinto lo que se entiende por «concepto» en cada uno de estos contextos. Pero mucho más grave es haber adjetivado a tal conceptualismo como «ideológico» o «político», como quedó establecido en ciertas corrientes (no por nada, de autores de Estados Unidos y Europa Occidental que, por lo tanto, no vivieran esta experiencia). Sucede que, si efectivamente encontramos en estas propuestas un germen de integración entre política y poética, vivenciado y actualizado en acciones artísticas, con todo imposible de nombrar, el rotularlo de «ideológico» o «político» es un modo de negar el estado de extrañeza que esta experiencia radicalmente nueva produce en nuestra subjetividad. La operación es sencilla: si lo que allí experimentamos no es reconocible en el arte, entonces, para protegernos del molesto ruido, lo categorizamos en la política y todo queda en el mismo lugar. El abismo entre micro y macropolítica se mantiene; se aborta el proceso de fusión y, por ende, aquello que está por venir (en la mejor de las hipótesis, el germen permanece incubado). Ahora bien, el estado de extrañeza constituye una experiencia crucial porque, tal como anteriormente se sugirió, es el síntoma de las fuerzas de la alteridad que repercuten en nuestro cuerpo, que ponen en crisis la cartografía vigente y nos llevan a crear. Ignorar dicho síntoma implica por lo tanto el bloqueo de la potencia cuestionadora que caracteriza fundamentalmente a la acción artística.

Las intervenciones artísticas que preservan la fuerza política que les es propia serían aquellas que se hacen con base en el modo en que las tensiones del presente afectan el cuerpo del artista y esta es la calidad de relación con el presente que tales acciones pueden convocar en sus «perceptores». ¹³ El rigor formal de la obra en su fisicalidad se vuelve aquí indisoluble de su rigor como actualización de aquello que tensa, tal como se la vive en el cuerpo. Y cuanto más precisa es la forma, más pulsante es su calidad intensiva y mayor su poder de insertarse en el entorno. Cuando dicha inserción ocurre, hace existir una nueva política de subjetivación; esta podrá quizá proliferar y generar nuevas configuraciones del inconsciente en el campo social, en ruptura con las referencias dominantes.

Lo que este tipo de práctica puede suscitar no es sencillamente la conciencia de aquello que tensa (en este caso, la opresión avasalladora), su cara visible, representacional, sino la experiencia de este estado de cosas en el propio cuerpo, su cara invisible, inconsciente, que interviene en el proceso de subjetivación allí donde este se vuelve cautivo y se despotencializa. Ante esta experiencia, tiende a ser más difícil ignorar el malestar que la cartografía en curso nos provoca.

Lo que se gana es una mayor precisión de foco, el cual en contrapartida se enturbia cuando

13. El término «perceptor» es una sugerencia del artista paulista Rubens Mano, para caracterizar al papel de quien se involucra en este tipo de propuesta artística, cuya realización depende de los efectos de la misma en su subjetividad. Nociones tales como las de receptor, espectador, participante, usuario, etc., se vuelven inadecuadas para describir a este tipo de relación con el trabajo de arte.

el enfrentamiento de todo lo atinente a la vida social se reduce exclusivamente a la macropolítica, haciendo de los artistas que actúan en este terreno publicistas de slogans ideológicos, escenógrafos y diseñadores gráficos del activismo –lo que tiene su función y, sin duda, caracterizó a un cierto tipo de práctica en aquellas mismas décadas y aún hoy– a las cuales podría efectivamente calificárlas como «políticas» y/o «ideológicas». Aquí reside para mí la clave del desafortunado lapsus de la Historia del Arte, al haber generalizado tal calificación al conjunto de las acciones artísticas propuestas en los años 1960/1970 latinoamericanos, perdiendo así el desvío irreversible que se produjo en aquel contexto. El propio Cildo insiste en esta diferencia en varias ocasiones. Por ejemplo cuando escribe: «Tenía problemas con el arte político en el que el énfasis recaía en el discurso y el trabajo quedaba pareciendo propaganda.»¹⁴ O cuando afirma que si de hecho su trabajo es permeado por un sesgo político, el mismo es inconsciente.¹⁵ O también cuando cuenta que al pedirles a los artistas trabajos para la sala de la *Impregnación*, en su primera versión, Raymundo Colares le trajo un broche con la imagen del Che Guevara. Único objeto blanco puesto en la cristallera, se destacaba de los demás no solamente por el color, sino también por su referencia a una representación externa, metafórica.¹⁶ La imagen del Che simboliza la resistencia política, que se ubica en la dimensión extensiva y contrasta con el estatuto de lo político en su dimensión intensiva integrada a la poética que caracteriza a este trabajo y en la cual reside precisamente su potencia problematizadora del entorno. ¿No será eso lo que Cildo apunta al caracterizar como 'inconsciente' al sesgo político de su obra?

La obra de Cildo es seguramente una de las más contundentes manifestaciones de este tipo de práctica. Su vigor no está en el contenido representacional basado en una referencia externa a su poética (ideológica u otra). Este tipo de interpretación tiene asidero en falsas pistas, puestas allí por el artista como una dimensión anecdótica que el trabajo supuestamente tendría, pero cuya función es, al contrario, destituirla: de cara a lo irremediamente no plausible, se crea una articulación imaginaria aparentemente plausible que al revelarse inoperante puede lanzarnos al enfrentamiento de lo intolerable. Son pistas que despistan nuestra insistencia en mantenernos distantes de la experiencia –ciegos, sordos y mudos.¹⁷

Si bien el equívoco aquí comienza en la propia idea de que estaríamos en el terreno de los sím-

14. Cildo Meireles, «Artist's Writings». En *Cildo Meireles*, op. cit., p. 136. Traducción brasileña: «Textos do artista». En *Cildo Meireles*, op. cit., p. 118.

15. La charla telefónica antes mencionada.

16. *Ibid.*

17. La elección del rojo, en lugar del azul pensado inicialmente, puede igualmente entenderse como una estrategia poética de la «pista que despista». De acuerdo con un comentario del propio Cildo Meireles (en la charla antes mencionada), el rojo es el color más cargado de simbolismos, que permite la mayor cantidad de asociaciones posibles (no solamente la violencia y la sangre –acá tomados como ejemplo de metáfora a la cual se pretende asociar este trabajo y en ella aprisionarlo– sino también la menstruación, el amor, la pasión, la cólera, la furia, etc.). La proliferación de sentidos desnaturaliza cada uno de ellos, desestabilizando así el propio recurso de la metáfora en la interpretación de la obra.

bolos, las metáforas y las narrativas, el vigor de este trabajo tampoco se encuentra en la fisicalidad de la forma en sí misma, supuestamente autónoma, separada de la experiencia del mundo. En ambas interpretaciones –«elucubraciones estériles», tal como las calificaría Cildo– el cuerpo de quien interpreta está ausente en su vulnerabilidad ante las fuerzas del mundo y, por lo tanto, de la obra; el mundo está ausente en su potencia de afectar aquel cuerpo. En suma, es la propia obra que está ausente en su calidad de potencia de contagio de quien la interpreta, su poder de interferencia en el estado de cosas.

A contrapelo de tales «ausencias», el vigor de *Desvío hacia el rojo* se encuentra en el contenido intensivo de un concentrado de fuerzas del mundo tal como este afecta al cuerpo del artista e indisolublemente en la forma extensiva de su actualización en la obra –de allí su estatuto de «acontecimiento». Si hay política allí y si hay poética, estas son absolutamente inseparables en la formación precisa de un solo y único gesto y en el diagrama intensivo de su potencia deflagradora. Es por eso que el trabajo de Cildo –al igual que los muchos otros artistas del mismo período en Brasil y en América Latina– tiene el poder de mantener nuestros cuerpos despiertos. Depende solamente de nuestro deseo.

Suely Rolnik
São Paulo, mayo de 2008

Quaderns portàtils
ISSN: 1886-5259

© del texto Suely Rolnik
Traducción del original en portugués
de Damian Kraus (diciembre de 2008)
Revisión de Clara Plasencia
Diseño de Cosmic <http://www.cosmic.es>
Tipografía: Clarendon y Trade Gothic



Pça. dels Angels, 1
08001 Barcelona (Spain)
T. + 34 93 412 08 10
F. + 34 93 412 46 02
www.macba.cat

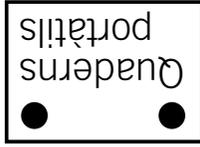
Suely Rolnik es psicoanalista, ensayista y docente de Psicología Clínica de la Universidad Católica de São Paulo, donde coordina el Núcleo de Estudios de la Subjetividad. Entre 1970 y 1979 se exilió en París, donde se diplomó en Filosofía, Ciencias Sociales y Psicología. En esta época comenzó su relación con el filósofo Gilles Deleuze — a quien tradujo parte de su obra al portugués — y con Guattari. De este período, data también su amistad con la artista Lygia Clark, cuya última obra, *Estruturação do Self*, fue tema de su tesis en Francia (1978) y del proyecto de investigación *Nós somos o molde. A vocês cabe o sopro. Lygia Clark, da obra ao acontecimento*.

Es autora de *Micropolítica. Cartografias do desejo* (1986; 7ª edición revisada, 2005), escrito en colaboración con Guattari, entre otros libros y colabora regularmente con revistas como *Multitudes*, *Traffic*, *Chimères*, *Parkett* y *Trópico*.

Suely Rolnik ha colaborado con el texto “Un desvío hacia lo innombrable”, en Cildo Meireles. Barcelona: MACBA, 2009. Esta versión del texto es una traducción del original en portugués y sin cortes; la traducción publicada en dicho catálogo se hizo en base a la traducción al inglés editada por la Tate Publishing.

Quaderns portàtils (Cuadernos portátiles) es una línea de publicaciones de distribución gratuita a través de Internet. Los textos provienen, en general, de conferencias y seminarios que han tenido lugar en el MACBA en los últimos cinco o seis años; pero también pueden encontrarse textos publicados anteriormente en catálogos de exposición. Este y otros números de la colección *Quaderns portàtils* están disponibles en la web del Museo.

Quaderns
portàtils

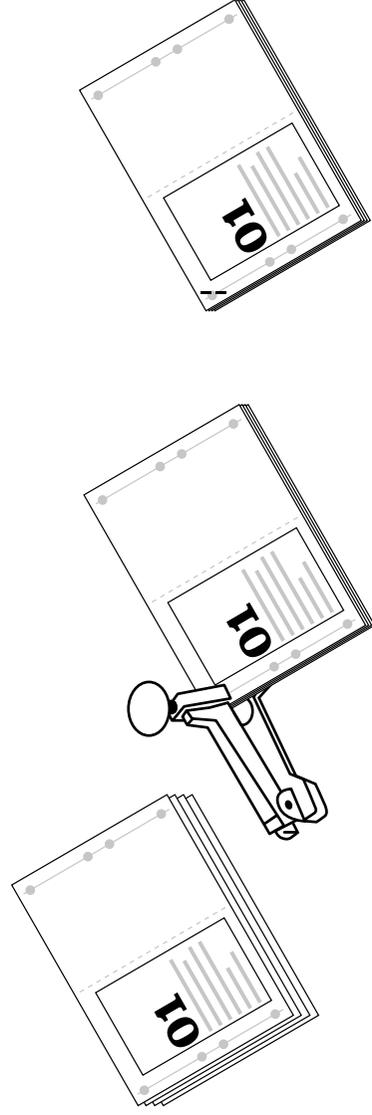


Tres maneres d'enquadrernar
els teus Quaderns portàtils

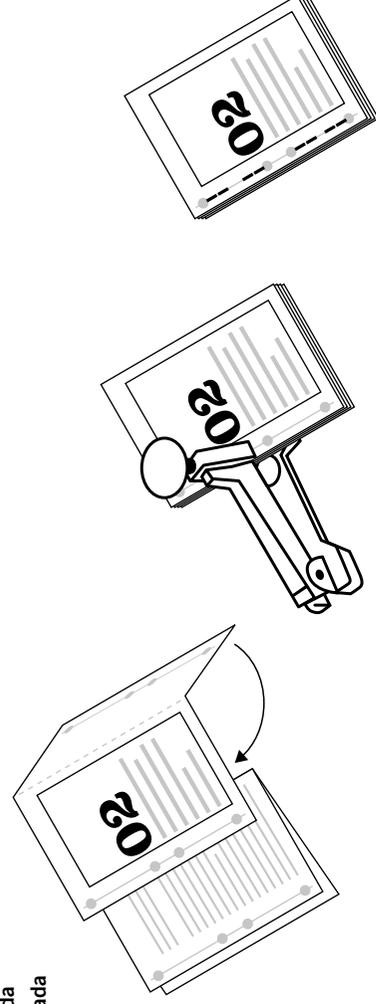
Tres maneras de encuadrernar
tus Quaderns portàtils

Three ways of binding your
Quaderns portàtils

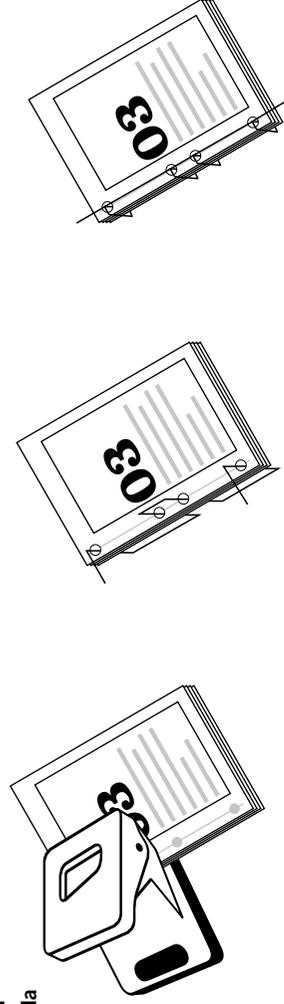
Dossier grapat
Dosier grapado
Stapled Dossier



Enquadrernació japonesa grapada
Encuadrernación japonesa grapada
Stapled Japanese Binding



Enquadrernació japonesa cosida
Encuadrernación japonesa cosida
Sewed Japanese Binding



Llenceu aquest manual d'instruccions una vegada utilitzat (no enquadrernar).
Desechar este manual de instrucciones una vez utilizado (no encuadrernar).
Throw away this instructions manual once used (do not bind).