

# Cildo Meireles

## La experiencia del arte

María Antonia González Valerio y Rosaura Martínez Ruiz

La exposición de la obra de Cildo Meireles en el Museo Universitario Arte Contemporáneo, ¿a qué tipo de experiencia invita?, ¿tanto piezas como instalaciones son una provocación al pensamiento?

Estas interrogantes nos llevan de primera instancia a cuestionar la museografía de esta exposición que, a nuestro juicio, guía a la espectadora invasivamente. Aunque es siempre enriquecedor conocer los intereses o lecturas del autor sobre su obra, los carteles que exponen sus ideas en relación con la pieza o sobre la “intención” de la obra resultan, para un primer acercamiento, estorbosos.

Vayamos un poco más a fondo y preguntemos si la obra de arte, en general, habla por sí misma. Dentro de ciertas estéticas, por ejemplo, la hermenéutica de Hans-Georg Gadamer, se sostiene que la obra es “diciente” por sí misma y que el horizonte de interpretación se construye desde la obra misma. Pero, ¿qué pasa con el paratexto<sup>1</sup> y qué función cumple? En el caso de la museografía que presenta la obra de Meireles en el MUAC, llama mucho la atención la función de estos paratextos, ya que median la experiencia de la espectadora con la obra de un modo no del todo afortunado. El infortunio se deriva directamente de las pretensiones filosóficas que tienen y que hacen que el enfrentamiento con la obra, lejos de ser una experiencia estética, quede tergiversado por la

mediación de los conceptos como tiempo, espacio, límite, fronteras, percepción, etcétera, que aparecen en los paratextos antecediendo la experiencia directa con la obra.

¿Qué tipo de experiencia se puede hacer con el arte y específicamente con la exposición de Meireles?

Citemos un par de antecedentes teóricos para entrar de lleno a la cuestión; por un lado, está la posición del kantismo estético que señala que el juicio de gusto es precognoscitivo y se lleva a cabo sin conceptos; por otro, la posición paradigmática de la hermenéutica de Paul Ricoeur señala que “explicar más es comprender mejor”. Lejos de establecer que hay un prototipo de acercamiento al arte, pensamos que esto depende del tipo de obra al que nos enfrentemos y que ésta pide ser comprendida e interpretada de manera distinta en cada caso.

Por ejemplificar, la nota museográfica de *Volátil* dice que la instalación pretende ofrecer a la espectadora una experiencia en la que la sensación de la oscuridad, el piso “inundado” de talco, el falso olor a gas y la vela al final del recorrido provoquen una asociación inmediata con la sensación de peligro.<sup>2</sup> En términos museográficos, este paratexto limita la experiencia cuando predispone a la búsqueda de esa sensación inmediata, siendo que la vivencia que la instalación provoca va más allá de los quince minutos que la espectadora permanece dentro del cuarto. Pero además, fenomenológi-

camente, la idea de una experiencia sensitiva *inmediata* resulta equivocada y, además, poco ambiciosa como objetivo de la pieza.

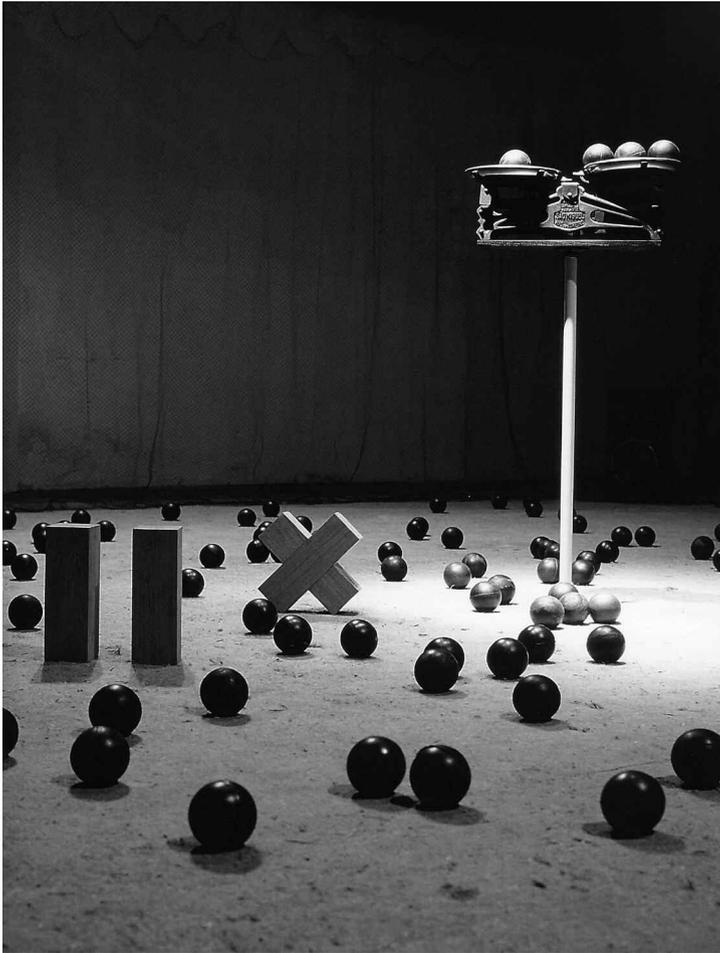
La experiencia no es nunca ni inmediata ni pura; tampoco se desarrolla en un tiempo lineal, cronológico o armónico, sino que se trata de un fenómeno inacabado. Una experiencia nueva cae siempre sobre una especie de tejido *experiencial*. Las experiencias responden a un juego de traslape y alteración las unas con las otras. Esto es, la inserción de cada nueva experiencia sobre la red de experiencias previas modifica el tejido en su totalidad.

Tampoco hay que perder de vista que lo que hemos llamado “nueva experiencia” está siempre condicionada por el tejido en el que cae. La experiencia puede pensarse también como un texto donde el registro de nuevos acontecimientos es más bien una sobre-impresión. El tejido es, digamos, un con-texto donde la experiencia se inscribirá. Esto quiere decir que hay una especie de filtro o que no cualquier cosa es capaz de inscribirse en un tejido o texto determinado.

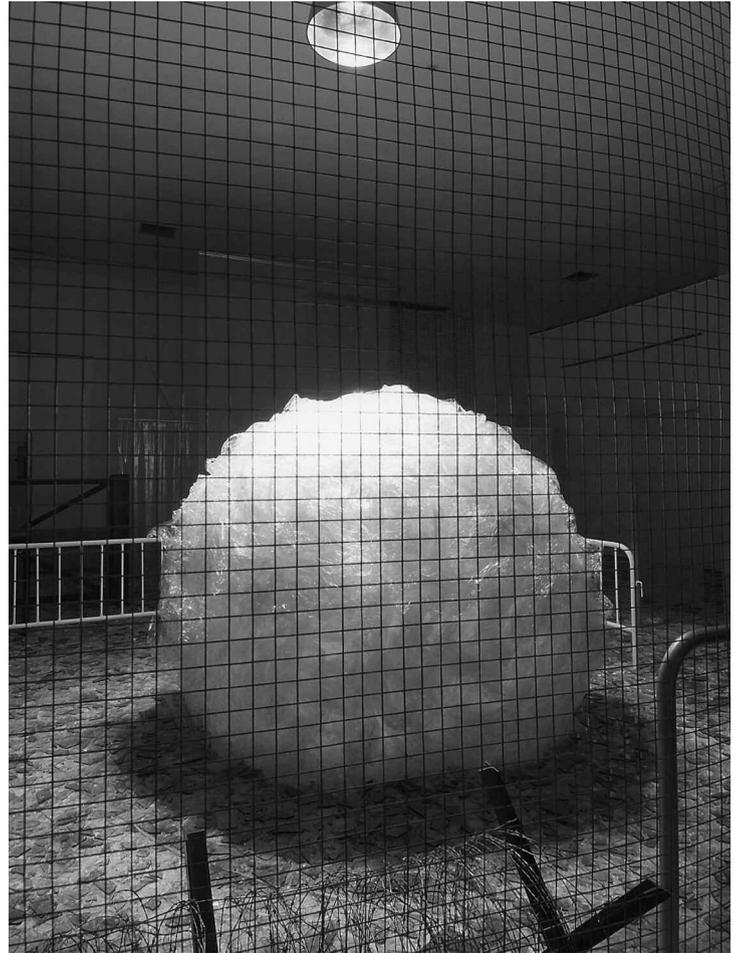
Este proceso de tejer o de hacer texto revela también una temporalidad particular que podríamos llamar *implosión temporal*. El *Diccionario de la Real Academia Española* cita que implosión es la “acción de romperse hacia dentro con estruendo las paredes de una cavidad cuya presión es inferior a la externa”. El tiempo de la experiencia se fragmenta, pero no dispersándose sino amalgamándose. No se trata de una explosión, pues en este estallido implosivo los tiempos no se separan tomando distintos caminos. Dado que el rompimiento es hacia dentro, se mezclan e incluso en algunos casos se fusionan. En la experiencia, los tiempos se traslapan y se confunden. Lo interesante aquí es que lo que

<sup>1</sup> “Paratexto” es el segundo tipo de trascendencia textual según G. Genette, quien lo define en el siguiente sentido: “Le second type est constitué par la relation, généralement moins explicite et plus distante, que, dans l’ensemble formé par une œuvre littéraire, le texte proprement dit entretient avec ce que l’on ne peut guère nommer que son *paratexte*: titre, sous-titre, inter-titres; préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos...”, Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 10.

<sup>2</sup> Reproducimos la información que incluye la exposición *Volatile (Volátil 1980-1994 / 2008)*. Un ambiente multisensorial que juega con nuestra respuesta al peligro, ya sea real o imaginado, invita a los visitantes a caminar en una habitación oscura, repleta de talco e impregnada de olor a gas (mercaptano) con una vela encendida al final. “La obra surca la región del miedo”, aseguera Meireles.



Cildo Meireles, *Eureka / Blindhotland*, 1970-1975



Cildo Meireles, *A través*, 1983-1989

se rescata en la memoria no sólo, por decirlo de alguna manera, cobra nuevas dimensiones dado el paso del tiempo, sino que incluso muta, esto es, la experiencia en tanto recuerdo se modifica. La rememoración no es la recuperación de algo como imágenes fotográficas sino de “impresiones” donde los sucesos que podríamos pensar con muchas precauciones como pertenecientes al pasado, presente o futuro se entretajan produciendo un texto donde la temporalidad no es, como se dijo antes, ni lineal ni armónica.

En este contexto, el acontecimiento es aquello que irrumpe, sí, pero que, al mismo tiempo, no es *puro* comienzo. Toda experiencia que ha de inscribirse o entretajerse en esto que hemos llamado texto o tejido *experiencial*, lo hará en una “superficie” que la precede, pero que modificará y que al mismo tiempo condicionará su propia impronta.

Hay que pensar más en la experiencia que otra experiencia provoca en la espectadora que en sensaciones. La sensación puede siempre reducirse a agradable/desagradable, pero la experiencia es mucho más compleja y remite no sólo al sentir sino tam-

bién al pensamiento en tanto imaginación. La experiencia es siempre *a posteriori*, viene siempre retardada y, en este sentido, está siempre *por venir*. Resulta fascinante esta idea para la experiencia estética pues implica que a la obra de arte y a la experiencia que se hace con el arte corresponde una temporalidad que no se deja pensar en términos diacrónicos, sucesivos o cronológicos. ¿Cuál es el tiempo de la obra y cuál es el tiempo de la experiencia?

Si la obra tiene la capacidad de fundar su propio tiempo y su propio espacio, como sostienen buena parte de las estéticas contemporáneas, genera un universo de sentido propio y susceptible de ser *experimentado*. En cada sujeto, en cada nuevo contexto (y recordemos que el sujeto no es sino un contexto) una pieza de arte crea sentido. La obra de arte, más allá de polisémica, es *diseminadora* del sentido.

Si la obra se inscribe en tejidos *experienciales* y es conformadora de experiencias, preguntemos, de nuevo, qué sucede con la experiencia del arte. Es posible en más de un sentido ubicar en el arte actual dos corrientes fundamentales, una a la que

podemos denominar “estética” y la otra “conceptual”.

En la primera ubicamos el arte con una fuerte intención de generar sensaciones, de jugar con los sentidos, de convertirse en una experiencia sensorial. Aquí se pueden hallar obras que van desde el *op-art* hasta el talco y la habitación roja de Meireles. Una de las principales características de la corriente estética (del griego *aisthesis*: sensibilidad) es que pide una muy conspicua interacción con la espectadora, interacción que genera cambios y efectos sensoriales evidentes; desde los juegos ópticos del *op-art* hasta la sensación del talco corriendo por los pies de la obra de Meireles.

En contraposición, la corriente “conceptual” llama a una actitud más reflexiva e incluso pausada, a la demora típica que conlleva la experiencia. Quizás aquí se podrían ubicar algunas obras de Gabriel Orozco, de la mesa de billar redonda a los balones punchados también expuestos en el MUAC. Se puede señalar la simpleza de este esquema propuesto; sin embargo, para los fines que aquí nos incumben, basta con este brevísimo marco teórico de tan corto alcance.

Más allá de las características inherentes de la obra, ¿se puede hablar de distintas experiencias, una estética y la otra conceptual? Si así fuere, habría arte que es un llamamiento directo a los sentidos y a la sensación, un golpe incluso a las capacidades receptivas, mientras que otro más interpelearía en términos meditabundos. ¿Cómo conjugar ambas cosas, el golpe sobre los sentidos con la errancia del concepto? La obra de Meireles, a nuestro juicio, genera una experiencia estética en términos preconceptuales que, al ser cruzada por un concepto que le viene de fuera como paratexto, provoca por parte de la espectadora una experiencia que corre sobre líneas asintóticas: pensar el concepto; sentir el afecto. ¿Cómo dejarse llevar por las nubes de talco, por un devenir-rojo, por la sensación de los cristales rotos bajo los pies, por el estruendo de las cintas métricas, si todo está recubierto del concepto? ¿De qué es de lo que se hace experiencia, del estruendo de las cintas métricas o del concepto de tiempo?

¿Qué hacer frente a la pieza *Babel*, que acumula aparatos de radio sintonizados en distintas emisoras que generan un estruendo incomprensible de voces y sonidos? Dejarse llevar y recorrer la sala escuchando de cerca y de lejos el ruido que emiten los aparatos radiofónicos, jugar con eso envuelta por los sonidos, sentirse atrapada por ese mar de incomprensibilidad. O bien, a partir de ahí cuestionar los medios de información, el manejo que hace el Estado de esos medios, el *Big Brother*, la época de la comunicación y demás. Ciertamente son dos posibilidades o dos tipos de experiencia frente al arte. Sin embargo, la segunda es mucho más la ilustración del concepto y de las verdades previamente sabidas que el ingreso en una zona inédita con la que se hace una experiencia inédita.

¿Puede el concepto hacerse sensible? ¿Puede hacerse concepto la sensación? Ninguno de los dos tipos de experiencia es puro; se trata, en todo caso, de una cuestión económica en la que una obra de arte puede optar por iluminar, acentuar, exagerar uno de los extremos de lo que podríamos llamar oscilación entre la experiencia “estética” y la “conceptual”.

La obra de Meireles actúa bajo el supuesto de la construcción de un espacio-

tiempo lúdico en el que las cosas ocurren de otro modo. Hay que celebrar, sin lugar a dudas, que los museos de arte contemporáneo, gracias al carácter lúdico de buena parte del arte actual, se hayan convertido en verdaderos parques de diversiones para la gente adulta (aunque es de notar y de aplaudir también que en nuestras visitas vimos niñas que la pasaban muy bien), la que cotidianamente no se da el tiempo ni el espacio para jugar. Dejemos de lado el concepto aparecido en el paratexto y enfrentémonos sin más —lo que tampoco implica ningún ojo inocente, parafraseando a Ernst Gombrich— a un espacio poblado de cristales rotos. Imbuémonos ahí sometiéndonos a la experiencia del vidrio que se quiebra bajo las suelas de los zapatos. ¿Hay que buscar antes y después qué significa eso, cuál es el sentido, el mensaje, la interpretación reflexiva de la obra? ¿O hay que dejarse llevar, caminar sin pretensiones y sobre todo sin conceptos por entre los caminos bardeados y vedados que se nos ofrecen para hacer por un instante y sólo por un instante la experiencia, ésa que no haremos en otro sitio? Y no la haremos en otro sitio porque fuera del espacio-tiempo del juego probablemente nos preocupemos de los cristales rotos que pueden hacernos daño y convertirnos en un peligro para el peatón que deambula sin más por las calles de la ciudad.

¿Cómo funciona este espacio y este tiempo? No necesariamente le es propicio el tiempo de la demora, quintaesencia de la experiencia del arte, que pide que la espectadora yazga en una contemplación activa y creadora frente y en la obra. No necesariamente conduce a la reflexión que orienta a cambiar la vida (para Gadamer la experiencia del arte nos dice no solamente *éres tú*, sino también *has de cambiar tu vida*). Ciertamente el arte nos devuelve con otros ojos al espacio-tiempo cotidiano, pero esos ojos no forzosamente se convierten en el ojo ciclópeo que mira todo bajo la mirilla del concepto. También pueden ser ojos luminosos y alegres, ligeros que dan brincos después de haber jugado sin pretensiones, sin intenciones y sin esfuerzo —parafraseando otra vez a Gadamer.

¿Cuál es la relación entre el arte y el concepto? Sea la que fuere, lo que nos parece seguro es que no es tarea del arte ilus-

trar el concepto ni verdades previamente sabidas; seguimos en esto a G.W.F. Hegel, quien asegura que el arte no es y no puede ser ilustración de algo que le preceda, porque si así fuera sería superfluo e innecesario. No es que primero se tenga la certeza clara y distinta de tal verdad moral o de tal concepto y después simplemente se le ilustre en el arte; no se trata de un libro de doble columna en el que el arte sería la columna plástica accesoria al concepto.

La posibilidad del arte se cifra en otro lugar al de la ilustración de lo previamente sabido. Hegel tiene razón en su análisis de la fábula esópica, según el cual en este tipo de relatos la verdad es sabida previamente y la fábula es sólo el medio ilustrativo para enunciarla; ya sabíamos que hay que trabajar igual en tiempos de bonanza que de carestía, ¿necesitábamos a la hormiga y la cigarra para comprenderlo? La función del arte no es ilustrar o incluso adornar una verdad previamente sabida. Son los cuentos infantiles los que ilustran —y sólo ilustran— verdades morales del dominio común; verdades morales que en todo caso han sido ya presentadas y justificadas por discursos previos. El arte no ilustra sino que manifiesta, hace ser lo que antes no era y desde ese momento es; momento de revelación, lo que acontece lo hace ahí y en la experiencia.

Queremos terminar aludiendo a la instalación *Desvío al rojo* para seguir pensando con Meireles la experiencia del arte. Las dos habitaciones de esta obra son claro ejemplo de cómo una experiencia del arte puede poner en cuestión una idea, en este caso, la oposición tradicional entre los sentimientos de amor y/o pasión, por un lado, y muerte y/o violencia por otro. La instalación consta de dos cuartos cuya conexión cuestiona esta oposición provocando una reflexión sobre la posible violencia que la humanidad le ha ejercido a la unidad (sí diferida) de ese sentimiento que quizá sería más apropiado llamar *amorodio*. *Desvío al rojo* recuerda a Martin Amis cuando dice que ante el amor y ante la muerte una se hace las mismas preguntas: “¿Eres tú? ¿Es ahora?”.

¿Qué experiencia acontece frente a la obra provocadoramente lúdica de Meireles? Se deviene rojo en medio de una oscuridad repleta, por ejemplo. ■